

Alexander Stankovski

Notwendige Verstimmung

James Tenneys Suche nach einer Neudefinition von Harmonik

erschienen in: wespennest 122, 13.03.2001

"...kann der harmonische Aspekt der Musik sich weiterentwickeln, ohne dass wir zu einer früheren Sprache zurückkehren, zurück zur Tonalität, wie sie im 17., 18. und 19. Jahrhundert bekannt war?" So kann nur einer fragen, dem ein geregelter Zusammenklang musikalischer Ereignisse zwar ein Anliegen ist, der mögliche Regeln aber nur losgelöst von historischen Prägungen formulieren möchte. James Tenney, Komponist mit einer ausgeprägten Leidenschaft für Musiktheorie und Naturwissenschaft, ist vielleicht der einzige, der sich nach den musikalischen Entgrenzungen Arnold Schönbergs (Emanzipation der Dissonanz) und John Cages (Einbeziehung aller hörbaren Phänomene) auf den Versuch einer allgemeinen Neudefinition von Harmonik überhaupt einläßt. Für die an Konservatorien und Musikhochschulen immer noch unterrichtete "klassische" Harmonielehre kann sich Tenney nicht begeistern: sie sei zu eng gefasst und genüge weniger theoretischen Anforderungen als einer lehrplangemäßen Reglementierung bestimmter, allenfalls für die Musik der Klassik und Romantik relevanter Verfahrensweisen. Eine "Theorie der Harmonik" sei sie ebensowenig wie ein Buch der Etikette als "Theorie des menschlichen Verhaltens" oder ein Kochbuch als "Theorie der Chemie" bezeichnet werden könne.

Nach Tenney sollte eine künftige Theorie der Harmonie eine "Theorie der harmonischen Wahrnehmung" sein, "vereinbar mit den neuesten Daten aus dem Bereich der Akustik und der Psychoakustik", "ästhetisch neutral", "kulturell und stilistisch allgemein" und damit auf Musik aller Zeiten und Völker anwendbar¹.

Hatte Schönberg sich in seiner 1911 erschienenen Harmonielehre - neben einer gründlichen Behandlung des "klassischen" Lehrstoffes - auf die bloße Beschreibung von Klängen außerhalb der Tonalität beschränkt, ohne irgendwelche Regeln für ihren Gebrauch angeben zu können², stellte Cage Harmonik als solche radikal in Frage: "Sogenannte Harmonie ist eine erzwungene abstrakte vertikale Relation, welche die sich spontan übermittelnde Natur jedes der Klänge, die in ihr zusammengezwungen sind, überdeckt. Sie ist künstlich und unrealistisch."³ Er plädierte für ein "Akzeptieren aller hörbaren Phänomene als für die Musik geeignetes Material" unter Einbeziehung des Geräusches (Varèse) und besonders der Stille (Satie, Webern). Diese radikale Ausweitung des Materialbegriffs bedeutete aber auch die Suspendierung der überkommenen musikalischen Syntax, die ja vor allem

¹ James Tenney: John Cage und die Theorie der Harmonik, deutsch in: Musiktexte Nr.37, Köln 1990

² "Hier walten offenbar Gesetze. Welche, das weiß ich nicht. Vielleicht werde ich es in ein paar Jahren wissen. Vielleicht wird ein Jüngerer sie finden. Vorläufig kann höchstens beschrieben werden." (Arnold Schönberg: Harmonielehre, Wien 1966)

³ John Cage, 45' für einen Sprecher, in: Silence, übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt (suhrkamp edition) 1987

auf den "Formbildenden Tendenzen der Harmonie" (so der Titel des zweiten wichtigen Buches Schönbergs zum Thema Harmonie⁴) basierte: Tonhöhen waren nicht mehr zur Herstellung eines umfassenden Zusammenhangs geeignet. An ihre Stelle traten bei Cage erst Dauernstrukturen - die Zeit als gemeinsame Nenner von Klang und Stille - und ab 1951 Zufallsoperationen: "Ich versuche die Klänge in einem Raum von Zeit sie selbst sein zu lassen." Innerhalb des von Cage postulierten "totalen Klangraumes", in dem alle vorstellbaren Klänge nebeneinander stehen können, versucht Tenney sozusagen als Sonderfall harmonische Relationen zwischen Tönen zu beschreiben. Zur Darstellung dieser "spezifisch harmonischen Beziehungen zwischen je zwei genügend charakteristischen und relativ stabilen Tonhöhen" entwickelt er ein Modell des "harmonischen Raums", bei dem Tonhöhen mit ihren Intervallproportionen durch Punkte in einem mehrdimensionalen Gitter dargestellt werden, wobei die Anzahl der Dimensionen mit der Komplexität der verwendeten Intervallverhältnisse zunimmt. So können Tonbeziehungen in ganz verschiedenen Tonsystemen anschaulich gemacht werden, in diversen historischen Stimmungen ebenso wie in neu zu erfindenden mikrotonalen Klangwelten - für Tenney (und nicht nur für ihn) unverzichtbare Alternativen zur längst anachronistischen gleichschwebenden Temperatur, an die wir uns so sehr gewöhnt haben, dass sie uns immer noch normal erscheint.

Ebenso verschieden wie die durch Tenneys theoretischen Ansatz beschreibbaren harmonischen Beziehungen klingen auch die auf drei CDs bei HAT HUT RECORDS erschienenen Kompositionen, und das nicht nur durch ihren zeitlichen Abstand. Von anarchischen "totalen Klangräumen" á la Cage in den beiden Versionen von *Ergodos II* für Instrumente und Tonband (1963/64) bis zu genau austarierten mikrotonalen Geflechtern in den Stücken der 80-er und 90-er Jahre (*Bridge, Flocking, Diaphonic Trio, 3 Pages in the Shape of a Pear*) reicht die Spannweite harmonischer Konzeptionen. Dazwischen liegen so verschiedene Stücke wie der ein wenig an die modale Harmonik Olivier Messiaens erinnernde *Chorale*, zwei *Koans* und die beiden nur aus verbalen Anweisungen bestehenden Partituren *Maximusic* und *For Percussion Perhaps, Or...*, in denen Harmonik nur eine untergeordnete oder überhaupt keine Rolle spielt: Harmonik ist eben nur eine Möglichkeit musikalischer Beziehungen. Allen Stücken gemeinsam hingegen ist die Form, oder besser: die Gestaltung der Zeit. Charakteristisch für Tenneys gesamte Produktion - wie übrigens für einen großen Teil der zeitgenössischen Musik - ist die scheinbare Aufhebung der Zeit durch das, was er "ergodische Formen" nennt. Der aus der Thermodynamik entlehene Begriff der Ergodizität bezeichnet laut Tenney die "statistische Homogenität" der Wahrnehmung der Form, also daß "ein beliebiges Zwei- oder Drei-Minuten-Segment des Stücks im wesentlichen jedem anderen gleicher Dauer ähnelt. (...) Eine ergodische Form wird sich immer und unweigerlich ergeben, wenn die Spannweite der Möglichkeiten (bezüglich der Klang-Elemente eines Stückes und ihrer Charakteristika) am Beginn eines kompositorischen Prozesses gegeben ist und während der Realisierung des Werks unverändert bleibt. Solch eine Form ist ganz anders als die dramatischer und/oder rhetorischer Formen, die wir von der meisten früheren Musik gewohnt sind. (...) Um ein ergodisches Stück zu genießen, bedarf es auf der Seite des Hörers einer offensichtlich anderen Haltung (...)"

⁴ Arnold Schönberg, Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz (Schott's Söhne) 1957

Am meisten ist diese andere Haltung wohl bei den nicht von ungefähr *Koan* betitelten Stücken für Violine bzw. Schlagzeug gefordert, in denen unerbittlich ein schon nach kurzem vorhersehbarer Prozess abläuft - im Fall des sinnigerweise mit *Having never written a single note for percussion* untertitelten Schlagzeugsolos besteht dieser Prozess tatsächlich aus nur einer Note: einem einzigen Wirbel, der vom vierfachen piano bis zum vierfachen forte crescendiert und danach wieder ins vierfache piano zurücksinkt. Die Wahl des Instrumentes steht dem Ausführenden ebenso frei wie die lediglich mit "very long" bezeichnete Dauer des Stückes - auf der vorliegenden Aufnahme sind es 17 Minuten 20 Sekunden). Tenney: "Der unbestimmte Charakter der Zukunft ist für eine Zeitlang aufgehoben und hebt dadurch auch Vorausnahme, Überraschung und somit das Drama auf, - und lässt zur Beschäftigung nur das Gegenwärtige." Die absolute Vorhersehbarkeit dieser Musik hält dennoch manche Überraschung bereit - zum Beispiel die Erfahrung, dass es einen absolut linearen musikalischen Prozess nicht gibt: das crescendo wird nicht einfach immer lauter, sondern verläuft in zu- und danach wieder abnehmenden Wellen, in denen sich der Eigenklang des Instrumentes (auf dieser Aufnahme passenderweise ein Tamtam) vorübergehend zu verselbstständigen scheint und die den von Anfang an klaren Formverlauf überlagern und verformen.

Die totale Vorhersehbarkeit linearer Prozesse ist aber nur eine Form von Ergodizität. Ihr steht als weitere Form die totale Unvorhersehbarkeit gegenüber, bei der Hörer nur den jeweils klingenden Moment erfassen kann, weil es prinzipiell aussichtslos ist, von vergangenen auf zukünftige Ereignisse schließen zu wollen. Der schon erwähnte, mit Hilfe von Zufallsoperationen und stochastischen⁵ Methoden komponierte *Ergodos II* lässt in dieser Hinsicht keinerlei Orientierung zu, während *Bridge* für zwei Klaviere - 20 Jahre später komponiert - zwischen einer völlig unbestimmten und einer zumindest teilweise gerichteten Klangwelt zu vermitteln sucht. Allerdings wird für den Hörer dieser Übergang eher auf den Ebenen der Dynamik und des Registers als in der Harmonik klar, obwohl das Faszinierendste an diesem Stück sicher der ungewohnte Klang der zwei Klaviere ist, der sich aus einer ausgeklügelten Skordatur - eine von der geltenden Norm abweichende Stimmung der Saiten - ergibt: Die Oktave wird in 22 unterschiedlich große statt in 12 gleich große Halbtöne geteilt. Beide Klaviere haben nur zwei Töne pro Oktave gemeinsam, von den anderen gibt es in jedem Instrument eine von der herkömmlichen Stimmung charakteristisch unterschiedene Variante. Die so erhaltenen Tonhöhen können einerseits zu Klängen von (zumindest auf dem Klavier) unerhörter Reinheit verschmelzen, andererseits sich mit äußerster Schärfe aneinander reiben, wenn zwei Varianten derselben Tonhöhe aufeinander treffen.

Bleibt noch eine dritte Form von Ergodizität zu erwähnen, die in *For Percussion Perhaps, Or...* eindrucksvoll präsentiert wird: Statik, der in sich kreisende, bewegt-unbewegliche Klang. Die einzige Vorgabe an den Interpreten lautet: *very soft, very long, very white*. Effizienter und schlichter kann eine Anweisung eines Komponisten kaum sein - vorausgesetzt, er trifft auf einen schöpferischen Interpreten wie den Schlagzeuger Matthias Kaul.

⁵ "Stochastisch" meint in diesem Zusammenhang den "zielgerichteten Umgang mit statistischen Mengen". (vgl. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1965-1985*, München (Piper/Schott) 1988)

James Tenney

Bridge & Flocking

Tomas Bächli, Gertrud Schneider, Erika Radermacher, Manfred Werder
hatART CD 6193

The Solo Works for Percussion

Matthias Kaul
hat[now]ART 111

Music for Violin & Piano

Mark Sabat, Stephen Clarke
hat[now]ART 120

HAT HUT RECORDS (hat ART, hat[now]ART) wird in Österreich von
Extraplatte/Wien vertreten.