

Schriften der Sudetendeutschen Akademie
der Wissenschaften und Künste
Band 36
per aspera ad astra
Klasse der Künste und Kunstwissenschaften

DIETMAR GRÄF

Musica dell'Acqua

Mein Geburtsort Marienbad hatte über 40 Heilquellen, nicht alle davon waren gefasst. (Sind es auch bis heute nicht.) In meinem jetzigen Wohnort Bad Wörishofen wird hingegen Wasser nach der Kneippmethode äußerlich angewendet. Deshalb nimmt es kaum Wunder, dass ich eine „Musica dell'Acqua“ geschrieben habe. Genau genommen sind es zwei. Die erste war für Querflöte, Klavier und Wasser, die zweite, von der hier die Rede ist, für Bläserquintett und Wasser. (Sie ist ein paar Jahre später aus der ersten quasi hervorgegangen.) Wobei das Wassergeräusch mit zwei Gießkannen erzeugt wird, die eine gießt jeweils das Wasser in die andere. Es ist nicht sicher, ob man in der vorliegenden Aufnahme (siehe die dem Buch beigelegte CD) das Wasser genügend hört.

Es soll ein paar Takte vor dem Instrumentalquintett – gewissermaßen als Vorspiel – beginnen, dann nach Takt 28 ca. 5 bis 6 Takte, sodann wiederum nach Takt 72 in beliebiger Länge und schließlich nach Ende des Instrumentalquintetts. Im Übrigen ist das Quintett letztlich ein sogenanntes Holzbläserquintett, das in der Regel und auch bei mir aus Flöte, Oboe, Klarinette, Horn (einziges Blechblasinstrument, mit dem aber allerdings auch weich gespielt werden kann, das sich daher sehr gut mit den übrigen Holzbläsern verträgt beziehungsweise mischt) und Fagott.

Auf der Titelseite steht „Es soll beständig Wasser fließen...“, weiter: „Die Taktstriche sind nur Orientierungsstriche und stellen keine Betonungen dar“. Das halte ich für sehr wichtig, da bei den üblichen Taktarten immer die (unglückselige) Betonung auf den ersten Schlag kommt und je nach Taktart auch auf weiteren Taktschlägen, z.B. im 4/4 Takt auf Schlag drei als sogenannte Nebenbetonung. Diese (Un-)sitte, die sich in der europäischen Musik eingeschlichen hat, verhindert letztlich ein Fließen der Musik. Melodien sollen eigentlich fließen, ebenso Rhythmen.

Etwa um 1500 wurde der sog. „tactus“ eingeführt, Striche noch zwischen den – im Allgemeinen zwei – Systemen (zum Beispiel bei Klaviernoten). Dann rutschen diese Striche allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts in die Notenlinien hinein und werden zu den heute bekannten Taktstrichen und zu allem Überdross kommen dann ab der Barockzeit die oben beschriebenen (unglückseligen) Betonungen hinzu, welche die Musikwissenschaft irreführend „Akzentstufentakt“ nennt. Es müsste eigentlich Betonungsstufentakt heißen, da es sich um eine dynamische Abstufung der Betonungen handelt, Akzente sind etwas Anderes. Das führt hier aber zu weit. Jeder

wird hingegen verstehen, dass insbesondere bei diesem Stück ein Fließen der Melodik und des Rhythmus erwünscht ist beziehungsweise erklingen soll.

Partitur

Musica dell' Acqua

für Bläserquintett und Wasser Dietmar Gräf

Es soll ständig Wasser fließen, d.h. zu hören sein. Wasser beginnt und beendet die Komposition.
Fließend (Halbe = 60)

Flöte
pp
Fließend (Halbe = 60)

Oboe
Fließend (Halbe = 60)
pp

B- Klarinette
C-Stimme
Fließend (Halbe = 60)
pp

F-Horn
C-Stimme
Fließend (Halbe = 60)

Fagott

6
Fl.
p

Ob.

6
Klar.
pp

Hr.

6
Fg.
pp

Schauen wir uns nun die erste Seite der Komposition an, die abgebildet ist. Die einzelnen Instrumente werden vorgestellt, in der Reihenfolge Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Danach hebt ab Takt 9 erneut die Flöte an und ab Takt 11 spielt sie mit der Oboe im Duo. In Takt 13 gesellt sich die Klarinette hinzu, sodass ein Trio daraus wird, und im Takt 14 tritt das Fagott dazu, man hört dann ein Holzbläser-

quartett. Takt 17 und 18 pausiert die Flöte, die Oboe übernimmt da die melodische Führung und endlich erklingt auch das Horn. Im Großen und Ganzen sind in diesem Stück (aber) alle Instrumente polyphon oder gar kontrapunktisch gleichberechtigt. In Takt 19 und 20 pausiert die Oboe und erst ab Takt 21 erklingt das gesamte sog. Holzbläserquintett. Als Tonmaterial zu dieser Komposition habe ich (die) zwei Ganztonleitern gewählt. Grob gesprochen gibt es im gleichschwebend temperierten System (auf das hier nicht weiter eingegangen werden kann), bei dem jeder Halbtonschritt gleich groß (und folglich auch jeder Ganztonschritt) ist und die reine Oktav mit 12 solchen Halbtonschritten ausgefüllt wird, nur diese zwei Ganztonleitern. Debussy hat sie gerne verwendet, zum Beispiel auch in seiner Komposition „La Mer“ (Das Meer). Diese Tonleitern (man kann sie auch als Tongeschlechter oder auch als Tonarten bezeichnen) haben an sich etwas Schwebendes und Fließendes. Das liegt daran, dass sie – wie schon der Name sagt – keine Halbtonschritte besitzen. Unsere allgemein üblichen Tongeschlechter und ihre Unterteilung in Tonarten haben Halbtonschritte (Beispiel: Das Tongeschlecht Dur hat circa 21 „brauchbare“ Tonarten: C-Dur, Cis-Dur, Des-Dur, D-Dur usw.). Diese Halbtonschritte rufen bei dem durchschnittlichen (mittel-)europäischen Hörer eine Art „Einrasten“ hervor (was das Fließen natürlich etwas einschränkt beziehungsweise behindert). Beispiel: Wenn in C-Dur der 7. Tonschritt, der ein Halbtonschritt von h nach c ist, erklingt. Dieses Einrasten hängt auch mit unserer überstrapazierten sog. Dur- und Molltonalität zusammen. Bei den sog. Modi (sog. Kirchentonarten, zum Beispiel dorisch, phrygisch usw.) ist das weniger der Fall. Das ist aber ebenfalls ein Gebiet, auf das hier nicht weiter eingegangen werden kann, da es mit vielen verschiedenen musikhistorischen, stilistischen, theoretischen, akustischen und gehörpsychologischen usw. Erscheinungen, Erfahrungen, Erwägungen und Forschungen zusammenhängt (nicht zuletzt auch mit Ergebnissen und Erkenntnissen der Musikethnologie).

Falls Sie irgendein Instrument besitzen, dann spielen sie sich bitte eine Ganztonleiter vor (siehe auch die Abbildung der zwei von mir verwendeten Ganztonleitern). Diese klingt immer noch eigenartig, sie hat nur 6 verschiedene Töne (der 7. Ton ist dann die reine Oktav zum ersten) im Gegensatz zu unseren gewohnten Tonleitern mit 7 verschiedenen (da sie eben in der Regel jeweils zwei Halbtonschritte enthalten. Diese sind in der ersten und zweiten Hälfte einer Tonleiter und vom zweiten Ton des ersten Halbtonschritts zum ersten Ton des zweiten Halbtonschritts liegen drei Ganztonschritte). Man nennt sie auch diatonische Tongeschlechter (beziehungsweise Tonarten). (Eine Ausnahme ist das sog. Harmonische Moll, das drei Halbtonschritte hat und zum Ausgleich eine übermäßige Sekund. Dieses Tongeschlecht stammt wohl aus dem arabischen Bereich, dort unter anderer Bezeichnung.) Debussy hat übrigens diese Ganztonleitern ganz woanders hergeleitet, nämlich von indonesischen Pelog- und Melogtongeschlechtern, die im Vergleich mit unserem Tonsystem sog. übergroße Ganztonschritte enthalten und auf unseren Instrumenten in der Regel schlecht oder nicht dargestellt werden können, unser Gehör kaum nachvollziehen beziehungsweise reproduzieren kann. Daher können wir diese Tonschritte normalerweise auch nicht singen. Debussy hat dann sozusagen als Ersatz die europäische Ganztonleiter genommen, die fremdartig genug klingt.

Es folgt eine kurze Exkursion zu einem Akkord, der bei Verwendung der Ganztonleiter normalerweise häufig vorkommt: der übermäßige Dreiklang beziehungsweise Akkord. Er besteht aus zwei großen Terzen, wobei eine große Terz aus zwei Ganztonschritten besteht. (Im Allgemeinen unterscheidet man Dur-, Moll-, verminderte und übermäßige Dreiklänge. Die beiden letzten sind in der traditionellen Harmonielehre nicht als Tonika [Akkord auf dem ersten Ton einer Tonleiter] verwendbar. Sie haben sozusagen keine [feste] Tonalität. Es dürfte bekannt sein, dass der Durakkord unten eine große und oben eine kleine Terz hat, die letzte besteht aus einer großen und einer kleinen Sekund. Der Mollakkord ist umgekehrt aufgebaut. Ein verminderter Akkord hat zwei kleine Terzen.)

Beispiel für einen übermäßigen Akkord: c-e-gis = von c nach e liegt eine große Terz vor und von e nach gis ebenfalls eine große Terz. Zu meinem Erstaunen habe ich bei der Selbstanalyse meines Werks sehr wenige übermäßige Akkorde gefunden. Das rührt natürlich daher, weil das Stück meistens fünfstimmig ist und deswegen vier-/fünfstimmige Akkorde überwiegen (Kommt in einem fünfstimmigen Akkord ein Ton doppelt vor, so gilt er nur als fünfstimmiger Vierklang; werden zwei Töne gedoppelt, so spricht man von einem fünfstimmigen Dreiklang. Sind es fünf verschiedene Töne, ist es natürlich ein Fünfklang!)

Ein zweiter Grund für die Seltenheit des eigentlich zu erwartenden übermäßigen Dreiklangs ist ohne Zweifel die Kontrapunktik. Wäre das Stück homophon (= grob gesprochen akkordisch, so wie ein Choral, sagen wir die Kirchenlied-Harmonisation auf der Orgel) würden viele übermäßige Akkorde vorkommen, sich sogar aneinanderreihen.

Der Leser wird verstehen, wenn ich jetzt nicht auch noch Erläuterungen zur Harmonik abgebe, die naturgemäß wesentlich schwieriger ist als die reine Akkordik.

Ganztonleiter 1

c d e fis (=ges) gis (=as) ais (=b) his (=c)

Ganztonleiter 2

cis (=des) dis (=es) eis (=f) g a h cis (=des)

Die beiden Ganztonleitern wechsele ich in den Instrumenten ab. In der Flöte und Oboe nehme ich zu Beginn die Ganztonleiter, die (man kann bei jedem Ton der Tonleiter anfangen, es gibt mehr oder weniger hier keinen Grundton wie bei Dur und Moll) vollständig lautet: h cis (oder des) dis (oder es) f (oder eis) g a und mit h endet. Klarinette, Fagott und später Horn nehmen jedoch die andere Ganztonleiter: c d e fis (oder ges) gis (oder as) ais (oder b) und als Abschluss his (= c). Später tauschen die Instrumente auch. Die Motive und Melodien werden alle aus diesen Ganztonleitern gebildet und es ergeben sich reizvolle und relativ ungewohnte Akkorde und Harmonien dadurch (Akkorde = Töne vertikal; Harmonien = Akkorde horizontal).

Es ist – glaube ich – ersichtlich, dass ich auch die beiden Ganztonleitern miteinander kombiniere, was sozusagen „Bi-Ganztonleitern“ ergibt, vergleichbar mit der Bitonalität.

In der Rhythmik erleben wir eine Bevorzugung der Triolen (Achteltriolen, Vierteltriolen, Halbetriolen). Bei Triolen werden anstatt 2 Tönen zum nächstgrößeren Notenwert drei genommen. Beispiel: Statt zwei Achtel ergeben hier drei Achtel eine Viertel.

Triolen erklingen in der Regel irgendwie geschmeidiger als die „normale“ Unterteilung. (Im mittleren Mittelalter war die Dreierunterteilung vorrangig: zum Beispiel in der Ars Antiqua im 13. Jh. und in der Ars Nova im 14. Jh. Etwa ab dem 15. Jh. werden beide Unterteilungen gleichberechtigt und ungefähr ab dem 16. Jh. überwiegt dann die Zweierunterteilung. [Diese Rhythmen und die dazugehörige Notenschrift sind auch ein Spezialgebiet. Da hören wir beispielsweise von dem Tempus perfectum, wenn die Brevis in drei Semibreves unterteilt, oder vom Tempus imperfectum, wenn sie nur in zwei unterteilt wird. Dort spricht man noch nicht von Taktarten, sondern von Metren.]

Zurück zu „Musica dell'Acqua“. Später werden statt der hauptsächlich stufenweisen Melodik, mit anderen Worten: Verwendung von Sekunden (wenn das Wasser ruhig ist) auch größere Intervalle benutzt (also zum Beispiel Terzen usw.), wenn das Wasser unruhig wird. Nach dem zweiten Wasserzweischenspiel (Großtakt 73) werden ab Takt 74 Halbtonschritte verwendet, die eine gleitende ähnliche Wirkung wie die Ganztonschritte haben, nur eben enger sind. Man wird sich wundern, dass ich nicht von Chromatik spreche wie die Meisten.

Hier muss ein allgemeiner Irrtum geklärt werden. Die sogenannte Chromatische Tonleiter besteht in Wirklichkeit aus chromatischen und diatonischen Halbtonschritten. Beispiel: c-cis ist chromatisch, c-des hingegen diatonisch. Das ist aber auch ein relatives Spezialgebiet, allerdings nicht zu unterschätzen, da es sich auf die spätere Intervalllehre sowie auf die Akkordik und auch Harmonik gewaltig auswirkt. (Beispiele: Das Intervall d-gis ist eine übermäßige Quart, das Intervall d-as hingegen ein verminderte Quinte. Nur die übermäßige Quart ist der sog. [echte] Tritonus, der im Mittelalter auch „Diabolus in musica“ genannt wird. Die verminderte Quint klingt am Klavier [da wiederum gleichschwebend temperiert] gleich.) Nehmen wir einen Akkord als Beispiel: c-es-g ist ein c-Moll-Akkord, c-dis-g dagegen ein völlig anderes Gebilde, auf das hier wiederum nicht näher eingegangen werden kann. Jetzt könnte noch ein Beispiel aus der Harmonik folgen: c-e-g-b ist ein sog. Dominantseptakkord. C-e-g-ais aber ein übermäßiger Quintsextakkord, obwohl es am Klavier gleich klingt. Der Dominantseptakkord löst sich in seine zugehörige Tonika auf, das wäre F-Dur (F-a-c) oder auch f-Moll (f-as-c) – zumindest in der traditionellen Harmonielehre –; der Quintsextakkord strebt aber nach oben (zumindest das ais davon)! Um diese Problematik eingehend zu erörtern, käme man auch nicht an der Erklärung der Enharmonischen Verwechslung beziehungsweise – Umdeutung herum. (Das ist, wenn im gleichschwebend temperierten System zwei Töne auf der gleichen Tonhöhe stehen, beispielsweise fis=ges, am Klavier die gleiche Taste.)

Ab Takt 74 werden gleichzeitig die beiden Ganztonleitern („Bi-Ganztonleitern“) mit den „Halbtonleitern“ kombiniert. (Siehe abgebildete Partiturseite 19, hier die Takte 82 bis 87.) Ab Takt 82 bis 87 kulminiert das Stück vor allem rhythmisch, dadurch aber auch in der (rascheren) Abfolge der verschiedenen – sich aus diesen genannten Tonleitern ergebenden – Akkorde und Harmonien. Anschließend bis zum Schluss hin beruhigt sich das Stück (das „komponierte“ Wasser) in seiner Rhythmik, Akkordik und Harmonik wieder, es hört fünfstimmig auf, zählt man das Wasser dazu, dann sechsstimmig.

Sollte das Wasser bei der Wiedergabe der Komposition nicht zu hören sein, könnte man einen Wasserhahn aufdrehen und das Wasser während des ganzen Werks (einschließlich der Vor-, Nach- und zwei Zwischenspiele) dazu spielen lassen.

Viel Vergnügen beim Anhören meiner Wassermusik, was mit Sicherheit viel einfacher sein wird, als die dazugehörigen Erläuterungen es sind.

Anmerkung: Die verehrten Hörer sollen sich bitte nicht wundern, wenn an mehreren Stellen des Stücks ein immer in etwa gleiches Geräusch wiederkehrt. Dabei handelt es sich um zwei Gießkannen, mit denen abwechselnd in die jeweils andere Wasser gegossen wurde. Dabei mussten sie von dem „Spieler“ des Wassers zwischendurch immer wieder abgestellt werden. Dadurch wurde das (auf der CD) als störend empfundene Geräusch erzeugt.

Musica dell' Aqua

19

87

Fl. *seconda volta poco a poco dim. e rit.* *a tempo*

Ob. *seconda volta poco a poco dim. e rit.* *a tempo*

Klar. *seconda volta poco a poco dim. e rit.* *a tempo*

Hr. *seconda volta poco a poco dim. e rit.* *a tempo*

Fg. *seconda volta poco a poco dim. e rit.* *a tempo*

Detailed description: This system contains measures 87 and 88. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), and Bassoon (Fg.). Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The Flute part has a melodic line with trills and triplets. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet part has a more rhythmic line with triplets. The Horn part has a simple melodic line. The Bassoon part has a rhythmic line with triplets. The tempo marking 'a tempo' appears at the start of measure 88 for each instrument.

89

Fl. *Auf 2 spielen* *poco a poco dim. al Fine*

Ob. *Auf 2 spielen* *poco a poco dim. al Fine*

Klar. *Auf 2 spielen* *poco a poco dim. al Fine*

Hr. *Auf 2 spielen* *poco a poco dim. al Fine*

Fg. *Auf 2 spielen* *poco a poco dim. al Fine*

Detailed description: This system contains measures 89, 90, 91, and 92. It features the same five staves as the first system. The Flute part has a melodic line with triplets. The Oboe part has a melodic line with triplets. The Clarinet part has a melodic line with triplets. The Horn part has a simple melodic line. The Bassoon part has a melodic line with triplets. The tempo marking 'poco a poco dim. al Fine' appears at the start of measure 90 for each instrument. The instruction 'Auf 2 spielen' is written above each staff in measure 90.