

Aufbruch zu neuen Ufern

Entwicklungen, Tendenzen und Perspektiven in der zeitgenössischen Musik

Zwei Sonderkurs-Vorträge im Rahmen der Volkshochschule beider Basel und der Musikakademie der Stadt Basel

Gehalten am 6. und 13. Februar 2001, jeweils um 19.30 Uhr, in der Musikschule „Haus Kleinbasel“, Rebgasse 70, 4058 Basel

von René Wohlhauser

1. Abend: Die traditionelle Linie

Kompositorische Verfahren bei Bach und Beethoven. Die Informationstheorie und Brahms.

Meine Damen und Herren

Ich begrüße Sie recht herzlich zum heutigen Abend.

„Aufbruch zu neuen Ufern“ heißt der Titel dieser Veranstaltung, die auf zwei Abende verteilt ist. Wir werden im Verlaufe unserer Besprechungen sehen, wann, d.h. in welchen musikgeschichtlichen Epochen, wir diesen Titel allenfalls mit einem Ausrufezeichen versehen können, oder aber ein Fragezeichen setzen sollten, oder gar in eine Negation umkehren müssen.

„Entwicklungen, Tendenzen und Perspektiven in der zeitgenössischen Musik“ heißt es im Untertitel. Dazu habe ich einige Fragen aufgelistet:

- „Wie kam es dazu, daß die Tonalität verlassen wurde?“ (Das wird uns im 1. Teil des heutigen Abends beschäftigen. Tendenzen die zur Moderne führten, und der Schritt in die Moderne.)
- „Was treibt die Komponisten und Komponistinnen immer weiter zu neuen Klangexperimenten?“ (Auch das werden wir heute, im Verlaufe des Abends, untersuchen.)
- „Wie gestaltet sich das Verhältnis zum Publikum?“ (Damit werden wir gleich beginnen und immer wieder darauf zurückkommen.)
- „Wie hängt die zeitgenössische Musik mit den andern gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen?“ (Auch dies wird uns an beiden Abenden wie ein roter Faden begleiten.)
- „Welche Tendenzen sind in der gegenwärtigen Musik festzustellen?“ (Damit werden wir den 2. Abend beschließen.) “

Das ist selbstverständlich nur eine Auswahl aus vielen möglichen Fragen im Zusammenhang mit der aktuellen Musik.

In zwei Abenden werden wir nicht die ganze Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts aufrollen können. Das meiste, auch Wesentliches, wird zwangsläufig fehlen. Deshalb nehme ich mir die Freiheit, eine ganz persönliche, nicht repräsentative Auswahl zu treffen, anhand derer ich die aufgeworfenen Fragen untersuchen möchte.

Viele Hörbeispiele werde ich aus Zeitgründen nur anspielen können, obwohl ich grundsätzlich der Meinung bin, daß man ein Werk in seiner originalen Länge hören sollte. Trotzdem möchte ich nicht auf bestimmte wichtige Beispiele verzichten, damit auch vom Hören her klar wird, von was wir reden.

Gleichzeitig können Sie dies als Anregung auffassen, diese Werke in der Bibliothek der Musikakademie auf der dortigen Abhöranlage sich anzuhören. Dort können Sie sich auch die Noten zu den besprochenen Stücken ausleihen.

Der heutige Abend dauert etwa bis um neun. Dann werden Sie noch die Möglichkeit haben, wenn Sie es wünschen, Fragen zu stellen und Bemerkungen anzubringen.

Wie gestaltet sich das Verhältnis zum Publikum? Das ist die erste Frage, der wir nachgehen wollen. Aufbruch und Außergewöhnliches gibt es nicht nur in der modernen Musik. Nicht erst im 20. Jht. schockierten die Komponisten das Publikum, indem sie die Erwartungshaltung nach erbauender Musik und nach sich selbst bestätigender Musik nicht erfüllten und stattdessen Ungewohntes komponierten.

Es scheint im Gegenteil ein Grundmerkmal von anspruchsvoller, nicht primär kommerziell ausgerichteter Musik (oder Kunst allgemein) zu sein, daß die Kunstschaffenden nur teilweise den Erwartungshaltungen des Publikums entgegenkommen (sozusagen um das Interesse zu wecken), um dann aber gleichzeitig etwas Widerborstiges mitzuliefern, was Fragen aufwirft und was weiterführt als die bloße Bestätigung oder die Wiederholung dessen, was wir schon kennen.

Das heißt: Unsere Hörgewohnheiten werden in Frage gestellt. Und dies ist eine wichtige Erfahrung.

Man könnte also sagen: Der Wunsch, die etablierte Erwartungshaltung zu umgehen, die Suche nach Neuem, Ungewohntem, die Suche nach unerhörten Klängen, nach noch nicht Dagewesenem ist ein Grundmerkmal innovativer Künstler.

Zum Beispiel

Johann Sebastian **Bach** (1685-1750): Das Rezitativ „Erbarm es Gott!“ Die Nr. 60 aus der Matthäus-Passion (von 1727, als Bach also 42 Jahre alt war).

Sie werden vielleicht erstaunt sein, daß ich in einem Vortrag über zeitgenössische Musik mit Bach beginne. Aber Bach war in seiner Zeit auch ein avancierter zeitgenössischer Komponist, der sich über zuwenig Aufführungen beklagt hat. Und ein anspruchsvolles Werk wie der Zyklus „Kunst der Fuge“ wird auch heute recht selten gespielt, seltener wahrscheinlich als gewisse Werke von Stockhausen oder Boulez.

Und ich möchte zeigen, wie Verfahren, die bereits vor einigen hundert Jahren entwickelt worden sind, auch in der zeitgenössischen Musik unter anderen Vorzeichen weiterhin zur Anwendung kommen. Zum Beispiel die *Technik des verschleierte[n] Anfangs*.

Wenn wir vorallem den harmonischen Verlauf dieses Rezitativs betrachten [*am Klavier spielen*], dann stellen wir fest: Das Rezitativ beginnt nicht in einer klaren Tonart. Sondern es fängt an mit einem Dominantseptakkord, der nach F-dur zielt. Das ist die Erwartungshaltung. Kommt dieses F-dur? Wenn wir unter „Gott“ schauen, dann sehen wir kein „f“, sondern ein „fis“. Also knapp verfehlt. Dieses „fis“ zielt nun seinerseits nach G-dur. Kommt dieses G-dur? Wenn wir im 2. Takt unter dem Wort „steht“ schauen, dann sehen wir kein reines G-dur, sondern einen neuen Dominantseptakkord über „g“, der zudem durch den liegenbleibenden Orgelpunkt im Baß massiv gestört wird. Und so weiter. Es wird also nie genau diejenige Erwartungshaltung erfüllt, die geweckt wird, bis wir die Stelle erreichen, wo es heißt: „haltet ein“.

Hier endlich wird eingehalten und das Versprochene eingelöst, indem die erwartete Auflösung nach a-moll kommt. Wieso hat Bach dies gemacht? Die Antwort liegt eindeutig im Text: „Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden. O Geißelung, o Schläg’, o Wunden! Ihr Henker, haltet ein!“

Und wenn man sich Johann Sebastian Bachs Biographie ansieht, dann findet man auch genug Beziehungen zu diesem Text. Bach kannte das Leiden aus eigenem Erleben sehr wohl: Er hatte zwanzig Kinder - neun Töchter und elf Söhne aus seinen beiden Ehen mit Maria Barbara Bach und Anna Magdalena Wilcke. Fünf Töchter und fünf Söhne starben sehr früh. Und auch seine erste Frau hat er durch den Tod verloren. Zudem lebten sie ständig in bedrückenden finanziellen Verhältnissen.

Eine ähnliche harmonische Situation wie in Bachs Beispiel finden wir auch bei **Beethoven** (1770-1827), zu Beginn der 1. Symphonie.

Diesmal aber ohne textliche Legitimation. Beethoven hat seine erste Sinfonie um 1800 geschrieben, erst als Dreißigjähriger, obwohl er früh schon von seinem Vater in die Rolle eines neuen Wunderkindes nach dem Vorbild von Mozart gedrängt worden ist. Es hat aber nicht ganz geklappt im Sinne des Vaters. Beethoven entpuppte sich als Spätzünder, der dafür umso nachhaltiger gewirkt hat.

Zu Beginn der Einleitung zum ersten Satz der 1. Symphonie haben wir sogar den genauegleichen Akkord wie bei Bach. [*Am Klavier spielen.*] Es folgt eine Bestätigung nach F-dur. Steht denn die 1. Symphonie in F-dur? Dann kommt einen Trugschluß in einer andern Tonart. Wir werden durch verschiedene Tonarten gewirbelt. Von Takt drei auf vier erklingt endlich eine klare Bestätigung nach G-dur. Aber steht denn die Symphonie in G-dur? Die langsame Einleitung läßt sich Zeit und führt uns noch eine ganze Weile an der Nase herum, bevor das erste Thema (in Takt 13) endlich Klarheit schafft: C-dur!

Wie im Bach-Rezitativ, so haben wir auch bei Beethoven zu Beginn des Stückes tonartlich keinen festen Boden unter den Füßen. Ob Beethoven das Bach-Beispiel gekannt hat, wissen wir nicht, obwohl erwiesen ist, daß er - und übrigens auch Mozart - sich sehr intensiv mit Bach auseinandergesetzt haben. Beethoven soll einmal gesagt haben: „Bach ist der Vater, und wir sind die Buben.“ Tatsache ist, daß Beethoven eine ähnliche Situation wie Bach komponiert hat.

Bei Bach ist diese Bodenlosigkeit, dieses emotionale Herumgeworfen-werden noch durch den Text vorgegeben. Bei Beethoven nicht. Da ist kein Text vorhanden. Da könnte man geradezu meinen, daß er eine schelmische Lust verspürt hat, die Zuhörerinnen und Zuhörer an der Nase herumzuführen.

Ich persönlich würde es aber eher als eine Suche interpretieren. Denn jeder ernsthafte Künstler befindet sich auf der Suche. Besonders wenn er nicht in der kommerziellen Unterhaltung tätig ist, wo er gezwungen ist, Erwartungshaltungen stets zu erfüllen, weil die meisten Leute nur das kaufen, was sie schon kennen. Anders ist es, wenn sich ein Künstler den hohen Ansprüchen einer sich selbst hinterfragenden Kunst aussetzt. Und dazu zähle ich nebst der zeitgenössischen E-Musik auch den avantgardistischen Jazz und experimentelle Strömungen in der Rockmusik, wie wir sie besonders in den 60er-Jahren erlebt haben, wo auch das Publikum bereit ist, sich auf das Abenteuer von Neuem einzulassen.

Zwei weitere Fragen, die ich in den Raum gestellt habe, lauteten: „**Was treibt die KomponistInnen immer weiter zu neuen Klangexperimenten?**“ und „**Wie kam es dazu, daß die Tonalität verlassen wurde?**“

Dazu gehören ein paar grundlegende Gedanken zur Entwicklung der Musik, bzw. zur Entwicklung von Systemen ganz allgemein, wie sie in der sogenannten **Informationstheorie** dargelegt sind. Es geht um die grundsätzliche Frage: Wie kommt es überhaupt zu Neuerungen?

Kurz zusammengefaßt geht es darum, daß sich alles durch häufigen Gebrauch abnutzt, weil es bei jeder Wiederholung weniger Informationen hergibt und langweilig wird, so daß dadurch das System allmählich verfällt, wenn es nicht durch neue Ideen und neue Energien aufgefrischt wird und dadurch der Verfallsprozeß aufgehalten oder zumindest verlangsamt wird.

Das ist etwas, was wir in allen Lebensbereichen beobachten können. Sei es eine immer gleiche Tätigkeit, die uns zu langweilen beginnt und nach Neuem verlangt. Sei es der Beziehungstrott, der nach neuen Impulsen ruft. Und daß die Mode, die Menükarte und die Automarken laufend verändert werden, um dadurch interessant zu bleiben, empfinden wir bereits als normal.

Und in der Musik, die ja in gewisser Weise eine Nachempfindung oder Nachgestaltung des Lebens mit andern Mitteln ist, gilt dies genauso.

Durch häufigen Gebrauch nutzen sich alle Wendungen ab und verlangen nach Neuem.

Ein einfaches Beispiel:

Die stärkste und klarste Schlußbildung in der tonalen Musik ist die Wendung der Stufenfolge V-I. [*Am Klavier spielen.*] Das hat eine starke Wirkung. Wenn nun etwas neu ist auf dem Markt und zudem noch so überzeugend wirkt, dann verkauft es sich gut. Aber dann besteht auch die Gefahr der übermäßigen Strapazierung, wie bei Beethoven. [*Am Klavier die oftmals wiederholte Schlußwendung spielen:*] „Jetzt ist die Kiste zu,“ sagt man gemeinhin. Das hält sogar die stärkste Wendung nicht aus. So inflationär eingesetzt, ist sie sehr bald abgenutzt und erledigt. Und dann kann sie von den nachfolgenden Komponisten nicht mehr in gleicher Weise angewandt werden, ohne epigonal zu wirken.

Deshalb erlaubte es sich Johannes **Brahms** im ersten Satz seiner 4. Symphonie nicht mehr, auf die selbe Weise schließen wie Beethoven, sondern er mußte sich etwas anderes ausdenken.

[*Den Schluß des ersten Satzes der 4. Symphonie spielen.*]

Wir können also festhalten:

Dieser informationstheoretische Abnutzungseffekt, der auch in der Musik wirksam ist, ist der Motor, der die Komponistinnen und Komponisten immer weiter zu neuen Klangexperimenten treibt.

Es gibt eine andere Stelle bei Beethoven, die womöglich auch etwas Wichtiges ausgelöst hat: Es geht um die Klaviersonate Nr. 11, op. 22 in B-dur, im 2. Satz: Adagio con molta espressione. Zu Beginn der Durchführung (in Takt 31) klingt es wie folgt. [*Am Klavier spielen.*]

Diese unheimliche, mysteriöse Vorhaltsbildung, in einer fast mystischen Stimmung hat vielleicht etwas später einen andern Komponisten zu einer bedeutsamen Wendung inspiriert, auch hier Adagio con molta espressione, mit der Vortragsbezeichnung „Langsam und schmachtend“. [*Am Klavier die Tristan-Einleitung spielen.*]

Richard **Wagner** (1813-1883): Das Vorspiel zu „**Tristan und Isolde**“. Die Stimmung ist sehr ähnlich. Eine Art mystische Todesahnung.

Ich will natürlich nicht behaupten, daß es ausgerechnet dieses Beethoven-Beispiel gewesen sei, das Wagner zu seinem Tristan angeregt hat. Ich will damit aber zeigen, daß gewisse Ideen jeweils in der Zeit liegen, und daß ein Komponist nicht aus dem luftleeren Raum heraus erfindet, sondern daß er sich auf seine Vorgänger bezieht und ein Kind seiner Zeit ist.

Das führt uns zum 2. Teil, zu den

Auflösungserscheinungen der Tonalität in Wagners „Tristan und Isolde“ (1857)

Bleiben wir noch einen Moment beim Stimmungmäßigen, bei den Affekten des Tristan-Vorspiels. [*Am Klavier die erste Phrase des Vorspiels spielen.*] Es beginnt mit einer sich aufschwingenden Figur, das sogenannte Motiv der Liebessehnsucht, das sich sehr bald im harmonischen Dickicht, im sogenannten Tristan-Akkord verliert. Wir Hörer sind froh, wenn sich dieses Dickicht auflöst – und wir merken nicht, daß wir dabei hereingelegt worden sind. Denn dieser Auflösungsklang [*spielen*], den wir dankbar annehmen, ist im Grunde selber ein Spannungsklang, ein Dominantseptakkord, der (wie bei Beethoven vorher) jahrhundertlang immer aufgelöst werden mußte. [*Spielen.*] Hier bei Wagner bleibt er in der Luft hängen. Er wird nicht mehr aufgelöst. Es folgt eine Pause.

Und das Seltsame dabei ist: Wir haben auch nicht die Erwartung, daß er aufgelöst werden sollte.

Was ist der Trick dahinter, daß dieser Dominantseptakkord, dem auch Beethoven nicht entkommen konnte, und den er immer brav aufgelöst hat (obwohl er sonst nicht immer brav alles gemacht hat, was das Publikum von ihm erwartet hat), daß dieser Dominantseptakkord bei Wagner nicht mehr aufgelöst werden muß? Das Ei des Kolumbus, das Wagner da gefunden hat, besteht darin, daß er *vor* den Spannungsakkord einen noch viel stärkeren Spannungsakkord setzt, den sogenannten Tristanakkord, so daß uns der schwächere Spannungsakkord als Auflösung erscheint. [*Spielen.*]

Dieses Verfahren wird bedeutsam werden für die ganze nachfolgende Zeit.

Der Dominantseptakkord löst sich nicht mehr in die Tonika auf. Was heißt das? Das Tristanvorspiel steht zwar faktisch in a-moll. Aber der a-moll-Dreiklang erscheint während dem ganzen Vorspiel nie. Er ist nur noch als virtueller Referenz- oder Bezugs-Akkord in der Vorstellung vorhanden, erklingt aber nicht mehr realiter.

(Übrigens ist dieses a-moll interessanterweise die genauegleiche Tonart, der auch Bach in seinem Rezitativ lange auszuweichen versucht hat und die er verschleiert hat. Ob Wagner das Bach-Beispiel gekannt hat und zeigen wollte, wie man der Tonika doch noch definitiv ausweichen kann, wäre eine interessante Spekulation.)

Statt der erwarteten Tonika kommt eine Pause. Wo Bach immer andere Akkorde gesetzt hat, wo Beethoven uns an der Nase herum durch die verschiedensten Tonarten geführt hat, da setzt Wagner einfach eine Pause – eine einfache, eine geniale Idee. Die Pause als Symbol, als Metapher für den Tod (schon in der barocken Affektenlehre bei Bach war das so), hier als Metapher für den Liebestod, den Tristan und Isolde herbeisehnen, auf daß ihr Liebesglück ewig daure. Tristan wirft sich in das Schwert seines verräterischen Freundes Melot, und Isolde folgt ihm nach in den Tod.

Die Pause steht aber auch als Symbol für Leere, als verweigerte Erfüllung einer Erwartungshaltung. (Die Erwartungshaltung der traditionellen Auflösung des Dominantseptakkordes.)

Es geht mir jetzt nicht um eine musiktheoretische Abhandlung über den Tristan-Akkord. (Der Tristan-Akkord als ein vagierender, nach allen Seiten offener Akkord, wie ihn Schönberg beispielsweise bezeichnet hat.) Sondern es geht mir mehr um die stimmungsmäßigen Aspekte des Mysteriösen, des Unheimlichen, des Verschleierns. Um Verbindendes in der Linie Bach - Beethoven - Wagner - Schönberg auf einer Ebene des Ahnungsvollen und Bedeutungsschwangeren.

Vielleicht ist das etwas typisch Deutsches. Die Vorahnung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Kunst als Seismograph.

Schauen wir uns nochmals den Beginn an. [*Am Klavier spielen und kommentieren bis ca. Takt 23.*]

Das Tristan-Verfahren im weiteren Verlauf des Vorspiels besteht im Wesentlichen darin, daß Melodie und Harmonie oft in verschiedenen Tonalitäten gleichzeitig stehen. (Ein Verfahren, das bereits Beethoven in Ansätzen angewandt hat. In den späten Streichquartetten beispielsweise; oder in Schlußbildungen.) Ein anderes Verfahren besteht darin, daß die klaren Grundstrukturen und Grundharmonien, die im „Tristan“ als fundamentbildender Hintergrund nach wie vor vorhanden sind, durch Vorhaltsbildungen vernebelt werden.

Dahinter steht die **Idee des Konflikts** von antagonistischen oder gegensätzlichen Kräften. Ansätze und Tendenzen dazu finden wir schon bei Bach. Beispielsweise in der c-moll-Fuge aus dem 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, im Zwischenspiel der 2. Hälfte (ab Takt 18). Man hört das besonders deutlich, wenn man sie mikroskopisch betrachtet, d.h. wenn man sie ganz langsam spielt. Dann hört man, wie der Baß nach oben will, die Harmonie weicht aber nicht von der Stelle. Daraus entsteht der Konflikt, der sich in Dissonanzen manifestiert. [*Am Klavier spielen.*]

Diese Idee des Konflikts von gegensätzlichen Kräften führt dann in der Klassik zur Dialektik, philosophisch untermauert von Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**.

Wir sehen also, der Bruch mit der Tonalität kam nicht aus der Luft, sondern er hatte viele Vorläufer und er hat sich allmählich entwickelt. Was tendenziell schon vorhanden war, wurde später verstärkt.

Hören wir den Anfang des Tristan-Vorspiels. Ein Stück, das gemeinhin als Schlüsselwerk auf dem Weg zur Auflösung der Tonalität bezeichnet wird. Versuchen Sie dabei vorallem auf das Stimmungsmäßige zu hören, um die Verbindung zum nachfolgenden Stück zu machen. [*Hörbeispiel: Tristan-Vorspiel.*]

Das war Antal Dorati mit dem London Symphony Orchestra.

Die heutige Musikwissenschaft zieht eine gerade Entwicklungslinie von den ersten Auflösungstendenzen der Tonalität in Wagners „Tristan“ aus dem Jahre 1857, zum freien, nicht mehr an die Tonalität gebundenen Expressionismus von Schönbergs Monodram „Erwartung“ von 1909.

Damit kommen wir zum nächsten Teil:

Der definitive Bruch mit der Tonalität bei Schönberg und die allgemeine Aufbruchstimmung der Vor- und der Zwischenkriegszeit.

Dem Monodram „Erwartung“ op. 17 liegt eine unheimliche Geschichte zugrunde. Eine Frau erwartet ihren Geliebten. Sie irrt wie unter traumatischem Schock im Wald umher, und es wird nicht klar, ob sie in geistiger Umnachtung denjenigen, nach dem sie sucht, nicht schon umgebracht hat. Denn plötzlich stößt sie in der Dunkelheit an etwas Feuchtes, an einen Leichnam. Es ist eine Art freudianisches Musikdrama. Der Text ist durchwegs als innerer Monolog der einzigen handelnden Person gestaltet.

Wir können dieses Stück nicht vollständig hören, weil es mit 27 Minuten Aufführungsdauer für den Rahmen des heutigen Abends zu lang ist. Aber hineinhören wollen wir trotzdem, um zu sehen, daß zwar die Tonsprache eine andere ist als bei Wagner, daß aber die Stimmung, dieses fast Todessehnsüchtige, das Melancholisch-depressive sehr ähnlich ist. Versuchen Sie bitte beim Hören nicht so sehr auf die veränderte Tonsprache zu hören, sondern das Vergleichbare im Stimmungsmäßigen aufzunehmen.

[Hörbeispiel: Ausschnitt aus „Erwartung“.]

Das war eine Aufnahme mit Janis Martin, Sopran, und dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez.

Arnold Schönberg war anfangs des 20. Jahrhunderts ein Revolutionär wider Willen in der Musikentwicklung. Er selber verstand sich als Traditionalist und überzeugter Monarchist, als Bewahrer der alten Werte (im Gegensatz beispielsweise zu den Futuristen). Und als er einmal auf seinen Schritt in die Atonalität angesprochen wurde, sagte er lakonisch: „Einer mußte es halt tun.“

Arnold **Schönberg** (1874-1951) wurde in Wien geboren. Sein Vater starb früh, seine Mutter mußte als Klavierlehrerin ihren Lebensunterhalt verdienen. Lange arbeitete sich der junge Schönberg autodidaktisch durch verschiedene musikalische Lehrbücher und versuchte, sich die Kompositionstechnik selbst beizubringen, bis er zum etwa gleichaltrigen Komponisten und Dirigenten Alexander von Zemlinsky in die Ausbildung gehen konnte. Ab 1904 hatte Schönberg bedeutende Schüler wie Alban Berg und Anton Webern. Aber erst 1925, als 51-Jähriger, erhielt er eine erste große Anerkennung und wurde als Kompositionslehrer nach Berlin berufen. Trotz zunehmender Bekanntheit stand er aber im Schatten des erfolgreichen jungen Hindemith. 1933 mußte Schönberg als 59-Jähriger über Frankreich nach Amerika emigrieren.

Nicht erst im Monodram „Erwartung“, sondern bereits in seiner „1. Kammer-symphonie“ op. 9 aus dem Jahre 1906 hat Schönberg am Fundament der Tonalität gerüttelt, indem er die Bausteine der Akkorde verändert hat. Statt wie jedermann mit Terzen die Akkorde zu bauen, kommt da einer und baut Akkorde mit Quartan. *[Am Klavier spielen.]*

Damit sprengt er das System. Er nimmt dem Publikum das Vertraute weg, und es kommt zum Skandal.

Als Traditionalist hatte Schönberg aber in dieser frühen Phase noch das Bedürfnis, die Quartettenakkorde wieder zurück in die Tonalität aufzulösen. [*Am Klavier den Quartettenakkord und seine Auflösung spielen.*]

Der Quartettenakkord als dissonanter Klang, als Ungewißheit, als Suchen, dessen Auflösung schier endlos hinausgezögert wird. Das ist ein Ansatz, den wir einerseits in Schönbergs Kammer-symphonie von 1906 finden. Aber dieses Hinauszögern der Auflösung können wir auch zurückverfolgen zu Wagners „Tristan“, bzw. zu Beethovens erster Symphonie, und noch früher zurück zu Bachs Rezitativ „Erbarm es Gott!“.

Nach Schönberg finden in der avancierten Musik zwar noch Auflösungen dissonanter Klänge statt, aber prinzipiell nicht mehr zurück in die heile Welt der reinen Tonalität, sondern von stärker dissonierenden Klängen in spannungsärmere Klänge. (Wie im Tristan.)

Das heißt: Das **Prinzip Spannung-Entspannung** bleibt in der Musik erhalten und ist nach wie vor sehr wichtig. Es wird aber gleichsam auf eine andere Ebene gestellt.

Warum dieses Aufbrechen der Tonalität? Warum die Abkehr von der figurlichen Malerei etwa zur gleichen Zeit?

- 1) Kunst hat, denke ich (und ich habe es vorhin auch schon angedeutet), unter anderem auch eine seismographische Funktion. Da werden gesellschaftliche Entwicklungen oder Vorgänge widergespiegelt oder, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sogar antizipiert: Was die Kunst bereits im 1. Jahrzehnt vorausnahm, das trat gesellschaftlich erst nach dem 1. Weltkrieg ein: der Zusammenbruch der alten gesellschaftlichen Ordnung, repräsentiert durch die Monarchie.
- 2) Dazu kam der gesteigerter Ausdruckswille aus einem inneren Bedürfnis dieser Zeit heraus.

Hierzu ein Zitat von Schönberg aus dem Jahre 1910. Er schreibt: „Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor dunkler Mächte bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehen, was angegangen werden muß. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt. Nach außen dringt nur der Widerhall – das Kunstwerk.“

Diese Haltung führt zum **Expressionismus**, einer Stilrichtung der maximalsten Ausdruckssteigerung. Eine Übersteigerung des romantischen Ausdrucksbedürfnisses, mit einer oft an Wahnsinn grenzenden Leidenschaft, die auch vor den Grenzen der Tonalität nicht haltmacht.

Kunst also nicht als ästhetischer Genuß einer saturierten Wohlstandsgesellschaft, sondern als Notschrei.

„Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen“, hat Schönberg an anderer Stelle einmal gesagt.

Für die zeitgenössische Musik war die Aufbruchstimmung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zentral. Ein Gefühl des Aufbruchs, wie er damals auf vielen Gebieten stattfand:

- Zum Beispiel die abstrakte Malerei. Hier eine geometrische Komposition von Wassily **Kandinsky** [*Folie: „Komposition VIII“, 1923, Guggenheim Museum New York*]. Kandinsky und Schönberg waren lange Zeit befreundet.
- Dazu kam der Aufbruch in der Literatur, zuerst durch den inneren Dialog bei Arthur Schnitzler, später die radikale Umwälzung im **Dadaismus**. Der Dadaismus wurde 1916 begründet und forderte aus Protest gegen die konventionelle bürgerliche Kultur eine Hinwendung zum scheinbar Sinnlosen, Läppischen und Nichtssagenden. Bemerkenswerterweise hat sich der Dadaismus aber im Gegensatz zur abstrakten Malerei und zur atonalen Musik nicht durchgesetzt. Bekannte Vertreter des Dadaismus waren Hans Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst und George Grosz.

Aber es war weder ein Schriftsteller noch ein Komponist, sondern der Maler und Collagen-Hersteller Kurt **Schwitters** (1887-1948), der mit seiner bekannten „Sonate in Urlauten“ von 1925 eine Verbindung zwischen Dadaismus und Musik herstellte.

Meistens wird das Stück nur kurz als „Ursonate“ bezeichnet, wobei sich der Begriff „Sonate“ auf die klassische Formanlage in vier Sätzen bezieht. Daraus hören wir den 3. Satz, das Scherzo. Wie in einem traditionellen Scherzo in einer Symphonie kommt formal zuerst der Scherzo-Teil, dann folgt der Trio-Teil, und zum Schluß wird der Scherzo-Teil wiederholt.

Folie:

Scherzo

(die Themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)

Lanke trr gll (*munter*)

pe pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll

Rrmmp

Rrnnf

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll

Rrumpff tilff too

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll
 Pe pe pe pe pe
 Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll
 Pii pii pii pii pii
 Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll
 Rrmmp
 Rrnnf

Lanke trr gll

Trio (*äußerst langsam vorzutragen*)

Ziiuu iuu
 ziiu aau
 ziiu iuu
 ziiu Aaa

Ziiu iuu
 ziiu aau
 ziiu iuu
 ziiu Ooo

Ziiu iuu
 ziiu aau
 ziiu iuu

[Klangbeispiel: Das Scherzo aus der „Ursonate“.]

Das war eine historische Aufnahme mit Schitters selber als Sprecher.

Weitere Momente des gesellschaftlichen Aufbruchs vor dem 1. Weltkrieg waren:

- In der Physik die Relativitätstheorie bei Albert **Einstein**.
- Im Bereich der Technik die ersten Autos und die ersten Flugversuche.
- Dieser Aufbruchstimmung entspricht in der Philosophie der Positivismus von Ludwig **Wittgenstein**.

Das sind einige Antworten auf die eingangs gestellte Frage: „**Wie hängt die zeitgenössische Musik mit den andern gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen?**“

Der Dichter Stefan **George** hat in seinem Gedicht „Entrückung“ einen bedeutsamen Satz geschrieben, der dieses Lebensgefühl des Aufbruchs zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Punkt brachte:

„Ich fühle Luft von anderem Planeten“. (Das Gedicht ist Teil des Zyklus' „Der siebente Ring“). Dieser Satz, „Ich fühle Luft von anderem Planeten“, wurde zum Leitspruch einer ganzen Künstlergeneration, die sich im Aufbruch befand. (Hier muß man „Aufbruch zu neuen Ufern“ mit einem Ausrufezeichen setzen.)

Stefan **George** (1868-1933) wurde in Hessen geboren. Er wanderte ohne festen Wohnsitz mit einer Schar von Jüngern durch den deutschsprachigen Raum und pflegte unzählige Freundschaften zu Gelehrten, Dichtern und Künstlern.

Schönberg hat dieses Gedicht im letzten Satz seines 2. Streichquartetts in fis-moll op. 10 aus den Jahren 1907/1908 vertont, das gleichzeitig sein letztes tonales Werk ist.

Das Stück beginnt ganz deutlich in fis-moll. Und dann hört man sehr spannend, wie der Komponist als Resultat des gesteigerten Ausdruckswillens bis an die Grenzen der Tonalität vorstößt und diese Grenze manchmal auch überschreitet. Ein brisantes Werk, entstanden auf einer der entscheidenden Grenzlinien der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts.

[Den Anfang des Stückes am Klavier spielen.]

Der Serialismus der 50er-Jahre

Nach dem 2. Weltkrieg gab es verschiedene, gegensätzliche Aufbruch-Tendenzen.

Zuerst entstand eine künstlerische Reaktion auf das übermäßige Evozieren der Gefühle und der niederen Instinkte, wie sie durch die Nazis heraufbeschworen wurden:

- (1) eine mystische, fast religiöse Verklärung durch Fackelzüge,
- (2) irrationale Phantastereien eines unaufhaltsamen, immer weiter gehenden anthropologischen Fortschritts bis hin zu Rassenwahn und zur verblendenden Idee eines Übermenschen,
- (3) Allmachtsphantasien,
- (4) Appell an niedere Instinkte wie Neid und Haß,
- (5) Appell an irrationale und hohle Ideale wie Vaterland, Führertreue, Aufopferung für die Volksgemeinschaft.

Diese Verführung durch den Appell an die unreflektierte Gefühlsebene (an die Emotionalität), was zur großen Katastrophe des 2. Weltkriegs und des Holocausts geführt hat, brachte die Künstler nach dem 2. Weltkrieg zu einer Antihaltung gegen alles überschwenglich Emotionale und Unkontrollierbare:

- zur sogenannten **Kahlschlag-Literatur**. (Das war nach 1945 das Bedürfnis nach Sprachreinigung der durch die Nazis verseuchten Sprache durch stilistische Kargheit. Zum Beispiel Gedichte von Günther Eich.)
- Es führte zur **informellen Malerei**. (Eine nicht mehr wie bei Kandinsky geometrische, aber dennoch abstrakte Malerei um 1950.)
- Und es führte zur **seriellen Musik**.

Die Leute hatten nach dem Chaos der beiden Weltkriege das Bedürfnis nach Ordnung und Klarheit. Deshalb setzte sich in den 50er-Jahren die strenge **serielle Musik** durch, die nichts mit einer seriellen Herstellung von Musik im Sinne von Serienfabrikation zu tun hat. „Serie“ ist hier vielmehr der englische Terminus für „Reihe“. Und gemeint ist damit die von Schönberg entwickelte Zwölftonreihe, oder wie er es nannte: „Die Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen.“ Das heißt: Die Töne sind nicht mehr auf einen Grundton bezogen, sondern nur noch auf ihr Verhältnis zueinander.

Und auf der klaren Struktur der Zwölfton-Methode basierte die serielle Musik. Analog zu den 12 Tonhöhen-Werten gab es 12 Dauern-Werte (d.h. 12 verschiedene Tonlängen), dazu 12 verschiedene dynamische Abstufungen vom vierfachen *forte* zum vierfachen *piano*. Dazu noch 12 verschiedene Klangfarben. (Wenn es sich beispielsweise um ein Klavier solo-Stück handelte, dann wurde der Parameter Klangfarbe in 12 verschiedene Artikulationsarten umgesetzt: staccato, legato, tenuto, Akzent usw.)

Diese Elemente waren nun die verschiedenen Farben auf der Palette des Komponisten, mit denen er die Komposition gestaltete, berechnete, oder - wie es damals hieß - mathematisch präzise organisierte.

Dabei handelte es sich um die radikalste Form des Versuchs der Beherrschung des musikalischen Materials. Mit mathematischer Genauigkeit ließen sich alle Möglichkeiten errechnen, mit statistischen Methoden Felder mit dominanten Eigenschaften definieren.

Der 1925 in Frankreich geborene Pierre **Boulez** zeigte schon früh eine starke mathematische Begabung. Als Achtzehnjähriger kam er 1943 nach Paris und studierte beim wichtigsten französischen Komponisten nach Debussy: bei Olivier Messiaen. (Auch Karlheinz Stockhausen hat übrigens später bei Messiaen studiert.) Nebst seiner kompositorischen Tätigkeit wurde Boulez vor allem als Dirigent weltberühmt. Seine herausragende Interpretation von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ wird gemeinhin als „Jahrhundertring“ bezeichnet. Später hat Boulez in Paris das IRCAM gegründet, ein Institut zur akustischen Erforschung der Musik. Und Boulez erregte immer wieder Aufsehen durch seine provokativen Aussagen. Um beispielsweise in den 60er-Jahren das Nachdenken über den erstarrten und verkrusteten Opernbetrieb anzuregen, forderte er kurzerhand: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft.“

Das Stück „**Le marteau sans maître**“.

Mit diesem Stück aus dem Jahre 1954 hatte der damals 29-jährige Boulez großen Erfolg. Das Stück basiert auf einer Auswahl aus dem gleichnamigen surrealen Gedichtzyklus aus dem Jahre 1934, der von René **Char** (1907-1988) verfaßt wurde, einem Schriftsteller aus der Provence, der auch in der Résistance gekämpft hat.

Nehmen wir aus dem 9-teiligen Zyklus die Nummer 3:

L'artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau
le Pérou.

In der deutschen Übersetzung würde das etwa heißen:

Das wütende Handwerk

Der rote Wagen am Rande des Nagels
und die Leiche im Korb
Und Zugpferde im Hufeisen
Ich träume, den Kopf auf der
Spitze meines Messers,
Peru.

Wieso wohl nahm Boulez solch einen surrealen Text? Vielleicht war dies auch Ausdruck des Bestrebens dieser Komponistengeneration in den 50er-Jahren, mit der Musik eine eigene Wirklichkeit, eine eigene Welt, eine Gegenwelt zu erfinden, ja sogar die Musik selbst neu zu erfinden.

Das Credo dieser Jahre lautete: „Auf nichts Vorgeformtes zurückgreifen. Die Musik von allem traditionellen Ballast befreien und von Grund auf aus sich heraus (d.h. aus ihren eigenen Prämissen heraus) neu erschaffen.“ Das Einzige was übrigbleibt, sind die abstrakten Parameter Tonhöhe, Tondauer, Tonfarbe etc. Und diese objektiven Einzelbestandteile werden nun neu zusammengesetzt.

Noch in seinen „Structures pour deux pianos“ von 1952 hat Boulez die strengen seriellen Vorschriften mit wenigen Ausnahmen konsequent angewandt.

Zwei Jahre später, in „Le marteau sans maître“, hat er dieses Regelkorsett schon etwas kerkert. Und diese Befreiung spürt man der Musik auch an.

Hören wir das Stück „L'artisanat furieux“. Und auch noch ein paar Takte des nachfolgenden instrumentalen Zwischenspiels, denn das spezielle, fast exotisch-fernöstlich anmutende Kolorit, das durch eine besondere Behandlung des Instrumentariums erreicht wird, hatte damals eine starke Wirkung auf die Hörer und hat viel zur Bekanntheit dieses Werks beigetragen.

Boulez hat selber auf das Vorbild zu seinem Zyklus, auf Schönbergs „Pierrot lunaire“ hingewiesen.

[Hörbeispiel: „L'artisanat furieux“ aus „Le marteau sans maître.“]

Das waren Yvonne Minton, Mezzosopran und das Ensemble Musique Vivante unter der Leitung von Pierre Boulez. Eine Aufnahme vom Oktober 1972.

Auf dieses strenge, fast klinisch reine Komponieren eines Pierre Boulez folgte bald eine künstlerische Reaktion:

Die experimentelle (sog. postserielle) Zeit der 60er-Jahre

Die 60er-Jahre als Befreiung auch in gesellschaftlicher Hinsicht aus der Zwangsjacke der bleiernen Adenauerzeit. Statt tiefender Moral gab es nun die Antibabypille und gesellschaftliche Experimente wie Wohngemeinschaften - oder wie es damals hieß - Kommunen. Und künstlerisch war es eine Befreiung aus der strengen Strukturalität der 50er-Jahre.

- Beispielsweise die **Fluxus**-Bewegung, bestehend aus absurden Aktionen mit absurder Musik.
Und es sind natürlich immer die blödesten Beispiele, die einem im Gedächtnis haften bleiben: Eine Anweisung zu einem Stück lautete beispielsweise folgendermaßen: Das Orchester sitzt auf der Bühne. Auf einem Kissen wird eine Tuba hereingebracht. Aus dem Publikum wird ein Freiwilliger gebeten, im nun folgenden Stück zusammen mit dem Orchester auf der Tuba zu improvisieren. Der Freiwillige steigt auf das Podium. Was er und das Publikum nicht wissen, ist, daß die Tuba zuvor stark erhitzt worden ist. Das Stück besteht nun aus dem Schrei des Freiwilligen, wenn er die Tuba ergreift und dem nachfolgenden Geräusch, wenn das Instrument zu Boden fällt. (Ich weiß nicht, ob dieses boshafte Stück von Dick **Higgins**, mit dem Titel „Blechsolo“, jemals aufgeführt worden ist.)
- Analog zu diesen Absurditäten finden wir in der Literatur zur gleichen Zeit das sogenannte **absurde Theater**.
- Dann gab es musikalische **Happenings**, wo Aufführungen mehrerer Stücke oder Vorträge gleichzeitig mit- bzw. nebeneinander stattfanden, statt traditioneller Konzerte.
- Und statt strengem Komponieren zogen viele Komponisten einen freieren, fast improvisatorischen Umgang mit den Materialien vor.

Zum Beispiel in „sequenza III“ für weibliche Stimme aus dem Jahre 1966 von Luciano **Berio**, einem 1925 in Rom geborenen Komponisten. In diesem Stück findet man keinen traditionell notierten, strengen Rhythmus, sondern eine sogenannte **Space-Notation**. Das heißt: gewisse vorgeschriebene Ereignisse können innerhalb eines definierten Zeitrahmens (hier: jeweils 10 Sekunden) gemäß ihrer optischen Anordnung rhythmisch mehr oder weniger frei gestaltet werden.

Hören wir einen Ausschnitt aus „Sequenza III“, soweit wie Sie ihn auf der Folie mitverfolgen können.

[Klangbeispiel.]

Wir hören Alltagsgeräusche wie Lachen und Weinen, die nun künstlerisch verarbeitet werden.

Die humoristische Behandlung der Stimme spielt auch in Dieter **Schnebels** „Glossolalie“ aus dem Jahre 1961 eine wichtige Rolle.

Dies ist ein typisches Stück aus der experimentellen Zeit der 60er-Jahre. Wir haben streckenweise eine Art **graphische Notation**. Das heißt: Dem Interpreten wird die Verantwortung

selber überlassen, wie er gewisse Striche, Punkte, Kreise oder Zeichnungen assoziativ mit Substanz füllen und klanglich umsetzen will.

Und an einer bestimmten Stelle dieses Stückes finden wir den für die 60er-Jahre bezeichnenden, selbstkritischen und selbstironischen Satz: „Ist das noch Musik?“ [Partitur Seite 18.]

Ja, „Was ist denn noch Musik?“, kann man sich tatsächlich fragen. Wo sind die Grenzen dessen, was man noch als Musik bezeichnen kann? In den 60er-Jahren wollte man dies genau wissen. Wenn man die **Definition von Musik** sehr weit faßt, könnte man sagen: „Musik ist alles, was klingt und was künstlerisch gestaltet ist.“

Mit diesen beiden Kriterien wird eine klare Abgrenzung vorgenommen gegen zufällig sich er eignende Alltags- und Naturgeräusche.

Nicht nur die musikalischen Formen, sondern auch das Klangmaterial selber wurde erweitert.

- Zum Beispiel neue, spezielle **Spieltechniken**. Für die Streicher beispielsweise das Spiel mit Büroklammern, das Spiel auf und hinter dem Steg, übertriebenes Ansatzgeräusch, übertriebener Bogendruck, Kratzen, mit den Händen auf die Saiten schlagen etc.
- Oder beispielsweise **Mikrotöne**. Das sind Tonabstände, die kleiner sind als ein Halbton.

(1) Bereits die alten Griechen befaßten sich mit Mikrotönen. Da gab es die 3 Tongeschlechter diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Und im enharmonischen Tongeschlecht finden wir das Tetrachord, das viersaitige Instrument in zwei Vierteltönen gestimmt ($2 + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ -Ton). **Aristoxenos von Tarent** (354-300 v. Chr.) hat bereits im 4. Jh. v. Chr. eine Theorie der Vierteltöne entwickelt, die dann aber in der Praxis nicht umgesetzt wurde.

(2) In unserem Jahrhundert war es der russische Komponist Iwan **Wyschnegradsky** (1893-1979), der um 1918 mit Vierteltönen experimentiert hat und in den 40er-Jahren die Theorie der nicht-oktavierenden Tonräume entwickelt hat (die er mit Lösungen der freixiomatischen Mathematik oder der nicht-euklidischen Geometrie verglich).

Er nennt dies **Ultrachromatik**. („Jenseits der Farbe“.)

Das heißt: Er betrachtet anstelle der Oktave (mikrotonale) Intervalle zwischen der großen Septime und der kleinen None als zyklische Einheit, die er dann möglichst regelmäßig unterteilt.

(3) Ab 1923 hat der tschechische Komponist Alois **Hába** (1893-1973) mit Mikrotönen gearbeitet. 1927 erschien sein Buch „Neue Harmonielehre der Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne“.

(4) Um die Mitte des 20. Jahrhunderts entwarf der amerikanische Komponist Harry **Partch** (1901-1976) in Anlehnung an antike griechische Skalen ein System mit 43 Stufen in der Oktave.

(5) In den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts hat man systematisch auf jedem Instrument nach Erzeugungsmöglichkeiten für Vierteltöne gesucht und entsprechende Tabellen erstellt. Seit dieser Zeit gehören Vierteltöne zum Standardrepertoire der zeitgenössischen Musik. Das heißt: Jeder Musikstudent muß sich während seinem Studium damit auseinandersetzen:

Benennung für Vierteltonhochalteration: „hoch c“, für Vierteltontiefallteration: „tief c“.

- (6) In den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Martin **Vogel** ein System mit 171 Stufen pro Oktave für ein elektronisches Tasteninstrument (Mutabor).
- (7) Hören wir ein Beispiel für eine **Zwölfteil-Tonleiter**, die David Nüscheler freundlicherweise für mich aufgenommen hat.
Hierbei ist besonders die Frage interessant, wie klein ein Tonschritt noch sein darf, damit wir ihn noch als Schritt empfinden, und nicht als stufenloser Übergang. Wo hört die Unterscheidungsfähigkeit auf?

[Hörbeispiel: Tonleiter in Zwölfteiltönen]

Das war eine Oktave in Zwölfteiltönen, wo die Oktave also nicht in 12, sondern in 72 Tonschritte unterteilt ist.

- (8) Heute tun sich vor allem die Franzosen in der Anwendung der Mikrotonalität hervor. So baut das Pariser Konservatorium käuflich erwerbbar Klaviere in verschiedenen mikrotonalen Stimmungen. Beispielsweise ein **Sechzehnteltonklavier** (also noch etwas kleinere Schritte als die Zwölfteiltöne, die wir soeben gehört haben).

Der Ganzton wird also in 16 Schritte unterteilt. Die Oktave hat bei uns normalerweise 12 Halbtöne bzw. 6 Ganztöne. 6×16 ergibt 96 Tasten, die notwendig sind, um eine einzige Oktave in Sechzehnteltonen spielen zu können. 96 Tasten, das sind 8 Oktaven (und nicht nur $7 \frac{1}{2}$ Oktaven wie beim normalen Klavier mit 88 Tasten). Und diese ganze Tastatur von 8 Oktaven wird nun als *eine* einzige Sechzehntelton-Oktave gestimmt. (Von c1-c2. Eigentlich sind es 97 Tasten, weil das „c“ eine Oktave höher wiederkommt.) Dies erfordert natürlich eine spezielle Notation. Und diese sieht folgendermaßen aus: *[Folie.]*

Zusammenfassend läßt sich also sagen:

- Einerseits hat man den Einzelton in immer kleinere Bestandteile zerlegt. Nicht nur in bezug auf die Tonschritte, sondern auch in bezug auf die innere Struktur: In der elektronischen Musik wurden Einschwingvorgang, Haltevorgang und Ausschwingvorgang (d.h. die sogenannte **Hüllkurve**) eines Klages separat kontrolliert und die Klänge dementsprechend neu zusammengesetzt. (Karlheinz **Stockhausen** (*1928) hat dies nebst andern 1954 in seiner „Elektronischen Studie II“ gemacht.)
Aber auch das **Obertonspektrum**, das je nach Instrument in anderer Zusammensetzung erklingt, kann so individuell neu zusammengestellt werden. Dies führte wiederum in Frankreich zu einer Schule von sogenannten Spektralton-Komponisten. Gérard **Grisey** (1946-1998) mit seinem Stück „Partiels“ von 1975, das auf der Spektraltonanalyse eines tiefen Posaumentons basiert, war hierbei ein wichtiger Ausgangspunkt.
- Analog zur Physik, wo die eine Forschungs-Richtung in die Nanowelt, immer weiter in den mikroskopischen Bereich vordringt, und die andere Richtung in den Makrobereich, in die Astrophysik sich öffnet, gibt es auch in der Musik eine Gegenbewegung zum Sezieren und Zerlegen der Töne, eine Gegenbewegung hin zu einer Multiplikation des Einzeltones. Und dies führt uns zum letzten heutigen Thema: zu den Mehrklängen für Soloinstrumente.

Zum Beispiel

Heinz Holligers „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“

aus dem Jahre 1971.

Den 1939 geborenen Heinz Holliger braucht man in Basel wohl kaum mehr vorzustellen. Er hat u.a. bei Boulez studiert. (Damit schließt er die heute dargestellte Entwicklungslinie.) Er gilt nach wie vor als einer der weltbesten Oboisten. Kompositorisch lotet er instrumentale Grenzbereiche aus und arbeitet auch mit Geräuschen. Er schrieb u.a. Opern nach Samuel Beckett und Robert Walser.

Ich freue mich nun, meinen Kollegen Hansjürgen Wäldele nach vorne bitten zu dürfen, der für uns das Stück „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“ von Heinz Holliger spielen wird.

Vorher möchte ich ihm aber noch zwei Fragen stellen: „Mehrklänge auf einem einstimmigen Instrument. Wie geht das? Sind das normale Akkorde, wie man sie auf dem Klavier spielen kann? Kann man zum Beispiel einen C-dur-Dreiklang auf der Oboe spielen?“

„C-dur nicht unbedingt. Aber Es-dur kriegt man fast hin. Ansonsten bestehen Mehrklänge aus Kombinationen von teilweise verzerrten Obertönen, die verstärkt hervortreten.“

„Wir haben den Abend mit der Suche nach dem unerhörten Klang begonnen. Mehrklänge auf einem Soloinstrument scheinen wirklich etwas Unerhörtes zu sein. Ist damit das Ziel, ein Endpunkt erreicht, oder sind weitere Entwicklungen im instrumentalen oder spieltechnischen Bereich erkennbar?“

„Dies läßt sich kaum voraussagen. Die Entwicklung geht immer weiter.“

[Live-Interpretation: Holliger „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“.]

Vielen Dank Hansjürgen Wäldele für diese Interpretation von Heinz Holligers „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“ aus dem Jahre 1971.

Zusammenfassung und Vorschau

Wir haben heute die sozusagen traditionelle Linie Bach - Beethoven - Wagner - Schönberg - Boulez betrachtet. Und zum Schluß noch Heinz Holliger.

Das nächste Mal werden wir einige wichtige musikalische Außenseiter behandeln, die sich nicht in eine strenge traditionelle Linie einordnen lassen, die aber trotzdem – oder gerade deshalb – für die Entwicklung der Musik sehr wichtig geworden sind.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

2. Abend: Die Außenseiter

Musik und Philosophie

Meine Damen und Herren

Ich begrüße Sie herzlich zum 2. Abend des Sonderkurses unter dem Titel „Aufbruch zu neuen Ufern“.

Das letzte Mal haben wir vorallem die traditionelle Linie Bach - Beethoven - Wagner - Schönberg - Boulez verfolgt. Dazu Heinz Holliger, der sich in seiner Arbeit immer wieder stark mit romantischer Musik auseinandergesetzt hat, und somit einen Bogen zurückschlägt. Dies ist - trotz oder mit Boulez - eine typisch deutsche, strukturelle Linie, die sich durch minutiöse Detailarbeit und durch philosophisches, fast grüblerisches Hinterfragen auszeichnet.

Nicht selten war die Verbindung dieser Musik zur Philosophie auch offensichtlich. Ludwig van Beethoven und der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** waren Jahrgänger, sie wurden im gleichen Jahr geboren. Und beide haben etwas aufgegriffen, was offenbar in ihrem Zeitgeist lag, und was Hegel durch sein **dialektisches Prinzip** formuliert hat: Auf der einen Seite die These, dagegen gesetzt die Antithese, und aus beidem resultierend die Synthese. Analog dazu finden wir in der Musik der Klassik, im Formtyp des Sonatensatzes, auf der einen Seite das 1. Thema, dagegen gesetzt das gegensätzliche 2. Thema, und aus beidem resultierend die Verarbeitung im Durchführungsteil.

Bei Beethoven ist dies am deutlichsten ausgeprägt. Denn Haydn arbeitete vorallem monothematisch (d.h. nur mit einem Thema), und Mozart unterlief gleichsam dieses dialektische Prinzip durch eine Fülle von zusätzlichen Themen, Motiven und Ideen.

Der Sonatensatz war der beherrschende Formtyp in der Klassik und in der Romantik. Man findet ihn jeweils im ersten Satz einer Sinfonie, eines Streichquartetts, einer Klaviersonate usw.

Nebst dieser strengen strukturellen Linie, wo sich jeder Komponist in logisch-konsequenter Weise auf die Errungenschaften seiner Vorgänger bezog und diese weiterentwickelte, gab es (vorallem im 20. Jahrhundert) auch Komponisten, die radikal Neues erfanden, oder die unbelastet von westeuropäischem Bildungsgut aus einer andern Tradition kamen, und die damit dem künstlerischen Aufbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Auftrieb gaben.

Aus einer andern Tradition entwickelte sich zum Beispiel

Strawinskys russische Periode

Igor **Strawinsky** wurde 1882 bei St. Petersburg geboren und ist 1971 in Amerika gestorben. Das reiche Petersburger Kulturleben seiner Jugendzeit war musikalisch vorallem geprägt durch die Werke von Tschaikowsky und Rimskij-Korsakow. Rimskij war zuerst russischer Offizier, bevor er sich entschloß, Komponist zu werden. Zusammen mit Mussorgskij, Borodin und andern hat er die sogenannte „Gruppe der Fünf“ gegründet. Bei Rimskij-Korsakow nahm Strawinsky von 1902-08 Privatunterricht in Instrumentation und Komposition.

Und jetzt muß man sich vorstellen, wie das kulturelle Westeuropa vor dem 1. Weltkrieg in der Spätromantik eines sehr erfolgreichen Richard **Strauß** schwelgte („Der Rosenkavalier“ von 1911 beispielsweise, oder „Ariadne auf Naxos“ von 1912 [*den Beginn von „Ariadne auf Naxos“ am Klavier vorspielen*]), oder in den sozusagen impressionistischen, vagen Klängen eines Claude **Debussy** (z.B. in „La mer“ (1903-05) oder in „Jeux“ von 1911). Und da kommt einer aus dem primitiven Osten, zusammen mit den Ballets Russes, die unter Sergej Diaghilev vorwiegend in Paris auftraten und dort Furore machten. Und dieser junge, kaum 31-jährige Russe haut nun zur gleichen Zeit um 1913 den differenzierten kulturellen Feingeistern solche Klänge um die Ohren. [*Am Klavier aus „Le Sacre du printemps“ die Akkord-Repetitionen aus dem Teil „Les augures printaniers“ vorspielen.*] Da kann man sich leicht ausmalen, daß dies zu einem Skandal führen mußte. Wie ein Donnerschlag brachen diese stampfenden Rhythmen in die ästhetisierende und filigrane Klanglandschaft der westeuropäischen Spätromantik ein. Und es verwundert nicht, daß Debussy diese Musik als „style barbare“ bezeichnete. Nicht wohl zuletzt auch deshalb, weil die Rezeption seines ebenfalls von den Ballets Russes uraufgeführten Poème dansé „Jeux“ am 15. Mai 1913 im Premierenskandal von Strawinskys „Sacre du printemps“ vom 29. Mai 1913 unterging.

Debussy ging noch weiter und sagte: „Strawinsky ist ein junger Wilder, der aufregende Kravatten trägt, den Frauen die Hand küßt und ihnen gleichzeitig auf die Füße tritt. Im Alter wird er unerträglich sein ... Aber im Augenblick ist er unerhört.“

Nach „Feuervogel“ und „Petuschka“ war „Le sacre du printemps“ das dritte der sogenannten drei russischen Ballette, die Strawinsky für Diaghilev und seine Ballets Russes geschrieben hat. Diese Ballett-Kompositionen wurden alle in Paris uraufgeführt, und haben Strawinskys internationalen Ruhm als Komponist begründet.

„Le sacre du printemps“ (zu deutsch „Das Frühlingsopfer“), komponiert 1911-13, evoziert Bilder aus dem heidnischen Rußland.

Strawinsky schrieb in seinen *Erinnerungen*: „Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des *Feuervogels* niederschrieb, überkam mich eines Tages - völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt - die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von *Sacre du printemps*. Diese Vision bewegte mich sehr, und ich beschrieb sie sogleich meinem Freund, dem Maler Nicolas Roerich, der ein Kenner auf dem Gebiet heidnischer Beschwörung war. Er nahm meine Idee begeistert auf und wurde mein Mitarbeiter an diesem Werk. In Paris sprach ich darüber auch mit Diaghilew, der sich sofort in den Plan vertiefte ...“

Wir hören den Schluß-Teil des Stückes. Der Teil heißt „Danse sacrale“ (Der Opfertanz der Auserwählten.) Darin wird das junge Mädchen eingefangen und geopfert. Ein gleichermaßen schockierendes wie faszinierendes musikalisches Ritual von fast magischer Ausstrahlungskraft. Das Archaische wird kunstvoll aufeinandergeschichtet.

[*Klangbeispiel: „Danse sacrale“ aus „Le Sacre du printemps“.*]

Das war das Cleveland Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez.

Ein anderes musikalisches Urgestein, und gleichzeitig einer der erfolgreichsten Komponisten der wilden 20er-Jahre in Deutschland war der junge Paul Hindemith.

Der Aufbruch der 20er-Jahre: Hindemith

Paul **Hindemith** (1895-1963), wurde bei Frankfurt geboren, studierte Komposition bei Bernhard Sekles, und war auch ein glänzender Geiger und Bratschist. In jungen Jahren nahm ihn die Öffentlichkeit vor allem als musikalischen Provokateur und Bürgerschreck wahr:

Schon der Titel seines ersten Opern-Einakters war eine **Provokation**: „Mörder, Hoffnung der Frauen“. Der Text stammt vom Maler Oskar Kokoschka, der sich auch als Librettist betätigt hat.

Wie provoziert man am wirkungsvollsten? Man nimmt etwas Vertrautes, was den Leuten teuer und lieb ist, und zieht es mittels Parodie und Karikatur ins Lächerliche.

Das musikalische Temperament von Hindemith kommt u.a. in seinen „Kammermusiken“ sehr gut zum Ausdruck. Zum Beispiel in der „Kammermusik Nr. 1“, op.24 / 1, die in typischer Weise den Zeitgeist und das Lebensgefühl der wilden 20er-Jahre verkörpert, besonders mit dem letzten Satz, dem stürmischen „Finale 1921“. Wir können den Satz aus Zeitgründen jetzt leider nicht hören. Auffallend darin ist das rasende Tempo und die plötzlich aufheulende Sirene, die dem Publikum das Ende der Komposition ankündigt.

In ihrer antiromantischen Haltung hat man diese Musik als „neue Sachlichkeit“ bezeichnet. Damals war so ein Stück eine verrückte Sache. Da kommt so ein junger frecher Komponist, kaum 26 Jahre alt, und wagt es, in dieser scham- und respektlosen Weise unsere schöne romantische Musik in den Dreck zu ziehen. Einen Schönberg mit seiner avancierten Zwölftontechnik konnte man ja noch ignorieren. Der war in den Konzertsälen einfach nicht präsent. Hindemith hingegen hatte immer wieder wunderbare lyrische Sätze. Diese hörte man gerne. Aber dafür mußte man auch gleich im nächsten Satz dieses Schreckliche und Schräge in Kauf nehmen.

Die Beschränkung auf kleine Kammermusik-Besetzungen war typisch für die Komponisten in den 20er-Jahren, eine bewußte Abkehr vom romantischen Riesenorchester, wie wir es soeben noch bei Strawinsky vor dem 1. Weltkrieg gehört haben. Gleichzeitig ist diese Reduktion der Besetzung auch eine Metapher für den Zusammenbruch der mit Pomp und Glanz daher kommenden alten gesellschaftlichen Ordnung nach dem 1. Weltkrieg.

Aber nicht nur mit dem bürgerlichen Konzertpublikum legte sich der junge Bürgerschreck Hindemith an, auch mit den zukünftigen nationalsozialistischen Machthabern wagte er die Konfrontation, indem er ihre sakrosankten Märsche nahm - ein Marsch ist immer ein wichtiges Identifikations-Symbol einer radikalen politischen Bewegung - und diese so richtig nach Strich und Faden durch den Dreck zog.

Als Beispiel möge der 4. Satz der Kammermusik Nr. 5 aus dem Jahre 1927 stehen, in dem Hindemith einen bayerischen Defiliermarsch nimmt.

So tönt die unverfremdete Marschmelodie. [*Am Klavier nur die unverfremdete Oberstimme spielen.*] Und nun hören sie mal, was Hindemith allein schon durch das Hinzufügen einer Baßstimme daraus gemacht hat. [*Am Klavier die Unterstimme dazuspielen.*] Da hört man förmlich, wie der ganze militärische Glanz bachab geht. Alles was den aufkommenden Nazis hoch und heilig war, wird hier verzerrt und lächerlich gemacht. Und es verwundert nicht, daß ihn die Nazis aus Deutschland ausgewiesen haben, als sie an die Macht kamen.

Hören wir diesen Satz mit der Überschrift „Variante eines Militärmarsches“.

[*Klangbeispiel.*]

Das war der Bratschist Bruno Gioranna mit dem SWF-Sinfonieorchester unter der Leitung von Ernest Bour.

Eine radikale Aufbruch-Bewegung: Die Futuristen

Ein weiterer Skandal für die gepflegten Liebhaber feinsinniger, strukturell durchdachter Musik war der Aufbruch der Futuristen. Man stelle sich nochmals die heile Welt der Spätromantik vor, und plötzlich bekommt das Publikum (ebenfalls um 1913, zur Zeit von Strawinskys „Sacre du printemps“) in einem Konzert solche Klänge zu hören.

[Klangbeispiel mit Geräuschklingen.]

Das Stück heißt „Risveglio di una città“ („Erwachen einer Stadt“) und stammt vom Tessiner Luigi **Russolo** (1885-1947), ursprünglich einem Maler, der um 1913 zusammen mit seinem Freund Hugo Piatti selber Geräuschinstrumente baute, sogenannte „Intona-rumori“.

Der - vor allem italienische - Futurismus war eine künstlerische Bewegung, eine Kunstrichtung, die in Literatur, Malerei und Musik die überlieferten Formen ablehnte und das Neue proklamierte.

Aus dem „Futuristischen Manifest“ vom Februar 1909 des Schriftstellers Filippo Tommaso **Marinetti** hören wir diese obsessive Faszination für die technischen Errungenschaften des Maschinenzeitalters heraus. Er schrieb: „Wir erklären, daß die Großartigkeit der Welt durch eine neue Schönheit bereichert ist: Die Schönheit der Schnelligkeit. Ein Rennwagen, dessen Motorhaube mit dicken Rohren gleich Schlangen mit explosivem Atem geschmückt ist, ein ratzendes Auto, das beim Fahren einem Maschinengewehr ähnelt, ist schöner als die Nike von Samothrake.“ Die Nike war die griechische Göttin des Sieges, von der man auf der griechischen Insel Samothrake eine besonders schöne Skulptur gefunden hat, leider ohne Kopf. *[Folie.]*

Auch in andern Ländern fielen diese Ideen auf fruchtbaren Boden. Um 1913 beispielsweise proklamierten die russischen Dichter Wladimir **Majakowskij** und Ossip **Mandelstam** mit ihrer Begeisterung für Propeller, für Automobile und für das Kino das - wie sie sagten - „neue Verständnis der Schönheit“.

Man hat sich oft gefragt, warum sich Schönberg, der zwar für die Anhänger der spätromantischen Musik radikal war, der aber im Gegensatz zu den Futuristen vergleichsweise brav und konventionell mit Tönen komponierte, warum daß seine Zwölfton-Revolution sich nach dem 2. Weltkrieg nachhaltig durchgesetzt hat, und warum die viel revolutionäreren Klänge der Futuristen lange vergessen wurden. Ich denke, daß dies u.a. auch daran lag, daß die Futuristen zwar die klangliche Oberfläche revolutionierten, daß ihnen aber etwas Wesentliches fehlte, um aus einem aufsehenerregenden Schock-Ereignis ein substanzielles Werk mit musikalischem Gehalt zu machen, das einer kritischen Prüfung standhält: Es fehlte ihnen an kompositorischem Handwerk, am Metier, an kompositorischer Verarbeitungstechnik. Offenbar hatten sie keinen Sinn für **kompositorische Qualitätskriterien**. Im Gegensatz zu Schönberg, der sehr souverän über ein solides Handwerk verfügte.

So blieben die Klänge der Futuristen ein chaotisches Brainstorming.

Der Futurismus hat den 2. Weltkrieg nicht überlebt. Das lag einerseits am oben beschriebenen fehlenden kompositorischen Handwerk. Andererseits gingen die revolutionären Ansätze der Futuristen in ihrer Begeisterung für alles Maschinelle, und speziell für den Krieg als, wie sie sagten, „reinigendes Gewitter“ unter. Und sie haben sich in diesem Punkt leider von den italienischen Faschisten vereinnahmt und für deren Zwecke mißbrauchen lassen.

Und zum Dritten war die Zeit in Europa nach dem 2. Weltkrieg noch nicht reif für die chaotische Klangvielfalt der Futuristen. Die Leute sehnten sich nach einer klaren, strengen Ordnung, die ihnen Halt gab nach dem chaotischen Desaster der Katastrophe. Deshalb setzte sich der strenge **Serialismus** durch, der die Musik bis ins kleinste Detail zu kontrollieren versuchte.

Einige Komponisten dachten sogar, daß sie mit der seriellen Methode ein Mittel in der Hand hätten, um sogar den musikalischen Ausdruck und dessen Wirkung auf die Zuhörer steuern und kontrollieren zu können. Doch es zeigte sich eine eigenartige Wechselreaktion zwischen Kontrolle und Freiheit: Je mehr man die Musik bis ins kleinste Detail zu berechnen und zu kontrollieren versuchte, umso mehr kippte sie ins Chaos und unterschied sich kaum noch von zufälligen Ereignissen eines spontan improvisierten Free-Jazz. (Wenn man zum Beispiel den Tutti-Schlußteil der „Gruppen für drei Orchester“ von Karlheinz **Stockhausen** aus den Jahren 1955-57 nimmt, dann hört man dieses Umkippen ins Chaotische sehr deutlich.)

Damit war die Zeit eines Mannes gekommen, der sich bereits in den 50er-Jahren weigerte, musikalische Ereignisse mathematisch zu berechnen. Wenn *er* musikalische Entscheidungen zu fällen hatte, dann überließ er diese lieber den Zufallsoperationen nach dem chinesischen **I Ging**, oder dem Würfel. Würfel heißt auf Lateinisch „*âlea*“. (Sie kennen sicher den Ausspruch „*âlea iacta est*“ *der Würfel ist gefallen*. Angeblich ein Ausspruch Cäsars.) Und wenn in der Musik viele Würfel fallen, dann führt das zu einer Zufallsmusik, der sogenannten **Aleatorik**.

Das ist nicht neu. Bereits **Mozart** hatte ein „Kleines musikalisches Würfelspiel“ komponiert, wo auch musikalisch unerfahrene Laien mit Hilfe von zwei Würfeln (wie in der Spielanleitung zu lesen ist), einer Zahlentabelle und einem Reservoir von einzelnen, beliebig kombinierbaren Takten ein Menuett komponieren konnten. „Eine Anleitung, Walzer und Schleifer mit zwei Würfeln zu komponieren“, wie es im Untertitel heißt.

Der Mann, der die Aleatorik dann aber im breiten Stil praktizierte, war weder Mozart noch Cäsar, sondern John **Cage**.

Der Aufbruch der 50er-Jahre: Der Serialismus und ihr Gegenpol: John Cage. (Von Schönberg zum präparierten Klavier.)

Überlegen Sie bitte, welche Instrumente im nachfolgenden Beispiel mitspielen.

[Klangbeispiel mit perkussiven Klängen.]

Haben Sie es herausgefunden? Es handelt sich ausschließlich um Klaviermusik. Aber: Es ist ein **präpariertes Klavier**. Da werden Gummis und Filzstreifen, Schrauben und Geldstücke, Holz- und Plastikteile zwischen die Saiten gesteckt, bis die beabsichtigte Klangwirkung erreicht ist. Alles ist genau ausgehört und in der Partitur präzise festgelegt. „Mysterious Adventure“ - „Mysteriöses Abenteuer“ nennt Cage diese Komposition von 1945. (Sie hörten den Pianisten Markus Hinterhäuser.)

Cage gilt als der Erfinder des präparierten Klaviers.

Im Gegensatz zu Amerika hatte man in Europa erst in den 60er-Jahren genug von der seriellen Strenge, und man versuchte nun auch durch Experimente aus dem Korsett der Regeln und Zahlentabellen auszubrechen. Das heißt: Man versuchte, sich durch neue Ideen aus dem musikalischen Determinismus zu befreien. Einerseits waren dies Klangexperimente, wie wir sie das letzte Mal gesehen und gehört haben. (Mikrotöne, Mehrklänge auf einstimmigen Instrumenten.) Andererseits gab es Komponisten, die sogar den traditionellen Werkbegriff radikal in Frage stellten.

Zu ihnen gehörte der Amerikaner John Cage, ein Wegbereiter der musikalischen Freiheit der 60er-Jahre.

John **Cage** (1912-1992) wurde in Los Angeles geboren. Er war u.a. noch bei Arnold Schönberg in die strenge kompositorische Schule gegangen, hat dann aber andere Wege gesucht. Eine große psychische Krise, die ihn dazu zwang, sich in psychotherapeutische Behandlung zu begeben, führte in den 40er-Jahren zu einem radikalen Umdenken auch in musikalischen Dingen.

Statt etwas um jeden Preis erzwingen zu wollen und mit den Resultaten stets unzufrieden zu sein, lernte er, alles zu akzeptieren (und auch gut zu finden), was ihm eingegeben wurde und was das Leben für ihn bereithielt. Er versuchte, das scheinbar Unvollkommene in seinem Reichtum zu entdecken und anzunehmen. Eine fast buddhistische Haltung. Diese Haltung machte es ihm möglich, sich ohne Angst und ohne Rechtfertigungszwang auch auf die ausgefallensten und extremsten musikalischen Experimente einzulassen.

Wie weit er sich vom musikalischen Denken eines Arnold Schönberg entfernt hat, zeigten u.a. seine Stücke für präpariertes Klavier. Nicht nur klanglich, sondern auch von der rhythmischen und von der harmonischen Struktur her. Das ist meilenweit von der Zwölftonmusik entfernt.

Cage ging in seinen Experimenten aber noch weiter. Er komponierte Stücke, in denen die Musiker während der Aufführung Radioempfänger ein und ausschalten und dann mit ihren Instrumenten auf diese unvorhersehbaren Ausschnitte aus beliebigen Radioprogrammen rea-

gieren mußten. „Imaginary Landscapes“ - „Imaginäre Landschaften“ nennt er diese Stücke, in denen er dem traditionellen persönlichen Ausdruck die Entsubjektivierung entgegensetzt.

Sein wohl radikalstes Stück heißt: „4:33“ (no. 1), „tacet for any instrument or instruments“ aus dem Jahre 1952. (Das war das Jahr, als Boulez seine strengen seriellen „Structures pour deux pianos“ komponierte.)

Die **Pause** gehört auch zur Musik. Sie ist sogar sehr wichtig. Das haben wir bei Wagner gesehen, der die Pause, wie Bach, als Symbol für den Tod eingesetzt hat. Was geschieht nun, wenn das Element der Pause radikalisiert wird? Das wollte John Cage offenbar wissen. Er hat eine Pause abgemessen, die genau 4 Minuten und 33 Sekunden dauert. Und diese Dauer ist identisch mit der Dauer des ganzen Stückes, das demzufolge nur aus dieser Pause besteht. Die Pause, die in Wagners „Tristan“ an Stelle der Auflösung kam, wird hier ins Endlose verlängert.

Das ist die *eine* Betrachtungsweise. Cage selber beschrieb den Entstehungsprozeß in seiner Vorlesung von 1989 wie folgt: „Ich ging in einen schalltoten Raum an der Harvard University und hörte, daß Schweigen, Stille, nicht die Abwesenheit von Geräusch war, sondern das absichtslose Funktionieren meines Nervensystems und meines Blutkreislaufs. Dieses Erlebnis und die weißen Bilder Rauschenbergs führten mich zu meiner Komposition 4:33 ... , meinem Stück der Stille und des Schweigens.“ [Aus der „Vorlesung beim Commemorative Lecture Meeting“ in New York im August 1989, übersetzt in: „Du“, Mai 1991, S. 21]

Wenn Sie also in einen schalltoten Raum gehen, dann hören Sie erstaunlicherweise nicht nichts. Sondern Sie hören einen hohen und einen tiefen Ton. Der hohe Ton ist Ihr Nervensystem und der tiefe Ton ist Ihr Blutkreislauf.

Diese Stille soll nun musikalisch strukturiert werden. Das Stück besteht nämlich aus drei Sätzen, die der Pianist sichtbar machen muß. Ein dreisätziges Schweigen.

Sie können aber auch die Augen schließen, um genau zu hören, was akustisch während dieser Pause alles geschieht. John Cage hat sogar ausdrücklich erlaubt, daß während seinen Stücken die Fenster geöffnet werden dürfen, um weitere Klänge hereinzulassen, die sich dann mit dem Stück vermischen können. Was erklingt, wenn die Musik innehält? Damit war eine Art *Allklang-Musik* erreicht.

Ich darf nun Stéphane Reymond nach vorne bitten, um uns dieses Stück zu interpretieren.

[Live-Interpretation.]

Vielen Dank Stéphane Reymond für die Interpretation der „4:33“ von John Cage. Dies ist nicht nur ein Hörerlebnis, sondern eine fast philosophische Erfahrung. Es ist nicht einfach, in diesen absichtslosen Zustand zu gelangen.

Der Aufbruch der 60er-Jahre: Die Freiheit und ihre strukturelle Einbindung: Penderecki und Lachenmann

Diese Befreiung der Musik von der strengen Strukturalität machten sich auch andere Komponisten zunutze.

Der 1933 in Polen geborene Krzysztof **Penderecki** hat eine eigenartige musikalische Karriere gemacht. Durch seinen musikbegeisterten Vater gefördert, hat er früh große Erfolge verbuchen können. Unter anderem als dreifacher Preisträger an einem polnischen Kompositionswettbewerb. Dort hatte er drei Werke eingereicht: eines mit der rechten Hand geschrieben, eines mit der linken Hand geschrieben und ein weiteres, das ein Freund für ihn abgeschrieben hat, damit jedes Stück ein anderes Schriftbild aufwies und die Jury des anonymen Wettbewerbs nichts bemerkte. Mit seinen drei Stücken hatte Penderecki die drei ersten Preise errungen. Der große Durchbruch kam dann 1960 als 27-Jähriger an den Donaueschinger Musiktagen mit dem Stück „Anaklasis“. In den Siebziger Jahren vollzog er eine Rückwendung zur Musik der Vergangenheit. Und heute komponiert er fast wie Verdi.

Das Stück „**Fluorescences**“ für Orchester aus den Jahren 1961/62 stammt aus der Zeit von „Anaklasis“, aus der Aufbruchzeit zu Beginn der 60er-Jahre.

In der Partitur lesen wir folgende Angaben: „Ein Stück Holz oder Eisen mit der Handsäge sägen. Mit einer Feile kräftig reiben.“ usw.

Man kann hier unschwer die Einflüsse der Futuristen feststellen. Eine (zum Teil etwas pauschale) Geräuschkomposition, die aber anfänglich durchaus zu faszinieren vermag.

[Klangbeispiel.]

Das war das Sinfonie-Orchester der National-Philharmonie Warschau unter der Leitung von Andrzej Markowski.

Keine Melodie mehr, keine deutlichen Rhythmen mehr, keine strukturierten Akkordbildungen mehr, sondern Klangflächen (und in andern Kompositionen Tontrauben). Sozusagen die Musik in einen archetypischen Zustand zurückversetzt.

Es gab - und gibt - auch Komponisten, die beides miteinander zu verbinden versuchten: Die strenge Strukturalität eines Boulez oder Stockhausen, und andererseits die Hinterfragung des bildungsbürgerlichen Kultur- und Werkbegriffs. Das heißt: einerseits die strengen Konstruktionen aus der Seriellen Musik im Sinne des traditionellen Werkbegriffs, andererseits der Einbezug der Erfahrungen aus den experimentellen 60er-Jahren miteinander in Beziehung zu setzen. Zu ihnen gehört Helmut Lachenmann.

Helmut **Lachenmann** wurde 1935 in Stuttgart geboren. Er studierte Komposition u.a. bei Luigi Nono in Venedig.

Er schrieb über sich selbst: „Was ich will, mein Ziel, ist immer dasselbe: Eine Musik, die mitzuvollziehen nicht eine Frage privilegierter intellektueller Vorbildung ist, sondern einzig eine Frage kompositionstechnischer Klarheit und Konsequenz; eine Musik zugleich als Ausdruck

und ästhetisches Objekt einer Neugier, die bereit ist, alles zu reflektieren, aber auch in der Lage, jeden progressiven Schein zu entlarven. Kunst als vorweggenommene Freiheit in einer Zeit der Unfreiheit.“ [Zitiert nach Hans Vogt „Neue Musik seit 1945“, Reclam Stuttgart 1982, S. 482.]

Einerseits möchte er also die Hörer und Hörerinnen direkt ansprechen, ohne eine intellektuelle Vorbildung vorauszusetzen. Andererseits die Neugier wecken auf das Ungewöhnliche, sozusagen auf das, was sich hinter dem traditionellen Klang auch noch im Instrument verbirgt.

Dazu gehört auch das Geräusch. Das Geräusch als musikalische Kategorie. Dazu gehören ungewöhnliche Spieltechniken auf den traditionellen Instrumenten.

Lachenmann nennt seine Musik: „*musique concrète instrumentale*“, oder deutsch umschrieben: instrumentale Klangrealistik.

Ein typisches Stück dieser Gattung ist „**Guero**“ für Klavier aus dem Jahre 1969. Ein Guero ist ein Schrapinstrument aus dem Schlagzeug-Arsenal. Lachenmanns Komposition überträgt die Spielweise dieses Instrumentes auf das Klavier, da kein einziger traditioneller Ton erklingt, sondern sehr differenziert nur auf den Tastenoberflächen und im Flügelinneren gespielt wird.

Die Partitur ist eine Art Aktionsplan. Viele sprechen von einer Verfremdung des Klaviers. Man könnte aber auch sagen, er versucht ins Instrument hineinzuhorchen und herauszufinden, was da an Klängen, jenseits von der traditionellen Spielweise, auch noch verborgen liegt. Und diese Klänge werden dann sehr differenziert strukturiert.

Ich darf wieder Stéphane Reymond bitten, uns dieses sehr leise, ebenfalls viereinhalbminütige Stück vorzutragen.

[Live-Interpretation.]

Vielen Dank Stéphane Reymond für die Interpretation von Helmut Lachenmanns „Guero“ für Klavier aus dem Jahre 1969.

Der Positivismus der 80er-Jahre

In gewisser Weise übt Geräuschkunst (besonders wenn sie intellektuell so grundlegend kritisch reflektiert wird wie bei Lachenmann) eine magische Anziehungskraft auf Komponisten aus, sozusagen als radikaler Zielpunkt einer Entwicklung, wo die traditionelle Musik gleichsam zu ihrem Ende kommt. Eine extreme Grenzsituation.

Auf der andern Seite birgt Geräuschkunst auch die Gefahr einer Sackgasse in sich. Wohin soll man sich noch weiterentwickeln, wenn man im Geräusch gelandet ist und nicht dort bleiben will (wie dies bei vielen Geräuschkomponisten der Fall ist)? Soll man noch radikaler werden und noch weiter gehen bis in die Stille, bis zum Verstummen wie bei Cage? Oder wieder zurück zu den Tönen? Und wie müßten dann diese Töne aussehen nach der quasi Nartod-Erfahrung der Musik?

Nach der Regression der 70er-Jahre haben in den 80er-Jahren viele Komponisten versucht, in einer Art Wittgenstein'schem Neo-Positivismus mittels konstruktivistischer Prinzipien zu einer neuartigen Musik zu gelangen. Es war ein Versuch, mit Hilfe von Zahlenproportionen und Analogiebildungen eine neue, bisher ungehörte Musik zu erschaffen. Diese Prinzipien haben aber nichts mehr mit dem Zwölfton-Serialismus der 50er-Jahre zu tun, sondern sie versuchen auf anderen Wegen, zu einer kompositorischen Kohärenz zu gelangen. Dieses strukturelle Denken hat vorallem der englische Komponist Brian **Ferneyhough** (*1943) zu sehr komplexen Partituren verdichtet.

Heute, wo nebst Geräuschen und Elektronik, den Komponisten auch Multimedia und Performance zur Verfügung stehen, gibt es also nach wie vor Komponisten, die sich auf die Komposition mit Tönen beschränken, weil sie glauben, damit mehr in die Tiefe vordringen zu können und nicht nur oberflächliche Reize anzubieten.

In diese Richtung, die pauschal als **new complexity** bezeichnet wird, gehören auch meine „Drei Stücke für Klavier“ aus den Jahren 1986/87. [Siehe Abbildungen.]

Daß die Bezeichnung **Neue Komplexität** oder „Komplexismus“ unzutreffend ist, zeigt schon das erste der drei Stücke, „Paginetta“, das in seiner äußeren Struktur alles andere als komplex ist. Das Stück wurde auch als Teil einer Klavierschule für Anfänger herausgegeben.

Hingegen was die innere Struktur anbelangt, kann man durchaus von einer komplexen Anordnung sprechen. Da besteht das Stück „Paginetta“ aus einem mehrfachen Kanon:

1. Ein rhythmischer Kanon: Die Taktartenreihe (3/8, 5/8, 7/8, 4/8 etc.) wird direkt in die Dauern der drei Stimmen umgesetzt (in der Oberstimme in originaler Richtung von vorne nach hinten, in der 2. Stimme in krebsförmiger Richtung von hinten nach vorne, und in der 3. Stimme von der Mitte ab Takt 4 rückwärts nach vorne, und dann vom Schluß gegen die Mitte).
2. Ein tonhöhenmäßiger Kanon, aber nicht in traditioneller Weise in Stimmen, sondern akkordisch: Es ist ein Krebskanon der Klänge. Das heißt: die gleichen Klänge erscheinen von vorne und von hinten gegen die Mitte zu. Aber die einzelnen Töne der Akkorde treten nicht beide Male in gleicher Weise ein. (Mit andern Worten: Der erste und der letzte Akkordklang sind identisch, aber in gespiegelter Form. Als nächster Ton von vorne tritt in Takt 2 das „d“ in der ersten Stimme ein; von hinten tritt das „d“ im letzten Takt in der

zweiten Stimme ein. Von vorne tritt als nächster Ton das „as“ in der dritten Stimme ein; von hinten tritt der gleiche Ton in der ersten Stimme ein, usw.) Der Eintritt der verschiedenen Stimmen beginnt wie eine Rotation (1 wird 2, 2 wird 3 etc.), aber dieser Prozeß wird gegen die Mitte hin verfremdet und löst sich auf.

Im 1. Stück „Pagnetta“ liegt somit die komplexe Konstruktion sozusagen unter vermeintlich einfachster Spielbarkeit verborgen, ohne daß das Stück interpretatorisch auch wirklich einfach zu spielen ist, wenn man es professionell aufführen will.

Im 2. Stück „Adagio“ dagegen kommt die Komplexität, sozusagen als dialektischer Kontrast zum ersten Stück und als Entladung nach einer langen gefrorenen Pause, mit Heftigkeit zum Ausbruch. Und sie verbirgt durch den hohen Virtuositätsgrad und durch den Schock der abrupten Kürze gleichzeitig andere Momente ihrer Konzeption: Beispielsweise die Art, wie die Akkorde (als Transformationen der Akkorde des ersten Stückes) durch Einfügen von Vor- und Nachschlagfiguren sozusagen ins Irreale zerdehnt werden. Daraus resultiert eine fast rätselhafte Rhythmik und Metrik. Ein Vordringen bis an die rhythmischen Grenzen. Ein Rezensent sprach in Anspielung auf das ungewöhnliche Partiturbild von einer „rhythmischen Struktur, die ins Absurde führt“. Ein anderes Moment ist die dialektische Anlage, wie die nervöse vordergründige Bewegung sich auf bzw. zu ihrem ruhigen Hintergrund verhält, was zum paradoxen Titel „Adagio“ für dieses bewegte zweite Stück führte.

Im 3. Stück, „Déploîment“, schließlich habe ich versucht, eine Zahlenreihe in ihren verschiedensten Erscheinungsformen und Anwendungsmöglichkeiten in Musik umzusetzen. Da wird es dann vom Kompositionsprozeß und von der Analyse her sehr kompliziert. Deshalb wollen wir uns lieber gleich die Musik anhören.

Denn im konstruktivistischen Unterbau erschöpft sich selbstverständlich nicht die ganze Essenz dieses Stückes. Sondern er bildet bloß das Fundament, auf dem sich die musikalische Phantasie entwickeln kann, ein Rahmen für die Gestaltung des künstlerischen Ausdrucks.

Wie das klingt, wollen wir jetzt hören. Darf ich Stéphane Reymond bitten, uns die „Drei Stücke für Klavier“ vorzutragen?

[Live-Interpretation.]

Vielen Dank Stéphane Reymond für die Interpretation der „Drei Stücke für Klavier“.

Zusammenfassung und die 90er-Jahre

Wenn wir das 20. Jht. in Dekaden zu rekapitulieren versuchen, dann ergibt sich folgendes grobes Bild:

Im 1. Jahrzehnt des 20. Jhts. (1900-1910): Der große Aufbruch in der Kunst (der Futurismus um 1909, Quartenaakkorde bei Schönberg um 1906), in der Wissenschaft (Einsteins Relativitätstheorie um 1905), und in der Technik (das Auto, das die Straßen zunehmend unsicher zu machen beginnt [ab 1885], und mit dem Flugzeug gibt's die erste Ärmelkanal-Überquerung um 1909).

Im 2. Jahrzehnt, 1910-1920: Der definitive Bruch. (Atonale Musik, abstrakte Malerei, Dadaismus um 1916.) Das „barbarische“ Element kommt dazu. (Bartok: „Allegro Barbaro“ für Klavier, 1911; Strawinsky: „Le Sacre du printemps“, 1913. Beides vielleicht eine seismographische Antizipation.)

Denn dann bricht mit dem 1. Weltkrieg das reale Barbarentum über Europa herein.

In den 20er-Jahren: Eine reiche Vielfalt des kulturellen Lebens. Ein Stilpluralismus in der Musik: (1) Nach wie vor romantische Musik bei Richard Strauß, (2) russische und später neoklassizistische Einflüsse bei Strawinsky, (3) die Provokationen am Rande der Tonalität bei Hindemith, (4) sozusagen eine esoterische Atonalität bei Schönberg und seinen Schülern, (5) dazu kam der Jazz aus Amerika nach Europa herüber und hat viele Komponisten beeinflusst.

Auch in Wissenschaft und Technik herrschte Aufbruchstimmung. (1922 wird erstmals Insulin gegeben. 1925 wird der Fernseher erfunden. 1927 fliegt Lindbergh von New York nach Paris.)

Dann der 2. Weltkrieg.

50er-Jahre: Die strenge serielle Musik (Boulez, Stockhausen, Nono). Die intellektuell kontrollierte Konstruktion als Reaktion auf die emotionalisierte Katastrophe.

60er-Jahre: Der gesellschaftliche Aufbruch. Das Experimentieren auf allen Gebieten. (Geräusche, Vierteltöne, Happenings.)

70er-Jahre: Der Blick zurück auf die tonale Musik. Hören Sie ein Beispiel von Wolfgang **Rihm** (*1952) aus der Oper „Die Hamletmaschine“. [*Klangbeispiel Partitur S. 17-26.*]

80er-Jahre: Ein breiter postmoderner Stilpluralismus.

- Dabei spielen auch die verschiedenen Mentalitäten wieder vermehrt eine wichtige Rolle. In Westeuropa nach wie vor in weiten Teilen eine widerspenstige, sperrige, selbstreflexive Musik, in Osteuropa eine starke Emotionalität, und in Amerika eine leichte Bekömmlichkeit.
- Zum Beispiel die **Minimal Music** eines Terry **Riley** (*1935): Hören wir einen Ausschnitt aus dem Stück „in C“ aus dem Jahre 1964. Die amerikanische Moderne zwischen Kunst und Kommerz. [*Klangbeispiel.*]
Das Stück hat keine definierte Aufführungsdauer. Es erstreckt sich aber meistens auf über mindestens zwei Stunden.
- Hören wir als nächstes ein kurzes Beispiel aus der **Elektronischen Musik**: Der Komponist John **Chowning** (*1934) gibt uns ein Beispiel einer sogenannten Frequenzmodulation, in der perkussive Klänge nahtlos in einen Trompetenklang übergehen. [*Klangbeispiel.*]

Und schließlich **die 90er-Jahre**: In den 90er-Jahren hat bei vielen Komponisten der innovative Elan nachgelassen. Wir stellen einen antimodernen Pragmatismus fest. Ein Reduktionismus. Verlust der Utopie, Verlust der Visionen. Eine Art Endzeitmusik. Eine amorphe

Fragmentarisierung der musikalischen Struktur. Isolierte Klangscherben auf einem Geräusch-Kontinuum. „Aufbruch zu neuen Ufern“? Dieses Thema steht quer zur heutigen Zeit.

Und das Erstaunliche dabei ist, daß auch die Jungen diese Art Endzeitmusik schreiben. Zum Beispiel - und um auch noch eine Frau vorstellen zu können - Olga **Neuwirth**, eine junge österreichische Komponistin mit Jahrgang 1968, Tochter eines bekannten österreichischen Jazzpianisten. Wir hören einen Ausschnitt aus ihrer Komposition „Vamphyrotheone“ für drei Solisten und drei Ensembleformationen aus dem Jahre 1995. „Vamphyrotheone“ ist ein Fabeltier, eine Riesenkrake.

[Klangbeispiel.]

Was bedeutet diese Endzeitstimmung? Vielleicht ein Aufladen vor dem nächsten Aufbruch, vor dem nächsten Entwicklungsschritt? Diese Zeit ist nicht uninteressant. Solche quasi-Stillstände hat es immer wieder gegeben. (Zeiten der Rückbesinnung.) Und im Nachhinein hat man darin Ansätze zu einer neuen Entwicklung gefunden.

Das Zeitphänomen der Fragmentarisierung in der Gesellschaft und seine verschiedenen Ausprägungen in der Kunst hat der französische Philosoph Jacques **Derrida** in seiner Theorie des **Dekonstruktivismus** reflektiert.

Gleichzeitig damit - und in Analogie zur zunehmenden Technisierung aller Lebensbereiche - ist auch in der Musik eine Tendenz zur zunehmenden Technisierung und mathematischen Berechnung festzustellen.

Musik und Mathematik ist eine schon über zwei Jahrtausende alte Liaison.

Zum Komponieren von Musik gehört einerseits Intuition, andererseits braucht es wie in jedem Beruf ein Handwerk, das Beherrschen von Kompositionstechniken. Und jenseits von allen Gefühlen, die Musik auslösen kann, lassen sich ihre Strukturen auch mathematisch erfassen. Das Berechnen und Vermessen der Welt geht auf die alten Griechen zurück: **Pythagoras** war wohl der erste musikalische Mathematiker, der alle Intervalle (d.h. die Abstände zwischen je zwei Tönen) berechnet hat, so wie wir sie heute noch in temperiert-modifizierter Form benutzen.

Johann Sebastian **Bach** war auch ein großer Mathematiker, der viel Zahlensymbolik in seinen Werken versteckt hat.

Und so finden wir über die Jahrhunderte bei vielen großen Komponisten mathematische Adern.

Das altgriechische Erbe, die Welt zu vermessen und zu berechnen, wirkt in der abendländischen Kultur bis heute weiter: Und die Maschine, die das optimal kann, ist der **Computer**, zu deutsch: die Berechnungsmaschine.

Und es ist interessant, daß einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, der schon seit vielen Jahrzehnten mit Hilfe des Computers komponiert, auch wieder ein Grieche ist: Der 1922 geborene und erst soeben vor einer Woche [am 4. Februar 2001] verstorbene Yannis **Xenakis**. Er ist eigentlich ausgebildeter Architekt, hat zusammen mit Le Corbusier 1958 an der Weltausstellung in Brüssel einen Pavillon gebaut (den vielbeachteten Philips-Pavillon),

dessen Proportionen er auch in Musik umgesetzt hat, nämlich in seinem Orchesterstück „Metastasis“. Umgekehrt hat er die strengen Zahlenproportionen von bestimmten Stücken von Johann Sebastian Bach in architektonische Konstruktionen, in sozusagen klingende Architektur umgerechnet. Von ihm hätte ich gerne auch ein Stück vorgestellt, was aber aus Zeitgründen leider nicht möglich ist.

Wenn man diese lange mathematische Tradition in der Musik in Betracht zieht, ist es nicht erstaunlich, daß in jüngster Zeit auch allgemein zugängliche Programme entwickelt wurden, mit Hilfe derer Musik und musikalische Prozesse mit dem Computer berechnet werden können: Man nennt dies „Algorithmische Komposition“. Ein **Algorithmus** ist eine Programmierung, die musikalische Ereignisse berechnet.

Die mathematische Zerlegung und Berechnung ist *eine* Betrachtungs- und Annäherungsweise an die Musik. Eine andere geht über die Intuition.

(Metaphysik)

Deshalb zum Schluß noch dies: Wenn wir uns jetzt an zwei Abenden mit musikalischen Stilen, Tendenzen und Perspektiven auseinandergesetzt haben, so dürfen wir bei all dem nicht vergessen, was sozusagen den Hintergrund zum musikalischen Tun bildet:

Es ist wohl das Bedürfnis, etwas auszudrücken, was mit Worten nicht auszudrücken ist, etwas, was ins Metaphysische, ins Transzendente reicht, etwas was sich auch aller intellektuellen Kontrolle entzieht. Vielleicht eine spezielle Form der Auseinandersetzung mit der philosophischen Frage nach dem Sein auf dieser Welt, und dem Bedürfnis, in einer immateriellen Ganzheit aufzugehen.

Deshalb wohl findet man von vielen, auch sehr intellektuell arbeitenden Komponisten immer wieder Aussagen, die etwa sinngemäß so lauten:

„Ich stelle mir vor, Musik ist wie ein Strom im kollektiven Unterbewußtsein, der immer weiterfließt. Da versuche ich mich dranzuhängen und wie ein Medium aufs Papier zu bringen, was auf mich einströmt. Ich bin es nicht, der bestimmt, wohin die Musik geht, sondern ich lasse mich von ihr leiten. Jenachdem zu welcher Zeit und an welchem Ort ich mich dranhänge, entsteht eine andere Musik.“ [Wohlhauser, 2000.]

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Inhaltsverzeichnis, Themenkomplexe

1. Abend: Die traditionelle Linie: Bach - Beethoven - Wagner - Schönberg - Boulez - Holliger

Kompositorische Verfahren bei Bach und Beethoven. Die Informationstheorie und Brahms	2
Auflösungserscheinungen der Tonalität in Wagners „Tristan und Isolde“	6
Der definitive Bruch mit der Tonalität bei Schönberg und die allgemeine Aufbruchstimmung der Vor- und der Zwischenkriegszeit	8
Der Serialismus der 50er-Jahre	13
Die experimentelle (sog. postserielle) Zeit der 60er-Jahre	16
Heinz Holligers „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“	19
Zusammenfassung und Vorschau	19

2. Abend: Einige Außenseiter: Strawinsky, Hindemith, Russolo, Cage, Penderecki, Lachenmann, Wohlhauser, Xenakis

Musik und Philosophie	20
Strawinskys russische Periode	20
Der Aufbruch der 20er-Jahre: Hindemith	22
Eine radikale Aufbruch-Bewegung: Die Futuristen	24
Der Aufbruch der 50er-Jahre: Der Serialismus und ihr Gegenpol: John Cage. (Von Schönberg zum präparierten Klavier.)	26
Der Aufbruch der 60er-Jahre: Die Freiheit und ihre strukturelle Einbindung: Penderecki und Lachenmann	28
Der Positivismus der 80er-Jahre	30
Zusammenfassung und die 90er-Jahre	32

Namensregister und Werkbeispiele, alphabetisch

- Aristoxenos von Tarent (354-300 v. Chr.) 17
- Bach, Johann Sebastian (1685-1750): Rezitativ „Erbarm es Gott!“ (Nr. 60 aus der Matthäus-Passion, Erstaufführung 1727) 3, 33
- Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
 - Beginn der 1. Symphonie (1800) 4
 - V-I-Schlüsse 5
 - Klaviersonate Nr. 11, op. 22 in B-dur (1799-1800), 2. Satz: Adagio con molta espressione. Beginn der Durchführung (Takt 31) 5
- Berio, Luciano (*1925): „Sequenza“ für weibliche Stimme (1966) 16
- Brahms, Johannes (1833-97): 4. Symphonie (1884-85), 1. Satz, IV-I-Schluß 5
- Boulez, Pierre (*1925): „Le marteau sans maître“ (1954), daraus: „L’artisanat furieux“ 14
- Cage, John (1912-1992): 25-27
 - „Mysterious Adventures“ (1945) für präpariertes Klavier 26
 - „4:33“ (no. 1) (1952), tacet for any instrument or instruments 27
- Char, René (*1907): Gedichtzyklus „Le marteau sans maître“ (1934), daraus: „L’artisanat furieux“ 14
- Chowning, John (*1934): Beispiel einer sogenannten Frequenzmodulation, in der perkussive Klänge nahtlos in einen Trompetenklang übergehen 32
- Debussy, Claude (1862-1918):
 - „La Mer“ (1903-05) 20
 - „Jeux“ (1911) 20
- Derrida, Jacques (*1930) 33
- Einstein, Albert (1879-1955) 11, 32
- Ferneyhough, Brian (*1943) 30
- George, Stefan (1868-1933) 12
- Grisey, Gérard (1946-1998): „Partiels“ (1975) 18
- Hába, Alois (1893-1973) 17
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) 7, 20
- Higgins, Richard C. (Dick) (*1938): „Blechsolo“ 16
- Hindemith, Paul (1895-1963):
 - Kammermusik Nr. 1, 4. Satz: „Finale 1921“ 22
 - Kammermusik Nr. 5 (1927), 4. Satz: „Variante eines Militärmarsches“ 22, 23
- Holliger, Heinz (*1939): „Studie über Mehrklänge für Oboe solo“ (1971) 19
- Kandinsky, Wassily (1866-1944): „Komposition VIII“ (1923) 10
- Lachenmann, Helmut (*1935): „Guero“ (1969) für Klavier 28, 29
- Majakovskij, Vladimir (1893-1930) 24
- Mandelstam, Ossip (1891-1938) 24
- Marinetti, Tommaso (1876-1944): „Futuristisches Manifest“ vom Februar 1909 24
- Mozart, Wolfgang Amadé (1756-1791): „Kleines musikalisches Würfelspiel“ 25
- Neuwirth, Olga (*1968): „Vamphyrotheone“ (1995) für 3 Solisten und 3 Ensembleformationen 32, 33
- Partch, Harry (1901-1976) 17
- Penderecki, Krzysztof (*1933): „Fluorescences“ (1961/62) für Orchester 28
- Pythagoras (575-500 v. Chr.) 33
- Rihm, Wolfgang (*1952): „Hamletmaschine“ (1983-86), Oper 32
- Riley, Terry (*1935): „in C“ (1964) für beliebige Instrumente 32

- Russolo, Luigi (1885-1947): „Risveglio di una città“ (1913) 24
- Schnebel, Dieter (*1930): „Glossolalie 61“ (1961) für Sprecher und Instrumentalisten 16
- Schönberg, Arnold (1874-1951):
 - „Erwartung“ op. 17 (1909), Monodram 8
 - 1. Kammersinfonie op. 9 (1906) 8
 - 2. Streichquartett in fis-moll op. 10 (1907/08) 12
- Schwitters, Kurt (1887-1948): „Ursonate“ (1925), Scherzo 10
- Stockhausen, Karlheinz (*1928):
 - „Elektronische Studie II“ (1954) 18
 - „Gruppen für drei Orchester“ (1955-57) 25
- Strauß, Richard (1864-1949):
 - „Der Rosenkavalier“ (1911) 20
 - „Ariadne auf Naxos“ (1912) 20
- Strawinsky, Igor (1882-1971): „Le Sacre du printemps“ (1911-13), Ballett für großes Orchester, daraus: „Danse sacrale“ 20, 21
- Vogel, Martin 17
- Wagner, Richard (1813-1883): Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ (1857) 5-7
- Wittgenstein, Ludwig (1889-1951) 11
- Wohlhauser, René (*1954): „Drei Stücke für Klavier“ (1986/87) 30, 31
- Wyschnegradsky, Iwan (1893-1979) 17
- Xenakis, Yannis (1922-2001) 33

Stichwortverzeichnis (Auswahl)

Absurdes Theater 16
Aleatorik 25
Algorithmus 34
Computer 33
Dadaismus 10
Dekonstruktivismus 33
Dialektik 20
Elektronische Musik 32
Expressionismus 9
Fluxus 16
Futurismus 24
Graphische Notation 16
Happening 16
Hüllkurve 18
I Ging 25
Informationstheorie 4
Informelle Malerei 13
Kahlschlagliteratur 13
Klavier, präpariertes 26
Komplexität, Neue 30
Kompositorische Qualitätskriterien 24
Mathematik und Musik 33
Mehrklänge 19
Metaphysik 34
Mikrotöne 17, 18
Minimal Music 32
Musik, Definition 17
Obertonspektrum 18
Pause 27
Philosophie und Musik 20
Provokation 22
Sechzehnteltonklavier 18
Serielle Musik 13, 25
Space notation 16
Spieltechniken, neue 17
Ultrachromatik 17
Zwölfeltonleiter 18