

## Standpunkt neue Musik Polyphones Komponieren heute

Manfred Weiss

# Plastizität des musikalischen Inhalts

Die Polyphonie hat im 20. Jahrhundert sicher eine zentrale Bedeutung erhalten, nachdem keine verbindlichen vertikalen Strukturen mehr, wie in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten, vorhanden sind. Seit den Anfängen der Mehrstimmigkeit hat die Polyphonie verschiedene Stadien durchlaufen: vom einfachen Etablieren bis 1400 über das der Synthese mit dem vertikalen Schönklang bis 1600 zur Synthese mit der funktionellen Harmonik im Barock und einer erneuten Zuwendung zur Polyphonie im 19. Jahrhundert bis zur Aufhebung der funktionalen Harmonik durch die Gleichberechtigung aller Töne bei Schönberg und anderen Komponisten etwa seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Bei ihnen scheint die Polyphonie gegenüber der vertikalen Ausrichtung der Musik im Vormarsch zu sein, die Synthese daher zweitrangig.

Wandten sich aber Schönberg und seine Schüler vornehmlich der Weiterentwicklung von Tonhöhenstrukturen zu, haben bekanntlich Komponisten wie Strawinsky und Ives ihr Augenmerk stärker auf die Zeitkomponente gerichtet. Im Zusammenhang damit erhält polyphones Komponieren einen anderen Aspekt. Ehe im 15. Jahrhundert die Synthese mit dem Schönklang vollzogen wurde, spielten rhythmisch-metrische Probleme bei der Entwicklung der Polyphonie eine bevorzugte Rolle. Ich denke dabei an die Zeit-Konstruktionen eines Philip de Vitry in der isorhythmischen Motette des 14. Jahrhunderts. Hier entstand eine rhythmisch-metrische Polyphonie durch die Überlagerung verschieden langer Abschnitte in dachziegelartiger Verschränkung. Ähnliche Überlagerungen voneinander unabhängiger metro-rhythmischer Strukturen finden wir nun im 20. Jahrhundert wieder in bestimmten Werken von Strawinsky und Ives. Es liegt dabei nahe, ein Gleichheitszeichen zu setzen zwischen Polyphonie und Polymetrik, denn die Selbständigkeit der Stimmen, das wichtigste Postulat der Polyphonie, bezieht sich hier nicht auf die Gegensätzlichkeit von melodischen Linien, sondern auf die Gegensätzlichkeit rhythmisch-metrischer Kräfte. Ich verweise auf die Ausführungen von Pierre Boulez über die polymetrischen Strukturen in Strawinskys *Sacre* in seinem Aufsatz *Strawinsky bleibt*. Er weist hier auch nach, wie sich die dort rhythmisch-metrisch erzeugte Polyphonie mit Klangfarben- und Lagenunterschieden verbindet, um klanglich wirksam zu werden. Ähnliche Verhältnisse finden wir in Ives' 4. Sinfonie im 2. und 4. Satz, in seinem Orchesterstück *The unanswered question* und in vielen anderen Kompositionen von ihm.

Solche Art rhythmisch-metrischer Polyphonie beeinflusste mein Komponieren, etwa in

meiner 4. und 5. Sinfonie oder in der Musik für Kammerensemble. Auf dem Höhepunkt des 3. Satzes der 5. Sinfonie soll gewissermaßen ein polyphones Chaos erzeugt werden, indem sechs metrische Schichten übereinander gelagert werden. Eine Schicht im 3/8-Takt wird den Holzbläsern zugeordnet, eine zweite im 5/8-Takt den Hörnern, eine dritte im 5/4-Takt den Trompeten, eine vierte im 3/4-Takt den Posaunen plus Tuba und eine fünfte im 4/4-Takt den Streichern. Auf die fünf Schlaginstrumente werden Werte von ein bis fünf Achteln Länge permutatorisch verteilt. Diese durch unterschiedliche Farben und Lagen hervorgerufene Plastizität wird zudem durch die variable Satzstruktur der sechs Gruppen verstärkt: Holzbläser und Trompeten sind in Mixturen geführt, Posaunen im Satz laufen dagegen Note gegen Note. Die Hörner bilden einen vierstimmigen Kanon, die Streicher rhythmisieren einen Orgelpunkt-Akkord, das Schlagzeug bringt seine fünf Werte alternativ.

Im 3. Satz der 4. Sinfonie findet sich eine Passage, wo zwei gerichtete rhythmische Strukturen zwei ungerichtete überlagern. So bringen die Holzbläser ab Takt 76 palindromartig erst zwei, dann drei und dann wieder zwei Dreivierteltakte mit jeweils einer Viertelpause, in ähnlicher Weise halten die Blechbläser ihre Akkorde erst vier Viertel lang, dann zwei Mal fünf Viertel, dann wieder vier, drei und zwei Viertel lang aus, während die Streicherschicht ihr motivisches Material frei in einem fünfstimmigen Kanon entfaltet und die Schicht der Becken ihre Elemente permutatorisch, das heißt ungerichtet, verändert. Ein ähnliches Prinzip findet sich auch in der Musik für Kammerensemble ab der Anweisung »sehr bewegt«. Hier stehen einem Kanon zwischen Klarinette und Fagott die zwei gerichteten Schichten des Kontrabasses und des Gongs gegenüber. Der Kontrabaß läßt seine Strukturen nach dem Zahlenschema 5 4 6 4 7 4 8 4 usw. anwachsen, während der Gong nach dem Schema 3 4 3 5 3 6 3 7 usw. operiert. Quasi irrationale rhythmische Einwüfe erfolgen in Gestalt kurzer Glissandi im Klavier. Mehrfach war schon von kanonischen Strukturen die Rede. Ab Takt 46 im letzten Satz der 4. Sinfonie laufen gleichzeitig drei verschiedene kanonische Strukturen über einem Orgelpunkt der Röhrenglocken ab. Den ersten Kanon spielen drei verschiedene Flöten (kleine, große und Altflöte), den zweiten je drei Becken und drei Bongos, der dritte wird von Vibraphon und Celesta ausgeführt. So entsteht eine »Polyphonie von Polyphonien« (Begriffsbildung von Pierre Boulez in *Musikdenken heute*). Bei Ziffer 48 der *Musik für Kammerensemble* spielen alle sechzehn Instrumente einen Kanon, indem die im wesentlichen in Sechzehnteln laufenden Notenwerte der Trompete mit den Zahlen von zwei bis sechzehn multipliziert werden. So erhält jedes der sechzehn Instrumente einen anderen Notenwert zugewiesen, mit dem es den Kanon spielt. Der Kanon läuft dabei zugleich in der Oktave und Oberquinte ab.

Bezogen sich die bisherigen Beispiele auf Polyphonie im Sinne von Polymetrik und Polyrhythmik, so kann man den Begriff auch weiter fassen als »Vielheit von Klangerscheinungen«, die sich schichtenweise überlagern. So ändern sich beispielsweise im 2. Satz der 4. Sinfonie ab Takt 39 vier charakteristische klangliche Schichten: ein dreistimmiger Kanon der Streicher in überwiegend Sechzehntel-Triolen, ein Oktavtremolo des Vibraphons, eine Achtelbewegung der gestopften Hörner, die einen f-Moll-Dreiklang im 3/4-Takt aufbrechen, und kurze Sechzehntel-Einwüfe in den Holzbläsern. Die vier Ebenen sind in ihrer Klangfarbe, rhythmischen Struktur und Lage so unterschiedlich geartet, daß zwar eine Vielfalt hörbar wird, ohne daß sich aber die

Schichten gegenseitig stören. Es entsteht dabei eine plastische Einheit. Den Höhepunkt des 2. Satzes (Takt 85) charakterisiert schließlich eine Schichtung von sechs Ebenen: Trompeten, Hörner und Posaunen musizieren einen dreistimmigen Doppelkanon, die zweite Schicht bildet eine in Mixturen geführte Gegenstimme von Oboe, Klarinette und Fagott, die dritte ein Terzostinato der Röhrenglocken, die vierte besteht aus lang ausgehaltenen Schlägen des Tamtam, die fünfte aus unregelmäßigen Einwüfen der Peitsche und als sechste Schicht spielen die Streicher einen verschieden rhythmisierten zehntönigen Akkord.

Entsprechend der letzten beiden Beispiele verstehe ich Polyphonie als eine einheitliche Struktur, gebildet aus einer Vielheit sich überlagernder musikalischer Gegensätze, an deren Zustandekommen alle musikalischen Parameter in gleicher Weise beteiligt sind. Das Ziel ist Plastizität bei gleichzeitiger Fülle. Durch die charakteristische Zusammenstellung der Farben, Rhythmen und Lagen wird außerdem auch eine Plastizität der musikalischen Inhalte bewirkt, was ganz deutlich das vorletzte Beispiel zeigt. Und das nur kann letzten Endes das Ziel aller satztechnischen Bemühungen sein.