

Lokale Musik

Das Projekt "Lokale Musik" zeigt in seiner Gesamtheit die mannigfaltigen Beziehungen von Musik und Landschaft auf. Als Ort der Darstellung dieser Beziehungen wurde Franken im allgemeinen und die Landschaft des Hinterlands Fürth um die Stadt Cadolzburg im besonderen ausgewählt. Viele Recherchen wurden unternommen, um existierende Sammlungen von Tanzmelodien zusammenzutragen und in langen Gesprächen mit Bauern dieser Gegend, alte Bauernhefte-Musikbücher, die teilweise bis ins frühe 19. Jhdt. zurückreichen (also bis zum Beginn der Notation von Volksmusik überhaupt), auffindbar zu machen. Diese zahlreichen Tanzmelodien - Walzer, Zwiefache, Schottisch, Mazurka, Rheinländer, Galopp usw. - bilden die Grundlage des Projekts "Lokale Musik".

Dieses Projekt gliedert sich vorläufig in drei Zyklen, die im folgenden kurz dargestellt werden:

- T 1 "LÄNDLER-TOPOGRAPHIEN" für Orchester
 - T 1.1. Phran
 - T 1.2. Topan
 - T 1.3. Tophran
- T 2 "LEICHTE TÄNZE"
 - T 2.1. Zehn fränkische Tänze sublimiert für Streichquartett
 - T 2.2. 25 Kärwamelodien substiiuert für 2 Klarinetten
 - T 2.3. 20 Figurentänze transformiert für Streichmusik
 - T 2.4. 15 Zwiefache transzendiert für Gitarre
- T 3 "STILLE TÄNZE"
 - T 3.1. "Wolkenorte" für Harfe
 - T 3.2. "Erd-, Wasser- Lufttöne" für Klavier, Streichglasspiel und Posaune
 - T 3.3. "Riuti" Rodungen und Wüstungen für einen Schlagzeuger
 - T 3.4. "Keuper" für Streichquartett
 - T 3.5. "Namenlose Zwiefache " für 13 Instrumente

Lokale Musik T 1 "Ländler-Topographien" für Orchester

Das ca. 50 minutige Orchesterstück stellt die Beziehungen von Melodien und Landschaft her. Besetzung: Picc, Fl., Altfl., Es-Klar., B-Klar., Bassklar. in B, Altsax. (Es), Tenorsax. (B), Baritonsax. (Es), hohe Trp. (F), Trp. (C). Basstrp. (Es), Picc.bügelhorn (Es), Horn (F), Baritonhorn (Bombardino)(B), Altpos., Ten. Pos., Basspos., Crotales, Gl.sp., Röhrengl., Cel., Harm,, Klv., Git., Hackbrett, Hrf., 6 erste Vln., 6 zweite Vln., 3 dritte Vln., 4 erste Vla., 4 zweite Vla., 4 dritte Vla., 3 erste Cl., 3 zweite Cl., 3 dritte Cl.

Einerseits, wie das Charakteristische einer Landschaft, die Vegetation, das Bo-

denrelief, die geologischen Phänomene, das Klima, die Musik über die Zeiten hinweg gestalten und modifizieren, wie sich in Melodien bereits Charakteristisches von Landschaften abbildet. (Also die innere Beschaffenheit von Melodien als Träger von Landschaftstypischen.) Andererseits, wie Melodien als immer wieder neu durch die Beschaffenheit der Landschaft Belebbares fungieren.

T 1.1 'Phran' stellt also die innere Beschaffenheit von Ländlermelodien vor. Als Quelle des Orchesterstücks dient die Sammlung achttaktiger Ländler aus Bayern von Felix Hörburger (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976).

Der erste Teil stellt die inneren Potentiale dieser Melodien durch folgendes Instrumentationsverfahren dar: Die Parameterpotentiale eines achttaktigen Ländlers lassen sich in Melodie-, Harmonie- und Rhythmuspotentiale unterteilen. Das Melodiepotential eines Ländlers ist durch eine Skala von zwölf Werten feststellbar, die den zwölf Intervallen von der kleinen Sekund bis zur Oktave entspricht. Diese Skala misst die Linie, die die Melodie um die Achse bildet. Die Achse ist jeweils die Quint, da in den achttaktigen Ländlern nur zwei Funktionen vorkommen, nämlich Tonica und Dominant, deren gemeinsamer Ton diese fünfte Stufe bildet. Jede Melodie wird auf ihr Melodiepotential hin analysiert; so ergeben sich n-Zahlen, deren Durchschnitt errechnet wird. Diese Zahl, nehmen wir an 9,0, ist der Wert des Melodiepotentials.

Der zweite Parameter, das Harmoniepotential, ist ebenfalls feststellbar in einer Skala von 12 Unterscheidungsmöglichkeiten: 1) Oktava, 2) Quint, 3) Quarz, 4) gr. Sext, 5) gr. Terz, 6) kl. Terz, 7) kl. Sext, 8) kl. Sept, 9) gr. Sekund, 10) gr. Sept, 11) kl. Sekund, 12) Tritonus. Diese Skala ist eine Progression der zunehmenden Dichte von Schwingungsverhältnissen zum Grundton, nämlich 1 : 1,2 : 3,3 : 4 usw. Die Harmonie wird wiederum nach ihren Harmoniepotentialen abgetastet, es ergibt sich ein Durchschnittswert, z.B. 4,4.

Schließlich wird das Rhythmuspotential ebenfalls in einer 12-stufigen Skala festgestellt, und zwar gibt es zwölf unterscheidbare rhythmische Formeln, aus denen sich Ländlermelodien bilden lassen:

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12 Sonderformen

Wie bei den anderen beiden Potentialen wird auch hier der Durchschnittswert errechnet, z.B. 7,0 .

Diese drei Potentialindexzahlen geben nun Hinweise auf die Art der Instrumentierung, in der der jeweilige Ländler dargestellt wird. Als Materialreservoir des gesamten Orchesterstücks dienen zwei Ober-tonreihen über F und c, also über der Tonika und der Dominante der Grundtonart F-Dur. So ergibt sich beim Nebeneinanderstellen dieser beiden Tonarten folgende Konstellation von Melodiezellen:

F f c' f' a' c'' es'' f''' g''' a''' q''' c''''
1< 2< 3< 4< 5< 6< 7< 8< 9<

c'''' d'''' e'''' fis'''' g''''
10< 11< 12<

Diese Melodiezellen werden nun je nach dem Melodiepotentialindex von Melodie zu Melodie von verschiedenen Instrumenten dargestellt. Die Zahl des Index vor dem Komma deutet auf die Anzahl der Instrumente, die zur Darstellung der Melodie eingesetzt werden. Folgende Tabelle gibt einen Nummernschlüssel für die sog. Neutralisierungsmatrix an die Hand, die zentral ist für das gesamte Instrumentationsverfahren dieses Stücks.

```

1 : 2
2 : 5/10
3 : 1/ 8/12
4 : 3/ 6/ 9/12
5 : 1/ 2/ 4/ 7/11
6 : 1/ 3/ 5/ 7/ 9/11
7 : 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
8 : 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8
9 : 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
10 : 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10
11 : 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
12 : 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12

Nummernschlüssel für Matrix
1 =Solo, 2 =Duo, 3 =Trio, 4 =Quartett usw.

```

Die Neutralisierungsmatrix hat die Eigenschaft, dass sie 12 Zahlen durchschreitet und bei der 13. Zahl sich der Zyklus mit der ersten schließt. Dies wird erreicht durch die Formel +7 -5. Es entsteht dann folgende Grundreihe: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6. Durch Nebeneinanderstellen der jeweils nächsten Zahl, als Beginn dieses 12er-Zyklus, entsteht folgende Matrix:

x→	.0	.1	.2	.3	.4	.5	.6	.7	.8	.9	.10	.11
y 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
5	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
7	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
9	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
11	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	.11	.10	.9	.8	.7	.6	.5	.4	.3	.2	.1	.0

Diese Matrix ermöglicht nun eine Instrumentierung der Ländler, in einer Weise, dass das Subjekt nicht in irgendeiner expressiven Art daran beteiligt ist. Die Eigenbeschaffenheit der Ländler wird also durch diese Instrumentationstabellen hörbar.

Unser Beispiel hatte nun für den Melodie-Index 9,0; die Zahl vor dem Komma, 9, deutet auf die Anzahl der Instrumente, also Nonett; man liest ab: 4,5,6,7,8,9,10, 11 und 12. Dies gilt für die y-Achse. Die Stelle hinter dem Komma (hier .0) ist der Index für die x-Achse; man liest also dann folgende Zahlen ab 0 auf der x-Achse: 1,8,3,10,5,12,7,2,9,4,11,6. Bei einem Nonett geht es bei 4 an, also 4 bis 12, d.h. 10,5,12,7,2,9,4,11,6. Diese 9 Zahlen deuten nun darauf, welche Instrumente an der Darstellung des Ländlers beteiligt sind.

Die Tabelle der Instrumentalbesetzung lautet:
 Melodiepotential: 1) pfl. 2) eskl. 3) asax. 4) ptr. 5) phrn. 6) apos. 7) crot. 8) glsp. 9) glock. 10) vl. 11) va. 12) cl.
 Harmoniepotential: 1) fl. 2) kl. 3) tsax. 4) tr. 5) hrn. 6) tpos. 7) cel. 8) harm. 9) klav. 10) vl. 11) va. 12) cl.
 Rhythmuspotential: 1) afl. 2) bkl. 3) bsax. 4) btr. 5) bhrn. 6) bpos. 7) git. 8) hack. 9) hrf. 10) vl. 11) va. 12) cl.

Für unser Melodiepotential 9,0 (d.i. 9 Instrumente) ergäbe das mit der Folge 10, 5,12,7,2,9,4,11,6 folgende Instrumente: Violine, Piccolohorn, Cello, Crotales, Es-Klarinette, Glocken, Piccolo-Trompete, Viola, Altposaune. Diesen 9 Instrumenten werden 9 Melodiezellen zugeteilt. Sie sind ebenfalls von dem Melodiepotential-Index ableitbar. Dabei wird die x-Achse umgekehrt: Die 0 wird zu 11, die 11 zu 0. Man liest also nicht von links nach rechts, sondern von rechts nach links. Für die Melodiezellen sind damit folgende Zahlen wichtig: 9,4,11,6,1,8,3,10,5. 9 wäre somit die Melodiezelle b''-h''-c'''; 4 wäre die Melodiezelle g''-a''-c'''; 11 wäre die Melodiezelle d''-e''-f'' is'', usw. Die Melodie wird also von folgenden Melodiezellen dargestellt: Violine stellt die Melodie mit den Tönen b''-h''-c''' dar, das Piccolohorn stellt die Melodie mit den Tönen g''-a''-c''' dar usw.

Nun wird die Originalmelodie abgetastet, inwieweit sie von den Instrumenten mit den zugeteilten Melodiezellen dargestellt werden kann. Dadurch entsteht eine Fragmentierung bzw. Aufsplitterung in eine Mehrstimmigkeit, die Melodien greifen hoquetus-artig ineinander, lösen sich ab oder tauchen hier und da als vereinzelte, an die Originalmelodie erinnernde, Fragmente auf. Je höher der Potentialindex ist, desto wahrscheinlicher ist es also, die Originalmelodie in ihrer eigentlichen Gestalt zu hören; und je niedriger der Potential-Index, desto fragmentierter erscheint die Originalmelodie.

Ähnlich wird mit Harmonie- und Rhythmuspotential verfahren. Beim Harmoniepotential deutet die Zahl vor dem Komma wiederum auf die Anzahl der Instrumente, die Zahl hinter dem Komma auf den Stellenwert auf der x-Achse. Die umgekehrte x-Achse deutet ebenfalls auf die Töne, die für die Darstellung

der Harmonie ausgewählt werden. Als Reservoir dient hier wiederum die Obertonreihe über F. Diesmal meinen die Zahlen, die den Instrumenten zugeordnet sind, Töne aus der Obertonreihe, d.h. 7., 9., 5. Oberton usw. Das Harmoniepotential wird also immer von liegenden Klängen, die Ausschnitte aus der Obertonreihe über F sind, gebildet.

Nun ist für die Harmoniewechsel eines Ländlers wichtig zu bemerken, dass es drei Formen gibt: TTDT, TDDT und DTD. Bei jedem Ländler gibt es nun eine Folge von Spitzentönen, bei denen die Tonika in die Dominante umschlägt und in welchem erstmalig ein Wechsel der harmonischen Funktion vor sich geht. Diese Töne werden in den jeweiligen Ländlern berücksichtigt und zur Darstellung des Harmoniewechsels herangezogen; d.h. zum Beispiel eine Konstellation von Harmonien, 3., 5., 7. und 9. Oberton über dem Grundton wechselt in dem Augenblick zu dem Spitzenton, wo er im Originalländler erscheint. Daraus ergeben sich die in der Partitur zu findenden Harmoniewechsel. So kann ein Harmoniewechsel im einfachsten Fall eine Ablösung von erster und fünfter Stufe sein, aber auch in einem komplexeren Fall: erste Stufe, dritte Stufe, siebte Stufe; oder 1., 5., 2., 1. Stufe usw.

Schließlich tauchen die Harmonien ab und zu auf, laufen also nicht ununterbrochen durch einen achttaktigen Ländler, d.h. sie sind von Pausen unterbrochen. Der Pausenindex wird durch den Mittelwertindex bestimmt von Melodie-, Harmonie- und Rhythmus-Potential. Die Zahl vor dem Komma deutet daraufhin, wie viele Zählheiten Pausen sind; die Zahl darnach auf die Skala, die zur Rhythmisierung von Pausen und Klang dient. Steht nach dem Komma z.B. 5, so bedeutet dies eine Skala mit der Rhythmisierung 6,1,8,3,10,5,12,7,2,9,4,11. Die Harmonie eines achttaktigen Ländlers soll im Hinblick auf Pausen und Klang hierdurch rhythmisiert werden. Die Quersumme einer Skala ist 81, und dies entspricht, wenn man den letzten Takt des vorhergehenden Ländlers zum ersten Takt des neuen hinzunimmt, bei einer Unterteilung des 3/4-Taktes in Triolen, ebenfalls einer $3 \times 3 = 9 \times 9 = 81$ phasigen Unterteilung eines Ländlers. In diese 81 rhythmischen Phasen gliedert sich die Harmonie und wechselt mit Pausen ab in einem Maß, wie es durch die Zahl vor dem Komma des Mittelwert-Index angegeben ist.

Schließlich deutet der Rhythmuspotential-Index ebenfalls auf Instrumentenzahl und Stellenwert auf der x-Achse hin, und die Funktion des Rhythmuspotential-Index ist, mit den ausgewählten Instrumenten und Tonhöhen die Rhythmik des jeweiligen Ländlers zu pointieren. Die Tonhöhen sind wiederum aus der Obertonreihe genommen und ähnlich abgeleitet wie beim Harmoniepotential.

Diese scheinbar komplizierten Verschränkungen und Neutralisierungen durch

Matrixen und Tabellen ermöglichen es, den verschiedenen Ausprägungen der Idee 'Ländler' ihre eigene Klanglichkeit zu geben, d.h. das Subjekt des Komponisten wird zu einem Teil neutralisiert, dass es im besten Fall Aufgabe des Komponisten ist, als Mittler und Vermittler dieser Mechanismen, der Neutralisierung und Darstellung der inneren Potentiale einer Melodie durch Instrumentation, zu fungieren.

Der erste Teil T 1.1 'Phran' des Orchesterstücks 'Ländler-Topographien' stellt die innere Landschaft einer Melodie dar, kehrt sie nach außen und projiziert sie in den Raum des Orchesters.

Der zweite Teil T 1.2 'Topan' verfährt gerade umgekehrt: Auf die Melodien wird Landschaft projiziert. Die Beschaffenheit der zwölf Landschaften, in denen die Ländler vorkommen, wird durch ein dem ersten Teil entgegengesetztes Instrumentationsverfahren dargestellt. Teil 1 'Phran' und Teil 2 'Topan' verhalten sich wie These und Antithese.

Zur Analyse der zwölf Landschaften wurden geologische Karten der Fundorte der Melodien benutzt.

Es lassen sich drei Parameter unterscheiden: a) Anzahl und Art der Erdschichten, b) Anzahl und Art der Oberflächenmorpheme, c) Anzahl und Art des Reliefverlaufs.

Bekanntlich sind die Gesteinsarten, also das Alter von Gesteinen, auf geologischen Karten durch Farben unterschieden. Insofern sind leicht die verschiedenen Alter ablesbar. Es gibt wiederum eine zwölfzahlige Skala: 1) Holocän, Pleistozän, 2) Tertiär, 3) Kreide, 4) Jura, 5) Trias, 6) Perm, 7) Karbon, 8) Devon, 9) Silur, 10) Kambrium, 11) Algonikum, 12) Archaikum, junge, alte Eruptiva. Mit zunehmender Zahl verjüngt sich die Gesteinsart.

Die Oberflächenmorpheme sind ebenfalls in einer zwölfzahligen Skala unterteilbar: 1) Besiedlung, 2) Muldental, 3) Sohlental, 4) Kerbtal, 5) Fluss, 6) niedrige Landstufe, 7) Ebenheiten, 8) Flur, 9) höhere Landstufe, 10) Wald, 11) Steilstufen, 12) Höhenzüge.

Die Art des Reliefverlaufs ist durch die Anzahl der Wasserläufe bestimmbar; insofern wird die Skala durch die Flussdichte ermittelt.

Nun lassen sich aus diesen drei Skalen ebenso wie in T 1.1 Indices ermitteln, für a) den Schichtenindex, b) den Oberflächenindex und c) den Reliefindex. Die Zahl vor dem Komma deutet wie bei T 1.1 auf die Anzahl der Instrumente, und die Zahl darnach gleichfalls auf den Stellenwert in der Matrix.

Im Unterschied zu T 1.1 ist die Besetzung folgendermaßen: Für die Art und Anzahl der Gesteinsarten Blechbläser +

Celli (also Basspos., Pos., Altpos., Basshorn, Horn, Picc.-Horn, Basstrp., Trp., Picc.-Trp. sowie 1., 2. und 3. Celli). Für die Anzahl und Art der Oberflächenmorpheme Holzbläser + Violen (also Bar.sax., Ten.-sax., Altsax., Bassklar., Klar., Es-Klar., Altfl., Fl., Picc., 1., 2., 3. Violen). Für die Anzahl der Wasserläufe und Art des Reliefverlaufs Saiten-, Zupf- und Schlaginstrumente (Harfe, Hackbrett, Gitarre, Klavier, Harmonium, Celesta, Glocken, Glockenspiel, Crotales, 1., 2. und 3. Violinen).

Die Anzahl der Instrumente deutet wiederum auf Zahlenkombinationen hin, diese verhalten sich umgekehrt zu der Kombination von T 1.1

1:	11																		
2:	8	3																	
3:	11	5	1																
4:	10	7	4	1															
5:	12	11	4	6	2														
6:	12	10	8	6	4	2													
7:	7	6	5	4	3	2	1												
8:	12	11	10	9	8	7	6	5											
9:	9	8	7	6	5	4	3	2	1										
10:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3									
11:	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1								
12:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1							

Die Neutralisierungsmatrix ist identisch mit der von T 1.1. Zur Darstellung einer Landschaft, in der ein Ländler gefunden wurde, dient ebenso als Materialreservoir die Obertonreihe über dem Grundton und der Dominante, und die Melodien werden nun abgetastet, von den den Instrumenten zugeordneten Melodiezellen. Im Unterschied zu T 1.1, da sie nicht nur dann erklingen, wenn sie in der Originalmelodie auftauchen, sondern wenn sie in der Originalmelodie einen Legatoton initiieren, der erst dann stoppt, wenn ein anderer Ton der Melodiezelle in der Originalmelodie anzutreffen ist. So ergibt sich im zweiten Teil ein Netz von liegenden Tönen. Also: Liegende Töne werden von sog. Triggertönen abgelöst. Im Unterschied zu der fragmentarischen Form der Darstellung von Ländlern im ersten Teil wird nun im zweiten Teil der Ländler als Auslöser von Klangbändern und Schichten verstanden.

T 1.1 'Phran' und 1.2 'Topan' verhalten sich wie innere und äußere Landschaft, und so wird im dritten Teil T 1.3 'Tophran' die Synthese der ersten beiden Verfahrensweisen dargestellt, d.h. das Zusammenlegen der Analyse der inneren Beschaffenheit der Ländler und der Projektion der Beschaffenheit von Landschaften auf die Ländler, Innen und Außen zusammen. Dies ergibt eine dichte Mehrstimmigkeit, die teilweise bis zu 30-stimmigen hoquetusartigen Verflechtungen und Ablösungen von rhythmischen Zellen reicht

und die Originalgestalt der Ländler immer mehr durchscheinen lässt. Dieser dritte Teil füllt sich in zunehmendem Fortschreiten mit den Originalländlern, bis eine zusammenhängende Phrase eines achttaktigen Ländlers in Originalgestalt (in der Harmonisierung der ganzen Obertonreihe) diesen dritten Teil abschließt.

Schließlich, eine blanke Präsentation des Materialreservoirs der beiden Obertonreihen, die als harmonische Grundlage des ganzen Stücks dienen und in der Anordnung der Dauern die 12-zahlige Grundreihe der Neutralisierungsmatrix vorstellt: 11, 6, 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4. Darstellung der Leere, der blanken Materie als Beschluss des Orchesterstücks 'Ländler-Topographien'.

Lokale Musik T 2
"Leichte Tänze"

Hat sich T 1 mit den Beziehungen von Melodie und Landschaft befasst, verallgemeinert sich diese Beziehung im zweiten Teil, indem es eine Kultur-Natur-Gegenüberstellung aufzeigt. In jedem der vier Stücke müssen sich die Originalmelodien artikulieren durch ein Netz von physikalischen Gesetzen, die so auf die Originalmelodie zurückwirken, dass sie transformiert werden, ja aufgehoben werden. Die Untertitel der vier Stücke deuten auf Transzendenz: Sublimation, Substitution, Transformation und Transzendenz. Wie diese Prozesse - Freud würde sie Traumprozesse nennen - konkretisiert werden, wird im folgenden beschrieben.

T 2.1 'Zehn fränkische Tänze', sublimiert für Streichquartett

Die Saiten des Streichquartetts sind umgestimmt, so dass sich zwei Obertonreihen bis zum 7. Oberton ergeben. Die eine über B, die andere über F: B', B, f, b Cello; d', f', a, s', b' Violine 2, F, f, c', f Viola und a', c'', e, s'', f'' Violine 1. Diese 4 x 4 Saiten werden zu Materialträgern von natürlichen Flageolett-Tönen, und zwar sind auf jeder Saite vier natürliche Flageoletts möglich, nämlich das Oktav-, Quint-, Quart- und Terz-Flageolett. Dies sind 4 Töne pro Saite, 16 Töne pro Instrument, 64 Töne insgesamt. Es steht also ein Gesamtrepertoire von 64 Tönen zur Verfügung um die Originalmelodien zu reproduzieren. Die Melodien werden durch dieses Repertoire aufgefangen, verworfen, aus ihrer eigentlichen Stimmung, der temperierten Stimmung, in die natürliche Stimmung versetzt. Dies produziert eine Kultur-Natur-Reibung und archaisiert zugleich die Melodien.

T 2.2 '25 Kärwamelodien', substiiert für zwei Klarinetten

...wendet ein weiteres physikalisches

Phänomen an: die Differenztöne. Was zu hören ist, ist ein zweistimmiger Satz, dessen Differenztöne die Originalmelodie ergeben. Schattenhaft taucht sie auf, verschwindet, ist nur andeutungsweise hörbar.

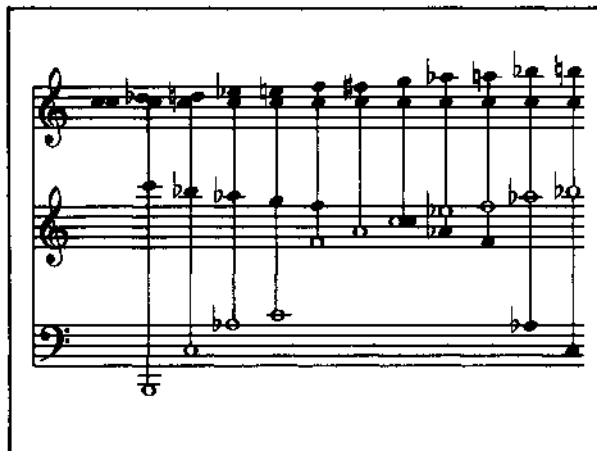
T 2.3 '20 Figurentänze', transformiert für Streichmusik

...stellt den umgekehrten Prozess dar. Ein sechsstimmiger Satz als Ergebnis von Kombinationstönen erster und zweiter Ordnung, resultierend aus einem zweistimmigen Original, das nicht hörbar ist.


Folgende Konstellation von Differenztönen wird den Instrumenten zugeordnet: x ist die Oberstimme, also die Originalstimme, y die Zweitstimme und z der mitklingende Grundton (eine Art Bordun). Diese drei Stimmen sind, wohlgemerkt, imaginär und nicht hörbar im Stück.

x - y = a	(B-Trp.)	zu lesen: x minus
y - a = b	(Vl. 1)	y ergibt a
y - z = c	(B-Klar. 1)	
z - c = d	(Vl. 2)	
x - z = e	(B-Klar. 2)	
z - e = f	(K.-Baß)	

Diese sechs Differenztöne erster und zweiter Ordnung erhält man folgendermaßen (Differenzton 1. Ordnung halbe Note, Differenzton 2. Ordnung = Viertel):



T 2.4 '15 Zwiefache', transzendiert für Gitarre

In diesem Stück werden durch Projektionen von Tonhöhe und Rhythmus aufeinander die Parameter aufgehoben. Die sechs Gitarrensaiten sind auf e, a, d', g', c'', f'' gestimmt (d.h. h' zu c'' und e'' zu f'' heraufgestimmt) und werden stellvertretend für die Skala C, D, E, F, G, A gebraucht. Der Ton C einer Melodie wird also durch die c''-Saite dargestellt. Die Tondauern  werden in Form von Obertönen wiedergegeben, und zwar die Halbe durch Oktavflageolet, punktierte Viertel durch Quintflageolet, Viertel durch Quartflageolet und Achtel durch Terzflageolet. Dies bewirkt ein Umkippen des Parameters Rhythmus auf Tonhöhe und des Parameters Tonhöhe auf Dauer; Dauer deshalb, weil die Tonhöhe zum Materialträger (leere Saite) des Flageollets wird. Der Rhythmus hebt sich dadurch auf, hin zu Akkorden, womit zugleich die Originalmelodie aufgehoben ist.

Lokale Musik T 3
"Stille Tänze"

War in T 2 die Kultur-Natur-Reibung Gegenstand der Verarbeitung von Melodien, ist in T 3 eine unvermittelte Naturkonfrontation Thema.

T 3.1 WOLKENORTE für Harfe

Im Stück Wolkenorte, das ich für die Harfenistin Gabriele Emde geschrieben habe, werden die Beziehungen von Himmel und Erde dargestellt, wie sie sich in vielen Kulturen in der Zahlenrelation 3:4 ausdrückt. Die Schottisch-Tänze, in der untersuchten Landschaft die typischste Tanzform, werden durch 3:4 Temporelationen übereinandergeschichtet und so mit sich selbst transformiert zu Klängen, die irgendwo zwischen Himmel und Erde liegen.

Die mannigfaltigen Beziehungen dieser Grundrelationen Himmel/Erde 3:4 werden abgetastet, von Akkorden der Schmelzpunkte von Himmel und Erde (Einheit) über die Antinomien der 3:4 Relationen (Trennung) bis zur Verschmelzung der beiden nebeneinander herlaufenden Strukturen, wo die Gegensätzlichkeit schließlich aufgehoben wird bis zu stillen Klangwolken. Wolken als Mittler zwischen Himmel und Erde. Das Stück Wolkenorte lehnt sich an den Mythos der Trennung von Himmel und Erde an, die die ursprüngliche Harmonie dieser beiden Elemente gestört hat und es nun die Aufgabe menschlicher Aktivität ist, die Harmonie wiederherzustellen.

Claude Levi-Strauss weist in seiner Mythologica (Frankfurt(1976) nach, daß das Wasser als Mittler von Himmel und Erde gesehen wird. Andererseits ist die Harfe in den Musikmythen oft dem Wasser zugeordnet (Gabriele Emde. Die Harfe zwischen Mythos und Wirklichkeit. Köln 1980) Das Stück Wol-

kenorte zeigt wie sich in Musik Elemente der Natur abbilden. Wie dicht Musik mit Natur verknüpft sein kann. Schließlich liegt dieses Mimetische jeder Kulturäußerung auch heute, auch in der Volksmusik der Landschaft, die Gegenstand des Projekts Lokale Musik ist, zugrunde. Nur ist diese Bewusstheit verschwunden. Sie aufzudecken dient Wolkenorte.





T 3.2 "Erd-, Luft-, Wassertöne" für Klavier, Posaune und Streichglasspiel. In diesem Trio findet Natur unmittelbar Eingang in den Korpus der Instrumente, die die Melodien darstellen. So sollen die Saiten des Klaviers mit Tonerde belegt werden, um den Klang erstickt, fast perkussiv wirken zu lassen. Der Posaunist muss mit so wenig Energie intonieren, dass alle Töne immer auf der Kippe zwischen Luft und Ton sind.

Die Melodien, die diesem Zyklus zugrundeliegen, stammen aus einer Sammlung aus Eichstätt.

In Bundschuhs geographischem, statistisch-topographischem Lexikon von Franken (Ulm 1799) ist unter "Eichstätt" u.a. über die Bodenbeschaffenheit zu lesen: "an Erzen findet man im Eichstättischen nichts als Bohn- und Klaub, dann Eisenstumpf und Sanderz nebst vielem Schwefelkiesel, desto mehr kann aber dieses Fürstentum von Kiesel, Thon und vorzüglich von Kalkgeschlechte aufweisen."

Die Bodenbeschaffenheit findet also unvermittelt Eingang in die Musik. Dies produziert eine paradoxe Situation, die diesen Zyklus fast unspielbar macht.

Die Tonhöhen des Originalsatzes werden transformiert, die Rhythmen mit Pausen durchsetzt, so dass eine Art Erosion am Original stattfindet. Beim Aufeinandertreffen gewisser Rhythmen mit gewissen Tonhöhen entsteht Pause, d.h. dieser Ton fällt weg, oder der Ton wird gespielt, allerdings transformiert. Die + Zeichen der folgenden Matrix bedeuten: Der Ton bleibt, die - Zeichen bedeuten: Der Ton fällt weg.

					
		1	2	3	4
Sept.	1	+	-	+	-
Sekd.	2	-	+	-	+
Sext	3	+	-	+	-
Terz	4	-	+	-	+
Quart	5	+	-	+	-
Quint	6	-	+	-	+
Okt.	7	+	-	+	-

Das Transformationssystem der Tonhöhen funktioniert folgendermaßen: Nehmen wir an, im Original steht eine Septim in der Tonart C-Dur, also H. Diese Septim wird auf einen Quintenzirkel über C, d.h. C-G-d-a-e'-h'-fis'' usw. projiziert. Zu diesem Ton des Quintenzirkels wird noch eine weitere Septim hinzuaddiert, so dass aus dem h' des Quintenzirkels ein ais'' wird.

Weiterhin stellt der Posaunteil des Trios 'Lufttöne' wiederum eine Art Erosion an dem Klaviersatz nach dem gleichen Prinzip dar (s.o.). Es entsteht dabei eine noch weitere Spreizung des Tonraums. Die Posaune pendelt laufend zwischen den extrem höchsten und tiefsten Tönen hin und her.

Das Stück stellt somit eine zweifache Erosion dar, die Erosion eines Originals und die des bereits transformierten Originals, so wie Wind Gestein durch die Zeiten formt.

T 3.3 RIUTI Rodungen und Wüstungen für einen Schlagzeuger

Rodungen: Schritt im menschlichen Bewusstsein vom Beherrschtsein der Natur zum Beherrschen der Natur. Höhere Bewusstseinsstufe (?) hat zur Folge, die Natur zu nutzen (Jetzt spätestens sie auszunutzen!) Zunächst hatte dies Folgen in der Kultivierung von Gras, Hafer und Korn. Im Züchten von Pflanzen zu Nahrungsmitteln, anstelle von nomadisierendem Suchen nach Nahrung. Die Rodungstätigkeit der ersten Siedler zeigt sich heute noch in den Flurnamen, deren Wortstamm dem althochdeutschen Wort für Roden: Riuti enthält. Namen wie "Reuth" oder "Neugereuthäcker" werden zum Gegenstand des Schlagzeugstücks. Die Namen werden quasi zurückübersetzt in die amorphe Materie, die sie ursprünglich bezeichneten. Die Benennungen der Landschaft werden aufgelöst. Die Namen der Wüstungen - eine rückläufige Bewegung: die Auflösung der Siedlungen, der Verfall des der Natur abgerungenen Bodens - werden im zweiten Teil in Klang rückübersetzt um schließlich den Kreis des Prozesses Natur - Rodung - Kultur - Wüstung - Natur zu schließen, der in Riuti dargestellt wird. An den formalen Wendepunkten spricht der Schlagzeuger die Namen zusammen mit den übersetzten Klängen. Auch die in Klang aufgelösten Namen lösen sich schließlich in Luftschläge auf, die die Wucht des einstigen Eingriffs des Menschen in Natur ahnen lassen.

T 3.4 KEUPER für Streichquartett

Versucht den Charakter des Gesteins Keuper wiederzuspiegeln. Dieses Gestein liegt

der untersuchten Landschaft zugrunde, und wird allgemein als ernst, verschlossen, karg wüstenhaft bezeichnet, was etwas von der Introvertiertheit der Landschaft vermittelt. Gegenstand werden Zwiefache, die in einer Synopsis übereinandergeschichtet sind. All die Töne fallen weg, die mit denen eines anderen Zwiefachen identisch sind, übrig bleiben, also die Ausnahmen, die Außenseiter. Diese durch den Auflösungsprozess erhaltenen Strukturen werden weiter aufgelöst durch Zuordnungen zu Spielweisen, die alle Klänge an der Grenze zur Stille produzieren. (Eine Neutralisierungsmatrix ordnet den jeweiligen Tonhöhen/Rhythmen Konstellationen unterschiedliche Spielweisen zu.

T 3.5 NAMENLOSE ZWIEFACHE für 13 Instrumentalisten

Dieses Stück beschließt die ersten drei Zyklen, insgesamt 12 Stücke des Projekts Lokale Musik. Im Stück Keuper ist die Auflösung der Strukturen bis an die Grenze der Stille bewirkt. Hier wird, wie im Essay erwähnt die Anonymisierung der Strukturen bis zum Vergessen nur noch ahnbarer Originale vorangetrieben. Die in "Keuper" erreichte Struktur wird übernommen und durch die Neutralisierungsmatrix erhaltenen Klangfarbenuzuordnungen, die in Keuper in introvertierter Weise vom Streichquartett dargestellt wird, wird hier in extrovertierter Weise in den Klangraum von 8 unterschiedlichen Instrumenten projiziert, die die aufgelöste Struktur neu einfärben, ihrer Anonymität und Aufgelöstheit eine neue Körperlichkeit geben. Die kontinuierliche Auflösung mündet schließlich am Ende des dritten Zyklus in eine neue Immanenz der aus der Auflösung resultierenden Strukturen. Das Stück endet zufälligerweise in einer Melodie, die sich neu gebildet hat, als Ergebnis all der Auflösungsprozesse. Die Neutralisierungsmatrix hat ihr eigenes neues Magnetfeld gebildet. Das Material des Ausgangspunktes, die Originaltanzmelodien sind durchgearbeitet. Sie können vergessen werden, weil ihre jetzt freigesetzte Energie die Gestalt nicht mehr braucht. Die Schlagzeuggeräusche treiben das Vergessen voran, sie verwischen, löschen Erinnerung aus: "Dem Benennen, Bezeichnen muss ein Neutralisieren, ja Anonymisieren entgegengesetzt werden. Durch solche Technik bringt man das Material zurück ins Namenlose, Flexible, Spontane, Zufällige, Improvisierte, aus dem es kommt. Konkret auf die Melodien angewandt hieße das, alle schriftlich überlieferten Melodien nicht als endliche 8-Takter oder so, sondern sie als Transnotationen einer Improvisation ohne Anfang und Ende, ohne Titel, als Namenloses zu verstehen. Begrenzt nur durch den Raum, in dem sie existieren. Als blanke Materie, frei von allzumenschlicher Benennungssucht, hinter der nichts anderes als der trieb der Naturbeherrschung liegt.

Die entbindenden Kräfte so einzusetzen,
bringt das Material wieder näher an die Ma-
terie, aus der es kommt, der Luft, der Er-
de, der Landschaft, dem Lokalen. William
Carlos Williams schreibt in einer seiner
vielen Anmerkungen zum Lokalen: 'Dinge ha-
ben keine Namen und Orte keine Bedeutung.
Als Belohnung für diese Anonymität fühle
ich mich genauso als Teil der Dinge wie
Bäume und Steine.' In der Anonymität
fühlt man sich der Natur näher, dem Raum,
ohne der Maske der Geschichte."

aus NISCHE

Jedem der 3 Zyklen liegt ein Motto zugrunde:

LOKALE Musik T 1:

"DEINE FREUNDIN, NATUR!
LEIDET UND SCHLÄFT UND DU ALLBELEBENDE, SÄUMST?
ACH! UND IHR HEILT SIE NICHT
MÄCHTIGE LÜFTE DES ÄTHERS
NICHT IHR QUELLEN DES SONNENLICHTS."

HÖLDERLIN

LOKALE Musik T 2:

SPIRIT WHICH IS PNEUMA THAT MEANS BREATH,
WIND, AIR
(Geist, der Pneuma ist und Atem meint,
Wind, Luft)
Charles Olson, 1970

LOKALE Musik T 3:

TO RECONCILE THE PEOPLE AND THE STONES
(Die Menschen mit den Steinen wiederver-
söhnen)
William Carlos Williams, 1951