

Hermann Keller

Neue Musiklehre

INHALT

Einleitung	5
0. Überblick	7
0.1. Schalldauer	7
0.2. Schallstärke	7
0.3. Schallhöhe	8
0.4. Zusammenwirken von Tonhöhe und Tonstärke	8
0.5. Schallfarbe	9
0.6. Übersicht: Eigenschaften und Beziehungen der Schallereignisse	10
1. Schalldauerbeziehungen	11
1.1. Pulszeit	11
1.2. Rhythmus	12
1.2.1. Geradzahlige Unterteilung der Pulszeit	12
1.2.2. Ungeradzahlige Vervielfachung der Pulszeit	14
1.2.3. Ungeradzahlige Teilung der Pulszeit	15
1.2.4. Vervielfachung und Teilung der Pulszeit	17
1.2.5. Artikulation	18
1.2.6. Mehrstimmigkeit I (Simultan-Zusammenhänge)	19
1.2.7. Kreuzrhythmik	21
1.3. Taktgebundene Schalldauerbeziehungen	22
1.3.1. Zweiertakt, Dreiertakt	22
1.3.2. Zusammengesetzte Taktarten	24
1.3.3. Rhythmus und Takt	25
1.3.4. Gemischte Taktarten	26
1.3.5. Taktwechsel	27
1.3.6. Polyrhythmik	28
1.4. Blues-Jazz-Rhythmik	29
1.5. Schalldauer-Zusammenhänge mit veränderlicher Pulszeit, mit durchbrochener Pulszeit und ohne Pulszeit	31
1.5.1. Freies Tempo	32
1.5.2. Asynchrone Überlagerung	32
1.5.3. Aleatorik, ametrische Verläufe	33
1.5.4. ›Synthetische‹ Ametrie und Asynchronie	35
1.6. Anregungen zur weiteren Arbeit (Ausblick in die Formenlehre)	36
1.6.1. Arbeit mit Texten	37
1.6.2. Arbeit mit Schlagwerk	44
1.6.3. Motivische Arbeit	46

2.	Schallstärkebeziehungen	51
2. 1.	Stufenförmige Dynamik	51
2. 2.	An- und abschwellende Dynamik	52
2. 3.	Schallstärke und Zeit	53
3.	Distanzbeziehungen I (atonal)	57
3. 1.	Einführung	57
3. 2.	Melos und Schalldauer	58
3. 3.	Gleitendes Melos	61
3. 4.	Größere Zusammenhänge (Anregung zu eigener Arbeit)	64
4.	Sonanzbeziehungen I	67
4. 1.	Die Obertonreihe	67
4. 1. 1.	Doppelte (vierfache, achtfache usw.) Frequenz	68
4. 1. 2.	Dreifache Frequenz	69
4. 1. 3.	Frequenzverhältnisse in weiteren Potenzen der Zahl 3	70
4. 2.	Elementar-Dominant-System (Pentatonisches System)	70
4. 3.	Dominant-Mediant-System	72
4. 3. 1.	Der Dur-Dreiklang	72
4. 3. 2.	Heptatonische Leitern (»Kirchentonarten«)	74
4. 4.	Intervalle (diatonisch)	77
4. 5.	Dominant-Spirale (Quintenzirkel)	79
4. 6.	Notenschlüssel	81
4. 7.	Anregungen zur weiteren Arbeit	82
4. 7. 1.	Rhythmisch-pentatonische Gestaltung	83
4. 7. 2.	Rhythmisch-modale Gestaltung	87
4. 8.	Mehrstimmigkeit II: Überlagerung sonanzbezogener melischer Bögen	90
4. 9.	Verlagerung der melischen Achse (melische Modulation)	92
4. 10.	Abgrenzungsprobleme zwischen Pentatonischem und Harmonischem System ..	92
5.	Distanzbeziehungen II (tonal)	96
5. 1.	Das Distanzmaß	97
5. 2.	Ganztonleiter-System	98
5. 3.	Temperierte Pentatonik und Heptatonik	100
5. 4.	Distanz-Zusammenhänge im dodekatonischen System	101
5. 5.	Viertelton- (und kleinere) Schritte	102
5. 6.	Dreiviertel-Ton-System	104
5. 7.	Mehrstimmigkeit III (Simultan-Zusammenhänge im Distanz-System)	105
5. 8.	Kleines Nachwort	107

6.	Sonanzbeziehungen II	109
6. 1.	Mehrstimmigkeit IV	109
6. 2.	Arbeit auf der Grundlage der einfachen Kadenz	110
6. 2. 1.	Die Dur-Kadenz	110
6. 2. 2.	Kadenzen und Tonleitern in Moll	115
6. 2. 3.	Die gebräuchlichen Transpositionen in Dur und Moll	117
6. 2. 4.	Akkordfremde Töne	118
6. 2. 5.	Dreiklangs-Umstellungen	122
6. 3.	Weitere Akkorde	126
6. 3. 1.	Erweiterung des Dreiklangs um die kleine Septime	126
6. 3. 2.	Harmonik im Blues	130
6. 3. 3.	Erweiterung des kleinen Dur-Septakkordes um die große None	134
6. 3. 4.	Erweiterung des Dreiklangs um die große Septime	135
6. 3. 5.	Hinzugefügte Sexten	136
6. 3. 6.	Erweiterung des kleinen Dur-Septakkordes um die kleine None	137
6. 4.	Die erweiterten Kadenzen und ihre Anwendung	138
6. 4. 1.	Kadenzen mit Nebendreiklängen	138
6. 4. 2.	Kadenzen mit Mehrfach-Dominanten und -Subdominanten	141
6. 4. 3.	Die doppelt erweiterte Kadenz	143
6. 5.	Zusammenfassung	146
6. 6.	Das Dominant-Mediant-System	148
6. 6. 1.	Echte Funktionsbezeichnungen	148
6. 6. 2.	Das Tonverwandtschafts-Diagramm	150
6. 6. 3.	Das partiell erweiterte Dominant-Mediant-System	153
6. 7.	Intervalle (auch nicht-diatonische)	156
6. 8.	Zentralton-Verlagerung (Modulation)	168
6. 8. 1.	Diatonische Modulation	169
6. 8. 2.	Chromatische Modulation	172
6. 8. 3.	Enharmonische Modulation	173
6. 8. 4.	Die anachronistische Enharmonik	175

EINLEITUNG

Diese Arbeit ist – im Gegensatz zu anderen Büchern ähnlichen Titels – keine bloße Zusammenführung von bereits Bekanntem. Sie wendet sich nicht nur an Laien, sondern an alle, die einen möglichst weiten Blick für die Strukturen der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Musik gewinnen möchten.

Eine wirklich allgemeine Musiklehre zu schreiben lohnt sich erst, wenn die Musizierpraxis die bereitgestellten Mittel auch auszuschöpfen vermag. Meiner Ansicht nach ist dieser Zeitpunkt gekommen. In den bisherigen Epochen mußte man sich darauf beschränken, einzelne Komponenten der Musik zur Entwicklung zu bringen. Einerseits war dies dadurch bedingt, daß der Reichtum musikalischer Möglichkeiten nur schrittweise herauszuarbeiten war. Andererseits ging diese Herausarbeitung nicht systematisch nach musikalischen Gesichtspunkten vor sich, sondern auf Umwegen, für die außermusikalische Gründe maßgebend waren. Die Musik konnte nicht anders als in Abhängigkeit von der allgemeinen Geschichte existieren, ja sogar nur in ständiger Unterordnung unter deren Erfordernisse. Dabei wurde der gerade gebräuchliche Teil der musikalischen Möglichkeiten für die gesamte Musik gehalten, und es genügte jedesmal ein eng begrenztes Regelsystem, um die Lernenden dorthin zu führen.

Seit über 50 Jahren nimmt die Zahl solcher Systeme, die nun mehr und mehr nebeneinander bestehen, ständig zu: Neue Genres, Stile, Richtungen entwickeln sich. Einer allseitigen Entfaltung der musikalischen Komponenten steht nichts mehr im Wege, wohl aber der Entstehung eines allgemeinen Musikbewußtseins; denn die meisten Träger der Entwicklung sind kaum über Kenntnisse in ihrem eigenen Bereich hinausgekommen.

Ich teile die Ansicht nicht, daß man diesen Zustand einfach hinnehmen und jedem Gebiet der Musik seine eigene Theorie geben soll. Klar ist, daß Spezialgebiete von Spezialisten zu bearbeiten sind, aber sollen diese sich untereinander nicht mehr verständigen? Gerade angesichts der Internationalisierung des Musiklebens wäre das verhängnisvoll. Die Information über die verschiedenen Musikkulturen wird immer dichter; die Kompositionstechniken in der Neuen Musik werden immer vielfältiger. Es läßt sich sogar zeigen, daß viele der kompositorischen Fortschritte zugleich Schritte weit zurück sind, weil sie historisch fast Verlorenes wieder aufarbeiten. Die Verwirrung hat sich damit jedoch eher vergrößert. Schon der Fachmann, erst recht aber der Laie vermag nur einen winzigen Teil der Musik zu hören, die hervorgebracht wird. Hinzu kommt, daß jede Neuerung, betreffe sie nun die Komposition oder die Aufführungspraxis oder die Distribution, mit wachsender Geschwindigkeit von der nächsten Neuerung abgelöst wird, ja daß nicht nur die Geschwindigkeit, sondern sogar die Zunahme der Geschwindigkeit wächst. So geschieht es, daß oftmals das Heutige mit dem Vorgestrigen verbunden, das Gestrige aber gar nicht berücksichtigt wird. Theorien, die etwas Entstandenes erklären, werden zu einer Zeit veröffentlicht, in der es für die einen schon als überholt gilt, während die anderen es überhaupt noch nicht kennen. Selbst dem Kreativsten auf einem Gebiet kann der Plagiator auf dem danebenliegenden als Star verkauft werden.

Suchen die Vertreter verschiedener Richtungen aber nach Verständigung, dann werden sie so tief graben müssen, daß sie die gemeinsamen Wurzeln wirklich finden. Dazu möchte ich mit meinem Buch einen Beitrag leisten.

Ich habe mir vorgenommen, an keiner Stelle etwas stillschweigend vorauszusetzen, was ich nicht bereits erklärt habe. So kann ich auch von unserer gebräuchlichen Notenschrift nicht ohne weiteres ausgehen. Wer lediglich einen Überblick über das landläufige Wissen sucht, der lege dieses Buch wieder aus der Hand und nehme stattdessen die *Allgemeine Musiklehre* von KURT JOHNNEN (Reclam-Verlag Leipzig). Ein so unproblematisches, leicht lesbares Büchlein kann ich leider nicht anbieten. Zwar benötigt auch ›mein‹ Leser keine Vorkenntnisse, und ich verspreche ihm eine streng systematische Darstellung, aber er wird sich durch neue Begriffe und aufgezeigte Widersprüche zu dem hinfinden müssen, was dann – allerdings mit mehr Recht – musikalisches Allgemeinwissen genannt werden kann.

Um unterschiedlichen Interessen Rechnung zu tragen, verweise ich mehrfach auf die Möglichkeit, Teile zu überspringen. Für den Fachmann gebe ich in Abschnitt 6. 5. (Seite 143) eine Zusammenfassung, die den Einsatz an dieser Stelle ermöglicht.

Ein besonderer Abschnitt wird der Harmonik in der Neueren Musik von Richard Wagner und Richard Strauss bis zu noch lebenden Komponisten gewidmet sein. Da er aber den Rahmen einer allgemeinen Musiklehre sprengt, selbst der von mir vorgelegten, soll er als einzeln herausgegebener Anhang erscheinen.

Da ich sowohl der Kompositionsmusik als auch der Improvisationsmusik verpflichtet bin, gebe ich im Text immer wieder Hinweise in beide Richtungen. Wenn ich komponiere oder improvisiere – das versichere ich dem Leser –, denke ich nicht mehr in Kategorien der Musiklehre. Zur Verfügung stehen aber nur die musikalischen Strukturen, die irgendwann erarbeitet worden sind, je mehr und je vielfältiger, desto besser. Wer seinen Einfällen trauen will, muß also gründlich geübt haben.

Berlin, im April 2012
Hermann Keller

0. ÜBERBLICK

Wem dieser Abschnitt zu theoretisch erscheint, der kann ihn zunächst überblättern oder nach 0.1 den Abschnitt 1, nach 0.2 den Abschnitt 2 usw. lesen.

Musik besteht aus von Menschen herausgearbeiteten Beziehungen zwischen Schallereignissen. Jeder einzelne Schall hat vier Eigenschaften: Schalldauer, Schallstärke, Schallhöhe, Schallfarbe. Durch nichtperiodische Schwingungen entstehen Geräusche; durch periodische Schwingungen entstehen Töne.

0.1. Schalldauer

Die Dauer eines einzelnen Schalles heißt **absolute Schalldauer**¹ (im spezifischen Fall absolute Tondauer). Merkwürdigerweise besitzen wir für dieses einfache Phänomen weder ein exaktes Gedächtnis noch ein entsprechendes Zeichen in der traditionellen Notenschrift. Nicht an die genaue (in Sekunden meßbare) Länge eines Schalles können wir uns halten, sondern nur an das Verhältnis solcher Längen: die **relative Schalldauer** oder **Schalldauerbeziehung**. Zwischen je zwei absoluten Schalldauern a und b können drei Grundbeziehungen bestehen:

a ist gleich lang wie b; a ist länger als b; a ist kürzer als b.

Die Notenschrift stellt die Schalldauern in einem Koordinatensystem auf der Achse dar, die von links nach rechts verläuft (X-Achse). Im Prinzip entsprechen gleichen Schalldauern gleiche Streckenlängen. Da jedoch das Auge absolute Längen nicht genau messen kann, werden Verhältnis-Symbole (›Notenwerte‹) benötigt: ♩ ist doppelt so lang wie ♪, ♪ ist halb so lang wie ♩ usw. In der Neuen Musik wird gelegentlich darauf zurückgegriffen, die Dauern nur ungefähr durch Streckenlängen darzustellen. Was man dann an Freiheit gewinnt, verliert man an Genauigkeit (ein Verhältnis von Vorteilen und Nachteilen, wie es noch öfter zu zeigen ist).

0.2. Schallstärke

Die Stärke eines einzelnen Schalles heißt **absolute Schallstärke** (absolute Tonstärke). Es können wieder drei Grundbeziehungen entstehen:

a ist gleich laut wie b; a ist lauter als b; a ist leiser als b

Im Koordinatensystem der Notenschrift erhält die Schallstärke keine eigene Achse. Das läßt sich aus der Tatsache erklären, daß unser Gedächtnis für absolute und auch für **relative Schallstärken** sehr ungenau ist (die Vervielfachung oder Teilung eines Stärkemaßes spielt keine Rolle). So erfolgt die Bezeichnung traditionell durch Abkürzung italienischer Worte (z. B. *p* = piano = leise), zusätzlich durch graphische Darstellung des Lauter- und Leiserwerdens (<>).


¹) Diese und viele andere Begriffe finden sich bei WILHELM KELLER: *Handbuch der Tonsatzlehre, Teil I: Tonsatzanalytik, Teil II: Tonsatztechnik*, Regensburg 1957. Diesem Buch verdanke ich entscheidende Anregungen für meine Arbeit. Aber auch alle anderen Begriffe sind bei erstmaliger Verwendung hervorgehoben.

0.3. Schallhöhe

Bisher waren Geräusche und Töne gleichartig zu behandeln. Weder die Schalldauer- noch die Schallstärkeverhältnisse zwangen zu einer grundsätzlichen Differenzierung. Nun wird sie notwendig.

Wenn oben von periodischen und nichtperiodischen Schwingungen die Rede war, dann folgt daraus: Töne haben eine genau bestimmbare Frequenz (= Anzahl der Schwingungen pro Sekunde), Geräusche einen bestimmten Frequenzbereich (Schwingung verändert sich schnell, aber nur in bestimmten Grenzen). Geräusche ohne genügend engen Frequenzbereich scheiden für eine Betrachtung der Schallhöhe aus. Geräusche mit genügend engem Frequenzbereich spielen dagegen eine große Rolle, denn sie kommen vor bei der Sprechstimme, beim Schlagzeug und bei vielen elektronischen Klängen. Man kann sie auch **unbestimmte Töne** nennen, deren **relative Schallhöhe** wieder drei Grundbeziehungen kennt:

a ist gleich hoch wie b; a ist höher als b; a ist tiefer als b.

Im Koordinatensystem der Notenschrift werden die Schallhöhen auf der von unten nach oben verlaufenden Achse (Y-Achse) dargestellt, jedoch nicht sie allein. Sie werden dem jeweiligen Schalldauerwert zugeordnet, so daß ein Symbol entsteht, das mehrere Bedeutungen trägt. Ich nenne es **integrierendes Symbol**. Beispielsweise drückt hier  die vierte Note aus, daß der entsprechende Schall 1. gleich lang ist wie die vorigen, 2. in der Reihenfolge an vierter Stelle steht, 3. höher ist als die übrigen. Dieses Verfahren, unterstützt durch die horizontalen Notenslinien, begründet den Vorteil unserer Notenschrift.

Die Beziehungen zwischen unbestimmten Tönen sollen **atonale Distanzbeziehungen**² genannt werden. Hier fehlt noch ein Höhenmaß, ebenso ein exaktes Gedächtnis. Beides ist erst im Bereich der Töne zu gewinnen.

Die Höhe eines einzelnen Tones heißt **absolute Tonhöhe**. Die drei Grundbeziehungen: gleich hoch, höher, tiefer gelten auch für die **relativen Tonhöhen** und sollen dann **tonale Distanzbeziehungen** heißen. Da den (bestimmten) Tönen genaue Frequenzen entsprechen, können sie weit besser unterschieden werden als unbestimmte Töne. Das Gedächtnis hält sich fast immer an das Verhältnis der Tonhöhen. Manche Menschen besitzen allerdings ein absolutes Tonhöhen-gedächtnis, das sogenannte ›absolute Gehör³.

0.4. Zusammenwirken von Tonhöhe und Tonstärke

Es wird sogleich deutlich werden, warum dieser Abschnitt hier eingeschaltet ist, wo nach der Systematik die Schallfarbe zu erwarten wäre. Behandelt wird zunächst nur die Tonfarbe.

⁶²⁾ Damit wird zugleich ausgedrückt, daß die vielbesprochene ›atonale Musik‹ strenggenommen nur in diesem Bereich existiert.

³⁾ Ein entsprechendes Gedächtnis für absolute Schalldauern haben sich manche Dirigenten antrainiert.

Jeder Ton enthält Teiltöne, die nach der Obertonreihe (→ Abschnitt 4. 1.) angeordnet sind. Die Tonfarbe entsteht durch unterschiedlich starkes Hervortreten dieser Teiltöne. Aber auch das Zusammenstimmen selbständiger Töne wird auf der Grundlage der Obertonverhältnisse beurteilt: Klingt eine absolute Tonhöhe a mit einer absoluten Tonhöhe b zusammen, dann ist entweder a in einer Obertonreihe auf b oder b in einer Obertonreihe von a enthalten, oder beide sind gemeinsam in der Obertonreihe eines anderen Tones enthalten (geringe Höhenabweichungen werden vom Hörer vernachlässigt). Wenn a und b so stark sind, daß sie trotz ihrer Verschmelzung als selbständige Töne wahrgenommen werden, entsteht zwischen ihnen eine Beziehung neuer Art. Sie soll **relativer Sonanzcharakter** oder **Sonanzbeziehung** genannt werden und kommt auch dann noch zur Wirkung, wenn die Töne nacheinander erklingen. Die möglichen Sonanzbeziehungen lassen sich in drei Gruppen einteilen: a und b verhalten sich

- unisonant (gleich oder nahezu gleich klingend) oder
- konsonant (stark miteinander verschmelzend) oder
- dissonant (so wenig miteinander verschmelzend, daß der Klang eher als Konflikt erlebt wird).

Natürlich ist jede Sonanzbeziehung an eine Distanz gebunden; doch können zwei Sonanzbeziehungen manchmal als gleich gelten, wenn ihre Distanzen sehr unterschiedlich sind. Andererseits können schon kleine Distanzveränderungen bewirken, daß ein Klang nicht mehr zur dritten, sondern zur zweiten oder ersten Gruppe gehört. Wir haben uns also auf ein kompliziertes Wechselspiel zwischen Distanz- und Sonanzbeziehungen einzustellen.

0.5. Schallfarbe

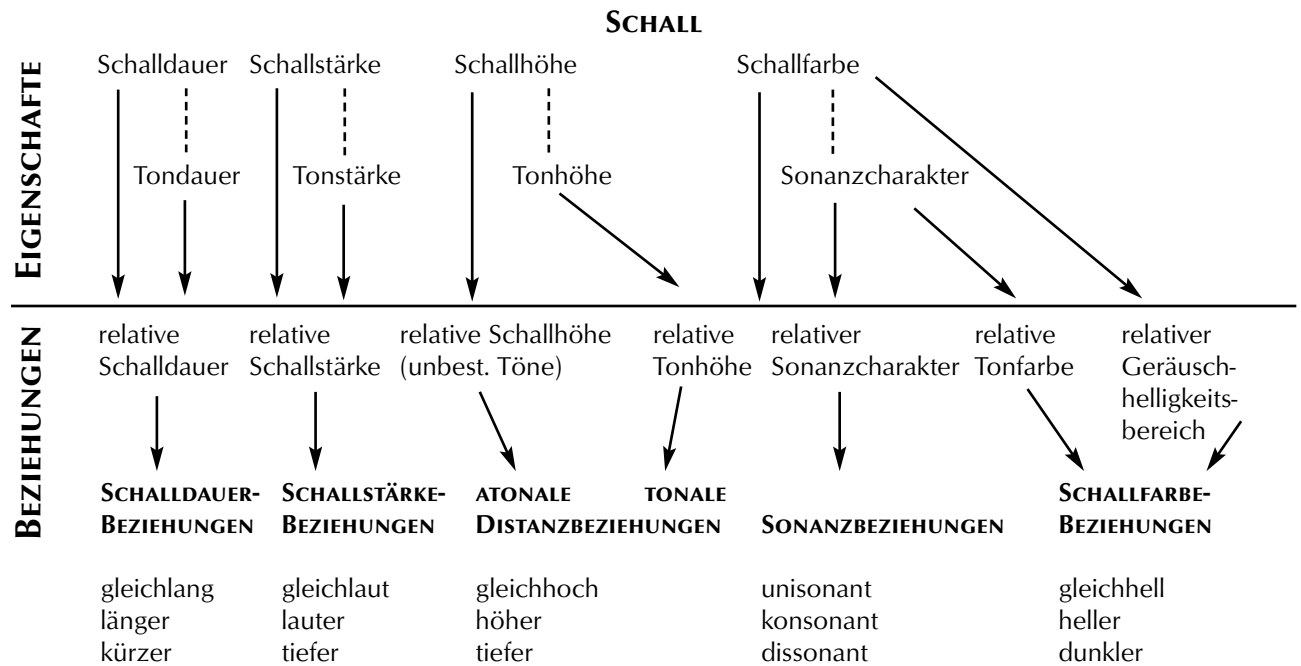
Klingt ein absoluter Sonanzcharakter a mit einem absoluten Sonanzcharakter b zusammen, dann geht in den relativen Sonanzcharakter nicht das Verhältnis aller Obertöne ein. Dieses wirkt vielmehr zusätzlich als **Tonfarbenbeziehung**. Die gleichen Töne, einmal auf zwei Violinen, das andere Mal auf eine Trompete und eine Glocke verteilt, ergeben in beiden Fällen die gleiche Sonanzbeziehung, aber völlig andere Tonfarbenbeziehungen. Entsprechend entsteht auch beim Zusammenklingen zweier Geräusche eine **Schallfarbenbeziehung**, wobei letzterer Begriff zugleich der allgemeine ist).

Die Schallfarbenbeziehungen sind komplizierter als andere Beziehungsarten, weil viele Teiltöne in ihrer Stärke zu vergleichen wären. Die Grundbeziehungen lauten:

a ist gleich hell wie b; a ist heller als b; a ist dunkler als b.

Das ist jedoch nur eine sehr allgemeine Beschreibung. In der Vergangenheit beschränkte man sich auf die Nennung der Instrumente sowie auf Spielanweisungen (z.B. *sul ponticello* für Streicher: am Steg, hellen Klang erzeugend) und gelegentliche lautmalerische Bezeichnungen (Rauschen, Donnern usw.). Die elektronische Klangerzeugung hat wesentlich dazu beigetragen, die Schallfarben aus ihrem Schattendasein heraustreten zu lassen. Dennoch können sie ebenso wenig wie die Schallstärken einen Platz im Koordinatensystem erhalten. Erst recht nicht wünschenswert erscheint es, um ihrer Emanzipation willen die integrierenden Symbole aufzugeben, bieten diese doch die Möglichkeit, in die Feinstruktur dessen einzudringen, was sich viele Musikergenerationen erspielt und ausgedacht haben.

0.6. Übersicht: Eigenschaften und Beziehungen der Schallereignisse



Diese Beziehungen können *sukzessiv* (im Nacheinander) oder *simultan* (zwischen gleichzeitigen Schallereignissen) entstehen. Auffällig ist, daß viele visuelle Vorstellungen (›Länge‹, ›Höhe‹, ›Helligkeit‹) im Spiel sind, die leicht vom schlichten Hören, vom vorwiegenden Gebrauch des Ohres ablenken können, ein Problem unserer ganzen Zivilisation! Trotz meines Plädoyers für die Notenschrift also die Empfehlung, sich nicht zu früh und nicht ausschließlich auf sie zu verlassen!

1. SCHALLDAUERBEZIEHUNGEN

1.1. Pulszeit

Aus der ersten Grundbeziehung (a ist gleich lang wie b) wird bei genügend häufiger Wiederholung die **Pulszeit**⁴ gewonnen. So soll eine absolute Schalldauer genannt werden, welche die Zeit auf einfachste Weise gliedert. Die fortwährende Aneinanderreihung gleicher⁵ Pulszeiten soll **pulsierender Gang** heißen. Seine Darstellung im Notenbild: ♩ ♩ ♩ ♩ bzw. ♩ ♩ ♩ ♩. Diese aus Notenkopf und Notenhals bestehende Viertelnote, gelegentlich auch als ›Schritt-Note‹ bezeichnet, symbolisiert nicht nur den Impuls, sondern die Gesamtdauer seines Klingens bis zum nächsten »Schlag«. Dessen Ausbleiben wird durch eine Viertelpause angezeigt: ♩ ♩ ♩ ♩ usw. Man kann längere oder kürzere Pulszeiten wahrnehmen, was als langsames oder schnelleres **Tempo** erlebt wird. Zur mechanischen Darstellung dient das Metronom⁶, ein Pendel mit regelbarer Schlaghäufigkeit. Die Metronomangabe ♩=60 bedeutet 60 Schläge in der Minute⁷; damit beträgt die Pulszeit selbst 1'' (Sekunde). ♩=40 bzw. ♩=100 bedeuten 40 bzw. 100 Schläge (Viertelnoten) pro Minute und absolute Dauern von 60/40=1,5'' bzw. 60/100=0,6''. Nicht nur die Pulszeit, sondern auch das Gefühl für das Tempo ist natürlichen Schwankungen unterworfen, die durchaus zur Musik gehören. Metronomangaben müssen also nicht dogmatisch⁸ befolgt werden, auch wenn sie sich im 20. Jahrhundert weitgehend durchgesetzt haben. Die früher verwendeten italienischen Tempobezeichnungen (für Ausgaben klassischer Musik allgemein verbindlich) werden hier so wiedergegeben, wie sie auf dem Metronom verzeichnet sind, verbunden mit den (ungefähr) zugehörigen Metronomzahlen, einer deutschen Übersetzung und der Zusammenfassung in fünf Gruppen:

↓	♩=40	sehr langsam	Grave (schwer) Largo (breit) Lento (langsam) Adagio (langsam)
	♩=60	mäßig langsam	Larghetto (etwas breit) Andante (gehend) Andantino (»etwas gehend«) Sostenuto (getragen) Comodo (bequem)
	♩=84	mäßig schnell	Maestoso (majestätisch) Moderato (mäßig) Allegretto (etwas lebhaft) Allegretto moderato (mäßig lebhaft)

⁴) Puls (lat.)=Schlag, Stoß. Dennoch ist die gesamte Zeit bis zum Eintritt des nächsten Schlages gemeint (beim Gitter: nicht die Stäbe, sondern die Zwischenräume).

⁵) Im musikalischen Sinne kann auch als gleich gelten, was bei genauer Messung gewisse Schwankungen aufweist.

⁶) Erfunden von Johann Nepomuk Mälzel 1816. Der Begriff Metrum (=Maß) wird, weil mehrdeutig, hier vermieden.

⁷) Eine mathematisch korrekte Bezeichnung 60 ♩ hat sich bisher nicht recht durchsetzen können.

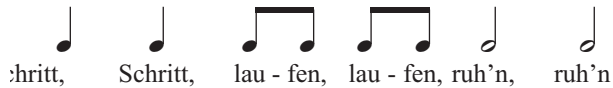
⁸) Was als Hilfsmittel erfunden wurde, sollte nicht seinerseits das Gefühl für musikalische Zeit bestimmen. Also nicht zu oft mit Metronom üben!

♩ = 120	schnell	Animato (belebt)
♩ = 160	sehr schnell	Allegro (lebhaft, munter)
		Vivace (lebendig)
		Presto (eilig)
♩ = 208		Prestissimo (sehr eilig)

Zu diesen Bezeichnungen sind viele Zusätze möglich: *più*=mehr, *molto* oder *assai*=sehr, *meno*=weniger, *un poco*=ein wenig, *non troppo* oder *non tanto* = nicht zu sehr, *con moto* = bewegt, *agitato* = erregt, *possible*=möglichst.⁹

1.2. Rhythmus

Aus der zweiten und dritten Grundbeziehung (a ist länger bzw. kürzer als b) ergibt sich erst, was wir unter **Rhythmus** verstehen. Soll aus unterschiedlichen Dauern eine Struktur entstehen, die man erfassen und sich merken kann, ist es im allgemeinen¹⁰ nötig, die Pulszeit zu unterteilen oder zu vervielfachen. Einfachste Unterteilung ist die Halbierung der Pulszeit, symbolisiert durch zwei Achtelnoten: ♪; die einfachste Vervielfachung ist die Verdopplung der Pulszeit, symbolisiert durch eine halbe Note: ♩. Rhythmus wird die Art und Weise genannt, in der Teilungen und Vervielfachungen der Pulszeit oder diese selbst aufeinander folgen. Ein in sich geschlossener **Zusammenhang** dieser Art sei als rhythmischer Vorgang, abgekürzt **rhythmischer Gang** bezeichnet. Er begegnet uns in einfachster Form im folgenden Bewegungsspiel [Beispiel 1]¹¹:



1.2.1. Geradzahlige Unterteilung der Pulszeit

Die geradzahlige Unterteilung ist zumindest in Mitteleuropa die gebräuchlichste und bestimmt auch die Festlegung der Schalldauersymbole. Für die längste heute verwendete Dauer steht eine Ganze Note: Will man einen rhythmischen Gang mit dieser beginnen, so stellt man fest, daß der Puls, wie wir jetzt abkürzen, zur Orientierung nötig ist [Beispiel 2]:



(:|| = Zeichen für Wiederholung)


Ein rhythmischer Gang ist also – strenggenommen – ein zweischichtiger Vorgang.


⁹) Der meines Wissens umfassendste Überblick über diese und andere Ausdrücke bei HUGO RIEMANN: *Kurze Erklärung der musikalischen Kunstausdrücke*, in: *Musik-Taschenbuch*, Steingräber Verlag Leipzig o. J.

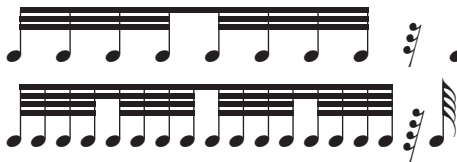
¹⁰) Abweichungen → unter 1.5.

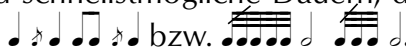
¹¹) Diese Beispiele sind immer mit oder ohne Text ausführbar.

In Aufzeichnungen älterer Musik sind noch längere Dauerwerte vorhanden: die Brevis ≡ (2 Ganze), die Longa ≡ (4 Ganze), die Maxima ≡ (8 Ganze). Seit einigen Jahrhunderten aber wird als Pulszeit die Viertelnote bevorzugt, so daß deren Unterteilung durch kürzere Dauerwerte symbolisiert werden muß. Von der Achtelnote abwärts werden bei Notengruppen Balken, bei Einzelnoten Fähnchen geschrieben, dazwischen hier die zugehörigen Pausen¹²:

Achtel 

Zweiunddreißigstel 

Vierundsechzigstel 

Kurze Vorschläge sind schnellstmögliche Dauern, die man zwischen die regulären einschreibt, ohne sie mitzuzählen: 

Wie die Pausen später im Fünflinien-System aussehen, zeigt folgende Übersicht:



Auch wenn keine Notenlinien vorhanden sind, werden Ganze ≡ (hängend) und Halbe Pause ≡ (liegend) unterschieden. Obwohl die Viertelnote für die Darstellung der Pulszeit bevorzugt wird, gibt es keine Regel, die das zwingend vorschreibt. So wird bei gleichem Tempo gelegentlich auch der längere oder kürzere Dauerwert verwendet. Das folgende [Beispiel 3] zeigt dreimal genau denselben rhythmischen Gang, nur unterschiedlich aufgeschrieben. Darunter ist der jeweils zugehörige pulsierende Gang gesetzt:

$\text{♩} = 80$

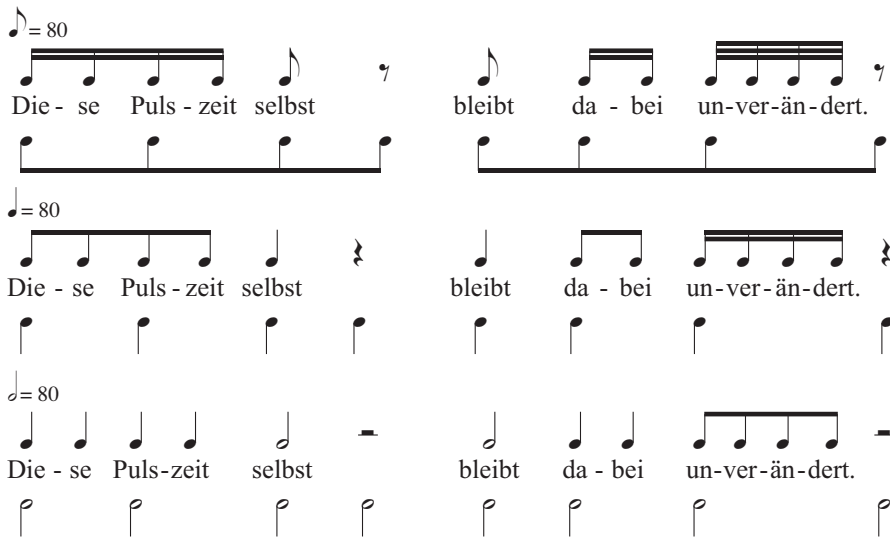
Die - se Puls - zeit selbst bleibt da - bei un-ver-än-dert.



$\text{♩} = 80$


Die - se Puls - zeit selbst bleibt da - bei un-ver-än-dert.

$\text{♩} = 80$

Die - se Puls-zeit selbst bleibt da - bei un-ver-än-dert.



¹²) Pausen werden gelegentlich auch unter den Balken notiert:  oder 

¹³) auch 

1.2.2. Ungeradzahlige Vervielfachung der Pulszeit

Bisher wurde nur eine geradzahlige Vervielfachung oder Teilung der Pulszeit besprochen. Für ungeradzahlige Vervielfachung müssen Notenwerte addiert werden¹⁴. Das geschieht durch den **Haltebogen**: $\underline{\text{J}}$ bedeutet: Das anschließende Viertel wird nicht als selbständiger Dauerwert hörbar, sondern verbindet sich mit der Halben zum Wert einer Dreiviertelnote (gleichbleibend notierte Schallhöhe ist natürlich Bedingung). Pausen können dagegen einfach aneinandergereiht werden: $\text{---} \text{z}$ Statt des Haltebogens wird auch der **Verlängerungspunkt** hinter der Note benutzt, der die Hälfte des Wertes hinzuaddiert: $\underline{\text{J}} = \text{J}$, ebenso $\text{---} \text{z} = \text{---}$. Ein zweiter Punkt addiert nochmals die Hälfte des Wertes des ersten Punktes: $\underline{\text{J}} = \underline{\text{J}}$. Weitere Punkte, die jeweils die Hälfte ihres Vorgängers hinzuaddieren, sind möglich. Andere Schalldauern, die sich hieraus nicht ergeben, müssen mittels Haltebogen zusammengesetzt werden (die entsprechenden Pausen wieder aneinandergereiht): $\underline{\text{J}}$, $\text{---} \text{v}$ (5/8-Note bzw. -Pause).

Am Beispiel [2] war zu sehen, daß die Ausführung eines rhythmischen Ganges das Mitdenken (Mitfühlen) des entsprechenden pulsierenden Ganges voraussetzt. Ebenso wird jetzt eine regelmäßige Unterteilung notwendig, die **Hilfspuls** genannt werden soll. Je komplizierter das Verhältnis von Teilungen und Wieder-Vervielfachungen der Pulszeit wird, umso kleiner muß der Hilfspuls gedacht werden. Für [Beispiel 4] genügen noch Achtel:

The diagram shows three rows of musical notation. The first row is labeled 'rhythmischer Gang' and contains notes with lyrics: 'Schritt, Schritt, lau - fen, ren - nen, ren - nen, ren - nen, ren - nen'. The second row is labeled 'Pulszeit' and shows a regular pulse of quarter notes. The third row is labeled 'Hilfspuls' and shows a regular pulse of eighth notes. Vertical lines connect the notes in the first row to the corresponding pulses in the second and third rows.

Sobald punktierte Noten vorkommen, benötigen viele Ausführende den kleinsten Unterteilungswert als Hilfspuls. Um dem folgenden Lied Schwung zu geben, brauchen sie zumindest dort, wo punktierte Werte stehen, die unterlegten Sechzehntel. Auch erfahrene Musiker dürften diese irgendwann geübt haben, bevor sie zum selbstverständlichen Musizieren gelangten [Beispiel 5]:

The diagram shows a musical line with lyrics: 'O Tan - ne - baum, o Tan - ne - baum'. Below the notes, there are two groups of sixteenth-note pulses in brackets, corresponding to the dotted notes in the melody above. The first group covers the first two notes, and the second group covers the last two notes.

Auf exakte Rhythmisierung ist besonders zu achten, wenn das Sechzehntel, welches die punktierte Note ergänzt, selbst wieder unterteilt ist [Beispiel 6]:

The diagram shows a musical line with lyrics: 'Ran an den Speck, im - mer ran, nur ran an den Speck!'. Below the notes, there are four groups of pulses. The first three groups are sixteenth-note pulses, and the fourth group is a quarter-note pulse. The first three groups correspond to the dotted notes, and the fourth group corresponds to the final note.

oder wenn sogar eine Doppelpunktierung eintritt [Beispiel 7]:

¹⁴⁾ für geradzahlige Vervielfachung, sofern über die ganze Note hinausgegangen wird

Wal - le, wal - le man - che Stre - cke, daß, zum Zwe - cke, Was - ser flie - ße,

(GOETHE, *Der Zauberlehrling*)

Die kleinen Ergänzungswerte (Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel) bekräftigen eher die eigentliche Pulszeit (Viertel); deshalb werden sie auch beim Marschrhythmus bevorzugt, etwa [Beispiel 8]:



Anfänger empfinden oftmals nicht die Schwere, die durch die längere Dauer entsteht, sondern lassen sich durch die schnelle Folge täuschen. Sie hören dann etwa [] .. Um so wichtiger ist es, die rhythmische Vorstellung durch Bewegung oder Sprache zu unterstützen. Stehen nun, wie einmal im Beispiel [4], Pausen auf den eigentlichen Schlägen, wird der rhythmische Gang noch schwerer auffaßbar oder sogar unverständlich. Notwendig ist daher eine übersichtliche Schreibweise wie in der oberen Zeile [Beispiel 9]:

Und sehr ist dar-auf zu ach - ten, daß die Puls - zeit er - kenn - bar wird.

schlecht:

Auch wenn nicht – wie hier – die Betonungen der Sprache die Verständlichkeit fördern, ist dieser rhythmische Gang – etwa an einem Schlaginstrument gespielt – gerade noch auffaßbar. Durch unangemessene Notation, wie hier in der unteren Zeile, kann man aber vollständige Verwirrung stiften.

1.2.3. Ungeradzahlige Teilung der Pulszeit

Eine ungeradzahlige Teilung ist mit den bisherigen Symbolen nicht darstellbar. Statt weitere Symbole einzuführen, hat man sich für Zusätze an den schon besprochenen entschieden. Wird eine Viertelnote in 3 gleiche Dauerwerte unterteilt, entstehen drei »Zwölftelnoten«. Sie werden aber geschrieben wie Achtelnoten, welche ich als den **fiktiven Dauerwert** bezeichnen will. Die Teilungszahl 3 wird mit einer Klammer¹⁵ hinzugefügt, wo es möglich ist, besser mit Balken: oder . Die Gruppe dieser drei Schalldauern wird **Triole** genannt (genauer: Achtel-Triole), eine davon heißt Triolen-Achtel. Allgemein gilt, daß der fiktive Dauerwert der längere ist. Eine Besonderheit bietet die Teilung in 6 gleiche Dauerwerte. Die 6 ist hier in gewisser Weise als ungerade Zahl zu betrachten; denn sie kann aus 2 x 3 oder 3 x 2 zusammengesetzt werden. Im ersteren Falle entstehen 2 Sechzehntel-Triolen (Hilfspuls geradzahlig), im letzteren Falle entsteht eine unterteilte Achtel-Triole (Hilfspuls ungeradzahlig):

¹⁵) Der statt der Klammer mitunter verwendete Bogen gibt Anlaß zu Mißverständnissen und sollte vermieden werden.

Welche Variante sich bei unvoreingenommenem Hören aufdrängt, entscheidet der Zusammenhang. So können Sprechsilben die Gruppierung deutlich machen; auch eine vorangehende Unterteilung kann die nachfolgende verlangen. Wirken die beiden Bestimmungsmöglichkeiten im gleichen Sinne, dann wird die Gruppierung noch deutlicher [Beispiel 10]:

Schritt, Schritt, lau - fen, lau - fen, ren - ne schnell, ren - ne schnell
 Schritt, Schritt, lau - fe schnell, lau - fe schnell, ren - ne, ren - ne, ren - ne

Wirken sie im gegenläufigen Sinne, dann entsteht ein Konflikt, bei dem beide Schreibweisen möglich sind:

Schritt, Schritt, lau - fen, lau - fen, ren - nen, ren - nen, ren - nen, ren - nen, ren - nen, ren - nen
 Schritt, Schritt, lau - fe schnell, lau - fe schnell, ren - ne schnell, ren - ne schnell, ren - ne schnell, ren - ne schnell

Nicht wie soeben als Zungenbrecher, sondern als Bewegungsspiel ausgeführt, kommt auf den Puls (bzw. auf den Hilfspuls) abwechselnd der linke und rechte Fuß (auf Schlaginstrumenten die linke und rechte Hand). Diese Besonderheit bildet den Ausgangspunkt für viele rhythmische Muster, die den Körper gleichsam hin- und herschleudern (z. B. in der afrikanischen Trommelmusik). Wenn die Unterteilung doppeldeutig ist, kann die neutrale Sextole geschrieben werden:

Unterteilungswerte können auch wieder zusammengefaßt werden. Ebenso können Pausen innerhalb der Unterteilung auftreten; schließlich sind Anbindungen und Punktierungen möglich:

Die Veränderung fiktiver Dauerwerte hat weiter um sich gegriffen, so daß auch ›Zwanzigstel-Noten‹ in einer Quintole oder ›28tel-Noten‹ in einer Septole vorkommen:

Jo-seph ge-fällt mir sehr gut. Jo-seph ge-fällt mir heu-te sehr, sehr gut.

Übersicht					
Zweiteilung					
Dreiteilung (Triole)					
Vierteilung					
Fünfteilung (Quintole)					
Sechsteilung					
oder:					
oder: (Sextole)					
Siebenteilung (Septole)					
Achtheilung					
Neunteilung (Nonole)					
oder: (Triolen-Triole)					

1.2.4. Vervielfachung und Teilung der Pulszeit

Soll eine ungeradzahlig vervielfachte Pulszeit geradzahlig geteilt werden, dann ist das im Prinzip mit den vorhandenen Notenwerten möglich. Die Zweiteilung bzw. Vierteilung einer 3/4-Note ergibt zwei 3/8-Noten bzw. vier 3/16-Noten:

Dennoch werden auch hier Teilungszahlen mit Klammern verwendet, wobei der Notenwert der Pulszeit entspricht. Die so dargestellte Zweiteilung heißt **Duole**, die Vierteilung **Quartole**. Verwirrend ist, daß die Werte der Duole ebenso in Vierteln ausgedrückt werden wie die doppelt so schnellen Werte der Quartole.

Im folgenden wird gezeigt, wie alle Unterteilungsprobleme grundsätzlich zu lösen sind. Zuvor muß aber noch eine letzte Unterteilungsmöglichkeit besprochen werden: die einer bereits ungeradzahlig vervielfachten Pulszeit mit einer anderen ungeraden Teilungszahl. Die Fünfteilung (Quintole) einer 3/4-Note sähe so aus: $\text{♩} \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \text{♩}$. Im folgenden Beispiel ist jedoch nicht mehr erkennbar, ob die vorkommende Quintole eine 3/4-Note oder eine Ganze Note unterteilen soll: $\text{♩} \text{♩} \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \text{♩}$. Mißverständnisse sind so nicht zu vermeiden. In neuerer Zeit ist eine Schreibweise entwickelt worden¹⁶, die überall anwendbar ist, wo Schalldauern nicht mit den bis 1. 2. 2. dargestellten Zeichen ausgedrückt werden können. Man gibt einfach an, wie viele gleiche Unterteilungsdauern statt der fiktiven Teilungszahl stehen. [A], lies: 3 statt 2 Achtel wäre dann der Ausdruck für die Triole, die aber aufgrund ihres häufigen Gebrauchs weiterhin als $\text{♩} \overbrace{\text{♩} \text{♩}}^3$ geschrieben werden kann. Die Sextole [B] ist widerspruchsfrei darzustellen, ebenso die Duole [C] und Quartole [D], während die Quintole einmal [E], das andere Mal [F] zu schreiben wäre:



1. 2. 5. Artikulation

Vielleicht ist dem Leser aufgefallen, daß bisher nicht streng unterschieden wurde beispielsweise zwischen ♩ und $\text{♩} \text{‡}$. Damit ist wirklich ein Problem berührt, das sich immer wieder stellt. Bei Instrumenten, die lange nachklingen, verschwindet der Schall allmählich; man kann ihn nicht genau abgrenzen. Deshalb sollte hier die jeweils praktikabelste Lösung gewählt werden: Pausen nur im Dienste der Übersichtlichkeit (evtl. $\text{♩} \text{‡}$ statt $\text{♩} \text{‡}$), keine Anbindungen (stattdessen evtl. ein Bogen in die Pause hinein: $\text{♩} \text{‡}$). Wird der Klang jedoch eigens abgedämpft, dann soll der Zeitpunkt genau angegeben werden, evtl. mit einem zusätzlichen Abdämpf-Pfeil [Beispiel 11]:



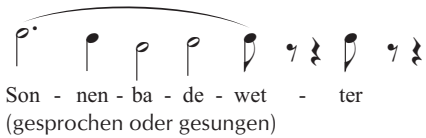
Instrument: Glocke, Becken, Hi-hat; der unterlegte Text kann mitgedacht oder mitgesprochen werden.¹⁷ Die gleiche Genauigkeit (natürlich ohne Abdämpf-Pfeil) ist immer dann angebracht, wenn der Ausführende selbst das Ende des Klanges bestimmt (Sänger, Bläser, Streicher¹⁸). Nur dann sollten auch Anbindungen geschrieben werden: $\text{♩} \text{‡} \text{‡} \text{‡} \text{‡} \text{‡}$.

Der Haltebogen ist nicht zu verwechseln mit dem **Legato-Bogen**. Letzterer wird verwendet, wenn verschiedene Schallhöhen ohne Pausen miteinander verbunden sind: $\text{♩} \text{‡} \text{‡} \text{‡}$. Gedacht ist dabei an ein aktives Zutun, um den Klang nicht abreißen zu lassen, so daß diese Bezeichnung für Schlaginstrumente nicht sinnvoll ist. Hier habe ich ein Wort gewählt, dessen Konsonanten ineinander fließen; das *legato* entsteht von selbst [Beispiel 12]:

¹⁶) ERHARD KARKOSCHKA: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966

¹⁷) In vielen Kulturen sind die Rhythmen mit bestimmten Sprechsilben gekoppelt.

¹⁸) Auch die Tasteninstrumente zählen hierzu, bei denen der Klang nicht weitererregt, wohl aber durch Loslassen der Tasten aktiv unterbrochen werden kann.



In ähnlicher Weise muß das Legato beim Instrumentalspiel hergestellt werden. Auch das *staccato* gehört zu den **Artikulationsbezeichnungen**, die im Grunde ergänzende

Schalldauersymbole sind. Der Punkt über oder unter der Note zeigt eine Verkürzung des Schalles, also eine Pause bei gleichbleibender Gesamtdauer an. Statt die Pause auszuschreiben (♩♯♯♯) notiert man ♩♯ oder ♯♯. Ebenso gebräuchlich ist ♯ bzw. ♯♯♯. Es wird gesagt, dies sei länger bzw. kürzer als ♩♯, jedoch gibt es darüber keine einheitliche Auffassung. So empfehle ich *staccato* als Bezeichnung für eine sehr kurze Schalldauer (unabhängig von der Dauer des zugehörigen Notenwertes), dargestellt durch einen Staccatopunkt ♩♯ oder ♯♯, je nach Zusammenhang und Übersichtlichkeit; *staccatissimo* als Bezeichnung für die kürzestmögliche Schalldauer, dargestellt durch einen kleinen Keil an der Note: ♩♯ oder ♯♯♯ oder ♯♯♯. Eine Mittelstellung zwischen *legato* und *staccato* nimmt das *non legato* (nicht gebunden) oder *portato* (getragen) ein, für gleiche oder verschiedene Schallhöhen: ♩♯♯ oder ♯♯♯.

Den gleichen Sachverhalt stellt das *tenuto* (gehalten) dar: ♩♯♯ oder ♯♯♯♯.

1.2.6. Mehrstimmigkeit I (Simultan-Zusammenhänge)

Rhythmen können sich überlagern. Um diesen Vorgang zu realisieren, braucht man so viele Schallhöhen wie rhythmische Gänge, die übereinander geschrieben werden (möglichst der hohe Schall über den tieferen, Notenlinien sind noch nicht erforderlich). Zu den eingangs genannten Beziehungen länger, kürzer, gleichlang treten nun neue: später, früher, gleichzeitig. Die einfachste Form der Überlagerung ist schon das Mitdenken des pulsierenden Ganges ›unter dem rhythmischen Gang (vgl. Beispiel [2]). Auch beim simultanen Erklängen zweier oder mehrerer rhythmischer Gänge stellen sich alle Ausführenden einen (im allgemeinen denselben) Puls vor.¹⁹ [Beispiel 13]:

20
Puls

(Lau - fen, lau - fen, Schritt, Schritt, lau - fen, ruh'n, lau - fen,)
(Ruh'n, lau - fen, lau - fen, Schritt, lau - fen, ruh'n,)

[Beispiel 14] ist ein rhythmischer **Kanon** Die Ausführenden spielen den gleichen rhythmischen Gang, jedoch zeitlich verschoben um jeweils zwei Viertel:

¹⁹⁾ Bei größerer Besetzung übernimmt meist ein Dirigent die Aufgabe, diesen Puls unhörbar darzustellen.

²⁰⁾ Eine eckige oder geschweifte Klammer zeigt das gleichzeitige Erklängen der Rhythmen oder Pulse an.

(Lau - fen, ren-nen, ren-nen, ran an den Speck, immer ran und lau - fen, rennen)
 (Lau - fen, ren-nen, ren-nen, ran an den Speck, immer ran und)
 (Lau - fen, ren-nen, ren-nen, ran an den Speck,)

Hilfspuls
 USW.

Mit Vorteil wird der **komplementäre** (sich ergänzende) Rhythmus verwendet, d.h. die Gänge lösen sich gegenseitig mit schneller und langsamer Bewegung ab. Besonders interessant ist die Überlagerung von geradzahligen und ungeradzahligen Teilungen der Pulszeit:

Hier ist zur genauen Vorstellung ein Hilfspuls zu denken, welcher dem kleinsten gemeinschaftlichen Vielfachen der Teilungszahlen entspricht (also noch kürzer ist als die Teilungen selbst, vgl. Beispiel [10]):

Üben kann man auf folgende Weise:

Ebenso kann man sich >4 gegen 3< mit der Zwölftelteilung klarmachen:

Wer diese Überlagerung beherrscht, kann mit größerer Genauigkeit auch die verschiedenen Teilungen innerhalb eines rhythmischen Ganges realisieren:

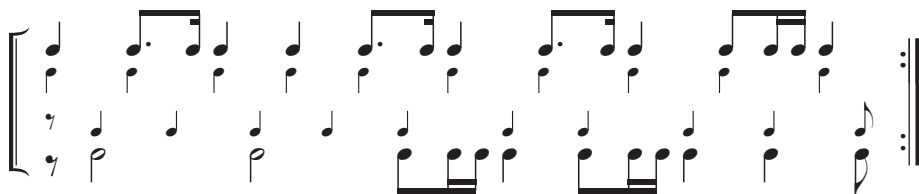
[Beispiel 15] ist wieder ein rhythmischer Kanon, diesmal aber ein **Krebs-Kanon** (rückläufiger Kanon). Der zweite rhythmische Gang ist die Spiegelung des ersten an einer vertikalen Linie:

1.2.7. Kreuzrhythmik

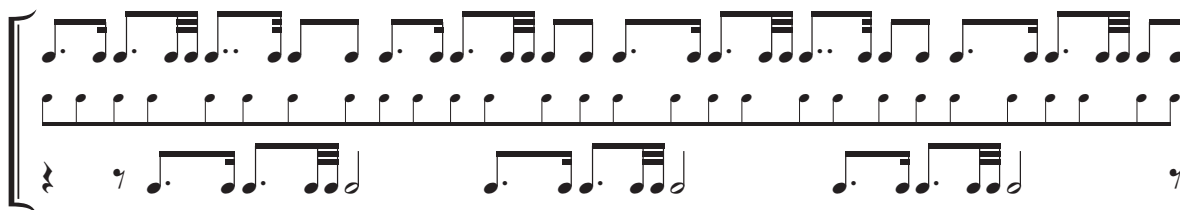
Eine besonders in Afrika verbreitete Art, in der sich pulsierende oder rhythmische Gänge überlagern, ist die **Kreuzrhythmik**. Die afrikanische Xylophonmusik läßt zwei Spieler in schnellster Folge²¹ sich abwechseln ($\text{♩} = 144$ mindestens). Der später einsetzende Spieler kann das Gefühl haben, ständig genau zwischen die Schläge des ersten Spielers zu kommen; er kann sich aber auch selbst auf den Hauptschlag denken und den ersten Spieler als Zwischenschläger empfinden. Ein dritter Ausführender spielt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ usw. und trifft dadurch abwechselnd mit dem ersten und zweiten zusammen.²² Für ein Sprachspiel bieten sich Silben aus der *Ur-Sonate* von Kurt Schwitters an (für 2 Sprecher, [Beispiel 16]):

fö fö fö fö bö bö bö fö bö bö füms bö wö bö
fö fö bö bö fö wö bö wö füms bö bö wö fö bö usw.

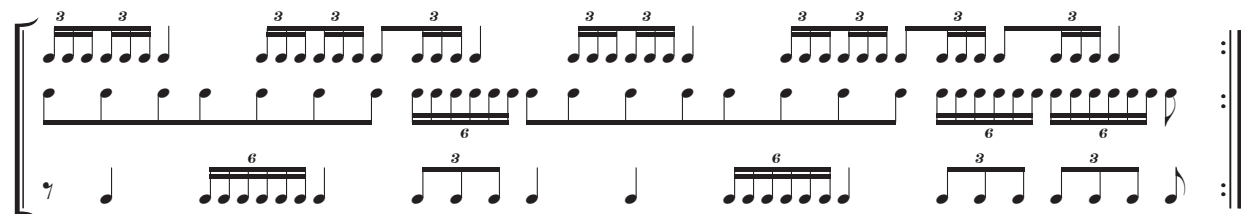
Während beim soeben gezeigten Verfahren ausschließlich pulsierende Gänge »übereinander« liegen, zeigt [Beispiel 17] rhythmische Gänge, deren Pulszeiten ein Achtel gegeneinander verschoben sind (für die längeren Dauern am besten dastiefere Instrument!):



Der beabsichtigte Effekt tritt nur dann ein, wenn die rhythmischen Gänge so gestaltet sind, daß ihr Puls deutlich hervortritt. Deshalb kann auch aus Beispiel [8] ein charakteristischer Kreuzrhythmus gewonnen werden [Beispiel 18]:



Schließlich noch ein Beleg dafür, wie eine verschobene Achtel-Triole die Unabhängigkeit der beiden rhythmischen Gänge verstärken kann [Beispiel 19]:



²¹⁾ GERHARD KUBIK (*Zum Verstehen afrikanischer Musik*, Reclam Leipzig 1988) beschreibt das gemeinsame Fühlen der Elementarpulsation, wie er die Folge kürzester Dauern nennt.



²²⁾ Tonvorrat vorwiegend pentatonisch, → 4.3.

1.3. Taktgebundene Schalldauerbeziehungen

Es mag verwundert haben, daß bisher nicht vom Takt die Rede war. Dafür habe ich zwei Gründe:

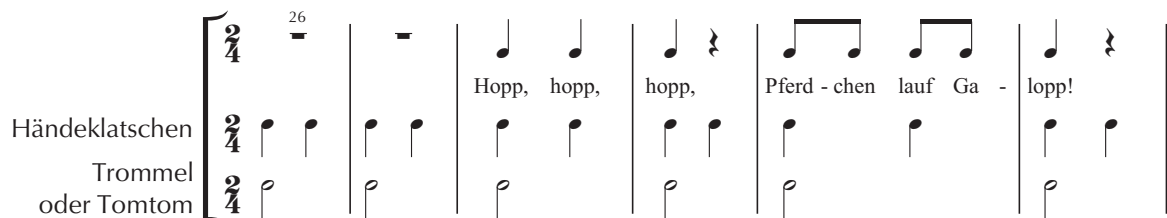
Erstens ist der Takt historisch – zumindest in solch umfassender Geltung wie heute – eine recht späte Erscheinung. Wenn, wie im vorigen Abschnitt zu sehen war, nicht einmal die Pulse zusammentreffen, kann das ›Zugleich!‹ des Taktes²³ keine Rolle spielen. Ebenso läßt eine natürlich fließende Sprache (mit unterschiedlichen Wort- und Satz­längen) gar nicht den Gedanken aufkommen, man könne sie sozusagen in Kästchen mit gleicher Silbenzahl hineinpressen. Daraus ergibt sich, daß der Takt keineswegs so selbstverständlich zum Rhythmus gehört, wie es heute zumeist angenommen wird.

Zweitens überzeugt mich seine Herleitung aus Schallstärkeverhältnissen nicht. Ein Phänomen, das fast als Inbegriff der Schalldauerbeziehungen gesehen wird, sollte sich doch wenigstens aus diesen heraus verstehen lassen! Hinzu kommt, daß man die Überbetonung der Schallstärke am Taktanfang gerade bei stümperhaftem Spiel beobachten kann.²⁴

Ich meine, es gibt eine Erklärung, die unserer Musikpraxis besser entspricht. Dafür war es allerdings notwendig, zunächst die Simultanbeziehung von Schalldauern zu betrachten. Ein Takt entsteht nämlich am einfachsten dadurch, daß sich pulsierende Gänge mit doppelter, dreifacher usw. Pulszeit überlagern. Durch die Verdopplung entstehen Zweiergruppen, durch die Verdreifachung entstehen Dreiergruppen gleichmäßiger Schläge, die mittels des senkrechten Taktstrichs voneinander getrennt werden können: $\frac{2}{4}$  || $\frac{3}{4}$  ||²⁵ Aus praktischen Gründen steht der Taktstrich etwas vor dem Punkt, an dem die erste Schalldauer eintritt, so daß die Darstellung nicht mehr völlig maßstabgerecht sein kann. Die Bruchzahlen (ohne Bruchstrich) geben im Zähler die Anzahl der Pulse, im Nenner den Notenwert der Pulszeit an: Zwei-Viertel-Takt; Drei-Viertel-Takt.

1.3.1. Zweiertakt, Dreiertakt

Die praktische Musik ist tatsächlich oftmals so einfach, wie es hier dargestellt wird: Es gibt einen Pulsschläger, einen Taktschläger, und ›darüber‹ wird ein rhythmischer Gang ausgeführt. [Beispiel 20] kann gesungen oder gesprochen werden:



²³) Kaum anzunehmen, daß es den ›primitiven‹ Völkern nicht möglich war. Ich glaube, es schien ihnen zu primitiv.

²⁴) Ich besinne mich auf ein Schülerkonzert, bei dem die Lehrer, in der ersten Reihe sitzend, alle heftig mit dem Kopf nickten jeweils zum Taktanfang der *Polonaise As-Dur* von CHOPIN:



²⁵) Neuere Metronome folgen diesem Prinzip, indem sie die Taktanfänge durch ein Glöckchen markieren.

²⁶) Jeder vollständige Pausentakt wird durch eine Ganze Pause ausgedrückt.

Der Dreiertakt wird etwas beschwingter, wenn der Pulsschläger den mittleren Puls wegläßt [Beispiel 21]:

Selbst wenn allein ein Taktschläger vorhanden ist, wird der Puls mitgedacht und nun sogar mitgezählt²⁷, denn durch die Stellung im Takt erhalten die Pulszeiten eine neue Bedeutung und werden **Zählzeiten**²⁸ genannt. Ihre Benennung erfolgt zumeist als Substantiv: die Eins, die Zwei, die Drei. Hilfspulse werden durch »und« ausgedrückt:

oder sogar durch:

Auf diese Weise entsteht eine Hierarchie (Rangordnung) der Schalldauern, die so weit geht, daß gelegentlich von ›guten‹ (Eins) und ›schlechten‹ (Zwei, Drei) Taktzeiten gesprochen wird. Sie läßt sich aber noch immer dadurch erklären, daß ein Zusammentreffen von Schlägen (auf der Eins) eine größere Schwere erzeugt als der einzelne Puls oder gar Hilfspuls. Es bedarf vom Grundsatz her keiner Verdeutlichung durch Schallstärke.²⁹

Eigentlich könnte mit den beiden Taktarten das gesamte Taktgeschehen schon dargestellt werden. Auch hier werden aber für die Zählzeit noch andere Notenwerte als Viertel verwendet (vgl. Beispiel [3]). Einfache gerade Taktarten sind außer dem 2/4-Takt der 2/2-Takt (oft durch C bezeichnet und *alla breve* benannt), seltener der 2/1-Takt (sprich: 2 Ganze), dann der 2/8 Takt und möglicherweise der 2/16-Takt. Einfache ungerade Taktarten sind außer dem 3/4-Takt der 3/2-Takt, seltener 3/1 (sprich: 3 Ganze), dann der 3/8-Takt und der 3/16-Takt. Neben dem bisher vorkommenden Volltakt gibt es den **Auftakt**, eine im allgemeinen kürzere Zeit, die vor der Takt-Eins steht [Beispiel 22]:

Zu beachten ist, daß am Schluß eines Musikstücks der Auftakt vom letzten Takt abgezogen wird.

²⁷) Daß Kinder Rhythmen empfinden, lange bevor sie zählen können, unterstreicht meine Argumentation.

²⁸) Auch durch diesen Begriff wird deutlich, daß – ebenso wie beim Puls – die Zeit (die Schalldauer) gemeint ist und nicht nur der Zeitpunkt ihres Eintritts.

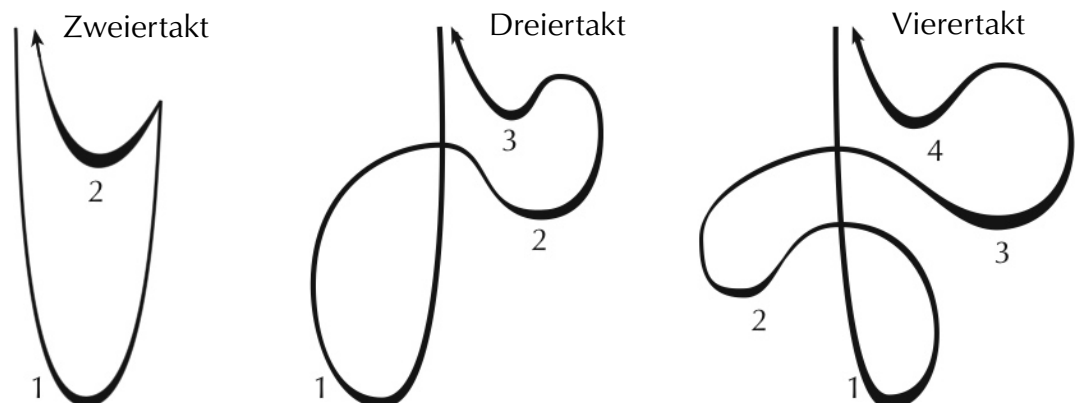
²⁹) Diese Möglichkeit soll damit nicht geleugnet werden (→ 2. 3.).

1.3.2. Zusammengesetzte Taktarten

Darüber hinaus gibt es die zusammengesetzten Taktarten. Sie hätten keinen Sinn, wenn es nicht darum ginge, die Hierarchie der Zählzeiten weiter zu vertiefen. Der bekannteste zusammengesetzte, nämlich der 4/4-Takt, ließe sich sonst ebenso gut mit zwei 2/4-Takten darstellen. Ganz im Gegenteil ist aber der Vierertakt der verbreitetste überhaupt. Das erklärt sich vielleicht aus der häufigsten menschlichen Bewegungsart, dem Gehen oder Laufen. Die Folge der Schritte beinhaltet einerseits ein ständiges ›eins-zwei‹, andererseits ist bei diesem gleichförmigen Wechsel eine größere Einheit willkommen, die ihn nochmals überformt, gewissermaßen über das ständige Aufstampfen hinwegträgt. Dann wäre der Vorgang so zu denken:

Nun hat tatsächlich jede Zählzeit ihren eigenen Charakter. Die Eins ist unbestrittener Schwerpunkt durch das Zusammentreffen von Puls- und Taktschlag. Die Drei hat zwar nicht die gleiche Schwere, ähnelt aber der Eins durch die Rückkehr auf den linken Fuß. Die Zwei hängt gewissermaßen am meisten in der Luft, während die ihr ähnliche Vier eine andere Bedeutung erhält, indem sie den nächsten Schwerpunkt vorbereitet [Beispiel 23]:

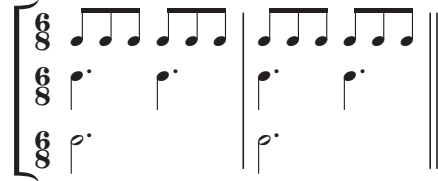
Verdeutlichen kann man sich die Verhältnisse im Takt auch durch die Schlagfiguren des Dirigenten³⁰:



Die Verdickungen stellen die Punkte der schnellsten Bewegung dar.

³⁰⁾ Diese und weitere Schlagfiguren bei KURT THOMAS: *Lehrbuch der Chorleitung*, Leipzig 1939, S. 15.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind außer dem 4/4-Takt (auch durch C bezeichnet), der 4/8-, seltener der 4/16-Takt. Einen Sonderfall stellt der 3/2-Takt dar, sofern als Zählzeit die Viertel aufgefaßt werden; dann ist er aus drei 2/4-Takten zusammengesetzt. Möglich ist auch ein 4/2-Takt. Von den zusammengesetzten ungeraden Taktarten ist der 6/8-Takt der bekannteste. Es gibt ihn nur in dieser Form (nicht aus drei 2/8-Takten gebildet!):



[Beispiel 24]:

Bunt	sind	scho-(ho)n	die	Wäl - der,	gelb	die	Sto-(ho)p-pel	fel - der, ...
Bunt	sind	schon	die	Wäl - der,	gelb	die ...		
Herbst		be - - -	ginnt,	Herbst ...				

Gebräuchlich ist auch der 6/4-Takt, gelegentlich der 6/16-Takt. Weitere Zusammensetzungen kommen ebenfalls vor: 9/8- und 12/8-Takt, gelegentlich 9/16- und 12/16-Takt.

1.3.3. Rhythmus und Takt

Bisher habe ich den Takt durch die Überlagerung von Pulszeiten, also durch Simultanbeziehungen, erklärt. Auch bestimmte rhythmische Gänge, also Sukzessivbeziehungen, können aber bewirken, daß man Schwerpunkte empfindet, als gäbe es einen Taktschläger. Grundsätzlich gilt, daß Gruppen von Schalldauern, wenn sie gut abgrenzbar sind und wiederholt werden, eine Taktempfindung nahelegen. Bereits $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, erst recht $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ usw. repräsentieren den Dreiertakt. $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ bzw. $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ergeben einen Zweiertakt.

Dagegen ergibt $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ einen Vierertakt. Schließlich ein Sechsertakt: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Auch durch gleichbleibende Anordnung betonter Textsilben läßt sich ein Takt repräsentieren. Nehmen wir Goethes Gedicht *An den Mond*. Die 1. Strophe, aus 4 Versen bestehend, lautet so:

*Fülle*st wieder Busch und Tal
 Still mit Nebelglanz,
 Löstest endlich auch einmal
 Meine Seele ganz;

Das Gedicht folgt dem Versmaß des Trochäus. Bei der rhythmischen Darstellung sind (wie bei den anderen Versmaßen auch) mindestens zwei Varianten möglich [Beispiel 25A]:

Fül - lest wie - der Busch und Tal still mit Ne - bel - glanz,
lö - sest end - lich auch ein - mal mei - ne See - le ganz;

Weitere Versmaße: Daktylus [Beispiel 25B]:

Hab ich den Markt und die Stra - ßen doch nie so ein - sam ge - se - hen

(GOETHE: *Hermann und Dorothea*)

Jambus, stets mit Auftakt [Beispiel 25C]:

Es schlug mein Herz ge - schwind zu Pfer - de, es war ge - tan fast ...

(GOETHE: *Willkommen und Abschied*)

1.3.4. Gemischte Taktarten

Folgende Sukzessivbeziehung ergibt die Gruppierung von 5 Pulszeiten und legt einen 5/4-Takt nahe:

usw.

deutlicher:

usw.

Hier haben wir den seltenen Fall eines ungegliederten Fünftaktes, während er im allgemeinen aus einem Zweier- und einem Dreiertakt zusammengesetzt ist. In Abwandlung von Beispiel [25A] könnte auch gesprochen werden:

Fül - lest wie - der Busch und Tal still mit Ne - bel - glanz,

Die umgekehrte Folge von Zweier- und Dreiertakt zeigt:

Einen ungegliederten Siebenertakt ergibt:

Aber schon ein dazu gesprochener Text unterteilt ihn [Beispiel 26]:

Wenn du wüß - test, was du kei - nes - falls er - fah - ren sollst, wenn du wüß - test ...

Gelegentlich werden die Unterteilungen als Summe in den Zähler geschrieben: $2+2+3$. Das ist hilfreich, wenn sonst die Übersicht verloren geht, notwendig sogar im folgenden Beispiel, weil sonst ein einfacher 8/8-Takt vermutet würde [Beispiel 27]:



Verbreitet sind die gemischten Taktarten besonders auf dem Balkan, beispielsweise noch $\frac{2+2+2+3}{8}$. Weitere Zusammensetzungen können gebildet werden.

1.3.5. Taktwechsel

Gemischte Taktarten sind (die beiden ungegliederten Beispiele ausgenommen) schon eine Form des Wechsels, der allerdings noch regelmäßig stattfindet. Ändert sich nun die Unterteilung [Beispiel 28],



kann ebensogut geschrieben werden:



Die Taktvorschrift gilt, bis eine neue eintritt. Der Taktwechsel ist in gewisser Weise ein Widerspruch in sich selbst, hatten wir doch gerade festgestellt, daß der Takt durch regelmäßig wiederkehrende Gruppierungen entsteht. Beispiel [28] ist ein einfacher rhythmischer Gang, wenn kein Taktschläger hinzutritt. Mit einem solchen setzt die Taktvorstellung ein, aber nur deshalb, weil man sich an einigen Wiederholungen orientieren kann. Allgemein ist zu sagen, daß einem Taktwechsel immer klar auffaßbare Verhältnisse zugrunde liegen müssen, eine wie auch immer geartete Prägnanz. Diese ist besonders beim **Pulszeitwechsel** gegeben [Beispiel 29]



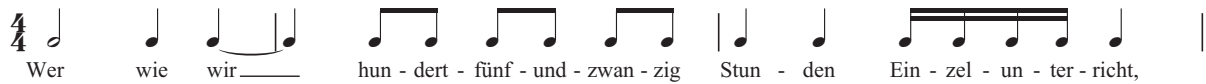
(CARL ORFF: *Carmina burana, Uf dem Anger*)

Oftmals wird ein Takt allerdings nur geschrieben, um – besonders für mehrere Stimmen – eine gewisse Übersichtlichkeit zu schaffen. Dann sehen wir einen rhythmischen Gang entweder in ein Taktschema hineingepreßt oder eine Aufeinanderfolge von verhältnismäßig willkürlichen Taktwechseln. Dafür das ausführliche [Beispiel 30]³¹:

<p>Wer wie wir hun - dert - fünf - und - zwan - zig Stun - den Ein - zel - un - ter - richt, Grup - pen - un - ter - richt und</p>	<p>Kon - sul - ta - tio - nen ge - ge - ben hat, der hat ge - nug.</p>
<p>Tomtom</p>	<p>Tomtom</p>

³¹⁾ Der Leser kann dieses Beispiel übergehen, wenn es ihm zunächst zu kompliziert erscheint.

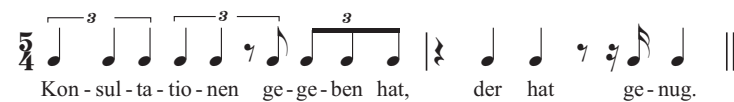
Dies ist die adäquate Schreibweise. Der Tomtom-Spieler kann die Sprechstimme verfolgen und sich so orientieren. Soll dennoch eine Einteilung gegeben werden³², dann sind weder Zweier- noch Dreiertakt durchgängig herstellbar. Zunächst könnte (mit Anbindung) ein Vierertakt gebildet werden:



Auch zwei Fünftertakte wären möglich:



Unumgänglich ist der folgende Pulszeitwechsel $\oplus \oplus$, so daß ein 5/8-Takt entsteht. Danach kann man im ersten Fall zum 4/4-Takt, im zweiten Fall zum 5/4-Takt zurückkehren:

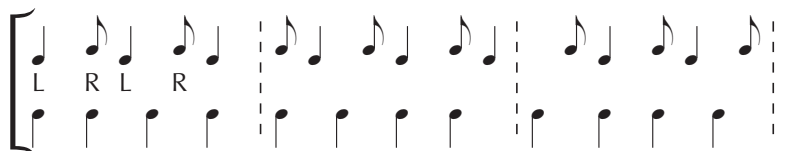


1.3.6. Polyrhythmik

Mit diesem Begriff ist nicht einfach die Überlagerung rhythmischer Gänge gemeint, sondern deren Unabhängigkeit voneinander bei dennoch bestehender Bezogenheit auf einen gemeinsamen Puls. Neben der schon beschriebenen Kreuzrhythmik gibt es die Konflikte zwischen dem (geradzahligen) 4/4-Takt und ungeradzahligen Gruppen von Achteln (vorwiegend Dreiergruppen). Spielt man letztere am Schlagzeug mit der Handverteilung Links-Rechts-Rechts, dann werden gleichmäßige Viertel (etwa auf der Großen Trommel mit Fußmaschine) als Gegenrhythmus erlebt [Beispiel 31]:



Wird der mittlere Schlag (R) weggelassen, kommt die Dreiergruppe deutlicher zur Geltung:



Werden 4/4-Takte gedacht, dann braucht man drei, um wieder zum Ausgangspunkt zu gelangen. Deutlicher wird der Takt, wenn in der Mitte abgebrochen und der 2. Takt durch zwei Viertelschläge ergänzt wird:



³²⁾ angenommen, die Tomtom-Schläge sollten durch mehrere Spieler (oder als Akkorde durch ein Orchester) ausgeführt werden, und es gäbe evtl. einen Dirigenten

Natürlich können die Dreiergruppen auch auf verschiedene Fellinstrumente verteilt werden. Wegen ihres afrikanischen Ursprungs findet man die polyrhythmischen Strukturen in den lateinamerikanischen Tänzen wieder. Beschränkt auf den 1. Takt (Rumba, Carioca) bzw. auf den 2. Takt (Tango), ergibt sich aus dem Vorigen:



Ein nur kurzzeitiger Konflikt mit einem klar empfundenen Takt wird **Synkope** genannt.

Die Drei-Achtel-Gruppen können aber auch um ein oder zwei Viertel gegeneinander verschoben werden, ebenso ($\rightarrow \Phi$) um ein Achtel. Damit wird es gleichgültig, an welcher Stelle eine Eins geschlagen wird, und wir haben die entwickelte Form der Polyrhythmik erreicht [Beispiel 32]:

1. 4. Blues-Jazz-Rhythmik

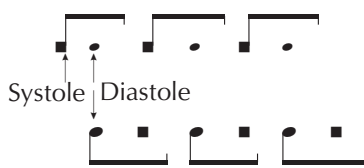
Der an diesem und/oder dem Abschnitt 1. 5 weniger interessierte Leser kann direkt zum Abschnitt 1. 6 übergehen.

Während die Afrikaner, die nach Lateinamerika zwangsumgesiedelt wurden, vorrangig die Polyrhythmik weiterverfolgten, mußten ihre Leidensgenossen in Nordamerika (weil Trommeln verboten wurden) auf das einzige Rhythmus-»Instrument« zurückgreifen, das ihnen geblieben war: ihr eigenes Herz. Ich gestehe, daß es mir schwer gefallen ist, mit diesem Thema so lange zu warten, stellte sich doch schon ganz zu Anfang die Frage, welche Unterteilung einer Pulszeit als ursprünglich anzusehen ist (vergleiche meine Formulierung bei 1. 2. 1.).

Die erste Unterteilung, die der Mensch in seinem Dasein kennenlernt, ist die des mütterlichen Herzschlags. Es ist erstaunlich, daß viele, mit denen man hierüber spricht, gar nicht wissen, wovon die Rede ist. Aber man muß nur seinen eigenen Kreislauf stark anregen und sich anschließend aufs Ohr legen, um zu hören, daß der sonst gefühlte gleichmäßige Puls aus zwei ungleichen Phasen besteht. Sie sollen wie in der Medizin **Systole** (die kürzere, bei der das Blut in den Körper gepumpt wird) und **Diastole** (die längere, die der Vorbereitung zum nächsten Hineinpumpen dient) genannt werden. Das Schalldauerverhältnis dieser beiden Phasen entzieht sich einer genauen Notation, da die Tätigkeit des Herzens unwillkürlich verläuft und deshalb auch nicht an Zahlenverhältnisse angepaßt werden kann (was bei den Tätigkeiten der Hände oder Füße weit besser gelingt). Für den Anfangsunterricht scheint es mir durchaus empfehlenswert,

³³⁾ Ein entsprechender Rhythmus findet sich (unter ausdrücklicher Berufung auf den mütterlichen Herzschlag) in der Musik der Indianer.

mit der Beobachtung des Herzrhythmus³³ zu beginnen, lange bevor eine Notation eingeführt wird. In einem Buch ist das jedoch nicht möglich, so daß ich mich dafür entscheiden mußte, zuerst die bekannten Dauersymbole darzustellen, die im Einklang mit einer ›rationaleren‹ Musikpraxis entwickelt wurden, um jetzt die ›irrationalen‹ Rhythmen annähernd bezeichnen zu können. Wenn man sich eine gewisse Zeit lang in die Systolen und Diastolen des eigenen Herzens hineinhört, dann fallen zwei Besonderheiten auf. Erstens bleibt in der Schwebelage, ob die Gesamtzeit des Pulses mit der Systole oder mit der Diastole beginnt. Hält man sich an den normalerweise fühlbaren Impuls, wäre das wie [a] darzustellen (Pulsschläge); hält man sich dagegen daran, daß die längere Zeit die größere Schwere besitzt, sieht es aus wie [b]:



Die Schallstärke ist insofern beteiligt, als die Systole lauter gehört wird. Dies ist jedoch eine natürliche Betonung und nicht mit dem willentlichen Eingriff in den Zeitverlauf zu vergleichen, vor dem ich gewarnt habe. Hier bleiben die beiden Phasen in geradezu wunderbarer Weise im Gleichgewicht.

Zweitens ist das Verhältnis ihrer Dauern nicht genau anzugeben. Die Diastole ist, wie der Name sagt, ungefähr doppelt so lang wie die Systole; folglich können die Dauern so notiert werden:

$\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$. Jedoch gibt es Schwankungen nach beiden Richtungen, wobei $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ zwar nie erreicht, aber »angepeilt« wird, während $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ durchaus vorkommt. Der beschriebene Rhythmus des Herzens ist im Blues und Jazz – allerdings meist schneller – wiederzufinden, und zwar mit einer Deutlichkeit, dass ich mich wundere, diese Musik fast nirgends so erklärt zu sehen. Man spricht allgemein vom **trioletischen Rhythmus**³⁴, der klassisch ausgebildeten Musikern große Schwierigkeiten macht. Die erste Umgestaltungsmöglichkeit besteht beim Blues und ursprünglichen Jazz im Weglassen der bereits gegebenen Unterteilung:

In gebräuchlicher Notation:

oder

Man sieht, daß die Betonung zwischen den oben dargestellten Möglichkeiten [b] und [a] hin- und hergeht: Da aber nicht ständig hin- und hergesprungen werden kann, ist die Entscheidung für eines der beiden Systeme nötig. In Teilen der ungarischen Folklore ist sie zugunsten von [a] gefallen, indem $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ bzw. $\overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ durch die Pulszeit gestützt wird.



Im Blues und Jazz dagegen sind alle Beziehungen so gestaltet, daß Darstellung [b] greift. Übriggeblieben ist von der Auffassung (a), daß die Gänge trioletischer Rhythmen überwiegend auf einer Systole oder einer angebundenen Systole enden (die der klassischen Rhythmen fast immer auf einer vollen Pulszeit). Für das folgende, durch die Glenn Miller Band bekannt gewordene *In the Mood* von JOE GARLAND [Beispiel 33] deute ich den Tonhöhenverlauf³⁵ an:

³⁴) Wenn im folgenden klassische Triolen (→ S. 15) gemeint sind, wird dies ausdrücklich gesagt.

³⁵) genaue Aufzeichnung S. 128

Für diejenigen, welche das Stück kennen, wird schnell klar, daß der Schluß auf einer Diastole – wie er der klassisch-europäischen Musik entspricht – einem Jazzliebhaber geradezu ins Gesicht schlägt. Aber auch bei der Ausführung auf einer Höhe (tiefes Tomtom) zeigt der Original-Rhythmus, welche Spannung durch das Ende auf der Systole entsteht:



Für die schwarzen Musiker war die Notation eher ein Notbehelf, denn die Musik wurde durch Spielen und Hören weitergegeben. Da sich der triolische Rhythmus von selbst verstand, schrieb man einfach:  |  | Obwohl sich diese Schreibweise bis heute durchgesetzt hat, empfehle ich die von mir soeben angegebene Triole mit Klammer, aber ohne »3« zur Unterscheidung von klassischen Triolen. Das kommt den tatsächlichen Verhältnissen am nächsten und ist auch für Nichteingeweihte deutlich. Bei bestimmten Rhythmen müssen ohnehin Triolen geschrieben werden, wie [Beispiel 34] zeigt:



| Eine Mischung der Schreibweisen, wie darunter gezeigt, wäre irreführend.

schlecht:



Die mittleren Triolen-Achtel erscheinen im Kleinstich, da sie als Beiwerk auch weggelassen werden könnten und darum möglichst leicht genommen werden sollen (sogenannte *ghost notes*³⁶). Ein zu häufiges Vorkommen und vordergründiges Erklingen vollständiger Triolen beschädigt den besonderen Charakter, der aus der Spannung zwischen Systole und Diastole entsteht.

1.5. Schalldauer-Zusammenhänge mit veränderlicher Pulszeit, durchbrochener Pulszeit und ohne Pulszeit

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Pulszeit kein starres, mathematisch genaues Maß ist. Kleinere Temposchwankungen und das – oft sogar unbewußte – geringfügige Verlängern besonders hervorgehobener Noten werden als selbstverständlich vorausgesetzt und nicht besonders bezeichnet. Hiermit beschäftigt sich die **Agogik** (Lehre vom lebendigen musikalischen Vortrag).

³⁶) = Geister-Noten

1. 5. 1. Freies Tempo

Sollen solche Schwankungen größer sein, aber den Ausführenden überlassen bleiben, schreibt man die Bezeichnung **rubato** (geraubt – und wieder zurückgegeben!). Sie kann aufgehoben werden durch: **a tempo** (im Tempo). Gleichmäßige Beschleunigung (Verkürzung der Pulszeit) wird ausgedrückt durch: **accelerando** (abgekürzt **accel.**=schneller werdend) oder **stringendo** (**string.**=treibend). Zu diesen wie zu allen folgenden Bezeichnungen können Zusätze gemacht werden: **più**=mehr, **molto** oder **assai**=sehr, **meno**=weniger, **poco**=etwas, **non troppo**=nicht zu sehr. So wird auch verwendet: **poco a poco più mosso** (nach und nach bewegter) oder **sempre più accelerando** (immer mehr beschleunigen). Gleichmäßige Verlangsamung (Verlängerung der Pulszeit) wird ausgedrückt durch durch: **ritardando** (**rit.**) oder **rallentando** (**rall.**)=langsamer werdend; **poco a poco meno mosso** (nach und nach weniger bewegt) oder **sempre più ritardando** (immer mehr verlangsamen). Ein plötzliches Schnellerwerden zeigen an: **più mosso** (bewegter), **stretto** (geeilt); plötzliches Langsamerwerden: **meno mosso** (weniger bewegt), **ritenuto** (zurückgehalten). Möglich ist immer der Zusatz subito (**sub.**=plötzlich). All diese Bezeichnungen können aufgehoben werden durch **a tempo**=zum Tempo (zurück), auch **tempo primo** (Tempo I). Einen Sonderfall stellen einige Ausdrücke dar, die zugleich mit einer Verlangsamung ein Abnehmen der Schallstärke bezeichnen sollen: *calando* (nachlassend), *mandando* (versagend) *morendo* oder *smorzando* (ersterbend), *perdendosi* (sich verlierend). Soll eine einzelne Schalldauer oder Pause eine unbestimmte Verlängerung erhalten, setzt man eine **Fermate** über \frown oder unter \smile die Note. Oftmals zählen die Ausführenden bloß eine oder mehrere Pulszeiten zum ursprünglichen Dauerwert hinzu. Sinnvoll ist die Fermate eigentlich nur, wenn sie den Puls durch eine nicht zugehörige Dauer unterbricht. Man kann in einem rhythmischen Gang durch eine Häufung von Fermaten sogar die Pulszeit außer Kraft setzen [Beispiel 35]:



1. 5. 2. Asynchrone Überlagerung

Pulsierende Gänge können sich so überlagern, daß das kleinste gemeinschaftliche Vielfache ihrer Pulse eine große Zahl ergibt. Man hat dann den Eindruck von Asynchronie [Beispiel 36]:



Das Verhältnis der beiden Pulszeiten beträgt $55:60 = 11:12$ (kleinstes gemeinsames Vielfaches, also 132), so daß die Schläge sich nach 12 Sekunden wieder treffen, um erneut auseinanderzustreben. Diese Erscheinung ist von Glockengeläut her bekannt. Bei der Ausführung durch Menschen ist eine genaue Tempovorstellung notwendig, ebenso Disziplin; denn die Neigung, sich an das Tempo der Mitspieler anzupassen, ist stets sehr groß.

Eine andere Möglichkeit asynchroner Überlagerung besteht darin, einen pulsierenden Gang genau im Tempo, den anderen mit Beschleunigung und/oder Verlangsamung zu spielen [Beispiel 37]:



1.5.3. Aleatorik, ametrische Verläufe

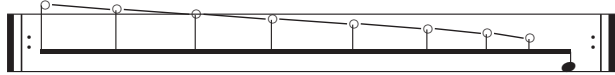
Soll tatsächlich eine Musik ohne Puls entstehen, dann darf dieser von Anfang an nicht gedacht (gefühl) werden. Da, wie wir gesehen haben, gleichmäßige Bewegung im menschlichen Leben eine große Rolle spielt und zusätzlich unsere rhythmische Kultur gänzlich von diesem Gleichmaß durchdrungen ist, fällt das nicht leicht. Vorbilder sind in diesem Fall nicht in Afrika, sondern in Asien zu suchen, etwa beim japanischen No-(eigentlich Nogaku-)Theater.

In der Neuen Musik ist die Organisation musikalischer Zusammenhänge ohne Pulszeit erheblich weiterentwickelt worden. Das bekannteste Verfahren wird **Aleatorik**³⁷ genannt und erreicht seine besten Ergebnisse bei vielen (oder zumindest mehreren) Mitwirkenden. Ich muß es daher mit einem größeren Ausschnitt aus den *Troix poèmes d'Henri Michaux* von WITOLD LUTOSŁAWSKI belegen [Beispiel 38], folgende Seite. Hier werden fast alle Möglichkeiten aktiviert, um ein Gleichmaß zu verhindern: Die Stimmen realisieren mangels genauer Vorschrift verschiedene Schalldauern (einige ein ausgeschriebenes *accelerando*); sie setzen zu verschiedenen Zeiten (mit unterschiedlichem Abstand) ein; sie werden zusätzlich durch unterschiedlichen Beginn der Wiederholungen gegeneinander verschoben, erst recht, wenn die Stimmen mehrfach besetzt sind³⁸. Es entsteht der (durchaus beabsichtigte!) Eindruck eines vielfältigen Stimmengewirrs. Anders liegen die Dinge bei solistischer Ausführung, denn dann verschwindet der einzelne nicht in der Gruppe, sondern muß seinen »Kampf mit der Zeit« allein bestehen.

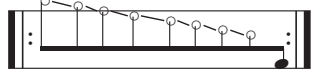
³⁷) *alea* (lat.) = Würfel; gemeint ist: zufälliges Zusammentreffen

³⁸) Zur Schallhöhengestaltung vgl. Abschnitt 3.4.

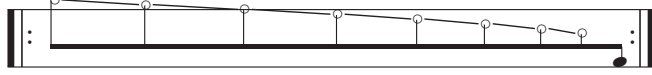
(Schläge des Dirigenten) ca. 10" ↓

I 

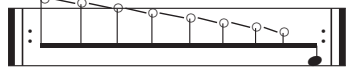
S C'en se - ra bien - tôt fi - ni de lui;

II 

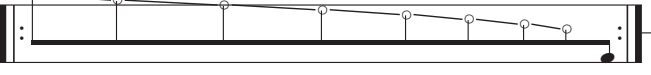
C'en se-ra bien-tôt fi - ni delui;

III 

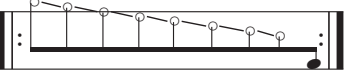
S C'en se - ra bien - tôt fi - ni de lui;

IV 

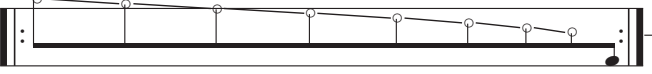
C'en se - ra bien-tôt fi - ni delui;

S V 

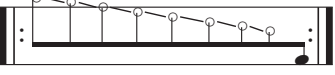
C'en se - ra bien - tôt fi - ni de lui;

A I 

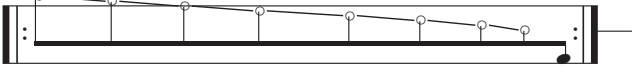
C'en se - ra bien-tôt fi - ni delui;

II 

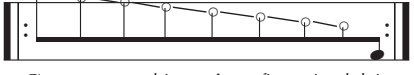
A C'en se - ra bien - tôt fi - ni de lui;

III 

C'en se - ra bien-tôt fi - ni delui;

IV 


A C'en se - ra bien - tôt fi - ni de lui;

V 

C'en se - ra bien - tôt fi - ni delui;

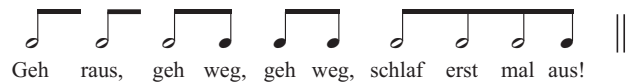
ster Music

(S = Sopran, A = Alt)

Ein in sich geschlossener Zusammenhang rein sukzessiver Schalldauerbeziehungen, die nicht durch eine Pulszeit geregelt sind, soll **ametrischer Gang** (ohne Maß) genannt werden. Durch das Fehlen einer allgemeinen Bezugsgröße gibt es nur Beziehungen zu vorangehenden und nachfolgenden Schalldauern. Das beginnt schon bei sehr deutlichem *accelerando* bzw. *ritardando* und vollendet sich, wenn dieses zum Prinzip wird wie in Teilen des japanischen No-Theaters [Beispiel 39]:  (Fellinstrument)

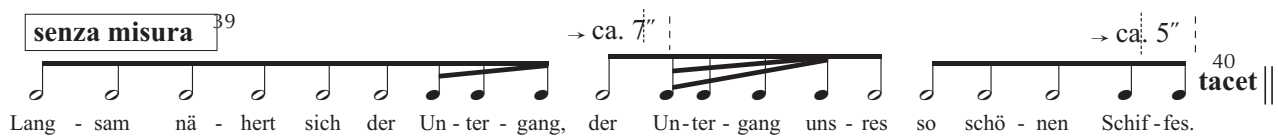
Statt von Teilung und Vervielfachung (auf eine Pulszeit bezogen) kann hier von **Verdichtung** und **Dehnung** gesprochen werden. Die Notation lehnt sich an die bekannten Dauerwerte an; doch

wird man beim Spielen feststellen, daß bereits das Mitlesen schwierig ist. Dies hängt damit zusammen, daß ja gerade eine größere Freiheit im Umgang mit der Zeit erwünscht ist, die aber nur möglich wird durch eine innere Aktivität, welche von Ausführung zu Ausführung Schwankungen unterworfen ist. Man tut also gut daran, nicht auf einer genauen Anzahl der Schläge zu bestehen, sondern die Noten als Anleitung zu begreifen, wie man gegen ein unerwünschtes Gleichmaß anspielen kann. Längere Dauern werden auch hier durch leere Notenköpfe dargestellt; die horizontalen Dauerstriche zeigen das Weiterklingen, ihre Unterbrechung eine Pause an. Der Text von Beispiel 12 bekommt jetzt ein ganz anderes Gesicht [Beispiel 40]:



Natürlich wird hier noch weniger als bei früheren Beispielen auf einer gleich bleibenden Schallhöhe gesprochen. Wir können das aber weiterhin vernachlässigen, weil beim sprachlichen Ausdruck der Höhenverlauf unbewußt gefunden wird.

Gelegentlich wurde bei der Notation ein Kompromiß gesucht, indem über dem ametrischen Gang ein Sekundenraster angebracht war. Damit entstand unter der Hand doch wieder so etwas wie ein gedachter (wenn auch nicht mehr hörbarer) Puls. Glücklicher scheint deshalb die Angabe der Gesamtdauer eines Abschnitts wie in Beispiel [38] und im folgenden [Beispiel 41]:



1.5.4. ›Synthetische‹ Ametrie und Asynchronie

Im Zusammenhang mit der Reihentechnik (ursprünglich von ARNOLD SCHÖNBERG als Zwölftontechnik eingeführt, später zur seriellen Technik weiterentwickelt) wurden alle musikalischen Beziehungen einer radikalen Neuordnung unterworfen. Ich will ein Beispiel geben, bei dem eine Reihe aus 12 Schalldauern gebildet wird:



Im Unterschied zum traditionellen Herangehen an die Organisation von Schalldauern werden nun aber nicht die Werte miteinander verbunden, die sich zu einfachen Pulszeiten oder gar Takten zusammensetzen, also nicht:

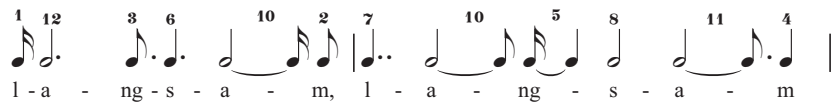


sondern gerade diejenigen, welche so einfache Verhältnisse vermeiden.

³⁹) = ohne Maß

⁴⁰) *tacet* = schweigt, steht für eine ametrische Pause.

Um [Beispiel 42] sinnvoll zu gestalten, unterlege ich den Schalldauern die Laute⁴¹ des Wortes »langsam«:



Mit den Lauten können Schläge auf ein gut nachklingendes Instrument (Becken, Gong, tiefes Tom-Tom) gekoppelt werden. Auch wenn sich der Ausführende bemüht, diesen Gang rhythmisch genau zu spielen, nimmt der Hörer ihn als ametrischen wahr; denn er kann den Hilfspuls (1/16) nicht hören, der zur Orientierung mitgedacht werden muß. Zudem wird der Leser feststellen, daß er bei genauem Zählen zwar die Aufgabe erfüllt (was für das Zusammenspiel mit mehreren Musikern wichtig sein kann), den Zusammenhang aber besser spürt, wenn er die Dauern nur gelegentlich zählt und sie ansonsten ungefähr einhält. Hier zeigt sich wiederum, daß die Noten nur ein Hilfsmittel und nicht die eigentliche Musik sind.

1.6. Anregungen zur weiteren Arbeit (Ausblick in die Formenlehre)

Grundsätzlich ist jetzt alles besprochen, was dem Leser im Bereich der Schalldauerbeziehungen begegnen kann. Daraus ergeben sich schon ziemlich weitreichende Möglichkeiten, selbst zu musizieren. Ich habe immer wieder überlegt, wie ich eine Darstellung finden könnte, die solch eigene Arbeit unterstützt. Eine Zeitlang schwebte mir die Sammlung von Aufgaben vor. Aber Übungen nach dem Motto »Klopfe den hier aufgeschriebenen Rhythmus« bewegen sich nur in einer Richtung: von der Absicht des Autors zum einfachen Nach-Machen des Lesers, vom optischen Signal zum akustischen Ergebnis⁴². Das verfestigt die ohnehin fast übermächtige Tendenz, dem Ohr weniger zu vertrauen als dem Auge, und es blockiert eine schöpferische Arbeitsweise. Kann doch, gerade wenn man sich auf Schalldauerbeziehungen beschränkt, auch sehr gut improvisiert werden! Ich habe mich also dazu entschlossen, über die Beispiele hinaus nur allgemeine Hinweise zu geben. Bisher wurde vorwiegend das musikalische Material berücksichtigt, welches am wenigsten von den Schalldauern wegführt: die Sprache und das Spiel auf Schlaginstrumenten. Dieses Material bildet auch die Grundlage für meine Empfehlungen, die einerseits zur Improvisation führen sollen, andererseits zur kompositorischen Tätigkeit (keine Angst vor diesem Wort!) Damit kann die Bildung einfacher Zusammenhänge ebenso beschrieben werden wie das Schaffen großer Werke). Sollte die tiefe Verbindung zwischen Sprache und Percussion (wie das vorwiegend mit den Händen gespielte Schlagwerk genannt wird) noch nicht genügend klargeworden sein, dann will ich auf die Trommelsprache der Afrikaner verweisen. Diesen ist es möglich, Nachrichten von Dorf zu Dorf weiterzugeben, weil ihre Sprache so strukturiert ist, daß sie direkt⁴³ auf Trommeln übertragen werden kann (die natürlich in größerer Entfernung gehört werden als Stimmen). Ich gebe dieses Beispiel, um anzuregen, daß wir uns der eigenen Sprache stärker bewußt werden. Grundsätzlich können auch wir zu jeder Silbe einen Schlag hinzudenken und umgekehrt.

⁴¹) Die Laute einzeln so zu rhythmisieren, ist übrigens auch mit einer weniger komplizierten Folge von Schalldauern möglich, beispielsweise beim Jandl-Text auf S. 41.

⁴²) Hinzu kommt, daß ich mich an Leser mit sehr unterschiedlichen Vorkenntnissen wende, für die konkrete Aufgaben zu schwer, aber auch viel zu leicht sein könnten.

1.6.1. Arbeit mit Texten

Dies wäre sozusagen die erste ständige Aufgabe: Höre auf die Sprach-Rhythmen deiner Mitmenschen und besonders auf deine eigenen! Versuche, die gleichen Worte auf unterschiedliche Weise zu sprechen und diese Varianten aufzuzeichnen! Ein solches Wechselspiel von Improvisation und schriftlicher Fixierung bietet nach meiner Erfahrung die größten Chancen. Improvisation in diesem Bereich ist ja nichts anderes als das, was jeder Schauspieler und Sprecher macht, der sich um Ausdruck bemüht (noch einmal der Hinweis, daß wir die Aufzeichnung der Schallhöhen vernachlässigen). Komposition ist dann das Zusammenfügen, das Ver-Dichten von Varianten zu einer neuen, dauerhafteren Form (→Brecht-Text Seite 42). Für das Kompositions-Projekt, das ich vorschlage, braucht man einen Text, der die eigene Person wirklich betrifft. Es kann ein eigener sein, ein fremder, sogar ein Zeitungsausschnitt; man kann ihn im ersten Anlauf »packen« oder erst nach Wochen und Monaten. Immer wieder mache man sich durch lautes (nicht nur durch inneres) Sprechen klar, ob die gefundene Fassung zufriedenstellend ist oder noch verbesserungsfähig. Wer unsicher ist, ob er das Gesprochene adäquat aufzeichnen kann, suche Unterstützung bei einem erfahrenen Musiker, vielleicht nachdem er davon eine Aufnahme gemacht hat.

Es konnten bisher nur relativ kurze Beispiele gegeben werden. Um die Gestaltung längerer Texte zu studieren, wenden wir uns zunächst der gebundenen Sprache (Poesie) zu. Sie ist die vormusikalische Arbeit an der Gliederung rhythmischer Zusammenhänge. Nehmen wir noch einmal Goethes Gedicht *An den Mond*. In Beispiel [26A] war zu sehen, daß die 3. und 4. Zeile genau unter die 1. und 2. Zeile paßt, so daß wir ein Gebilde von großer Einheitlichkeit vor uns haben. Einer wirklichen Gleichförmigkeit ist dadurch vorgebeugt, daß nicht alle Zeilen den gleichen Rhythmus haben, immer zwei Zeilen zu einer Einheit zusammengefaßt werden, also nicht:

Fül - lest wie - der Busch und Tal :|| (Entschuldigung für die Verballhornung!)

Al - les, al - les glänzt im Saal

Den Eindruck der größten Regelmäßigkeit haben wir dann, wenn sich diese Zweigliedrigkeit weiter fortsetzt, so daß die nächstgrößere Einheit 8 Takte (1. Strophe), die übernächste 16 Takte (1. und 2. Strophe) umfaßt:

$\frac{2}{4}$ Füllest wieder Busch und Tal still mit Nebel - glanz, lösest endlich auch ein-mal meine See - le ganz.
Breitest über mein Ge-fild lindernd deinen Blick, wie des Freundes Auge mild über mein Ge-schick.

Die erste Strophe ist grammatisch ein **Satz** und soll auch als musikalische Einheit so genannt werden. In der Regel umfaßt er 8 Takte und besteht aus 2 Halbsätzen von je 4 Takten. Diese werden oft als Vordersatz und Nachsatz bezeichnet; präziser ist es, vom **1. Halbsatz** und **2. Halbsatz** zu sprechen. Im vorliegenden Fall unterscheiden sich der 1. und der 2. Halbsatz nur

⁴³) Nicht etwa in Form einer Codierung (dem Morsealphabet ähnlich), wie vielfach angenommen wird; zur Verbindung mit Schallhöhen → 3. 1.

durch den Text. Sie können also als annähernd gleich, der zweite Halbsatz kann als Wiederholung des ersten gelten. Annehmen kann man dies auch noch bei geringfügigen rhythmischen Unterschieden (). Es soll daher von einem **periodischen** (oder **annähernd periodischen**) Satz⁴⁴ gesprochen werden, dem man den **nicht-periodischen Satz** gegenüberstellen kann. Dieser könnte etwa entstehen, wenn der 1. Halbsatz mit einem Kommentar versehen wird:

Fül - lest wie - der Busch und Tal still mit Ne - bel - glanz,
 (das gilt a - ber nur, wenn nicht et - wa ei - ne Mond - fin - ster - nis vor - liegt)

Bis hierhin haben wir es mit einer ›einsätzigen‹⁴⁵, nach allgemeinem Sprachgebrauch mit einer **einteiligen Form** zu tun, die als kleinster selbständiger Zusammenhang gilt. Dabei wirkt der periodische Satz in sich abgeschlossener als der nichtperiodische. Letzterer drängt daher stärker nach einer Fortsetzung als ersterer. Aber auch im Original entsteht gemeinsam mit der 2. Strophe eine ›zweisätzige‹⁴⁵, nach allgemeinem Sprachgebrauch eine **zweiteilige Form** (später wird von einteiliger und zweiteiliger Liedform die Rede sein), welche aus einem **Vordersatz** und einem **Nachsatz** besteht. Die beiden nächsten Strophen hinzugefügt, kommt man auf 32 Takte⁴⁶. Möglich ist aber die Zusammenfassung von jeweils zwei Takten zu einem Vierertakt, von Vorteil besonders beim 1. Halbsatz der 3. Strophe:

*Jeden Nachklang fühlt mein Herz froh' und trüber Zeit,
 wandle zwischen Freud und Schmerz in der Einsamkeit.
 Fließe, fließe, lieber Fluß! Nimmer werd ich froh!
 So verrauschte Scherz und Kuß, und die Treue so.*

Eigentlich heißt es ja: »Mein Herz fühlt jeden Nachklang froher und trüber Zeit«. Die Wortumstellung zugunsten des Rhythmus verlangt ein intensives Zusammendenken, fast sogar einen 8/4-Takt. Begnügen wir uns insgesamt mit den Vierertakten, kommen wir also für die ersten 4 Strophen auf 16 Takte. Man sieht hier deutlich, daß Hierarchie (vgl. S. 23) nicht das Herausheben einzelner Betonungen bedeutet, sondern eine Ordnung, in der jedes Glied einen wichtigen Platz einnimmt, weil es eine bestimmte Funktion im Gesamtorganismus hat. Man erlebe beim Sprechen, wie die 2. Strophe auf einer neuen Ebene einsetzen kann, weil sie durch die 1. Strophe gewissermaßen dort hinaufgehoben wurde! Dann versteht man, weshalb das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist. Auf diese Weise wird Zeit völlig anders strukturiert als etwa

⁴⁴) Ihn statt dessen – wie üblich – einfach als Periode zu bezeichnen, ist mißverständlich, denn eine Periode entspricht nicht dem Satz, sondern dem Halbsatz.

⁴⁵) Man muß die Verwechslung vermeiden mit einer viel größeren Einheit gleichen Namens, die Teil einer zyklischen Form ist (der 1. Satz einer Sinfonie etwa).

⁴⁶) Eine Anordnung in Zweier-Potenzen ($2^0, 2^1, 2^2, \dots$), die nicht nur bei den Liedformen wiederkehrt, sondern offenbar ein Prinzip ist, nach dem die menschliche Wahrnehmung überhaupt arbeitet (→ Anm. 57 und Abschnitt 4. 1. 4.).

durch das sprichwörtliche Tropfen des Wasserhahns, dessen Wahrnehmung für Langeweile steht. Kurzweilig ist die gegliederte Zeit, wobei die Glieder natürlich vielgestaltiger sein können, als es hier zunächst gezeigt wurde. Schon auf Seite 26 war zu sehen, wie ein Sprecher kleine Veränderungen innerhalb der Takte vornehmen könnte, ohne das Ebenmaß dieses sehr ruhigen Gedichtes zu zerstören (bei anderen Texten wären selbstverständlich viel heftigere Rhythmen möglich). Hier das ausführliche [Beispiel 43]:

5+5/8 Fül -lest wie - der Busch und Tal | 2+2/4 still mit Ne - bel - glanz,

5+5/8 lö - sest end - lich auch ein - mal | 2+2/4 mei - ne See - le ganz;

4+5/8 brei - test ü - ber mein Ge - fild | 2+2/4 lin - dernd dei - nen Blick,

5+4/8 wie des Freun - des Au - ge mild | 2+2/4 ü - ber mein Ge - schick.

Es zeigt sich auch ein Übergang von der noch annähernd periodischen 1. Strophe zur nicht-periodischen 2. Strophe.

Der Pulszeitwechsel kann helfen, dem Textvortrag das Mechanische zu nehmen, das so oft beim Rezitieren störend wirkt. Auch unterstützt er ebenso wie andere Varianten den Zusammenschluß zu größeren Taktgruppen, denn es gilt: Wiederholung schließt zusammen, Verschiedenheit trennt, aber die Wiederholung des Getrennten schließt noch mehr zusammen. Der Leser könnte nun für Beispiel 43 weitere Varianten ausprobieren oder auch von Anfang an einen anderen, eigenen Rhythmus suchen. Das Gedicht sei auf der nächsten Seite bis zum Schluß abgedruckt. Zu bemerken ist, daß die Zahl der Strophen nicht 8, sondern 9 beträgt, die Regelmäßigkeit also auch ihre Grenzen hat. Der Reiz besteht immer darin, daß entweder ein Gleichmaß auf irgendeine Weise durchbrochen wird oder – umgekehrt – eine sehr komplizierte Struktur in ein einfaches ›Bett‹ gegossen wird. Goethes Gedicht wurde gewählt, weil es leicht überschaubar ist und daher einen guten Einstieg in die Problematik ermöglicht. Natürlich kann der Leser sofort zu einem anderen Text übergehen.

An den Mond.

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh' und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd ich froh!
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu!

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Es kann, wie schon gesagt, auch eine völlig ungebundene Sprache ausprobiert werden. Den Rhythmus der Texte kann man mit Schlaginstrumenten beantworten oder unterlegen. Es können die unterschiedlichsten Formen entstehen (→ 1. 6. 3.). Hier noch einige Text-Proben:

Niemand kan mit gerten
kundes zuht beherten: (sprich: Zucht)
den man zeren bringen mac,
dem ist ein wort als ein slac.
Dem ist ein wort als ein slac,
den man zeren bringen mac:
kundes zuht beherten
nieman kan mit gerten.

(WALTER VON DER VOGELWEIDE: *Vers-Palindrom*, 1. Strophe)

Tor, wer sein Herz in Winterfelle hüllt,
Wenn schon des Frühlings letzte Hülle fällt,
Die Erde kaum des Segens Fülle hält,
Und Tag und Leben sich mit Helle füllt.

(WERNER SUTERMEISTER: *Schüttelreim*)

Die Aufgabe einer Rhythmisierung müßte darin bestehen, den Binnenreim: *fällt-hält* – durch wahrscheinlich größere Dichte der 2. und 3. Zeile – von dem äußeren Reim: *hüllt-füllt* abzuheben.)

*Genie ist Fleiß.
Gewiß. Ich weiß.
Doch trotzdem: Nie
Ist Fleiß Genie.*

(ARNO HOLZ)

*Wenn etwas gesagt werden soll, was nicht gleich verstanden wird
Wenn ein Rat gegeben wird, dessen Ausführung lang dauert
Wenn die Schwäche der Menschen befürchtet wird
Die Ausdauer der Feinde, die alles verschüttenden Katastrophen
Dann muß den Werken eine lange Dauer verliehen werden.*

(BERTOLT BRECHT, aus: *Über die Bauart langdauernder Werke*)

1 *Man raucht. Man befleckt sich. Man trinkt sich hinüber.
Man schläft. Man grinst in ein nacktes Gesicht.
Der Zahn der Zeit nagt zu langsam, mein Lieber!
Man raucht. Man geht k... Man macht ein Gedicht.*

2 *Unkeuschheit und Armut sind unsere Gelübde
Unkeuschheit hat oft unsere Unschuld versüßt.
Was einer in Gottes Sonne verübte
Das ist's, was in Gottes Erde er büßt.*

3 *Der Geist hat verhurt die Fleischeswonne
Seit er die haarigen Hände entklaut
Es durchdringen die Sensationen der Sonne
Nicht mehr die pergamentene Haut.*

(BERTOLT BRECHT: *Über die Anstrengung*)

Interessant ist hier der Gegensatz zwischen der 1. Strophe (die eher rhythmische Gänge nahe legt) und der 2. und 3. Strophe (die nach und nach zur Taktbildung tendiert).

Eine wunderbare Vorlage für Taktwechsel bietet ERNST JANDLS *Ottos Mops*:

*ottos mops trotzt
otto: fort mops fort
ottos mops hopst fort
otto: soso*

*otto holt koks
otto holt obst
otto horcht
otto: mops mops
otto hofft*

*ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott*

Ich will zum Schluß dieses Abschnitts eine Arbeit vorstellen, die in meinem Theorie-Unterricht entstanden ist. Die Schülerin hat ihren eigenen Text »Die Zeit« rhythmisiert, der aufgrund seiner einfachen Reime zu gänzlich einförmiger Gestaltung verführen könnte:

The musical notation consists of two lines of rhythmic notation. Each line has 16 measures. The notes are quarter notes, and rests are indicated by a vertical line with a flag. The text is aligned under the notes.

Fried -lich schlum-mert sie da - hin oh - ne Schuld und oh - ne Sinn, mal
schnell, mal lang - sam, wie sie will, dann laut, und plötz - lich wie - der still.

Die von ihr gewählte Methode zur Durchbrechung der Gleichförmigkeit besteht nicht darin, daß interne Varianten gebildet werden, sondern darin, daß die Gruppen von 4 Takten häufig auf 5 Takte verlängert oder auf 3 bzw. 2 Takte verkürzt werden. Nach der achttaktigen Einleitung (mit dem Titel) ergeben sich bis zum nächsten Doppelstrich Halbsätze von 4, 5, 5 und 4 Takten. Die folgende Strophe (nur 2 Verse) ist einteilig (regelmäßig achttaktig). In der nächsten ist der Vordersatz sogar auf fünf Takte verkürzt (keine Halbsätze erkennbar), der Nachsatz besteht aus Halbsätzen von je 3 Takten. Das gleiche gilt für die letzte Strophe (viermal 3 Takte). Um diese Vielgestaltigkeit wieder einzubinden, habe ich eine sekundäre Gliederung in Gruppen von 2 Takten mittels leichter Schläge auf ein tiefes Tom-Tom hinzugefügt (am Anfang gut nachklingend, zwischendurch auch abgedämpft), deren Unterbrechung an einer Stelle wiederum abtrennend wirkt und mit dem Neueintritt das Gefühl einer Wiederholung des Anfangs erzeugt.

Dies ist auch beispielhaft dafür, wie ein Ausführender Sprechen und Schlagen zugleich einsetzen kann. Neben der hier gezeigten »weichen« Variante will ich auf die »harte« Variante verweisen, die starken Stimmeinsatz mit einzelnen Schlägen oder Stößen koppelt (wie im Kampfsport oder in Wurfdisziplinen der Leichtathletik). Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, und ich will den Leser in diesem Versuchsfeld allein lassen.

[Beispiel 44]

Die Zeit

SYLVIA HORN

Sprecher

Die Zeit. Fried-lich schlum-mert sie

da - hin oh - ne Schuld und oh - ne Sinn, mal schnell, mal

lang - sam, wie sie will, dann laut, und plötz-lich wie - der still. Fließt

in al - le E - wig - keit mit Ru - he und Ge - las - sen - heit. Auf

ih - rer Stre - cke lau-ern Not, Hun-ger, Krank-heit, Kum-mer, Tod, doch auch

Lie-be, Le-ben, Glück sind ein Teil, ein We-ge-stück. Denn an jeg -

47
li-che Fi - gur ver-teilt sie ei-ne Le-bens-schnur. Sei dir des - halb

47
ein - ge - denk: Je - der Tag ist ein Ge-schenk. mehrmals wiederholen

⁴⁷⁾ Hier könnte jeweils ein 7/8- und ein 5/8-Takt statt der beiden 3/4-Takte stehen, jedoch reguliert der Sprecher die Betonung von selbst.

1.6.2. Arbeit mit Schlagwerk

Auch bei der Beschäftigung mit Schlaginstrumenten ist es wichtig, nicht einzelne rhythmische Muster einzulernen, sondern zu erspüren, daß der Körper die verschiedensten Rhythmen (und ametrischen Vorgänge) selbst bildet. Es gibt in diesem Bereich etwas, das wie in keinem anderen geübt werden kann: Schnelligkeit⁴⁷. So wie die ›Langsamkeit‹ (z.B. das Gefühl für längere Strecken bei der Interpretation von Goethes Gedicht) strukturiert sein muß, muß es auch die Schnelligkeit. Dabei kann man sich die grundlegenden Fähigkeiten sehr gut mit einfachsten Instrumenten und teilweise allein mit dem Körper⁴⁸ an-eignen. Zur Verfügung stehen sowohl Hände als auch Füße (beim Flamenco oder beim Step-Tanz kann beachtliche Geschwindigkeit erreicht werden). Ich habe sogar die merkwürdige Beobachtung gemacht, daß man beim Spiel auf Congas (Standtrommeln afrikanischer bzw. lateinamerikanischer Herkunft, die fast ausschließlich ohne Schlegel gespielt werden) in eine Stellung hineinkommt, welche die der Vierbeiner simuliert: 4 Auflagepunkte bzw. -flächen, dadurch andere Gewichtsverteilung. Der Gewinn allein aus dem Auskosten dieser Schwere-Verhältnisse ist außerordentlich. Hinzu kommt eine Aggressionsentladung, die aber sofort mit einer Entspannung verbunden werden kann. Der Effekt verstärkt sich durch Links-Rechts-Bewegung, so daß die Verwendung von 2 Instrumenten oder 2 unterschiedlich klingenden Anschlagstellen günstig ist. Hat man solche Vorgänge aber zur Genüge am einigermaßen guten Instrumentarium ausprobiert, dann läuft der Prozeß des Übens schon weiter, wenn man dieselben Abläufe auf einem Tisch oder auf den Schenkeln oder sogar nur in der Vorstellung wiederholt. Wenigstens einige wirkungsvolle Rhythmen will ich vorschlagen. [Beispiel 45]:

3/4 L R L R *sim.* L R L R *sim.* oder umgekehrt: R L R L *sim.* R L R L *sim.*

4/4 L R L R L R L R L R L R *sim.* oder umgekehrt: R L R L R L R L R L R L *sim.*

7/8 L R L R L L R L R L R L R L oder umgekehrt: R L R L R R L R L R L R L

Das Durchhalten der größtmöglichen Geschwindigkeit über möglichst lange Zeit ist ein ausgezeichnetes Konditionstraining: oder

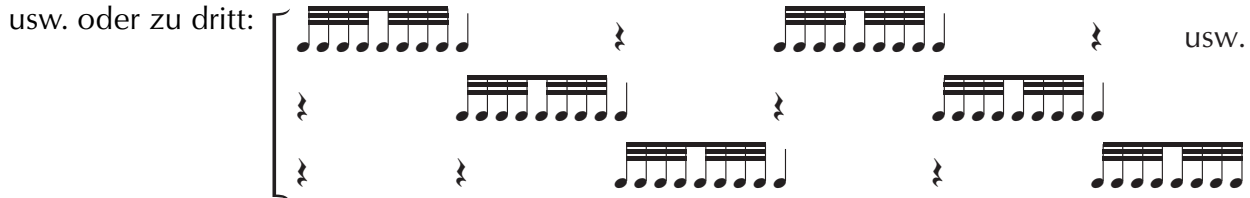
(kurz vor der Erschöpfung mit einem kräftigen Schlag abschließen!).

Auf solche technischen Übungen sollte ein baldiger Einstieg in die Improvisation folgen. Hier gilt: Beginne mit einfachen Rhythmen, hole Schwung und laß dich treiben! Steige nach mißlungenen Aktionen nicht aus, sondern nimm neue Anläufe während des Weiterspielens! Schone dich nicht! Nutze Pausen zum Entspannen, jedoch erst nach einer erfolgreich beendeten Aktion!

⁴⁸) vielleicht noch beim Klavierspiel, das seinerseits durch das Schlagzeugspiel angeregt werden sollte

⁴⁹) »body-percussion«

Mehr noch als bei der Sprach-Improvisation lohnt es sich, Partner zu suchen und mit ihnen – zusätzlich zur Improvisation – spezielle Übungen zu machen, so das Weitergeben einer Bewegung [Beispiel 46]:



Zur Erheiterung trägt übrigens schnelles Sprechen bei:



Eine andere Gruppe von Möglichkeiten bietet die durchbrochene Dreierfolge [Beispiel 47]:



oder ihr Gegenstück, die von Dreiern durchbrochene Zweierfolge:



Nun wechselt nicht nur, wie in Beispiel [45], für jeweils eine Hand der Schlag-Platz, sondern dieser Wechsel findet auch in unterschiedlichen Zeitabständen statt (entweder ein Zwischenschlag oder zwei Zwischenschläge!). Dieser interne Tempowechsel kommt zu der vorhandenen Geschwindigkeit hinzu und vermehrt den Schnelligkeitseffekt. Wichtig ist, daß der Körper keinen Widerstand bietet, sondern sich tatsächlich hin- und herschleudern läßt (vgl. S. 16). Außerdem gibt die Schlagwiederholung auf einem elastischen Fell die Möglichkeit, den zweiten Schlag mehr passiv auszuführen, sich also auch vom klingenden Material »tragen« zu lassen. Während bisher das Spiel mit den Händen genügte (Bezeichnung, wenn nötig: *colla mano*), ist an dieser Stelle die Verwendung von Trommelstöcken interessant; denn diese springen auf einer Kleinen Trommel oder einem Tom-Tom so gut, daß der Spieler das Auftreffen zum nächsten Schlag nur noch leicht regulieren muß. Am Schlagzeug kann (unter Verwendung der Fußmaschine) jetzt so gespielt werden (nur auf einem Fellinstrument oder auf vier verteilt):



Schließlich will ich noch darauf aufmerksam machen, daß auch die Finger bei der Percussion eine wichtige Rolle spielen (und beispielsweise für das Klavier trainieren) können. Ich empfehle, diese Übungen vom Mittelfinger her aufzubauen (die Numerierung erfolgt vom Daumen = 1. bis zum kleinen Finger = 5.) und so zu beginnen [Beispiel 48]:

Die einzelnen Takte können beliebig oft wiederholt, selbstverständlich auch allein geübt werden. Zu beachten ist, daß am Anfang gleichsam der Körper auf den beiden Mittelfingern ›steht‹ (also die Schwerkraft durch die Finger gefühlt wird), während bei 5-1, 5-1 vorwiegend das Handgelenk bewegt wird. Als letzte Anregung sei noch die Anordnung der fünf Finger zu verschiedenen Vierergruppen gegeben [Beispiel 49]:


(das gleiche auch mit vertauschten Händen)



Hier unterstützt die linke Hand die Vierergruppierung, indem sie einerseits die Viertel markiert, andererseits die gleichen Finger benutzt, die rechts auf dem jeweils ersten Sechzehntel stehen.

1.6.3. Motivische Arbeit

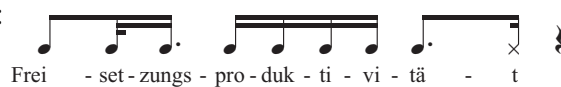
Die traditionelle Formenlehre behandelt im wesentlichen die Liedformen und die größeren (zyklischen) Formen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Dafür fehlen an dieser Stelle des Buches viele Voraussetzungen; andererseits verlangt gerade die Konzentration auf Schalldauerbeziehungen einen genaueren Blick darauf, daß musikalische ›Form‹ Gliederung von Zeit ist. Musik ist überhaupt ganz wesentlich ein Spiel mit der Zeit, und zwar mit der psychologischen Zeit. Zu warnen ist daher vor Rückgriffen auf die Vorstellung räumlicher Formen. Wenn es also jetzt zu klären gilt, was unter einem **Motiv** zu verstehen ist, dann ist der Ausdruck ›Baustein‹ nicht gut ge-

⁵⁰⁾ GÜNTHER ALTMANN: *Musikalische Formenlehre*, Schott Mainz 2001, S. 16

eignet, wie schon GÜNTER ALTMANN⁵⁰ festgestellt hat: Man könnte zum bloßen Aneinander setzen von Teilen verführt werden. Besser ist es, sich klarzumachen, was unter Motiv bzw. Motivation im allgemeinen Sprachgebrauch verstanden wird. Da geht es um den Antrieb zu einer Tätigkeit, den man sich bekanntlich oft selbst schaffen muß. Daraus folgt, daß besonders ein **rhythmisches Motiv**, von dem jetzt zu sprechen ist, nicht eigentlich ›ausgedacht‹ werden kann. Vielmehr muß ein Impuls da sein, dessen Entstehen der Komponist oder Improvisator eher zuläßt als erzwingt. Der Leser wird feststellen, daß er oftmals mehrere Anläufe braucht, um schließlich etwas hervorzubringen, wovon er selbst überrascht ist.⁵¹ Dann ist es möglich, daß namentlich beim Schlagzeugspiel kein Halten mehr ist und weitergespielt wird, solange der Schwung anhält. So etwas ist eine gute Erfahrung; ein Motiv allerdings muß abgrenzbar sein. Es ist die kleinste sinnvolle Einheit eines Musikstücks. In der Musik der älteren Vergangenheit findet man selten rein rhythmische Motive. Mit einem solchen beginnt der bekannte *Trauermarsch* aus der *Sonate b-Moll op. 3* von FRÉDÉRIC CHOPIN: 

Das Orchesterstück *Finlandia* von JEAN SIBELIUS ist ebenfalls durch ein ausschließlich rhythmisches Motiv geprägt:  Das Signal am Beginn der 5. *Sinfonie* von GUSTAV MAHLER könnte bereits als dreimaliges Auftauchen des gleichen Motivs aufgefaßt werden; allerdings ist der höhere letzte Ton deutlich das Ziel des mehrmaligen Anlaufs: 

Kehren wir nun aber zurück zu den Schlaginstrumenten und zur Sprache (natürlich können gelegentlich zwei oder mehr Schallhöhen verwendet werden). Schon ein Schlagwort oder ›Unwort‹ kann den Anlaß zur Motivfindung bieten:




In ARNOLD SCHÖNBERGS Werk *Ein Überlebender von Warschau* hebt der Sprecher im ansonsten englischen Text die deutschen Worte des Feldwebels hervor [Beispiel 50], zur Erleichterung in doppelten Notenwerten notiert. Das letzte Wort ist eingeklammert, weil das Motiv hier schon abgeschlossen sein könnte:



Bei EDGARD VARÈSE, *Ionisation* [Beispiel 51] wird auf einer kleinen Trommel gespielt:



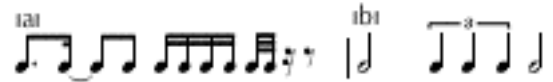
Manchmal findet man ein Motiv erst als Extrakt längeren Probierens, es kann dann aber Ausgangspunkt für einen neuen Start sein. Wichtig ist in jedem Fall, daß es Spannung für eine Weiterentwicklung enthält. Während bei Varèse mit der vollen Energie begonnen wird, kann diese sich auch anreichern: 

Diese ausführliche Darstellung war nötig, weil der Rhythmus fast immer die Hauptkraft eines Motivs bleibt, auch dann, wenn – wie üblich – andere Beziehungsarten mitwirken.

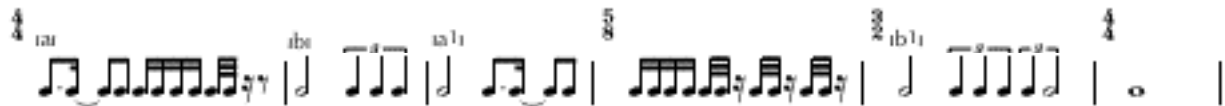
⁵¹) Dies ist durchaus ähnlich den freien Einfällen, mit denen die Psychoanalyse arbeitet.

⁵²) Der Leser, dem das Folgende zunächst zu kompliziert scheint, kann kurz aussteigen und beim *Grundsatz* (nächste Seite) wieder zu lesen beginnen.

Der Begriff des **Themas** ist davon nicht scharf abgegrenzt, kann aber eine etwas längere Strecke, beispielsweise auch gegensätzliche Motive **a)** und **b)** umfassen ⁵²:



Bleibt man im Vierertakt, hat man jetzt ein dreitaktiges Thema, das auch als Halbsatz gelten kann [Beispiel 52]:



Man sieht hier eine annähernd periodische, vielleicht besser gesagt eine **erweitert-periodische Form**, die man nun ebensogut als einteilig wie als zweiteilig auffassen kann. Betrachtet man 1a1 und 1b1 gemeinsam als 1. Halbsatz, so ergänzen 2a1 und 2b1 als 2. Halbsatz die einteilige Form. Sieht man dagegen 1a1 und 1b1 als zwei getrennte Halbsätze, dann bilden sie einen nicht-periodischen Satz und ergeben mit 2a1 und 2b1 eine zweiteilige Form, die in sich selbst (erweitert-) periodisch ist.

Natürlich kann das Beispiel durch Verteilung auf 2 (oder mehr) Schallhöhen aufgelockert werden, ohne daß sich die rhythmische Struktur verändert, etwa so: a—b__a1__ b1—.

Beachtet werden sollte ein **Grundsatz**:

»Wiederholung fordert Kontrast – Kontrast fordert Wiederholung. Einheit macht faßbar bis zur Langeweile; Gliederung macht interessant bis zum Zerfall.«⁵³

Gültig ist dieser Grundsatz auch beim folgenden Beispiel, das eine zweiteilige Form bietet. Im (annähernd periodischen) Vordersatz sind die beiden Halbsätze wiederum geteilt in zwei bewegtere und zwei langsamere Takte. Diese Gliederung legt die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs im Nachsatz nahe, dann aber auch die Einführung einer länger zusammenhängenden Strecke, die direkt in den letzten Halbsatz mündet. Die Anordnung der Takte bleibt regelmäßig mit Ausnahme des Umstandes, daß der 16. Takt verzichtbar ist (aufgrund des zuvor nur einmal gespielten Anfangsmotivs [Beispiel 53]):



Gezeigt sei noch die Gegenüberstellung eines triolisch-rhythmischen und eines ametrischen Ganges, ersterer aus Beispiel [33], [Beispiel 54]:

⁵³) HERMANN ERPF: *Form und Struktur in der Musik*, Schott Mainz 1967

4/4

Schlagzeug

Ham se schon ge - hört, daß un - ser Schiff un - ter - geht?

senza misura

un - ser Schiff un - ter - geht? mit Mann und Maus, / 55

Bei nur einem Ausführenden die 3 Schlagzeug-Takte weglassen !

4/4

Ham se, /

Ham

Ham se schon ge - hört, daß un - ser Schiff un - ter - geht?

Wird nun vollständig wiederholt, dann entsteht eine kleine (nicht zusammengesetzte) **dreiteilige Form**. Gegensätze dieser Art haben formbildende Kraft und treiben dazu, mehrmals ›zur Debatte gestellt‹ zu werden.

Vieles kann jetzt erprobt werden, etwa das Frage-Antwort-Spiel mit einem Partner, vorwiegend auf Schlaginstrumenten, aber auch mit Nonsens-Silben (vgl. Beispiel [17]) oder Texten. Der ›Fragende‹ kann alle Impulse zulassen: ametrische, rhythmische oder das bloße Schlagen pulsierender Gänge. Der ›Antwortende‹ wiederum kann sich einlassen oder verweigern. Bei aller Freiheit der Einfälle achte man aber auf Abgrenzbarkeit, also auf die Bildung von Motiven. Bei der mehrmaligen Wiederholung von Frage und Antwort kann ein Gegeneinander und/oder Miteinander entstehen, das im günstigen Falle in eine längere Improvisation zu zweit mündet. Soll ein differenzierterer Schlagzeugpart oder eine Schlagzeug-Komposition gestaltet werden, empfehle ich, zuvor die nächsten Abschnitte bis einschließlich 3. 2. durchzuarbeiten. Was der Leser auch vorhat, er scheue sich nicht, zum ›Täter‹ zu werden und in Grenzzustände (sogar in Trance) zu geraten.

⁵⁴⁾ Wer Abschnitt 1. 4. und/oder 1. 5. ausgelassen hat, muß auch dieses Beispiel übergehen.

⁵⁵⁾ / = Text wiederholen: »mit Mann und Maus« bzw. »Hamse«