

## ARBEITSGRUPPE IV

### STRUKTURPROBLEME DER MUSIK VON HEUTE

Vorsitz: Professor Hans Heinz Stuckenschmidt, Berlin

Protokollführer: Hans Georg Bertram, Würzburg

GERHARD FROMMEL / FRANKFURT AM MAIN

#### *Tonalitätsprobleme der neuen Musik vom Standpunkt des Komponisten*

Probleme der Tonalität sind mit der Musik des 20. Jahrhunderts untrennbar verknüpft. Noch für Riemann war Tonalität die „Möglichkeit der freien Verfügung über zueinander in dominantischen Beziehungen stehende Dur- und Moll-Akkorde“ und er sieht uns „mit der Ahnung dieses Begriffes um 1550 an der Pforte des Zeitalters der Kirchentöne“ stehen (Riemann). Heute, nach den Erfahrungen unseres Jahrhunderts, erscheint das Problem in völlig neuer Sicht. Heißt Tonalität Gebrauch von Dreiklängen bzw. von terzgeschichteten Akkorden? Hat sie überhaupt mit Konsonanz und Dissonanz wesensmäßig zu tun? Oder ist Tonalität nicht schon dort zu suchen, wo innerhalb eines Stückes oder innerhalb von Teilen eines Stückes einzelne Töne beherrschend hervortreten, was etwa dem entsprechen dürfte, was Hindemith mit seinem Begriff der *Gravitationsfelder* (s. Hindemith, *Komponist in seiner Welt*) gemeint hat. Wo, wie in den Werken Hindemiths, solche Gravitationsfelder als planmäßig verwendetes Mittel der Konstruktion den linearen und vertikalen Verlauf gliedern, ist Tonalität unbestreitbar gegeben — sehr oft aber sind auch in Kompositionen mit anderen Strukturprinzipien solche Gravitationsfelder zu bemerken. Das musikalische Gehör ist ja in dauernder Wandlung begriffen, vieles Hören von neuer Musik, besonders wiederholtes Hören eines bestimmten Werkes schärft das innere Ohr für Gewichtsverhältnisse der Töne untereinander, die auch dem Komponisten unbewußt geblieben sein konnten. Freilich kommen wir hier bei dem Versuch rationaler Festlegungen auf den schwankenden Boden subjektiver Interpretation, der in *aestheticis* nun einmal der Boden der Wirklichkeit ist.

Im Folgenden soll also der Begriff der Tonalität so verstanden werden, daß im Tongeschehen Orientierungspunkte, Bezugspunkte erkennbar sind, die, mehr oder weniger, formale Bedeutung haben. Nach dem Maße solcher Orientierungspunkte wäre demnach der Anteil an Tonalität in einer bestimmten Komposition gegeben, nicht jedoch nach dem Vorkommen von Konsonanzen, Dreiklängen usw. Dreiklangsharmonik und Atonalität schließen sich nicht aus, wie Edward Lowinsky in seinem Buch *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* (New York 1959) des Näheren ausführt. „Der präzise Differenzpunkt zwischen der Atonalität des 16. und der des 20. Jahrhunderts“ — so heißt es bei ihm — „besteht also darin: beide Stile vermeiden ein klares und festes harmonisches Zentrum; aber während das 16. Jahrhundert grundsätzlich der Dreiklangsharmonik treu bleibt, erkennt das 20. Jahrhundert, daß radikale Atonalität nicht auf dem Boden traditionaler Harmonik wachsen kann und hat daraus die vollen Konsequenzen gezogen.“

Bei einer genaueren Betrachtung erweist es sich, daß selbst da, wo die Atonalität zur Devise erhoben wurde, bei den Komponisten der sogenannten Neuen Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern), die Dinge komplizierter liegen, als es den Anschein hat. So sagt Webern, der der

Zwölftonmusik atonalen Prägung ausdrücklich die Aufgabe zuspricht, „Ersatz für die Tonalität“ zu sein, in seiner Vortragsreihe *Wege zur neuen Musik*: „Es ist übrigens (auch) die Deutung möglich, daß auch bei uns doch ein Grundton vorhanden ist — ich glaube bestimmt daran.“ Tonale Wirkungen lassen sich an entscheidenden Stellen seiner Spätwerke nachweisen. So etwa der Schluß seiner *Klaviervariationen* op. 27 mit dem fünfmal in den letzten elf Takten auftretenden tiefsten Baßton Es. Übrigens beginnt auch dieser letzte Satz der Klaviervariationen mit einem langgehaltenen es und dasselbe es erscheint an mehreren formal wichtigen Einschnitten als Hoch- oder Baßton. Auch Schönbergs Verhältnis zur Tonalität hat einen, um den neuerdings in Verruf gekommenen Terminus zu gebrauchen, pluralistischen Charakter. „Schönberg hat“, so schreibt H. H. Stuckenschmid in seiner Schönberg-Biographie, „in seiner späteren Produktion, d. h. nach der Entwicklung der Zwölftontechnik, keinen wesentlichen Unterschied zwischen tonal und atonal gesehen; tatsächlich zeigt die Faktur beider Werkgruppen (der tonalen und der atonalen Spätwerke, d. Verf.) die gleiche kompositionelle Technik. Es ist die Technik der permanenten Variation“.

Schließlich ist der Anteil tonaler Elemente im Schaffen Alban Bergs zu bekannt, um hier eingehender belegt werden zu müssen. All dem gegenüber bleibt indes die Tatsache bestehen, daß die neuen Wiener Meister sich als die Vollstrecker eines historischen Willens, als die Vollender eines Geschichtsablaufes betrachtet haben, der unausweichlich zur Aufhebung der Tonalität führt. Und wenn Schönberg zuletzt dann den Begriff der *Pantonalität* prägt, d. h. daß jeder der zwölf Töne Zentrum eines in sich kreisenden Bezugssystems ist — so hat er damit zwar seinem Willen, an dem Begriff der Tonalität in umgreifender Weise festzuhalten, Ausdruck gegeben, ihn aber gleichzeitig an eine Grenze geführt, wo er sich aufzuheben scheint. Für die Spannweite möglicher Auffassungen der Tonalität können auch Strawinskys Bemerkungen zu seinen letzten, in Reihentechnik geschriebenen Werken herangezogen werden. „Die Intervalle meiner Reihen basieren auf der Tonalität. Ich komponiere vertikal, was zumindest in einer Hinsicht bedeutet, daß ich tonal komponiere . . .“ „Selbstverständlich höre ich harmonisch und komponiere auf dieselbe Art wie bisher.“

Ein solcher Pluralismus der technischen Mittel eignet der Idee der abendländischen Musik schlechthin. Tonalität ist in sich bereits pluralistisch — faßt man ihren Begriff nur weit genug. Ihre Anwendung auf Horizontale und Vertikale, ihre sehr verschiedenen historischen Modalitäten, deren gegenseitige Durchdringung in Epochal-, Personal- und Werkstilen bieten ein Bild größter Vielfaltigkeit. Erst die Neue Wiener Schule und vor allem ihre Nachfolger in unseren Tagen entwickelten eine auf dem Fortschrittsdenken beruhende Musiktheorie, -philosophie und -geschichtsideologie, für die es nur den geraden, einsinnigen Weg über die Spätromantik zu einer absoluten Atonalität gibt. Schon Webern verkündet in seinen *Wege zur neuen Musik*, daß neben Schönberg und seiner Schule andere Musik der Zeit „noch nicht einmal der Untersuchung würdig sei“ (S. 34) und Henri Pousseur versteigt sich zu der Behauptung, die geschichtliche tonale Musik enthülle sich als „das Resultat eines Komödientheaters, welches die Praxis eines wirklichen gegenseitigen Zusammenwirkens bloß vortäuscht“ (*Darmstädter Beiträge* 1959, 20).

Nach Auffassung der Wiener Schule ist Musikgeschichte in erster Linie eine kontinuierlich fortschreitende Chromatisierung des harmonischen Materials. Dagegen ist einzuwenden, daß mindestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Diatonik und Chromatik in dialektischem Spiel sich ablösen, durchdringen, antithetisch und synthetisch den Strom der Entwicklung bilden, wie es Edward Lowinsky in seinem schon erwähnten Buch *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* dargelegt hat. Noch im 18. Jahrhundert sprachen die Theoretiker von einer *chromatischen Tonart* neben Dur und Moll und es gibt unzählige Episoden bei Bach, Scarlatti, Mozart u. a., wo als integrierender Bestandteil des Kompositionsstiles, also keineswegs als „Vorstoß ins Neuland“, wie man es aus späterer Sicht verfälschte, die einfache dia-

tonische Dur-Moll-Tonalität durch eine schwebende Chromatik abgelöst wurde. Als ein besonders typisches Beispiel für diesen praktischen Pluralismus in strukturell-ästhetischer Synthese könnte man Wagners *Parsifal* heranziehen. Hier zieht Wagner die Summe seiner tonsprachlichen Erfahrungen, indem er der Chromatik und einer an ihre Grenzen geführten Tonalität einerseits, strengster Diatonik andererseits bestimmte dramaturgisch bedingte Ausdrucksbereiche zuordnet. Man kann an einem solchen Beispiel ersehen, wie widersinnig die Einführung von Begriffen wie *progressiv* und *regressiv* in die Betrachtung großer Literatur ist.

Wenn Schönberg (1941) einen neuen musikalischen Raum fordert, in dem es „weder ein absolutes Rechts noch Links, Vor- oder Rückwärts gibt“ also eine wie er ausdrücklich formuliert, „totale Desorientierung“, so wird hingegen Tonalität im Vorhandensein fester, dem Hörer evidenter Bezugspunkte sich manifestieren, also gerade Orientierung zu geben haben. Damit wird die Tonalität sich doch am Ende als ein für die menschliche Hördisposition unentbehrliches Medium für alle bindenden, klärenden, Gleichgewicht schaffenden Kräfte erweisen, während die Erfahrung beweist, daß absolute Desorientierung beim Hören binnen kurzem Ermüdung, Hörunwilligkeit heraufbeschwört. Der Grad der Reizerhöhung pflegt ja ziemlich genau dem der Reizabstumpfung zu entsprechen.

Mit diesen letzten, psychologisch-ästhetischen Gesichtspunkten haben wir uns von der Theorie weg in die Hörpraxis begeben. Die bisherige Untersuchung könnte vielleicht den Eindruck erwecken, als ob das Problem der Tonalität sich dem Komponisten in einer abstrakten Art stelle, als ob er hier von den Entscheidungen seines rationalen Bewußtseins abhängig wäre, sich abhängig machen könnte. Die Frage muß hier offen bleiben, welche Regulative für das innere Ohr des Komponisten faktisch wirksam sind, in welchem Verhältnis Intuition und Spekulation, Tradition und Evolution, a priorische und a posteriorische Theorie zueinander stehen. Auf jeden Fall reicht tonales Hören, tonales Geschehen sehr viel tiefer, als es einengende und — nolens volens — intentionale Analyse erloten kann und wahrhaben möchte. So verstanden stellt sich Tonalität als eine *innere Ordnung* im Ohr des schöpferischen Komponisten dar, als etwas zunächst durchaus Irrationales. Erst dem nachvollziehenden, zergliedernden Verstand, auch des Komponisten, erhellen sich die Zusammenhänge, und es wird dann ein bestimmtes Gestaltungsprinzip sichtbar, das als „System“ methodisch angewandt werden kann, stilbildend wirkt.

Zusammenfassung: Von Tonalität auch im weitesten Sinn kann die Rede sein nur in der Tonkunst — in einer Geräuschkunst kann sie nicht einmal verneint werden. Tonalität wird in folgenden Grundformen und in ihren Mischungen und Überschneidungen angewandt:

1. Funktionelle diatonische und chromatische Dur-Moll-Tonalität (Barock, Klassik, Romantik)
2. Modale Tonalität (Mittelalter, Renaissance, Folklore, Impressionismus, Moderne)
3. Chromatisch-modale Tonalität (Orlando, Gesualdo, Venezianer, Moderne)
4. Schwebende Tonalität (tonale Gravitationsfelder, außerhalb deren die Tonalität gelockert, bzw. ganz aufgehoben sein kann)
5. Polytonalität (Über- und Ineinanderschichtung verschiedener Tonarten bzw. tonaler Komplexe sowie vertikale Resultate aus dem Übereinanderführen mehrerer in verschiedenen Tonarten geführter Linien)
6. Pantonalität (es bestehen keine direkten formbildenden Gravitationsfelder, jedoch ergeben fluktuierende Gewichtsverhältnisse und -verschiebungen innerhalb der zwölf prinzipiell gleichgeordneten Töne eine translogische Orientierung. Das Zustandekommen oder Vermeiden solcher in tonale Bereiche weisenden Wirkungen entzieht sich der Methode und ist ausschließlich Folge intuitiver Gestaltung seitens des Komponisten).

Was die Einstellung zur Problematik der Tonalität betrifft, so können wir zwei Gruppen zeitgenössischer Komponisten unterscheiden. Die eine möchte ich als absolut atonal bezeichnen. Hier besteht eine antithetische Haltung zur Tonalität — ungeachtet einer oft wirklichen unterschwelligen Tonalität. Von Webern bis Boulez geht diese Linie. Der scheinbare Pluralismus der in den verschiedenartigen Kompositionstechniken zutage tritt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier Tonalität grundsätzlich negiert wird und so, mindestens der Tendenz nach, eine Art „atonaler Uniformismus“ vorliegt. Dieser Gruppe ist eine zweite gegenüberzustellen, deren Haltung als „pluralistisch“ zu kennzeichnen wäre. Für diese Komponisten ist neben möglicher Atonalität Tonalität in irgendeiner Form real gegenwärtig. Kompositionelle Technik ist jedoch für sie kein Gegenstand dogmatischer Festlegungen, vielmehr wandlungsfähiger Stoff und bedingte Form, Tonalität auch heute ein Feld reicher, unausgeschöpfter Möglichkeiten, echte Idee mit ihren unendlichen potentiellen Gestaltwerdungen, in jedem Stil von neuer Mächtigkeit.

CARL DAHLHAUS / KIEL

## Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik

### I

In einem Prosaepos aus dem Jahre 1869, *Les chants de Maldoror* von Lautréamont, steht der Satz: „Das System der Tonleitern, der Tonarten und ihre harmonische Verbindung beruht nicht auf unveränderlichen natürlichen Gesetzen, sondern ist, im Gegenteil, die Folge ästhetischer Prinzipien, die sich mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit verändert haben und weiter verändern werden“<sup>1</sup>. Daß Lautréamont die Tonalität als geschichtliches Prinzip versteht, wäre befremdend, wenn sie in der Musiktheorie seiner Zeit als Naturprinzip begriffen worden wäre. Die Meinung aber<sup>2</sup>, daß Fétis, von dem der Ausdruck *Tonalität* geprägt wurde, ausschließlich an die Dur-Moll-Tonalität gedacht und in ihr ein Naturprinzip gesehen habe, ist ungenau. Fétis<sup>3</sup> bezeichnet auch exotische Skalen als *Tonalitäten* (248) und spricht von einer „*tonalité du plain-chant*“ (152). Die Dur-Moll-Tonalität ist nach Fétis (249) „*un fait qui existe pour nous par lui-même*“: „für uns“, also anders für andere, und „durch sich selbst“, also nicht auf Grund akustischer oder mathematischer Prinzipien. Um den Gegensatz zu akustischen oder mathematischen Erklärungen zu pointieren, spricht Fétis sogar von einem „*principe purement métaphysique*“; die Tonalität sei eine „*conséquence de notre conformation et de notre éducation*“ (249). Fétis scheint sich zu widersprechen, wenn er sich andererseits auf die „*harmonie de la nature*“ beruft (54). Doch war ihm, im Unterschied zu Lautréamont, die Entgegensetzung von Natur und Geschichte noch fremd. Die Frage, ob die Entwicklung, deren Resultat „*notre conformation*“ ist, von einem Naturprinzip getragen werde — unter den äußeren Bedingungen der Geschichte — oder von einem geschichtlichen Prinzip — unter den äußeren Bedingungen der Natur —, wäre ihm als überflüssige Sophistik erschienen. Sie wird erst zum Problem angesichts von Phänomenen, die man sowohl historisch rechtfertigen als auch unter Berufung auf Naturprinzipien als illegitim verwerfen kann.

<sup>1</sup> Comte de Lautréamont, *Gesamtwerk*, übers. v. Rê Soupault, Heidelberg 1954, 265.

<sup>2</sup> J. Chailley, *La révision de la notion traditionnelle de tonalité*, Kgr.-Ber. Köln 1958, 332.

<sup>3</sup> F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 3/1879.