

Kleiner Musikkurs [Teil 5]

Autor(en): **Valangin, Aline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Lehrerinnenzeitung**

Band (Jahr): **66 (1961-1962)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-317021>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kleiner Musikkurs (V. Teil)

Am schwersten ist in jene Musik einzudringen, deren Verdienst es ist, am radikalsten mit den alten, verbrauchten Kompositionsmanieren gebrochen zu haben: die Werke der Wiener Schule mit *Arnold Schönberg* (1874—1954) als Haupt. Nicht wie andere Musiker, die sich als Neuerer durchsetzten und Schule machten, und die alle mehr oder weniger die Volksmusik oder alte Stile als Basis nahmen, geht Schönberg von Wagner aus, dessen Art er in seinen ersten Werken, was Klangüberschwang betrifft, noch übersteigt. Er verläßt diesen Stil aber bald gegen einen entgegengesetzten, verschmähnt nun jede Überhitzung der Mittel und beschränkt sich auf das Maß des striktesten Notwendigen. So entstehen Arbeiten, die nur Ausdruck sind von Seelhaftem, ähnlich dem Jugendstil, der auch auf Prunk und Pracht verzichtete, um neue Formen aus unbekanntem Seelentiefen aufsteigen zu lassen: lianenmäßige Linien, Symbole, fließend Flüchtiges. Die subtilen Regungen, die Schönberg in Tönen fixieren wollte, konnten nur im noch Ungeformten aufklingen. Kein Schwerpunkt des Grundtones mehr, keine Tonart, somit keine Kadenzspannungen und Entspannungen; Dreiklänge werden vermieden, dafür Dissonanzen verwendet; an Stelle der lebenswürdigen Terz treten Septimen, Nonen und Sekunden, alles Intervalle, die hart sind; Wiederholungen eines Ablaufs gibt es nicht. Und doch sind in dieser Musik, unter dem fast erschrecklich Neuen, alle in Jahrhunderten gewonnenen Kompositionsmöglichkeiten in solcher Dichte herangezogen, daß das Verständnis des musikalischen Geschehens ungeheuer erschwert erscheint. — Doch auch diese Phase seiner Kunst ließ Schönberg hinter sich. Im Bedürfnis, aus dem bloß Subjektiven, persönlich Bedingten herauszukommen, suchte und fand er, gleichzeitig mit *Joseph Hauer*, eine neue, objektive Kompositionsregel, die sogenannte Zwölftontechnik, in welcher jeder der zwölf Töne unserer Musikübung gleichberechtigt ist. Alle sind auf eine Mitte hin ausgerichtet, die aber nicht in Erscheinung tritt. Die Vorschriften, die Schönberg aus dieser Anordnung der Töne zieht, sind ungewöhnlich streng. Er äußert sich dazu: «... *Ich bin mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle ich den Hitzegrad der Auflehnung ... und ohne daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung werden einsehen wollen.*» Dies war 1910.

Seit dieser Zeit datiert tatsächlich, wie Schönberg es voraussah, eine Art Verfemung des Meisters. Man will ihm nicht verzeihen, radikaler als alle andern mit dem Überlieferten aufgeräumt und überzeugend zum ersten Male die Möglichkeiten und Tendenzen wirklich zeitgemäßer Musik formuliert zu haben. — Schönberg, in seiner Jugend Freidenker, wie es seiner Zeit entsprach, hat sich schon im ersten Weltkrieg mit weltanschaulichen Fragen beschäftigt. Neben mehr satirischen Werken entstehen religiöse, so seine Oper «*Moses und Aaron*», ferner Bekenntnishafte, eine Ode, Kantaten, moderne Psalmen, in denen alle seine Errungenschaften in der Kunst des Komponierens «sich zu einem musikalischen Kosmos vereinen, dem Erde und Himmel gleichermaßen angehören», wie der bekannte Musikschriftsteller H. H. Stuckenschmidt schreibt.

Obschon zu seinen Lebzeiten die Kunst Schönbergs nur von wenigen erkannt wurde und sogar Musiker und Musikkritiker weissagten, sie werde spurlos vergehen, ist heute ihr Einfluß auf die jüngere Generation auffallend. An den vielen Festivals neuer Musik und an Kompositionswettbewerben sind drei Viertel der Werke in

Schönbergs Zwölftontechnik geschrieben.

Der bekannteste Schönberg-Schüler, selbst ein Meister, ist *Alban Berg* (1889 bis 1935). In seiner ersten Jugend schrieb er schwelgerische, hyperromantische Musik. Als Schüler Schönbergs lernte er, seine Extasen und Leidenschaften zu zügeln. Er wandte sich bald der konstruktiven Methode seines Lehrers zu, doch blieb ihm die Wärme des Ausdrucks stets erhalten. Seine Musik ist, bei aller Strenge des Aufbaus, geschmeidig, eingängig, man darf sagen: schön. Sie strahlt österreichische liebenswerte Menschlichkeit aus, was nicht hinderte, daß in einem Konzert 1913 ob seinen «Altenberg-Liedern» ein ungeheurer Skandal ausbrach. Das Publikum tobte. Es wollte um keinen Preis annehmen, daß der glatte Schein des Wohlvertrauten nicht mehr gelten sollte. Ein Jahr später wurde der Krieg entfesselt und veränderte die Welt so gründlich, wie es auch die feinen Nerven des Künstlers nicht hatten vorausahnen können. Immerhin wurde Berg noch vor seinem frühen Tode durch seine Oper «*Wozzeck*» berühmt, obwohl er darin alle Neuerungen an Klängen, Melodien rhythmischen Verfahren und Konstruktionen im Aufbau anbrachte, die sonst die Hörer ablehnten. Heute gehört der «*Wozzeck*» zu den Standardwerken jeder fortschrittlichen Bühne. Die Geschichte vom armen Soldaten Wozzeck, nach Büchner, der, unterdrückt von der herrschenden Gesellschaft, von seiner Geliebten verraten, schließlich zum Mörder und Selbstmörder wird, mag zum Erfolg viel beigetragen haben. Dieser nur menschliche, so gar nicht übermenschliche «Held» wurde nach dem Krieg 1925 bei der Erstaufführung des Werkes verstanden und damit auch die Bergsche Musik, die mit psychologischer Einfühlung und eminent künstlerischer Kraft das Schicksal dieses Alltagsmenschen in hintergründiger Weise trägt.

Der dritte Meister der sogenannten Wiener Schule, auch Schüler Schönbergs, lange Zeit der befremdendste ist, *Anton Webern* (1883—1945). Über den Unterricht Schönbergs hat er geschrieben: «*Dies ist Erziehung zur äußersten Wahrhaftigkeit gegen sich selbst.*» Weberns Musik ist so unaufdringlich, daß sie wie ein immaterielles Echo von Schönbergs Musik wirkte, so leise, daß sie im Gelärme und Betrieb kaum gehört wurde, und seine Werke sind so kurz, daß Schönberg darüber aussagte: «*Einen Roman durch eine Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken*», und: «*Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt.*» Die Werke dieses Komponisten sind reine Lyrik, im Versuch, alle musikalische Stofflichkeit aufzulösen in den puren Laut des Innerlichen und Regungen unterhalb der Bewußtseinsschwelle aufzufangen, darin dem Maler Klee verwandt. Diese Intimität des Ausdrucks erzwingt eine Schrumpfung der Zeit; daher sind diese Stücke so kurz. Sie lassen den Hörer verblüfft stehen, bevor er die Musik richtig wahrgenommen hat. In ihrer Gedrängtheit bewirken sie fast einen Schock vor so ungeschminkter Unmittelbarkeit, vor so blitzartig blendender Nähe des Un-Erhörten. Der mystische Zug bei Webern vertiefte sich noch in seinen letzten Werken, Kantaten auf religiöse Texte. Ihr Klang ist dünn, besteht oft nur aus einzelnen Tönen und Pausen, wobei merkwürdigerweise diese Pausen nicht als Klangleere, sondern als Klangfülle erlebt werden. Sein so persönlicher Stil, der eine melodische Linie auf verschiedene Instrumente verteilt und sie wie in klingende Punkte zerlegt, weswegen man von punktueller Musik spricht, hat sich trotz seiner Leisheit immer deutlicher als diejenige Kompositionsweise entpuppt, die heute von den Jungen und Jüngsten angenommen ist, so daß ein allgemein in Europa, Amerika und Japan verbreiteter Musikstil erscheint. Was Ende aller Musik gescholten wurde, ist zu einem neuen Anfang geworden.

Aline Valangin