

Meinungen zu atonaler Musik

Arnold Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen

Die Einführung meiner Methode des Komponierens mit zwölf Tönen erleichtert das Komponieren nicht; im Gegenteil, sie macht es schwieriger. Modernistisch eingestellte Anfänger meinen häufig, sie sollten sie versuchen, ehe sie sich die notwendige technische Ausrüstung angeeignet haben. Das ist ein großer Irrtum. Die Beschränkungen, die einem Komponisten durch die Verpflichtung auferlegt werden, in einer Komposition nur eine einzige Reihe zu benutzen, sind so hart, daß sie sich nur durch eine Phantasie überwinden lassen, die eine große Zahl von Abenteuern bestanden hat. Nichts wird einem durch die Methode geschenkt, aber viel genommen. Es wurde bereits erwähnt, daß für jede neue Komposition eine besondere Reihe von zwölf Tönen erfunden werden muß. Manchmal wird sich eine Reihe nicht jeder Bedingung fügen, die ein erfahrener Komponist vorherzusehen vermag, besonders in jenen idealen Fällen, wo die Reihe sofort in der Form, dem Charakter und der Phrasierung eines Themas erscheint. Dann kann eine Brichtigung der Tonfolge notwendig werden.

Bei den ersten Werken, in denen ich diese Methode anwandte, war ich noch nicht überzeugt, ob der ausschließliche Gebrauch einer einzigen Reihe nicht zur Monotonie führen müsse. Würde sie die Schaffung einer ausreimenden Zahl von charakteristisch differenzierten Themen, Phrasen, Motiven, Sätzen und anderen Formen erlauben? Zu jener Zeit benutzte ich komplizierte Kunstgriffe, um die Vielseitigkeit sicherzustellen. Doch bald entdeckte ich, daß meine Furcht unbegründet war; ich konnte sogar eine ganze Oper, *Mores und Aron*, ausschließlich auf einer einzigen Reihe aufbauen; und ich stellte fest, daß ich im Gegenteil, je vertrauter ich mit dieser Reihe wurde, desto leichter Themen aus ihr abzuleiten vermochte. So hat sich die Wahrheit meiner ersten Vorhersagen glänzend erwiesen. Man muß der Fundamentreihe folgen; dennoch komponiert man ebenso frei wie vorher.

Aus dem Aufsatz „Komposition mit zwölf Tönen“, 1950

Wilhelm Furtwängler, Atonale Musik

Das Ortsgefühl, die Neigung, sich zur Orientierung in klare räumliche Beziehung zu seiner Umwelt zu setzen, d. h. zu »wissen«, wo man geht und steht, ist ein Grundgefühl organischen Lebens bei Tier und Mensch von frühester Jugend an... Diesem Gefühl der Orientierung nun Rechnung zu tragen, ist die Musik, die auf die Tonalität verzichtet, nicht genügend imstande. Wenn sie nicht die wirkliche Welt abschildert oder sich am choreographischen oder dichterischen Geschehen emporrankt... verliert sie einen nicht unbedeutlichen Teil der Sicherheit und Klarheit der Aussprache. Da ihre Spannungen und Beziehungen sich von Ton zu Ton, also auf engem Kreise, abspielen - sie verzichten ja auf übergeordnete Spannungen - so ist auch die Orientierung auf die nächstunmittelbare Umgebung ausgerichtet.

An der Hand des atonalen Musikers geht man daher - falls es sich nicht um Verstandes-Spekulationen handelt - wie durch einen dichten Wald. Am Wege ziehen die merkwürdigsten Blumen und Pflanzen die Aufmerksamkeit auf sich. Selber aber weiß man nicht, woher man kommt und wohin man geht. Ein Gefühl des Ausgeliefertseins an die Macht elementaren Seins ergreift den Hörer. Freilich ist nicht zu leugnen, daß hiermit ein bestimmter Ton im Lebensgefühl des modernen Menschen angeschlagen ist! ... Wir können uns der Einsicht nicht verschließen, daß eine Musik dadurch, daß sie auf die Spannungen und Entspannungen gliedernde Kraft verzichtet oder von Spannungen überhaupt absieht und an der Ortsbestimmtheit, die mit der Tonalität gegeben ist, nicht teilhat - sie mag sonst Eigenschaften haben, welche sie wolle - unweigerlich biologisch gesehen in Nachteil gerät, d. i. als biologisch minderwertig angesprochen werden muß...

Aus: „Gespräche über Musik“, 1949

Paul Hindemith, Tonalität ein Naturgesetz

Nach den ungefähr tausend Jahren, die in unserer Musikkultur ausschließlich der Entwicklung harmonischer musikalischer Formen dienten, ist es uns ganz unmöglich geworden, melodische Linien ohne harmonische und tonale Implikationen zu verstehen. Die aufeinanderfolgenden Intervalle von Melodien haben ja neben ihrer melodischen Bestimmung auch eine harmonische Bedeutung, die sich nicht übersehen läßt. Auch diese melodischen Intervallharmonien (Terzen, Quartan, usw.) versammeln sich ebenso wie die eigentlichen (vertikalen) Harmonien und ebenso ohne unser bewußtes Zutun um Fundamentaltöne und rufen damit wiederum den Effekt musikalischer Perspektive hervor. In der Malerei kann der Künstler entscheiden, ob er die Perspektive als Teil des malerischen Effekts in sein Bild einbeziehen will. In der Musik hingegen können wir dem Effekt der tonalen Zusammenfassung, der Tonalität, nicht entgehen. Die Intervalle als das Baumaterial sowohl der Melodien wie der Harmonien fallen je nach ihrer akustischen Struktur in tonale Gruppierungen, ohne uns nach unserer Meinung zu fragen. Hörten wir aber nicht oft genug von Bestrebungen, in der heutigen Musik solche tonalen Wirkungen zu vermeiden? Es scheint allerdings, als ob solche Versuche soviel Erfolgsaussichten hätten wie die Versuche zur Vermeidung der Erdanziehung. Wir können freilich mit Flugmaschinen uns vom Zentrum der Gravitation etwas entfernen, aber ist denn nicht gerade das Flugzeug der beste Beweis für unsere Unfähigkeit, der Erdanziehung zu entfliehen? Die Tonalität ist sicherlich eine sehr subtile Form der Erdanziehung, und um diese als musikalische Wirkung zu verspüren, brauchen wir nicht einmal den nunmehr schon gewohnten Umweg von wirklicher Erfahrung zu ihrem durch die Musik ausgelösten Abbild. Es genügt, in einem A-capella-Chor oder in einer Madrigalgruppe mitzusingen, um die Kraft tonaler Gravitation zu erleben: eine übersichtliche, dem Sänger verständliche tonale Anordnung hat eine gesunde, erfrischende Wirkung auf ihn, während Formulierungen die in ihrer tonalen Unklarheit nahe bis zur Unausführbarkeit gehen, ihn bis zu wirklichen körperlichen Schmerzen peinigen können...

Aus: „Komponist in seiner Welt“, 1952