



Gesamtuntersuchung der in sogenannter freier Atonalität entstandenen Werke liegt jedoch — trotz wertvoller Beiträge — bisher noch nicht vor. Da nun für diese Werke die Prinzipien tonaler Gestaltungsweise nicht mehr gelten, die der Zwölftontechnik aber noch nicht verbindlich sind, erhebt sich die besonders für die Frühzeit atonalen Schaffens wichtige Frage, ob hier tatsächlich völlige kompositorische Freiheit, vor allem in harmonischer Hinsicht, gegeben sei, wie gelegentlich behauptet wurde, oder ob vielleicht doch Gesetzmäßigkeiten wirksam seien. Diese Gesetzmäßigkeiten, falls vorhanden, aufzudecken, bleibt eine immer noch ungelöste Aufgabe der Forschung.

Nachdem die formkonstitutiven tonalen Bindungen gefallen waren, wurden die Komponisten vor eine Reihe allgemeiner kompositionstechnischer, zumal formaler und harmonischer Probleme gestellt, die gelöst werden mußten. Es schien notwendig geworden zu sein, anstelle der Tonalität durch neue Mittel musikalischen Zusammenhang herzustellen. Auffallend ist zunächst, daß sowohl Schönberg als auch Webern in ihrer hochexpressionistischen Zeit außer Vokalwerken nur kurze Instrumentalstücke komponiert haben. Sieht man vom *Streichquartett* op. 3 und den *Drei Orchesterstücken* op. 6 Alban Bergs ab, so sind größere Instrumentalwerke in freier Atonalität nicht entstanden. Traditionelle Gestaltung und Formtypen schienen Schönberg und seinen Schülern mit der Atonalität und dem neuen Ausdrucksideal unvereinbar zu sein. So sah man, zunächst jedenfalls, in der Bindung an das Wort eine Möglichkeit größerer Formgebung, um so mehr, als bereits durch Struktur und Gehalt eines Textes der formale Verlauf einer Komposition in vielfacher Hinsicht determiniert wird. Daneben entstanden kurze Instrumentalstücke, expressionistische Miniaturen, die, wenige Takte zählend, nur ein paar Minuten oder gar Sekunden dauern. Unerheblich ist hier die Frage, ob die aphoristische Kürze dieser Stücke sich aus der kompositorischen Absicht rechtfertigt, die Möglichkeiten des neuen Stils auszuprobieren, oder ob es in erster Linie um die Fixierung eines unwiederholbar einmaligen Augenblicks ging. Wie dem auch sei, in Weberns op. 7 (1910), mehr noch in op. 9 (1913) und op. 11 (1914) ist die Auflösung des thematischen Stils bereits vollzogen, wobei der sogenannte punktuelle wohl von hier seinen Ausgang nimmt.

Eine Reihe von Verfahren, die ein sinnvolles Komponieren erlaubten, haben, vielfach intuitiv, vor allem Skrjabin und die Komponisten der Wiener Schule entwickelt. Auf die Technik des Klangzentrums hat man bereits hingewiesen<sup>2</sup>. Ein in der Regel dissonanter Akkord wird als Klangzentrum zum Träger der Harmonik gemacht. Das für eine Komposition oder einen Abschnitt charakteristische Tonmaterial wird von ihm abgeleitet, ja, oft dient er sogar als Grundlage für die Melodiebildung. So ist z. B. Skrjabins *Prometheus-Symphonie* auf einem solchen Klangzentrum, dem auf physikalischem Wege gewonnenen „mystischen Akkord“ nämlich, aufgebaut. Auch in Schönbergs *Klavierstücken* op. 19, Nr. 2 und 6, in Weberns *Georgeliedern* op. 3 und op. 4 und in Bergs *Altenbergliedern* op. 4, zumal im Lied Nr. 3, ist die Technik des Klangzentrums absolut verbindlich.

Für die atonale Komposition erweist sich ferner als formbildendes Mittel die Klangflächentechnik. Breite Klangflächen entstehen durch liegende Akkorde und Stimmen, Orgelpunkte und ostinate Figuration. Sie konstituieren ein harmonisches Fundament, auf dem melodische Linien frei entwickelt werden können. Derartige Klangflächen beherrschen weite Strecken atonaler Kompositionen, wie sie z. B. in Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16, in der *Erwartung* und der *Glücklichen Hand*<sup>3</sup>, ferner im Frühwerk Weberns (op. 5–7, op. 9)<sup>4</sup> und bei

<sup>2</sup> Vgl. R. Stephan, *Neue Musik*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 49, Göttingen 1958, 35 ff.

<sup>3</sup> Z. B.: *Orchesterstücke* op. 16: T. 23–128, 138–145, 175–184, 185–204, 207–213, 323–327. — *Erwartung*: T. 24–28, 52–56, 81–87, 91–96, 98–103, 105–111, 113–128, 133–137, 160–164, 173–176, 258–260, 263–268, 318–320, 372–374. — *Glückliche Hand*: T. 1–28, 85–88, 97–100, 115–124, 147–152 usw.

<sup>4</sup> Vgl. W. Kolneder, *Anton Webern*, Kontrapunkte Bd. 5, Rodenkirchen/Rhein 1961, 47, 53, 60 f.

Berg eine erhebliche Rolle spielen. Diese Technik ist bekanntlich ein Merkmal impressionistischer Gestaltungsweise. Doch im Gegensatz zu Debussy bauen die Expressionisten ihre Klangflächen auf dissonanten Harmonien auf, oder sie lassen die über den Klängen sich entfaltende melodische Bewegung zu ihnen in dissonanten Verhältnissen erscheinen.

Was nun die atonale Harmonik betrifft, so wurde sie bisher am wenigsten erforscht — was sich vor allem darauf zurückführen läßt, daß gerade sie dem Analytiker die größten Schwierigkeiten bereitet, wenn er sie systematisch zu erfassen versucht. Dessen war sich Schönberg selbst bewußt, als er im letzten Kapitel seiner 1911 erschienenen Harmonielehre<sup>5</sup> eine Reihe sechs- und mehrtöniger Klänge aus der neueren Literatur zu deuten suchte. Er schreibt: „Warum das so ist und warum es richtig ist, kann ich im einzelnen vorläufig noch nicht sagen. Im ganzen ergibt es sich als selbstverständlich für den, der meine Ansicht über das Wesen der Dissonanz akzeptiert. Aber daß es richtig ist, glaube ich fest, und eine Anzahl anderer glaubt es auch. Für die Folgen solcher Akkorde scheint die chromatische Skala verantwortlich gemacht werden zu können. Die Akkorde stehen meist in dem Verhältnis, daß der zweite möglichst viel solcher Töne enthält, die chromatische Erhöhungen der im vorhergehenden Akkord vorkommenden sind. Aber sie kommen selten in derselben Stimme vor.“ Damit aber hat Schönberg wenigstens einen Fingerzeig zum Verständnis eines Aspektes der atonalen Harmonik, der komplementären nämlich, gegeben: aus der zunehmenden Chromatisierung ergab sich die Tendenz, die zwölf Töne der chromatischen Leiter auf engstem Raum zu bringen. So stehen des öfteren zwei Akkorde oder ein Melodieabschnitt und dessen Begleitung zueinander im Komplementärverhältnis. Neun-, Zehn-, Elf- und Zwölftonfelder sind in atonalen Kompositionen überaus häufig zu finden. Das sagt freilich wenig über die Struktur der Akkorde selbst. Daß die Kleinsekundspannungen, dazu große Septimen und kleine Nonen darin wohl die bedeutendste Rolle spielen, darf heute als selbstverständlich gelten. Aber auch dominante Beziehungen als Überreste der Tonalität sind in den Werken der freien Atonalität durchaus nicht ungewöhnlich. Die Quinte ist übrigens ein vorzügliches Bindemittel zur Verschmelzung zweier gleichgebauter dissonanter Akkorde zu einem Sechs- oder Achtklang. Eine Möglichkeit zur Akkordverbindung liegt schließlich in der herkömmlichen Technik, einen neuen Akkord derart zu bilden, daß dabei einer oder mehrere Töne des vorhergehenden Zusammenklangs übernommen werden.

Eine bedeutende Vorstufe zur Reihentechnik stellt die Arbeit mit Grundgestalten dar. Th. Adorno<sup>6</sup> hat 1927 den Nachweis erbracht, daß die den *Fünf Orchesterstücken* Schönbergs zugrunde liegenden Themen Grundgestalten sind „in einem ähnlichen Sinn wie das Material der *Komposition mit zwölf Tönen*“. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Zwölftonreihen, sondern um frei gebildete melodische Gestalten. So dominieren im ersten Stück zwei Dreitonreihen, aus denen fast das gesamte Material der Komposition abgeleitet ist. Faßt man die beiden zu einer Sechstonreihe zusammen, so ergibt diese die harmonische Grundlage des ganzen Stückes. Nun läßt sich diese Arbeitsweise mit den Grundgestalten an einem weiteren Werk Schönbergs, dem bereits 1909 entstandenen Monodram *Erwartung*, fast besser noch studieren. Diese halbstündige Komposition, die man unzutreffend zur „athematischen“ und „amotivischen“ gestempelt hat, ist nämlich auf einer einzigen dreitönigen Grundgestalt aufgebaut, die völlig nach Reihenart behandelt wird, d. h., die auch in Transpositionen und rhythmischen Abwandlungen auftritt. In ihrer Grundform besteht sie aus einer kleinen Sekunde und einer kleinen Terz, sie erscheint aber auch als Folge von einer aufsteigenden kleinen und einer absteigenden großen Terz, wie auch umgekehrt, so etwa:

<sup>5</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Lpz.—Wien 1911, 469.

<sup>6</sup> *Orchesterstücke Op. 16*, in *Pult und Taktstock*, März/April 1927, 36—43.

Grundgestalt: <i>cis— d — f</i>	Umkehrung: <i>f — e — cis</i>
Krebs: <i>f — d — cis</i>	Krebs der Umkehrung: <i>cis — e — f</i>
<i>cis — f — d</i>	<i>f — cis — e</i>
<i>d — f — cis</i>	<i>e — cis — f</i>
<i>d — cis — f</i>	<i>e — f — cis</i>
<i>f — cis — d</i>	<i>cis — f — e</i>

Daraus wird ersichtlich, daß sie nicht nur in Umkehrung und Krebs auftritt, sondern daß die drei Töne selbst ihre Stellung untereinander vertauschen, also permutatorisch angewendet werden. Große melodische Bögen und Figurationen entstehen dadurch, daß Transpositionen der Grundgestalt in allen Stufen aneinandergereiht oder durch gemeinsame Töne miteinander verzahnt werden. In der ganzen Partitur gibt es kaum einen Takt, in dem unsere Dreitonreihe nicht vorkäme. Darüber hinaus liefert sie die Grundlage für die Harmonik, indem ihre Töne, natürlich auch in Transpositionen, zu Akkorden zusammengefaßt werden und somit das harmonische Geschehen weitgehend bestimmen. Auf diese Weise wird systematisch erfassbar, was zunächst unerfassbar schien. Auf eine eingehende Analyse dieser überaus aufschlußreichen musikalischen Vorgänge muß hier verzichtet werden<sup>7</sup>. Es sei lediglich hervorgehoben, daß die in der *Erwartung* offenbar unbewußt angewandten Verfahrensweisen die spätere Reihentechnik, wie sie etwa in der *Jakobsleiter* an einer Sechstonreihe geübt wird, in erstaunlicher Weise vorwegnehmen. Das beweist aber, daß selbst in den Werken der sogenannten freien Atonalität harmonische Gesetzmäßigkeiten vorhanden sind. Davon war Schönberg selbst überzeugt, als er in seiner Harmonielehre die folgenden Sätze schrieb<sup>8</sup>: „*Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.*“

ROBERT BERGMANN / MULHOUSE

### *Das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben*

„*Der Jazz ist kein wissenschaftlich anerkanntes Gebiet der Tonkunst.*“ Diesen Satz schrieb der ausgezeichnete Züricher Musikkritiker Jan Slawe Anno 1948. Er fügte hinzu: „*Es gibt keine Musikwissenschaftler die zugleich Jazzfachleute sind und keine Jazzfachleute, die ihr Gebiet musikwissenschaftlich bearbeiten.*“ So war es also vor kaum 14 Jahren. Die Lage ist heute besser als damals, wir wollen sie jetzt im Sinne unseres Themas neu betrachten.

Es ist viel Unsinn über den Jazz geschrieben worden und es ist äußerst schwierig, sich in dem Dschungel der Jazzliteratur zurechtzufinden, weil diese meistens von musikalisch — und oft auch wissenschaftlich — ungeschulten Theoretikern dominiert wird. Einer dieser Theoretiker ging so weit zu behaupten, der Jazz wäre „*die spezifische Musik der schwarzen Rasse*“. Er hatte nur eines vergessen und zwar, daß die Urneger Afrikaner sind und daß diese den Jazz damals gar nicht kannten und noch heute kaum imstande sind diese Art Musik zu betreiben!

<sup>7</sup> Eine Studie darüber wird veröffentlicht werden.

<sup>8</sup> A. Schönberg, a. a. O., 466.