

Matthias Hermann

Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts [1]

- *Atonalität*
- *Zwölftontechnik*
- *Serialismus*

Inhaltsverzeichnis der gedruckten Ausgabe

Vorwort

Über das Analysieren (1)

ATONALITÄT

Alban Berg: Drei Orchesterstücke op. 6, Nr. 1

Anton Webern:

 Fünf Stücke für Orchester op. 10, Nr. 1

 Fünf Stücke für Orchester op. 10, Nr. 3

 Fünf Sätze für Streichquartett op. 5, Nr. 4

 Fünf Sätze für Streichquartett op. 5, Nr. 3

Arnold Schönberg: Fünf Stücke für Orchester op. 16, Nr. 3 („Farben“)

ZWÖLFTONTECHNIK

Anton Webern:

 Symphonie op. 21, 1. Satz

 Symphonie op. 21, 2. Satz

 Quartett op. 22, 1. Satz

Arnold Schönberg: Bläserquintett op. 26, 3. Satz

Pierre Boulez: Douze notations

SERIALISMUS

Karlheinz Stockhausen: Kreuzspiel

Luigi Nono:

 Il Canto sospeso, 2. Satz

 Il Canto sospeso, 4. Satz

Pierre Boulez: Le marteau sans maître, 6. Satz

Karlheinz Stockhausen: Klavierstück VII

Kriterien der Analyse

Über das Analysieren (2)

Empfohlene Lektüre

Zur Analyse empfohlene Stücke

Partituren

Abkürzungen

Die Analysen von

Alban Berg: ***Drei Orchesterstücke op. 6***, Nr. 1 [4 S.] und
Arnold Schönberg: ***Fünf Stücke für Orchester op. 16***, Nr. 3 („Farben“) [6 S.]

Anton Webern: ***Fünf Stücke für Orchester op. 10***, Nr. 1 und Nr. 3 [7 S.]
sowie

Anton Webern: ***Fünf Sätze für Streichquartett op. 5***, Nr. 4 und Nr. 3 [8 S.]

Anton Webern: ***Symphonie op. 21***, 1. Satz und 2. Satz [7 S.] sowie
Anton Webern: ***Quartett op. 22***, 1. Satz [4 S.]

Arnold Schönberg: ***Bläserquintett op. 26***, 3. Satz [12 S.]

Pierre Boulez: ***Douze notations*** [12 S.]

Karlheinz Stockhausen: ***Kreuzspiel*** [15 S.]

Luigi Nono: ***Il Canto sospeso***, 2. Satz und 4. Satz [17 S.]

Pierre Boulez: ***Le marteau sans maître***, 6. Satz [12 S.]

Karlheinz Stockhausen: ***Klavierstück VII*** [14 S.]

können als pdf einzeln beim Pfau-Verlag bestellt werden (www.pfau-verlag.de).

Die nachfolgenden Anmerkungen sind der gedruckten Ausgabe entnommen und frei erhältlich.

Vorwort

Der vorliegende Band umfasst eine Sammlung von Analysen von Stücken bzw. Sätzen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1909-1955) komponiert wurden. Den in diesem Band dargestellten Stilen Atonalität, Zwölftontechnik und Serialismus kommt für die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert eine Schlüsselfunktion zu. Von Atonalität und Zwölftontechnik gingen einerseits wichtige Einflüsse auf die Entwicklung posttonaler Konzepte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts aus, und sie stellten andererseits einen zentralen Ausgangspunkt für junge Komponisten nach dem 2. Weltkrieg dar.

Atonalität und Zwölftontechnik sind eng miteinander verknüpft und wurden von Komponisten entwickelt und verwendet, die alle zunächst mit spätromantischen Kompositionen begonnen hatten (Schönberg, Webern, Berg u.a.). Der Serialismus setzte nach der Erfahrung einer absoluten Tabula rasa, die das Naziregime hinterlassen hatte, in einer Null-Situation an. Ausgehend von Erfahrungen mit v. a. der Zwölftontechnik entwickelten junge Komponisten ein radikales Konzept musikalischer Struktur, das eine Vielzahl neuer Erfahrungen und Fragestellungen formulierte, die bis heute Kernpunkte der kompositionstechnischen Diskussion geblieben sind. Kurze Texte zu Atonalität, Zwölftontechnik und Serialismus zeigen wesentliche Voraussetzungen und Grundlegendes zu den Fragen nach Material, Technik und Ästhetik auf.

Der vorliegende Band versteht sich v. a. als Beitrag zur Methodik der Analyse. Die vorgestellten Analysen sind Beispiele, deren Verfahren auf andere, ähnliche Stücke übertragen werden können. Die Analysen bestehen nicht nur aus Text, sondern aus einer Vielzahl von Exzerpten und Grafiken, in denen Ergebnisse und Schlussfolgerungen oftmals anschaulicher präsentiert werden können.

Atonalität

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

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

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

- **Expressionistische Moderne** - dazu werden gerechnet:

Atonalität (neue strukturelle Ansätze mittels konstruktiver Neubetrachtung des gesamten intervallischen Materials jenseits harmonisch-tonartlicher Zusammenhänge)

- siehe z. B. Schönberg, Webern, Berg.

Artifizieller Folklorismus (Aufgreifen alter volkstümlicher Muster, modale Skalen, Bi- und Polytonalität, besondere Akzentuierung der Metrik, Emanzipation rhythmischer Modelle)

- siehe z. B. Bartok, Strawinskij, Kodaly.

- **Historische Avantgarde** - dazu werden gerechnet:

Futurismus (besonders in Italien und Russland - Emanzipation des Geräusches, neue Klänge, Elektronische Musik, Mikrintervallik, Polymodalität, neuer Musikbegriff, neuer Kunstbegriff, Verherrlichung der Industrie- und Maschinenwelt)

- siehe z. B. Roslavet, Mossolov, Lourié, Wyschnegradzkij, Marinetti, Russolo,

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

und **Dadaismus**.

Atonalität bildete sich als Konsequenz eines Ablösungsprozesses von der spätromantischen Harmonik heraus. Die Mehrzahl der Komponisten, die atonale Musik schrieben, begannen mit spätromantischen Werken. Atonalität war für sie ein Ausweg aus jener Sackgasse, in der sie die tonale Harmonik sahen. Die spätromantische Harmonik bot keine Perspektiven mehr für eine Weiterentwicklung. Nach Aufhebung der Unterscheidung in Konsonanzen und Dissonanzen („Emanzipation der Dissonanz“ - Schönberg) war es möglich, diejenigen Intervalle völlig neu zu betrachten, die seither ganz bestimmten Regeln der Fortschreitung und Auflösung unterlagen. Atonalität rückt nun freigesetzte, nichttonale harmonische Situationen dezidiert in den Vordergrund (und stellt diese gewissermaßen „unter der Lupe“ dar). Die spätromantische, auf Terzschichtung basierende Harmonik wird abgelöst von neuen Schichtungen vornehmlich dissonanter Intervalle. Wesentlich waren die neuen Erfahrungen mit „emanzipierten Dissonanzen“, durchaus im Sinne eines Experimentierens. Daraus folgt, dass die Harmonik früher atonaler Kompositionen vornehmlich auf den „alten Dissonanzen“ (2, 4, 4+, 7, 9) aufbaut.

Zur Atonalität sind folgende Kompositionen zu zählen:

Schönberg op. 10 - 24

Webern op. 3 - 16

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

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

Zwölftontechnik

Die Zwölftontechnik stellt ihrerseits eine Konsequenz aus der Atonalität dar. In der Atonalität waren alle Klangkombinationen frei setzbar geworden, dennoch gab es nach wie vor tonale Tendenzen, z.B. dadurch, dass bestimmte Töne häufiger auftraten als andere. Man weiß, dass Webern bereits bei der Komposition seiner atonalen Stücke in seinem Skizzenbuch einzelne Tonhöhen einer chromatischen Skala abgestrichen hat. Nach der „Emanzipation der Dissonanz“ galt es, die Gleichberechtigung aller Tonhöhen durch eine Art „Emanzipation der Tonhöhen“ so zu bewerkstelligen, dass kein Ton als zentral dominant oder übergeordnet gelten konnte. Eine derartige Gleichheit zwischen den Tonhöhen konnte durch eine Vorschrift gewährleistet werden, nach der jede Tonhöhe erst dann wieder vorkommen kann, wenn alle anderen chromatischen Tonhöhen gesetzt wurden. Diese Vorschrift findet ihren Niederschlag in der sogenannten Reihe. Eine Reihe umfasst alle zwölf chromatischen Töne. In der Reihe sind Tonhöhen in einer ganz bestimmten intervallischen Anordnung, jedoch oktavlagenneutral notiert, d. h. im Grund ersetzt eine Reihe zunächst nur die Vorschrift einer Tonart. Durch die Charakteristik der Intervalle ist die Reihe mehr als eine Tonart, sie

ist auch Lieferant charakteristischer Motive, die bei Webern sogar zur Faktur einzelner Abschnitte führen (nicht des ganzen Stückes). Die Reihe liefert keine Informationen über absolute Tonhöhen, über den zeitlichen oder energetischen Verlauf eines Stückes. Sie ist lediglich eine Technik, die das Komponieren einer möglichst ausgeglichenen Harmonik ermöglicht, in der alle Töne nur noch in unmittelbarer Beziehung zueinander stehen, ohne einem Zentralton untergeordnet zu sein („Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“).

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

- Original (O) bzw. Grundreihe (**R**)
- Umkehrung (U bzw. **B**)
- Krebs (K bzw. **Я**) und
- Krebsumkehrung (KU bzw. **У**)

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

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

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

Eine Reihe kann

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

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

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

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

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

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

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

Reihen können

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Serialismus

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

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

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

Zunächst ging es also darum, die Zwölftontechnik und andere Konzepte wiederzuentdecken. Stockhausens Analyse von Weberns *Konzert* op. 24 ist vielleicht der prominenteste Beleg dafür, wie Weberns Musik damals interpretiert wurde, und zu welchen weitergehenden gedanklichen Folgerungen eine derartige Sichtweise von Weberns Musik Anlass gab (es mag von historischem Interesse sein, Stockhausens Sicht als Missverständnis darzustellen - für das Verständnis der Entwicklung der seriellen Musik liefert sie entscheidende Hinweise). Ausgehend von Beobachtungen an der Musik Weberns (Stockhausen), Schönbergs (Nono, Boulez) und Strawinskij (Boulez) entwickelten die jungen Komponisten die Idee der „Emanzipation der Tonhöhen“ zu einer „Emanzipation der Kategorien“ weiter - dem Primat der Tonhöhen wurde eine Gleichstellung anderer Eigenschaften des Klanges entgegengesetzt, um zu einer neuen Wahrnehmung des musikalischen

Materials zu kommen: „Das Einzelne ist der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe, Farbe“ (Stockhausen). Bereits die frühen Texte von Stockhausen, Boulez und Nono lassen interessante Akzentsetzungen erkennen: während Stockhausen hauptsächlich physikalische Aspekte thematisiert, finden sich bei Boulez in erster Linie ästhetische, bei Nono politische Erörterungen. Als erste serielle Kompositionen gelten Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* (in denen sich das Serielle auf eine punktuelle Determination des Einzeltons - Tonhöhe, Tondauer, Dynamik, Oktavlage und Anschlagsart - beschränkt, die Verteilung der Töne im Stück allerdings keiner Reihenstrategie folgt) und Boulez' *Structures I*. Interessanterweise hat Messiaen die seriellen Ansätze dann nicht weiterverfolgt.

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

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

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

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

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

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

Die vorgelegten Analysen versuchen, den präkompositorischen Vorgaben nachzugehen, um die Voraussetzungen der einzelnen Stücke transparent zu machen. Tendenzen des Übergangs vom punktuellen zur nächsten Phase des Serialismus mit Gruppenkompositionen einerseits und statistischen Konzepten bzw. aleatorischen Entwürfen andererseits werden im Band von „Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts (2)“ erörtert.

Über das Analysieren

Analyse soll dem Verständnis von Kompositionsprozessen dienen - sie möchte ästhetische Voraussetzungen und satztechnische Normen offenlegen. Analyse stellt im besten Fall Teile des Kompositionsprozesses und möglicherweise vermutete Skizzen des Komponisten nach.

Die Analysen präsentieren einen Katalog möglicher Analyse Kriterien, methodische Schritte des Analysierens, und sie behandeln zeigen Kategorien des Kompositionsverfahrens, die für das betreffende Stück wesentlich sind. In ihnen ist der Ausgangspunkt des jeweiligen Stückes dargestellt. Sie zeigen, welche Prinzipien der Form und somit dem Material, der Artikulation etc. zugrunde liegen. Aufgrund dieser Analysen lassen sich Kompositionstechniken, Regelwerke, Prinzipien und Vorhaben der Komponisten genauer darstellen und somit z.B. Stilkopien präziser anfertigen. Eine Analyse kann belegen, welche Kategorien einer planenden Kontrolle des Komponisten unterlagen, und in welchen Bereichen eher ein spontanes Vorgehen anzunehmen ist. Analyse sollte grundsätzlich so detailgenau wie möglich sein, um der Gefahr oberflächlicher und dadurch unzutreffender Feststellungen zu entgehen. In den zu diesem Band gehörenden Analysen werden nicht alle Fragestellungen bis ins letzte Detail ausgeführt, sondern ihr Ziel ist, die wesentlichen kompositorischen Kategorien zu benennen, um in mitunter pragmatischer Kürze ein repräsentatives Bild wichtiger Analyseschritte darzustellen.

Analysieren heißt, sich über jede einzelne Note Gedanken zu machen, unablässig suchen, was der Komponist noch in Erwägung gezogen haben könnte, woran er sich orientierte bzw. sein Vorhaben ausrichtete.

Über das Analysieren (2)

Die vorgestellten Analysen zeigen zunächst, welche Überlegungen von Komponisten angestellt wurden, nachdem sie die spätromantische Harmonik und die damit verbundenen Implikationen des musikalischen Satzes aufgegeben hatten. Ziel der Analysen war, zu zeigen, worin das spezifische, kompositorische Interesse der Komponisten bestand, womit sie experimentierten, welche Fragen und Aufgaben sie sich stellten, wie sie ihr Komponieren rechtfertigten.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts suchten nahezu alle Komponisten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der spätromantischen Harmonik, wenngleich auf unterschiedlichen Wegen.

Nachdem in der spätromantischen Harmonik Tonika bzw. Zentralton sehr weit in den Hintergrund getreten oder teilweise sogar verschwunden waren, hat eine Gruppe von Komponisten bewusst auf das Komponieren solch harmonischer Gravitation verzichtet. In der Atonalität wurde eine zunehmend konsequente Distanz zur spätromantischen Tonalität und dem damit verbundenen Gestus gesucht. Die Komponisten atonaler Musik suchten nicht nach Ersatzsystemen für die spätromantische Tonalität (folkloristische Elemente, elektronische Instrumente, Rückkehr zu klassischen Mustern), sondern sie untersuchten die Entwicklungsperspektiven intervallischer Konstellationen aus sich selbst heraus.

Als äußerst hilfreiches Instrument, eine möglichst ideale Ausgewogenheit zwischen allen Tonhöhen zu erreichen, erwies sich die Reihe. Sie ersetzte dabei in gewisser Weise die Tonart (und wurde für Schönberg zum "Motivsteinbruch", für Webern zum Ausgangspunkt musikalischer Faktur). Kategorien wie Rhythmus, Dynamik, Register, vertikale Zusammenklänge, Gestaltbildungen etc. waren unabhängig von der Reihe komponierbar geworden.

Diese Autonomie der einzelnen Aspekte des Klangs war der Ausgangspunkt für kompositorisches Forschen nach dem 2. Weltkrieg. Die Auseinandersetzung mit der Komplexität des Einzeltons (als vielschichtigem, synthetischem Gebilde, das sich aus unterschiedlichen Teilinformationen - den Parametern zusammensetzt) und dem freien Zugriff auf ganz unterschiedliche musikalisch-kompositorische Kategorien wurde zum Kristallisationspunkt neuer kompositorischer Erfahrung, neuartiger musikalischer Erfindung und eines neuen ästhetischen Bewusstseins. Die Autonomie kompositorischer Gestaltung wuchs mit zunehmender Loslösung von bestimmten Phänomenen aus einem gegebenen Kontext:

Emanzipation der Dissonanz (Atonalität)

- Loslösung von intervallischen Hierarchien und Auflösungsbestimmungen, Loslösung von der Gravitation eines Zentraltons

Emanzipation der Tonhöhen (Zwölftontechnik)

- Perfektionierung der Atonalität

Emanzipation der Kategorien (Serialismus)

- Loslösung von der Dominanz der Tonhöhe

So lassen sich durch die Analysen kompositorische Charakteristika einzelner Komponisten verdeutlichen. Bestimmte Kategorien wurden einer gezielten Kontrolle unterworfen, andere frei oder in Anknüpfung an traditionelle Muster gesetzt. Die Entscheidung für bestimmte intervallische Prädispositionen wurden dabei entscheidend für das harmonische Gefüge der Musik.

Die Komponisten der Atonalität, der Zwölftonmusik und der seriellen Musik entdeckten eine Vielzahl attraktiver Neuerungen in den Bereichen Harmonik, Klang, Kontrapunkt, Faktur. Ihnen ist eine neue Sichtweise auf die Musik zu verdanken. Bis heute stellt ihre Musik eine reichhaltige Quelle innovativen kompositorischen Denkens dar.

Empfohlene Lektüre

Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*. Tübingen: Mohr 1949

Theodor W. Adorno: *Alban Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien: Lafite 1968

Pierre Boulez: *Musikdenken heute 1* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*), hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1963

Pierre Boulez: *Musikdenken heute 2* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI*), hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1985

Pierre Boulez: *Werkstatt-Texte*, Berlin – Frankfurt/M.: Ullstein 1972

Pierre Boulez: *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart und Zürich: Belsler 1977

Pierre Boulez: *Anhaltspunkte., Essays*, Kassel: Bärenreiter und München: dtv 1979 (1. Aufl. 1975)

Helmut Lachenmann: *Musik als existenzielle Erfahrung*, Schriften 1966-1995, hg. von Josef Häusler, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004 (1. Aufl. 1996)

György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Band 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Basel: Paul Sacher Stiftung 2007

Luigi Nono: *Texte, Studien zu seiner Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich: Atlantis 1975

Luigi Nono: *Scritti e colloqui* Volume I, hg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, (= *Le Sfere* 35), Lucca: Casa Ricordi e LIM 2001

Luigi Nono: *Scritti e colloqui* Volume II, hg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, (= *Le Sfere* 35), Lucca: Casa Ricordi e LIM 2001

Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno, Berlin, März 1987, hg. von Matteo Nanni und Rainer Schmusch. Hofheim: Wolke 2004

Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, Frankfurt: S.Fischer 1976

Karlheinz Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, 2. Aufl., Köln: DuMont 1988 (1. Aufl. 1963)

Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik, Der Weg zur Komposition in 12 Tönen, 2 x 8 Vorträge*, UE Nr. 13199, Wien: Universal Edition 1960

Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945-1965, Voraussetzungen*, Verlauf, Material, 2. Aufl., München: Piper 1996 (1. Aufl. 1972)

Auswahl ausführlicher Analysen zu einzelnen Werken

Alban Berg

Constantin Floros: „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg“, in: *Musik-Konzepte Heft 4*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text & kritik 1978 [S. 5-48]

George Perle: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *Musik-Konzepte Heft 4*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text & kritik 1978 [S. 49-74]

Wolfgang Budday: *Alban Bergs Lyrische Suite*, Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Band 8) Neuhausen-Stuttgart: Carus 1979

Anton Webern

Karlheinz Stockhausen: „Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24“, in: Karlheinz Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, 2. Aufl., Köln: DuMont 1988 (1. Aufl. 1963) [S. 24-31]

Heinrich Deppert: *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt: Tonos 1972

Wolfgang Budday: „Zur Kompositionstechnik in Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, 3. Satz“, in: *Die Musikforschung* 50, Kassel 1997 (Heft 2)

Pierre Boulez

György Ligeti: Pierre Boulez, Entscheidung und Automatik in der Structure Ia“, in: *Die Reihe* 4, Wien: Universal Edition 1958 [S.38-63]

Lev Koblyakov: *Pierre Boulez – A world of harmony* (= *Contemporary Music Studies*, Vol. 2), hg. von Nigel Osborne, Chur: Harwood Academic Publishers 1990

Ulrich Mosch: „Disziplin oder Indisziplin. Zum seriellen Komponieren im 2. Satz des Marteau sans maître von Pierre Boulez“, in: *Musiktheorie* 5/1990 Heft 3, Laaber: Laaber 1990 [S. 39-66]

Ulrich Siegele: *Zwei Kommentare zum Marteau sans maître von Pierre Boulez*, (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Band 7) Neuhausen-Stuttgart: Carus 1979

Wolfgang Fink: „Schönes Gebäude und die Vorahnungen - Zur Morphologie des 5. Satzes von Pierre Boulez' *Le marteau sans maître*“, in: *Musik-Konzepte* Heft 96 hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1997 [S. 3-61]

Luigi Nono

Nicolaus A. Huber: „Il canto sospeso Vla.b“, in: *Musik-Konzepte* Heft 20, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik 1981 [S. 58-79]

Wolfgang Motz: *Konstruktion und Ausdruck: Analytische Betrachtungen zu „Il Canto sospeso“ (1955/56) von Luigi Nono*, Saarbrücken: Pfau 1996

Matthias Hermann - *Luigi Nono - Il Canto sospeso. Studien zur Kompositionstechnik*. (Examensarbeit Musikhochschule Stuttgart 1987, unveröffentlicht)

Kathryn Bailey – „Work in progres’: Analysing Nono’s ‚Il Canto sospeso‘“, in: *Music Analysis* 11, Oxford 1992 [S. 297-334]

Erika Schaller: *Klang und Zahl: Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Saarbrücken: Pfau 1997

Karlheinz Stockhausen

Herbert Henck: „Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX, Eine analytische Betrachtung“ in: *Musik und Zahl*, hg. von Günter Schnitzler, Bonn: Orpheus 1976 [S.171-200]

Herbert Henck: *Karlheinz Stockhausens Klavierstück X, Ein Beitrag zum Verständnis serieller Kompositionstechnik; Historie, Theorie, Analyse, Praxis, Dokumentation*, Köln: Neuland Musikverlag Herbert Henck (Editionsnr. 8001) 1980

Imke Misch: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: Gruppen für 3 Orchester (1955-57)*, Saarbrücken: Pfau 2000.

Peter Beyer: „Regelwerk und Theorie serieller Musik in Karlheinz Stockhausens ‚Gruppen für 3 Orchester‘“; in: *Festschrift Heinrich Deppert*, Tutzing: Schneider 2000 [S. 209-260].

Karlheinz Stockhausen: „Zyklus für einen Schlagzeuger“, in: Karlheinz Stockhausen *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Band 2, Köln: DuMont 1964 [S. 74-100]

Abkürzungen

Fl	Flöte
Picc	Piccoloflöte
Ob	Oboe
Clng	Englischhorn
Cl	Klarinette
Clb	Bassklarinette
Sax	Saxophon
Fg	Fagott
Cfag	Kontrafagott
Cor	Horn
Tr	Trompete
Tb	Posaune
Tuba	Tuba
Ar	Harfe
Cel	Celesta
Cplli	Glockenspiel
Cpne	Glocken
Xii	Xylophon
Mar	Marimba
Tmb	Tumbas
Ptti	Becken
Vn 1,2	Violine 1,2
Va	Viola
Vc	Violoncello
Cb	Kontrabass
k2	kleine Sekunde
g2	große Sekunde
4+	Tritonus
flag	Flageolett
flatt	Flatterzunge
pizz	pizzicato
stacc	staccato
ord	ordinario
arp	arpeggio
rit	ritardando
accel	accelerando
cresc	crescendo
dim	diminuendo
R	Original
B	Umkehrung
Я	Krebs
Я	Krebsumkehrung
R ^{ES}	Reihe (Transposition auf es)
O	Original
U	Umkehrung
K	Krebs
KU	Krebsumkehrung
#	neue Reihenpermutation
r.H.	rechte Hand
l.H.	linke Hand
Var.	Variation
H	Hauptstimme
N	Nebestimme
T. 6.1	Takt 6, Zählzeit 1
T. O	Auftakt