

Über absolute und relative Notation

Um über Musik zu reden, müssen wir sie irgendwie begrifflich fassen. Schon in der Antike hat man den Tönen Namen geben oder sie numeriert. Heute noch bezeichnen wir die 7 Stufen einer Tonleiter mit Buchstaben oder Zahlen. Nehmen wir etwa eine Stimmgabel in die Hand, so sehen wir den Buchstaben A eingepreßt (gemeint ist a₁). Damit ist gesagt, dass die Stimmgabel exakt den Ton A wiedergibt. Schlage ich am Klavier die A-Taste an, erklingt der gleiche A-Ton. Ist das nicht der Fall, ist das Klavier „verstimmt“.

Das heißt aber nicht, dass das Klavier in sich verstimmt sein muss. Es kommt vor, dass Klavierstimmer alte Klaviere tiefer einstimmen, da die Bolzen im Stimmblock schon etwas locker sind. Das heißt, die Stimmung hält nur, wenn die Saitenspannung etwas geringer, also die Tonhöhe etwas tiefer ist. Für jemanden, der nur Klavier lernen will, reicht das. Aber ist das Instrument „verstimmt“? Die Töne sind ja aufeinander eingestimmt worden, nur alle ein wenig tiefer.

Eine Stimmgabel schwingt, wenn man sie anschlägt, 440 Mal in der Sekunde. Mit anderen Worten: der Kammerton liegt bei 440 Herz. Angenommen die A-Taste unseres alten Klaviers wirkt auf eine Saite ein, die auf 435 Herz gestimmt ist. Zweifellos wird mancher Musikprofessor einwenden, das Instrument sei verstimmt. Aber könnten wir unser Klavier in eine Zeitmaschine verfrachten, und damit im Jahre 1858 landen, so wäre alles anders. Denn die Pariser Akademie legt gerade den Kammerton auf 435 Herz fest. Wir hätten also ein korrekt gestimmtes Klavier. Und 1885 in Wien bestätigt die 1. Internationale Stimmtong-Konferenz den Kammerton mit 435 Herz.

Was wird darauf unser Professor erwidern? Zunächst dies, dass es keine Zeitmaschine gibt. Und dann wird er uns aufklären: „1939 beschließt die 2. Internationale Stimmtongkonferenz in London, dass fortan der Ton a₁ exakt auf 440 Herz bei 20 Grad Celsius zu stimmen sei!“ Gehört unser altes Klavier also doch in den Sperrmüll? Der Klavierschüler jedenfalls, der darauf übt und all die Stückchen großer Meister spielt, bleibt davon unberührt und auch seine Tante findet, dass alles ganz ordentlich klingt. Und relativ betrachtet, hat sie auch recht.

Wie sollen wir absolut musizieren, wenn fast alle Noten, nach denen wir spielen, aus einer Zeit stammen, als das A noch nicht auf 440 Herz gestimmt war? Der Professor mag sich eines absoluten Gehörs rühmen, aber darauf wird auch er keine endgültige Antwort finden. Wie soll man eine Note spielen, die Bach als A notiert hat? Greift man die Note auf der A-Taste, obwohl die Klaviere heute anders gestimmt sind? Oder greift man die Note A auf einer anderen Taste, die dem A der Bachzeit entspricht oder zumindest näher steht?

Ein Glück, dass das absolute Gehör weniger ein Nutzen als vielmehr eine Legende ist. Man bräuchte ja nach jeder Stimmtongkonferenz ein neues Paar Ohren. Angeblich haben schon die Griechen ihre Tonbuchstaben „absolut“ verstanden. Ich will das große Wort relativieren: „absolut“ meint nur, auf eine vereinbarte Tonhöhe bezogen. Die Tonhöhe selbst ist nicht absolut, sie ist kein kosmisches Maß wie etwas das Gewicht des Wasserstoffatoms. Der Kammerton ist nur eine Konvention, vergleichbar dem vorgeschriebenen Radius einer EU-Banane. Der Kammerton kann jederzeit erhöht, erniedrigt oder bestätigt werden. Die einzige Bedingung ist die, dass man genug Professoren für eine 3. Internationale Konferenz zusammen bekommt.

Wer einen Ton absolut angibt, bezeichnet den Ton als Quantität, als Schwingungszahl. Wer jedoch einen Ton relativ angibt, bezeichnet seine Beziehung zu anderen Tönen. Die Beziehung der Töne untereinander erleben wir als Qualität. Ändert sich der Abstand zwischen zwei Tönen, ändert sich auch ihre Beziehung. Wir müssen über die Tonbeziehungen nicht Bescheid wissen, wir hören, empfinden sie ganz einfach als Entspannung oder Anspannung, als Wohlklang, der uns zur Ruhe verleitet, oder als Missklang, der uns bewegt und vorwärts treibt. Dem Ton selbst ist es egal, wo und wie er klingt, aber nicht unserem Empfinden. Daher wirken die Töne auf uns, als hätten sie einen Willen. Wir können das auch physikalisch deuten, die Tonbewegung mit der Schwerkraft vergleichen, mit der Trägheit einer Kugel, die immer danach strebt, den tiefsten Punkt „aufzusuchen“. Dieser tiefste Punkt der Entspannung heißt Grundton. Musik, die auf so ein Zentrum hin ausgerichtet wirkt, nennen wir „tonal“.

Schon die alten Griechen bezeichneten die Töne mit Buchstaben. Bis heute verwenden wir Buchstaben absolut. A entspricht dem Kammerton. Ausgangsmaterial sind die ersten 7 Buchstaben des Alphabets: A, B, C, D, E, F, G. Wären wir in England, könnten ich mit der Darstellung fortfahren, aber bei uns verlief die Geschichte etwas anders. Wenn Sie nämlich in England in einen Plattenladen gehen, um Schuberts Sinfonie in „h-moll“ zu kaufen, dann müssen Sie nach der Sinfonie in „b-minor“ fragen.

Im 10. Jahrhundert – wir werden es später aufsuchen – gebrauchte man das b auch schon in seiner erniedrigten Form. Die Grundform des b schrieb man eckig, die erniedrigte Form rund. Mit der Zeit verwandelte sich das eckige b in ein h, zunächst nur der äußeren Erscheinung nach, dann auch der Benennung nach. Das H lag auch insofern nahe, weil es nach den 7. gebräuchlichen Buchstaben als 8. im Alphabet folgt.

1797 veröffentlicht ein gewisser Schwanenberg eine Schrift mit dem Titel „Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet“. Auch Ferdinand Hiller hat einen Versuch dieser Art unternommen, aber die Mühe war vergeblich, denn so ist das mit einer Konvention: so schwierig es ist, sie einzuführen, so unmöglich ist es dann, sie wieder abzuschaffen. Die Menschen gewöhnen sich nur ungern an etwas Neues, aber woran sie sich gewöhnt haben, daran halten sie fest. Dieses Phänomen wird uns später noch beschäftigen.

Wir schreiben also: A, H, C, D, E, F, G. Doch wie ist es möglich, mit nur 7 Buchstaben alle Töne zu beschreiben? Theoretisch gibt es unendlich viele Töne. In der Musik aber verwenden wir nur 12 Töne, die sich aus 7 Tonstufen herleiten. Spielt man nach oben hin über die 7. Stufe hinaus, beginnt die Benennung wieder von vorne. Das gleiche gilt nach unten hin:

... E, F, G, A, H, C, D, E, F, G, A, H, C ...

Wir denken uns die Tonbuchstaben nicht auf einer Linie angeordnet, sondern auf einer Spirale, die sich nach jeder Umdrehung wiederholen, nur eben höher oder tiefer. Warum das so ist? Der 8. Ton bildet zum 1. Ton das Intervall der „Oktave“ (lat. „Achte“). Die Oktave klingt fast so rein wie der Einklang, also der selbe Ton nochmals. Tatsächlich hört sich für Ungeübte die Oktave an wie ein einziger Ton. Wir sehen ein, zwei gleiche Töne bekommen den gleichen Namen. So wie wir zwei Farbtöne, wenn sie nur leicht voneinander abweichen, mit dem gleichen Farbnamen belegen. Ganz ähnlich verhält sich die Oktave zum Grundton.

Neben der Oktave gibt es noch andere konsonante Intervalle, sie bilden zusammen die Tonräume, das tragende Gerüst tonaler Musik. Daneben gibt es aber auch ganz kleine Intervalle, die sich als Tonstufen durch diese großen Intervalle erstrecken. Zwar ist die Anordnung dieser Tonstufen, wir nennen sie Diatonie, der Endpunkt einer langen Entwicklung, dennoch muss ich die kleinen Tonschritte zuerst besprechen, weil sich von ihrer Reihenfolge die Benennung der Töne ableitet.

Denken Sie an eine Klaviatur, sie besteht aus mehreren Oktaven weißer und schwarzer Tasten. In jeder Oktave finden sich sieben weiße Tasten und fünf schwarze. Die meisten der weißen Tasten (W) liegen, durch schwarze Tasten (s) getrennt, weiter auseinander. Manche der weißen Tasten aber stoßen unmittelbar aneinander: WsWsWWsWsWsWW. Daraus ergibt sich, dass die Tonschritte von einer weißen Taste zur nächsten verschieden groß sind. Die großen Tonschritte nennen wir „Ganztonschritte“, die kleinen „Halbtonschritte“. In jeder Oktave finden sich 5 Ganztonschritte und 2 Halbtonschritte:

C	D	E F	G	A	H C
G	G	H G	G	G	G H

G = Ganztonschritt / H = Halbtonschritt

Sollten Sie die Möglichkeit haben, ein Klavier zu benutzen, so stellen Sie folgenden Versuch an: schließen Sie die Augen und spielen Sie stufenweise die weißen Tasten rauf und runter, alles in einer mittleren Tonlage. Nicht alle Töne wirken gleich, Sie werden mit der Zeit merken, dass es Töne gibt, die drängen und weiter treiben, andere wieder verleiten dazu, auf ihnen zu verweilen oder gar zu enden. Erinnern Sie sich an die Trägheit der Kugel, die immer danach strebt, den tiefsten Punkt „aufzusuchen“. Wenn Sie glauben, diesen Punkt der Entspannung gefunden zu haben, öffnen Sie die Augen. Prüfen Sie, um welchen Ton es sich handelt. Wiederholen Sie den Versuch öfter, auch mit anderen Personen. Sie werden feststellen, dass der Ton mit der stärksten Schlusswirkung das C ist. Sollten Sie auf dem G oder dem E geendet haben, so ist das auch in Ordnung, denn diese Töne sind mit dem C verwandt und können als dessen Stellvertreter aufgefasst werden. Die Begründung werde ich später liefern.

Versuchen Sie anschließend, mit geöffneten Augen den „weißen Tönen“ auf den Grund zu hören. Verweilen Sie auf G oder E und überzeugen Sie sich, wie das C als tiefster Punkt des tonalen Gefälles, als vollkommener Schluss wirkt. Daraus ergibt sich, dass der 1. Buchstabe des Alphabets (A) nicht zugleich der 1. Ton unter den weißen Tasten ist (C). Berücksichtigen wir das, erhalten wir folgende Reihung der Tonbuchstaben:

... | C | | D | | E | F | | G | | A | | H | C | ...

Hätten wir die Tonbuchstaben auf die Tasten aufgeklebt, so wäre unserem Verstand sicherlich das A als 1. Ton erschienen. Es zählt aber nicht, wie Musik erscheint, sondern wie sie erklingt. Erst durch unseren Versuch haben wir das qualitative Verhältnis der Töne zueinander ermittelt. Wir wählen nun eine Bezeichnung wählen, die unserem Tonempfinden näher steht. Dazu setzen wir über die absoluten Tonbuchstaben relative Tonzahlen:

1	2	3 4	5	6	7 8	= 1
C	D	E F	G	A	H C	

Die 1 bezeichnet immer den Grundton, die 8 immer die Oktave des Grundtones. Wie schon von den Tonbuchstaben bekannt, bezeichnen wir die Oktave gleich wie den Grundton. Also $8 = 1$. Dabei zeigt sich ein Nachteil fortlaufender Zeichen (Buchstaben, besonders Zahlen): sie müssen an der 7. Stelle abbrechen, um wieder von vorne zu beginnen. Demnach lautet der letzte Tonschritt 7-1. Das wirkt aber nicht wie ein Schritt, sondern wie ein Sprung von der 7. Stufe zurück in den Grundton. Es hat sich daher eingebürgert, den letzten Tonschritt mit 7-8 zu benennen. Damit verschiebt sich aber das Problem nur. Denn was, wenn eine Tonfolge lautet: 7-8-2? Auch dann wählt man die entsprechende höhere Zahl: 7-8-9.

Abgesehen von dieser Schwäche, sind die relativen Tonzahlen anschaulicher als die absoluten Tonbuchstaben. So befinden sich die Halbtöne immer zwischen 3-4 und 7-8. Verändert man die Relation der Töne zueinander, also die Abfolge der Halb- und Ganztonschritte, so ändert sich das tonale Gefälle. Auf diese Weise kann jeder beliebige Tonbuchstabe zum Grundton werden, beispielsweise das F. Um das tonale Gefälle auf F auszurichten, müssen wir nur einen Ton verschieben, nämlich das H um einen Halbton erniedrigen. Die relativen Tonzahlen aber bleiben relativ zueinander immer an der gleichen Stelle:

1	2	3 4	5	6	7 8
F	G	A B	< C	D	E F

Das h leitet sich vom eckigen geschriebenen b ab. Erniedrigte man das eckige b, so schrieb man es als rundes b. Bis heute nennen wir das erniedrigte eckige b schlicht b.

Ob absolute Tonbuchstaben oder relative Tonzahlen, einen Nachteil haben alle diese Zeichen: es sind doch nur Begriffe, keine graphischen Mittel, mit denen sich die Beziehung der Töne nachbilden ließe. So habe ich oben die Abfolge der Ganz- und Halbtonschritte durch Abstände sichtbar gemacht. Und ich habe alles so dargestellt, dass die tiefen Töne links, die hohen rechts stehen – wie wir es vom Klavier her gewohnt sind. Viel naheliegender wäre es jedoch, die hohen Töne oben, die tiefen unten abzubilden.

Wieso das so wichtig ist? Weil unsere bewusste Wahrnehmung vor allem auf die sichtbare Welt gerichtet ist. Was wir sehen, ist vorhanden, greifbar, real. Wir können nicht durch die Dinge hindurchgehen, wir müssen sie bewusst wahrnehmen, damit wir nicht mit ihnen zusammen stoßen. Das hat die Evolution unserer Wahrnehmung bestimmt. Erst durch das Auge, werden uns Dinge bewusst. Natürlich können uns auch sichtbare Dinge unbewusst bleiben, wie wir umgekehrt einen Ton bewusst hören können. Doch im Wesentlichen verhält es sich umgekehrt.

Auch unsichtbare Dinge wie die Musik kann man bewusst machen, indem man sie sichtbar gestaltet. Ursprünglich verwendete man Handzeichen, um die melodische Bewegung der Töne darzustellen. Daraus ist einerseits das Dirigieren entstanden, andererseits hat man die Handzeichen als Merkzeichen auf Papier übertragen und so eine Vorform der Notenschrift entwickelt. Erst als das Unsichtbare sichtbar, das Unbewusste bewusst wurde, konnte man sich über Musik unterhalten, sie räumlich weiter geben oder zeitlich tradieren.

Für die Geschichte der Musik haben die Noten keine geringere Bedeutung als die Erfindung der Schrift für die Literatur. Unsere heutige Notenschrift ist auch nicht so öde, wie es in der Schule erscheint, man muss nur zeigen, wie Linie um Linie entstanden ist, um ihre Notwendigkeit und Einfachheit zu erkennen.

In der Schule werden einem die Noten als Endprodukt der Geschichte vorgelegt, anstatt ihre Evolution Linie um Linie didaktisch darzustellen. Notenlinien sind gleichsam der Raster eines Diagramms, ausgelegt für alle Möglichkeiten. Etwas viel für den Anfang. Das heute gebräuchliche Notensystem hat 5 Linien. Da man auf oder zwischen die Linien schreiben kann, ergeben sich 11 Positionen (ohne Hilfslinien). Im Unterricht lernen Kinder alle Notennamen und wo sie sich auf dem Liniensystem befinden: die erste Linie von unten ist die e-Linie, die zweite die g-Linie ... Das ist aber falsch, denn das Liniensystem ist nicht absolut, es zeigt nur die relative Beziehung der Töne zueinander an – und auch das nur sehr vage. Erst wenn man einen Notenschlüssel setzt, erhalten die Linien eine absolute Bedeutung. Die zweite Linie von unten heißt nur G-Linie, wenn der G-Schlüssel auf ihr geschrieben steht.

Diese Methode, Noten absolut im G-Schlüssel zu notieren, hat dazu geführt, dass fast alle Notenschlüssel ausgestorben sind. Lernt man dagegen flexibel, die relative Beziehung der Töne aus den Abständen der Notenlinien herauszulesen, so kann man später nach jedem Schlüssel vom Blatt singen, ohne dass man ihn im Besonderen hätte lernen müssen. Das erscheint nur schwer, wenn man sofort mit 5 Linien beginnt. Ganz anders, wenn man von zwei Linien ausgeht und erst allmählich eine dritte und vierte Linie hinzufügt.

Es ist wichtig, Noten nicht nur zu lesen, sondern auch zu schreiben. Früher gab es kein Notenpapier, also mussten die Musiker auch die Linien ziehen. Und wie man mit einfachen Notenwerten beginnt, so sollte man auch mit einem einfachen Liniensystem beginnen. Man lernt ja auch nicht in der Schule alle Buchstaben auf einmal, sondern nach und nach die wichtigsten. Kurz: es widerspricht der historischen und der didaktischen Entwicklung, wenn man im Unterricht vorgedrucktes Notenpapier verwendet.

Ursprünglich verwendete man gar keine Noten. Schon im alten Ägypten gab es Chorleiter, die den Verlauf der Melodie mittels Handzeichen anzeigten. Diese Praxis hat sich ganz ähnlich in unserer Kultur entwickelt. Und im 9. Jahrhundert ging man daran, diese Handzeichen in verkürzter Form auf Pergament zu übertragen. So entstanden die Vorläufer unserer Noten, die sogenannten „Neumen“. Das Wort kommt aus dem Griechischen und bedeutet „Wink, Gebärde, Handzeichen“.

Wie die Handzeichen des Dirigenten, waren auch die Neumen recht vage. Den genauen Verlauf der Choräle tradierte man mündlich. Auch Tempo und Rhythmus ergaben sich nicht aus den Neumen, sondern aus Versmaß und Sprachrhythmus. Zwar stand über jeder Silbe ein Zeichen, aber ein Zeichen war nicht sogleich eine Note, sondern konnte eine ganze Phrase vorschreiben, eine Manier, eine Verzierung. Erst später lösten sich Neumen in einzelne Punkte auf, die als einzelne Noten für einzelne Töne standen.

Wir sagen „hohe“ oder „tiefe“ Töne, aber wie kommen wir auf diese Zuordnung? Auch wenn uns ein Ton um so höher erscheint, je öfter er schwingt, es handelt sich doch um zwei ganz verschiedene Welten. Ich bitte den Leser, darüber nachzudenken und sich bewusst zu machen, dass es sich gleichsam um eine unbewusste Eselsbrücke handelt, nicht um eine reale Entsprechung. Ein tiefer Ton ist nicht schwerer als ein leichter, dennoch erscheint es uns so. Ein tiefer Ton ist auch nicht stärker, im Gegenteil, ein hoher Ton dringt – bei gleichem Energieaufwand – weiter als ein tiefer. Darum brummen die Bergvölker nicht, sondern sie jodeln.

Wie dem auch sei: wir assoziieren Töne räumlich, wir sprechen ja auch vom Tonraum. Schwingen Töne schnell, nennen wir sie „hoch“, schwingen sie langsam, nennen wir sie „tief“. Bittet man ein Kind, es möge ein Blatt Papier in einen oberen und einen unteren Teil gliedern, so wird es eine waagrechte Linie ziehen. So verfahren auch unsere Vorfahren. Zunächst zogen sie eine waagrechte Linie mit einem Falzbeil ins Pergament. Mit der Linie als Begrenzung ergeben sich drei Positionen: unter der Linie, auf der Linie, über der Linie. Als man der ersten Linie eine zweite hinzufügte, färbte man die Linien zur besseren Unterscheidung: die tiefe rot, die hohe gelb. Zwar konnte man jetzt mit jeder Linie drei Positionen, insgesamt sechs Positionen, genau bezeichnen, aber die Linien lagen mehrere Tonschritte auseinander, so dass die Töne dazwischen nur zu erraten waren.

1027 dann der entscheidende Schritt. Der Benediktinermönch Guido, später bekannt geworden als Guido von Arezzo, fügte zwischen den farbigen Linien eine weitere schwarze Linie ein. Das verringerte den Abstand so weit, dass fortan jede Tonstufe genau auf eine Linie oder in einen Zwischenraum fiel. Das Geniale dieser Neuerung blieb den meisten Zeitgenossen Guidos verborgen. Die Ungenauigkeit der Neumen störte nicht, weil die Musik den Menschen lebendig erschien. Nur wenn eine Melodie erklingt, existiert sie auch. Also ließ man sie erklingen, und die Jungen lernten von den Alten. Die Neumenschrift war kein selbständiges Notensystem, sondern Teil der mündlichen Überlieferung. Was nicht vorgeschrieben stand, wusste man aus der Erfahrung. Uns freilich erscheinen die Neumen, herausgelöst aus der Tradition, mangelhaft, ungenau und schlampig.

In der Abtei Pomposa (Italien), wo Guido wirkte, zeigte man wenig Verständnis für neue Ideen. Es herrschte die Ansicht, wie es bisher ging, so werde es auch weitergehen (Amen!). Der Abt empfand eine Art göttliches Vertrauen in die Tradition, wertete Guidos Neuerung als geistigen Aufruhr und verwies ihn des Klosters. Doch Guido hatte recht. Wie die Geschichte zeigt, ist mündliche Überlieferung nie von Dauer. Setzt die Tradition auch nur für eine Generation aus, bleibt sie unwiederbringlich verloren. Die Erfindung der Schrift ist die Erfindung des kollektiven Gedächtnisses. Nur wenn man sich das Gelernte auch merkt, kann es Weiter- und Höherentwicklung geben. So gesehen, hat erst das Genie Guidos die Entwicklung der tonalen mehrstimmigen Musik über Jahrhunderte hinweg ermöglicht. Denken wir nur an Johann Sebastian Bach, er war anders als Mozart oder Beethoven ein Autodidakt. Heimlich studierte er Noten und erlangte so Zugang zur Tradition, zur Erfahrung vorangegangener Musiker.

Neben Guido erkannte auch Papst Johannes XIX. das Problem der mündlichen Überlieferung. Als er 1028 Guidos Werk „Prologus in Antiphonarium“ las, wusste er, dass hier des Rätsels Lösung vorlag, die Befreiung der Kirchenmusik aus der Willkür mündlicher Überlieferung. Also bestellte der Papst den einfachen Mönch zu sich nach Rom, ehrte ihn und veranlasste den Abt aus Pomposa, sich mit Guido auszusöhnen.

Um den Tonumfang zu erweitern, setzte Guido noch eine zweite schwarze Linie unter die rote oder über die gelbe Linie, je nachdem, wo man sie brauchte. In dieser 4-zeiligen Form haben die Gregorianischen Choräle ein Jahrtausend überdauert und sind heute noch genau so lesbar wie damals. Vor rund 500 Jahren fügte man dem System eine 5. Linie hinzu, um auch Instrumente in ihrem ganzen Umfang notieren zu können.

Eine diatonische Tonleiter besteht aus fünf Ganztonschritten und zwei Halbtonschritten. Im Notenbild entspricht ein Tonschritt dem Abstand von einer Linie zum nächsten Zwischenraum, oder umgekehrt. Wie unterscheidet sich aber ein Ganztonschritt von einem Halbtonschritt? Genau das war die

Funktion der farbigen Linien. Die rote Linie hieß F-, die gelbe C-Linie. Sucht man diese Töne auf der Klaviatur, so findet man, dass unter beiden ein Halbtonschritt liegt. Was aber, wenn man auf einmal vier schwarze Linien vor sich hat, welche ist jetzt die F-, welche die C-Linie, wo liegen die Halbtonschritte? Guido löste das Problem ganz einfach, indem er eine Linie mit dem entsprechenden Tonbuchstaben vorzeichnete. Stand am Anfang einer Zeile der Buchstabe C, so war sie die C-Linie. Damit hat Guido den Notenschlüssel erfunden, nur durch ihn „erschließt“ sich der Sinn des Liniensystems (Position der Halbtonschritte).

Zwar gab es zur Zeit Guidos noch keinen Kammerton, aber doch Orgeln und andere fix eingestimmte Instrumente. Der Ton C hatte also, wenn auch keine streng normierte, so doch eine absolute Bedeutung. C bezog sich auf den Ton, der erklingt, wenn man die Taste C auf der Orgel spielt. Von dem Wort „Clavis“, das „Schlüssel“ bedeutet, leitet sich das Wort „Klaviatur“ ab. Mit anderen Worten: die Klaviatur erschloss die absolute Tonhöhe, und der Schlüssel zeigt an, wo im Liniensystem sich dieser Ton befand. Das ist wichtig zu verstehen, weil das bis heute gilt. Das Liniensystem, das an sich relativ ist, wird erst durch den Schlüssel auf eine absoluten Tonhöhe festgelegt.

Wir haben uns heute so an das absolute Notensystem gewöhnt, dass wir vergessen, wie unnatürlich und unmusikalisch es eigentlich ist. Auch das Wort „absolutes Gehör“ ist positiv besetzt, obwohl es gar nichts über die Qualität des Hörens aussagt, sondern nur über das quantitative Vermögen, die genaue Tonhöhe, also die genaue Schwingungszahl zu erkennen. Einen Ton in seiner Höhe exakt zu bestimmen, ist für den Physiker wichtig, nicht für den Musiker. Sowohl unser Gehör, als auch unsere Stimme funktionieren relativ. Was genau meinen nun die Worte „absolut“ und „relativ“? Einige Beispiele sollen das illustrieren.

Musik ist Kunst in der Zeit. Die einfachste Form, Zeit musikalisch zu gliedern, ist der Rhythmus. Rhythmus ist die Beziehung (Relation) einzelner Schläge zueinander. Höre ich nur einen Schlag, so höre ich keine Beziehung, also auch kein Metrum, keinen Rhythmus. Erst mit dem zweiten Schlag, nehmen wir einen Zeitausschnitt wahr: den Abstand zwischen den Schlägen, also die Entfernung zweier Punkte auf der Zeitachse. Wo diese Punkte erscheinen, um wie viel Uhr ein Schlag erfolgt, ist für unser Musikempfinden gleichgültig. Wir müssen rechtzeitig ins Konzert kommen, aber sind wir einmal da, ist es egal, ob die Musik eine Minute früher oder später anfängt. Selbst ein mechanisches Metronom funktioniert relativ, nicht absolut, es teilt die Zeit in gleichmäßige Abstände, ob ich das Metronom etwas früher oder später starte, spielt dabei keine Rolle. Oder anders gesagt: kein Schlagzeuger käme auf die Idee, nach der Uhr zu spielen.

Musik ist Kunst in der Zeit, das gilt für den Rhythmus, aber auch für den Zusammenklang der Töne. Ich habe vom „Abstand“ auf der Zeitachse angesprochen. Klingen zwei Töne zusammen, spricht man von einem „Intervall“, was so viel heißt wie „Abstand“. Der höhere Ton schwingt öfter als der tiefere. Oder räumlich ausgedrückt: ein tiefer Ton verursacht lange Schallwellen, ein hoher kurze. Lang und kurz verhalten sich zueinander wie zwei Strecken, wie die Saitenlängen auf einer Geige, die der Musiker mal kürzer, mal länger greift. Die Differenz der Saitenlängen, ihr Abstand zueinander, ergibt das Intervall, das ich als Sinnesqualität erlebe. Die Qualität eines Intervalls hängt vom relativen Verhältnis der Töne zueinander ab, nicht von ihrer absoluten Tonhöhe. Erklingt ein bestimmtes Intervall, etwa eine Quinte (lat. „Fünfte“), in unterschiedlichen Tonhöhen, so erlebe ich doch immer die gleiche Sinnesqualität, nämlich eine Quinte.

Wir hören nicht nur relativ, wir singen auch relativ. Verlangt man unabhängig von zehn Menschen, sie sollen „Alle meine Entchen“ singen, so wird es jeder in einer anderen Tonhöhe singen, trotzdem bleibt es immer das gleiche Lied. Wichtig ist nur, dass die Töne der Melodie zueinander im richtigen „Abstand“ stehen. Auch wenn alle zusammen singen, brauchen sie keinen absoluten Ton. Die Sänger müssen sich nur einigen, in welcher Tonhöhe sie singen, es muss nicht auf dem Kammerton oder einem der 12 Töne der Klaviatur gesunden werden.

Die menschliche Stimme kann jede Melodie etwas höher oder tiefer singen. Bei einem Instrument aber, etwa bei einer Orgel, erklingen die Töne fix eingestimmt. Leider sind Instrumente nicht so flexibel wie unsere Stimme. Also muss sich unsere Stimme den Instrumenten anpassen. Diese Gepflogenheit hat dazu geführt, dass auch Lieder, die nur zum einfachen Singen gedacht sind, wie ein Instrument absolut notiert werden. Singe ich über dem Grundton F einen zweiten Ton im Abstand einer Quinte, so heißt der zweite Ton C. Singe ich über einem anderen Grundton, so heißt auch die Quinte anders: über G heißt sie D, über H heißt sie Fis (erhöhtes F). Obwohl ich immer die gleiche Sinnesqualität singe, benenne ich sie immer anders. Für einen Anfänger ist das höchst verwirrend, wenn gleiche Funktionen immer andere Namen tragen. So lautet „Alle meine Entchen“ in C-Dur: C D E F G ... In D-Dur aber: D E Fis G A ...

Mit den Saiten- und den Blasinstrumenten kommen erstmals fixe Stimmungen, die Instrumente müssen zusammen passen. Ein Saiteninstrument kann relativ bundweise gegriffen werden. Die Leersaiten sind fix eingestimmt, könne aber leicht verstimmt werden. Ein Blasinstrument erlaubt immer auch, dass man einen Ton leicht nach oben oder unten zieht. Bei Blechblasinstrumenten kann man die Länge des Instruments verändern, indem man ein Rohrsegment etwas herauszieht. Schwierig wird es, wenn man ein Instrument verwendet, das jeden Ton mit einem eigenen Tonerzeuger hervorbringt. Das Clavichord ist noch natürlich, es teilt einzelne Saiten wie am Saiteninstrument. Aber Orgel, Cembalo, Klavier, damit kommt das Musizieren in fixern Tonhöhen in die Praxis. Man kann ja nicht einfach 50 und mehr Saiten umstimmen, wenn man schnell mal ein Stück etwas höher oder tiefer spielen will. Also muss man das Stück einen Halbton (nicht Stufenlos) höher oder tiefer greifen. Da jedoch die Tastatur nicht gleichförmig sondern strukturiert ist, so greift sich jede Tonart ganz anders. So wie auch jede Tonart am Notenbild anders aussieht, obgleich es sich um die gleichen Verhältnisse wie immer handelt, nur etwas höher oder tiefer.

Es ist falsch, Kinder Noten zu lehren, Vorzeichen, Tonarten oder gar den Quintenzirkel. Denn der Grundton ist in jeder denkbaren Tonart immer nur der Grundton. In D-Dur heißt aber der Grundton anders als in Es-Dur, obgleich die Melodie nur um einen Halbton höher erscheint, ist das Notenbild vollkommen anders. Im herkömmlichen Unterricht haben Kinder, die drei Melodien lernen, den Eindruck, ganz verschiedene Phänomene vor sich zu haben, sie erkennen nicht das Gemeinsame und müssen gleichsam das Gleiche immer wieder in einer neuen Sprache erlernen. Es dauert mitunter Jahre, bis so das Wesen der Tonalität erfasst wird.

Zweifellos hat die absolute Tonbezeichnung ihren praktischen Sinn. Wenn Instrumentalisten zusammen spielen, müssen ihre Instrumente so gebaut sein, dass sie auf den gleichen Grundton hin zu gebrauchen sind. Instrumentalmusik mag der Endzweck sein, aber zur musikalischen Früherziehung eignet sich nicht einmal die Blockflöte. Denn es ist didaktisch unklug, dem Anfänger den tonalen Zusammenhang, der in allen Tonarten gleich wirkt, zu verschleiern, indem man jede Tonart anders aufbaut, mit andern Vorzeichen versieht und entsprechend anders am Instrument greifen muss. Erst

wenn der tonale Zusammenhang der Musik klar geworden ist, sollte man die absolute Notation einführen und beginnen, auf einem Instrument zu musizieren.