

Atonalität

In der spätromantischen Harmonik waren die qualitativen Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz zunehmend in den Hintergrund getreten. Bereits in der Musik Mahlers gibt es viele Vorhaltsbildungen, die im Moment ihrer Auflösung entweder bereits wieder dissonant sind oder sich überhaupt nicht mehr auflösen. Die harmonische Klarheit verschwindet. Die bislang hauptsächlich den formalen Zusammenhang bestimmende Kategorie harmonisch-tonaler Disposition wurde sukzessive aufgehoben. Es wurden lange „Strecken“ ohne erkennbares tonales Zentrum komponiert, z.B. durch vagierende Akkorde, die zwei oder mehr tonalen Zentren zuordenbar waren, so dass nicht mehr deutlich war, welche Tonart gemeint sei - „schwebende Tonalität“ -, gleichzeitig wurde verstärkt kontrapunktisch komponiert. Durch eine derartige Auflösung von harmonischer Eindeutigkeit und Orientierung sowohl in Bezug auf Akkorde als auch in Bezug auf einzelne Töne war die Unterscheidung in Konsonanz und Dissonanz irrelevant geworden. Beispiele hierfür gibt es nicht nur in den Symphonien Mahlers, sondern auch in den frühen Kompositionen Schönbergs (bis op. 10), Weberns (Werke ohne Opuszahl), Bergs (op. 1, 2), Regers und anderer.

Nahezu alle Komponisten reagierten auf die umfassende Krise der spätromantischen Harmonik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und suchten nach neuen Ansätzen und Lösungen. Es wird folgende Untergliederung in vier Hauptrichtungen vorgeschlagen:

- **Impressionismus** (bereits am Ende des 19. Jh.; außereuropäische Skalen, leittonfreie Skalen wie z.B. Pentatonik und Ganztonskalen, modale Skalen, synthetische Instrumentierung) - siehe z. B. Debussy.
- **Neoklassizismus, klassizistische Moderne** (Restauration von Tradition, Rückkehr zu klassischen Besetzungen, klassischen und barocken Formen, zu einer modifizierten klassischen Harmonik) - siehe z. B. Strauss (Rosenkavalier), Hindemith, Busoni, Strawinskij.
- **Expressionistische Moderne** - dazu werden gerechnet:

Atonalität (neue strukturelle Ansätze mittels konstruktiver Neubetrachtung des gesamten intervallischen Materials jenseits harmonisch-tonartlicher Zusammenhänge) - siehe z. B. Schönberg, Webern, Berg.

Artifizieller Folklorismus (Aufgreifen alter volkstümlicher Muster, modale Skalen, Bi- und Polytonalität, besondere Akzentuierung der Metrik, Emanzipation rhythmischer Modelle) - siehe z. B. Bartok, Strawinskij, Kodaly.
- **Historische Avantgarde** - dazu werden gerechnet:

Futurismus (besonders in Italien und Russland - Emanzipation des Geräusches, neue Klänge, Elektronische Musik, Mikrointervallik, Polymodalität, neuer Musikbegriff, neuer Kunstbegriff, Verherrlichung der Industrie- und Maschinenwelt) - siehe z. B. Roslavet, Mossolov, Lourié, Wyschnegradzkij, Marinetti, Russolo,

die **Collage**konzepte und Experimente von Charles Ives,

und **Dadaismus**.

Atonalität bildete sich als Konsequenz eines Ablösungsprozesses von der spätromantischen Harmonik heraus. Die Mehrzahl der Komponisten, die atonale Musik schrieben, begannen mit spätromantischen Werken. Atonalität war für sie ein Ausweg aus jener Sackgasse, in der sie die tonale Harmonik sahen. Die spätromantische Harmonik bot keine Perspektiven mehr für eine Weiterentwicklung. Nach Aufhebung der Unterscheidung in Konsonanzen und Dissonanzen („Emanzipation der Dissonanz“ - Schönberg) war

es möglich, diejenigen Intervalle völlig neu zu betrachten, die seither ganz bestimmten Regeln der Fortschreitung und Auflösung unterlagen. Atonalität rückt nun freigesetzte, nichttonale harmonische Situationen dezidiert in den Vordergrund (und stellt diese gewissermaßen „unter der Lupe“ dar). Die spätromantische, auf Terzschichtung basierende Harmonik wird abgelöst von neuen Schichtungen vornehmlich dissonanter Intervalle. Wesentlich waren die neuen Erfahrungen mit „emanzipierten Dissonanzen“, durchaus im Sinne eines Experimentierens. Daraus folgt, dass die Harmonik früher atonaler Kompositionen vornehmlich auf den „alten Dissonanzen“ (2, 4, 4+, 7, 9) aufbaut.

Zur Atonalität sind folgende Kompositionen zu zählen:

Schönberg op. 10 - 24

Webern op. 3 - 16

Berg op. 3 - *Wozzeck* op. 7, *Kammerkonzert*

sowie Stücke von Schülern Schönbergs und Weberns (Eisler, Hartmann u.a.).

Zwölftontechnik

Die Zwölftontechnik stellt ihrerseits eine Konsequenz aus der Atonalität dar. In der Atonalität waren alle Klangkombinationen frei setzbar geworden, dennoch gab es nach wie vor tonale Tendenzen, z.B. dadurch, dass bestimmte Töne häufiger auftraten als andere. Man weiß, dass Webern bereits bei der Komposition seiner atonalen Stücke in seinem Skizzenbuch einzelne Tonhöhen einer chromatischen Skala abgestrichen hat. Nach der „Emanzipation der Dissonanz“ galt es, die Gleichberechtigung aller Tonhöhen durch eine Art „Emanzipation der Tonhöhen“ so zu bewerkstelligen, dass kein Ton als zentral dominant oder übergeordnet gelten konnte. Eine derartige Gleichheit zwischen den Tonhöhen konnte durch eine Vorschrift gewährleistet werden, nach der jede Tonhöhe erst dann wieder vorkommen kann, wenn alle anderen chromatischen Tonhöhen gesetzt wurden. Diese Vorschrift findet ihren Niederschlag in der sogenannten Reihe. Eine Reihe umfasst alle zwölf chromatischen Töne. In der Reihe sind Tonhöhen in einer ganz bestimmten intervallischen Anordnung, jedoch oktavlagenneutral notiert, d. h. im Grund ersetzt eine Reihe zunächst nur die Vorschrift einer Tonart. Durch die Charakteristik der Intervalle ist die Reihe mehr als eine Tonart, sie ist auch Lieferant charakteristischer Motive, die bei Webern sogar zur Faktur einzelner Abschnitte führen (nicht des ganzen Stückes). Die Reihe liefert keine Informationen über absolute Tonhöhen, über den zeitlichen oder energetischen Verlauf eines Stückes. Sie ist lediglich eine Technik, die das Komponieren einer möglichst ausgeglichenen Harmonik ermöglicht, in der alle Töne nur noch in unmittelbarer Beziehung zueinander stehen, ohne einem Zentralton untergeordnet zu sein („Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“).

Reihen werden nach bestimmten Verfahren, die sich am barocken Kontrapunkt und an Kanontechniken orientieren, transformiert : sie können auf jede Tonstufe transponiert werden, und sie können als

- Original (O) bzw. Grundreihe (R)
- Umkehrung (U bzw. $\bar{R}$)
- Krebs (K bzw. $\bar{R}$) und
- Krebsumkehrung (KU bzw. $\bar{K}$)

gesetzt werden. In einem Stück kommt in aller Regel nur eine einzige Reihe (in verschiedenen Verlaufsvarianten) vor.

Eine Reihe (die durch eine bestimmte Abfolge von Intervallen charakterisiert wird) kann

- primär Dissonanzen beinhalten (Schönberg),
- in erster Linie Konsonanzen und tonale Abfolgen aufweisen (Berg),
- nach strukturellen Gesichtspunkten wie z. B. Symmetrie oder Unterteilung in Gruppen gegliedert sein (Webern).

Eine Reihe kann

- sukzessiv komponiert werden, d. h. jeder nachfolgende Reihenton bestimmt das nächste Ereignis in der Partitur:

I	1							8	9			12				4		
II		2				6	7			10					3		5	etc.
III			3	4	5						11		1	2				

d. h. die Reihentöne treten alle unmittelbar nacheinander auf (z. B. Weberns *Streichtrio op. 20*).

- horizontal komponiert werden, d. h. in der Partitur entsteht eine Art Polyphonie mehrerer, gleichzeitig ablaufender Reihenverläufe (z. B. Weberns *Symphonie op. 21*).

I	1 - 12	1 -...
II	1 - 12	1 -...
III	1 - 12	1 -...

Auf eine solche polyphone Anordnung weisen z. B. häufige Tonwiederholungen auf engem Raum hin.

- vertikal komponiert werden (d. h. als Akkord).

Reihen können

- unverknüpft gesetzt werden, d. h. nach dem vollständigen Ablauf des gesamten Reihenverlaufs vom ersten bis zum zwölften Ton folgt der nächste Reihenverlauf etc.

1 - 12	1 - 12	1 - 12	1...
--------	--------	--------	------

- verknüpft gesetzt werden, d. h. der letzte Ton eines Reihenverlaufs kann gleichzeitig als Anfangston des nachfolgenden Reihenverlaufs verwendet werden. Solche „Brücken“ können mit einem einzelnen Ton, mit Intervallen (2 Tönen) oder auch größeren Reihenteilen gebildet werden.

1 - 11	12			1 - 10	11	12	
	1	2...			1	2	3...

Dies bedeutet nicht, dass „Reihentöne fehlen“. Es handelt sich hierbei nur um ein bestimmtes Verfahren zur Reihenverknüpfung mittels gemeinsam nutzbarer Töne.

Eine Reihe gibt von sich aus keine Garantie für eine kontrollierte (atonale) Harmonik, sie ist lediglich eine Technik, die durch statistisch gleichmäßiges Komponieren aller Tonhöhen eine Art Atonalität höherer Ordnung ermöglicht.

Zu den Zwölftonkompositionen sind u. a. folgende Stücke zu zählen:

- Schönberg ab *op. 25*
- Webern ab *op. 17*
- Berg ab der *Lyrischen Suite*

Mit der Zwölftontechnik haben auch Komponisten wie Strawinskij und Křenek gearbeitet. Sie war außerdem wichtiger Bezugs- und Ausgangspunkt für die jungen Komponisten nach der Zeit von Nationalsozialismus und zweitem Weltkrieg, in der die Zwölftonmusik als entartete Kunst verboten war.

Serialismus

Die Phänomenologie des Serialismus ist einfach beschreibbar: das Prinzip der Reihe wird von der Tonhöhe auf andere musikalische Parameter und Kategorien übertragen, das präkompositorische Verfahren dehnt sich auf verschiedene Bereiche (Tondauer, Intensität [Dynamik], Artikulation etc.) aus. Dabei wurde der Parameterbegriff in Anlehnung an einen physikalischen Zusammenhang verwendet, während sich der Kategoriebegriff aus einer ästhetischen Implikation heraus versteht.

Für das Entstehen der seriellen Musik können mehrere Aspekte angeführt werden:

Nach dem 2. Weltkrieg begannen Messiaen und Leibowitz in Paris damit, Analyseurse einzurichten. In diesen Kursen und bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik machten sie eine ganze Generation junger Komponisten (u. a. Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts, Koenig) mit Musik bekannt, die diese wegen der Verbote („Entartete Kunst“) des Nationalsozialismus nie gehört oder gesehen hatten. Werke von Schönberg, Berg, Webern, Strawinskij, Bartok oder Hindemith waren für die jungen Komponisten Neuentdeckungen, nachdem die musikalische Avantgarde der 30er Jahre von den Verantwortlichen der nationalsozialistischen Kulturpolitik (darunter der Präsident der Reichsmusikkammer Richard Strauss) zu Illegalität und Exil verurteilt und ihre öffentliche Diskussion abgebrochen worden war.

Zunächst ging es also darum, die Zwölftontechnik und andere Konzepte wiederzuentdecken. Stockhausens Analyse von Weberns Konzert op. 24 ist vielleicht der prominenteste Beleg dafür, wie Weberns Musik damals interpretiert wurde, und zu welchen weitergehenden gedanklichen Folgerungen eine derartige Sichtweise von Weberns Musik Anlass gab (es mag von historischem Interesse sein, Stockhausens Sicht als Missverständnis darzustellen - für das Verständnis der Entwicklung der seriellen Musik liefert sie entscheidende Hinweise). Ausgehend von Beobachtungen an der Musik Weberns (Stockhausen), Schönbergs (Nono, Boulez) und Strawinskis (Boulez) entwickelten die jungen Komponisten die Idee der „Emanzipation der Tonhöhen“ zu einer „Emanzipation der Kategorien“ weiter - dem Primat der Tonhöhen wurde eine Gleichstellung anderer Eigenschaften des Klanges entgegengesetzt, um zu einer neuen Wahrnehmung des musikalischen Materials zu kommen: „Das Einzelne ist der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe, Farbe“ (Stockhausen). Bereits die frühen Texte von Stockhausen, Boulez und Nono lassen interessante Akzentsetzungen erkennen: während Stockhausen hauptsächlich physikalische Aspekte thematisiert, finden sich bei Boulez in erster Linie ästhetische, bei Nono politische Erörterungen. Als erste serielle Kompositionen gelten Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* (in denen sich das Serielle auf eine punktuelle Determination des Einzeltons - Tonhöhe, Tondauer, Dynamik, Oktavlage und Anschlagsart - beschränkt, die Verteilung der Töne im Stück allerdings keiner Reihenstrategie folgt) und Boulez' *Structures I*. Interessanterweise hat Messiaen die seriellen Ansätze dann nicht weiterverfolgt.

Eine politische Implikation ist möglicherweise in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen: bei Kriegsende waren Nono 21, Boulez 20 und Stockhausen 17 Jahre alt. Es scheint nur allzu verständlich, dass junge Komponisten nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Diktatur auch darauf achteten, eine Musik zu schreiben, die in keiner Weise mit der Musik, die die Nazizeit prägte, in Verbindung gebracht werden konnte. Stockhausen schreibt, dass „Komponieren auf lange Sicht gleichzeitig auch Forschen“ sein müsse, und Nono: „immer wird die Musik als geschichtliche Gegenwart das Zeugnis des Menschen bleiben, der sich bewusst dem historischen Prozess stellt, und der in jedem Moment dieses Prozesses in voller Klarheit seiner Intuition und logischen Erkenntnis entscheidet und handelt, um der Forderung des Menschen nach neuen Grundstrukturen neue Möglichkeiten zu erschließen.“

Eine radikale Abkehr von der Kunst des Nationalsozialismus schien absolut notwendig (Adorno schrieb damals, dass nach Auschwitz kein Gedicht mehr geschrieben werden könne). Das Bedürfnis nach politisch-ästhetischer Abgrenzung von der Vergangenheit ging einher mit einem Bestreben nach Objektivität und Rationalität in der Kunst.

Eine oberflächliche Kritik an seriellen Kompositionsverfahren zielt auf die gewachsene Zahl an präkompositorischen Dispositionen - es werden Reihen für Tonhöhe, Tondauer, Dynamik etc. aufgestellt. Es gilt aber, diese Schritte in ihrer Auswirkung zu verstehen: sie trugen dazu bei, den einzelnen Ton als ein komplexes Ereignis, in dem verschiedene Informationen zusammentreffen, ernst zu nehmen, und sein Entstehen zu komponieren (die erste Phase des Serialismus wird demzufolge auch als „punktueller Serialismus“ bzw. „Punktualismus“ bezeichnet). Derartige Vorordnungen stützen die Autonomie des Einzeltons - so wie einst Akkorde kontextunabhängig gesetzt werden konnten, weil die Gravitation eines tonalen Zentrums aufgehoben worden war, so konnte nun der einzelne Ton als nicht mehr von seinem Kontext bestimmtes Ereignis frei gesetzt werden. Der Serialismus führte zur Autonomie des einzelnen Tons, des einzelnen klingenden Ereignisses.

Trotz aller Vorordnung blieben natürlich immer noch viele Aspekte, die sich derartiger Determination entzogen und somit frei setzbar blieben: die Fesselung einzelner Kategorien (wie z. B. Tonhöhe, Tondauer, Dynamik) machte den Blick auf andere Kategorien wie z. B. Register, Klangfarbe, Klangrichtung, Klangqualität, innere und äußere Artikulation u. v. m. als autonom zu komponierende Kategorien erst frei („Emanzipation der Kategorien“).

Das Sich-Ausliefern an selbstgesetzte Vorgaben, an ein differenziertes Regelwerk führte zu Konstellationen, die oftmals in ihrer Komplexität gar nicht vorhersehbar waren und ganz neue Qualitäten von Entscheidungen verlangten.

Serielle Vorordnungen können auch als Ausdruck davon verstanden werden, unbekannte Situationen riskieren, sich neuen Erfahrungen aussetzen zu wollen.

Die vorgelegten Analysen versuchen, den präkompositorischen Vorgaben nachzugehen, um die Voraussetzungen der einzelnen Stücke transparent zu machen. Tendenzen des Übergangs vom punktuellen zur nächsten Phase des Serialismus mit Gruppenkompositionen einerseits und statistischen Konzepten bzw. aleatorischen Entwürfen andererseits werden im folgenden Band von „Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts“ erörtert.