

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Emmanouil Vlitakis

Komposition und Musiktheorie: Konvergenzen und Divergenzen zweier verwandter (?) Fächer

G. F. Haas: »Grundlagen
für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen«¹

Der österreichische Komponist G. F. Haas sah in seinem in gewisser Hinsicht provokanten und umstrittenen Vortrag »Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen« auf dem Symposium *Klang und Wahrnehmung* in Graz (2011) eine deutliche Diskrepanz zwischen aktueller Komposition und Musiktheorie, indem er feststellte, dass »die Überlegungen [wissenschaftlicher Publikationen] weit an den Bereichen vorbeigehen, die mich als Komponist bewegen.«² Gewiss argumentiert Haas hier aus seiner spezifisch kompositorischen Sicht heraus, die bestimmte postspektrale Konsequenzen mit einem ausgetüftelten mikrointervallischen Denken verknüpft, und dies auf der Grundlage einer ausdrücklich wahrnehmungs- und wirkungsorientierten Ästhetik. Man kann aber davon ausgehen, dass dieses Auseinanderklaffen zwischen musiktheoretischem Diskurs und kompositorischer Praxis das Empfinden zahlreicher Komponistinnen und Komponisten widerspiegelt.

Divergenzen

Womit hängt dies zusammen? Gewiss hat das 20. Jahrhundert zu einer enormen Erweiterung des musiktheoretischen und -wissenschaftlichen Schrifttums beigetragen. Im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts

1 Georg Friedrich Haas, »Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen«, in: *Dissonance* 117 (2012), 15–21 (überarbeitete Fassung eines Vortrags, den Georg Friedrich Haas innerhalb des Symposiums »Organised Sound« – *Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* am 16. Dezember 2011 in Graz gehalten hat). Der Autor bedankt sich herzlich bei G. F. Haas und seiner Tochter Ruth Asralda für die Zusendung des Manuskripts und den Hinweis auf die gedruckte Fassung.

2 Ebd., 15.

kam es dann immer mehr zu einer historischen Wende in der Musiktheorie, die den früheren, überwiegend systematischen Ansatz ergänzte und teilweise auch verdrängte. Die Betonung des historischen und die Abschwächung des systematischen, sozusagen »überzeitlichen« Ansatzes präzierte zwar den musiktheoretischen Diskurs und erhöhte deutlich seinen Wissenschaftsanspruch, führte aber auch zu einer gewissen Abwendung von der zeitgenössischen Komposition, was zum Teil mit der zunehmenden Spezialisierung von Musiktheoretikern zusammenhängt. Die Diskrepanz zwischen Musiktheorie und Komposition wurde dadurch weiter erhöht, dass nicht nur der Einsatz von neuen kompositorischen Mitteln wie dem Computer und elektronischen Klangquellen eine Orientierung weg von der Notation und hin zum Klang förderte, sondern dass auch vielfältige kompositorische Richtungen ein bewusstes Abkoppeln von jeglicher Tradition für sich in Anspruch nahmen. So entstand gewissermaßen eine radikalisierte Gegenläufigkeit beider Disziplinen durch die Betonung eines zeitlich »regressiven« Momentes in der Musiktheorie im Sinne einer prononcierten Wendung zur Musikgeschichte hin und eines zeitlich »progressiven« Momentes in der Komposition, das immer öfter an historische Voraussetzungslosigkeit grenzt. Es stellt sich also die Frage, ob diese Tendenz des »Auseinandergehens« beider Disziplinen weiter Bestand haben und eventuell zu einer »Teiltrennung« führen wird in dem Sinne, dass manche Kompositionsbereiche »theorielos« bleiben bzw. die Musiktheorie den Kontakt zu bestimmten Manifestationen zeitgenössischen Komponierens gänzlich verliert.

Klang versus Notation

Seine »Grundlagen für eine neue Musiktheorie« eröffnet G. F. Haas mit der These, dass das »Objekt der musiktheoretischen Untersuchungen [...] nicht mehr die Notation, sondern der Klang als unmittelbar wahrnehmbares akustisches Phänomen [ist].«³ In seiner Zusammenfassung stellt er dann fest, dass es heute möglich ist, »den *Klang an sich* unmittelbar, direkt zum Objekt musiktheoretischer Betrachtung zu

3 Ebd., 16.

machen, ohne dabei den Umweg über die Vereinfachungen und die Schematisierungen, die die traditionelle Notation zwangsläufig mit sich bringt, machen zu müssen.«⁴ Diese Notationskritik ist im Grunde genommen eine Strukturalismuskritik, die Haas an etlichen Stellen seines Papiers erörtert und die an sich nichts Neues ist, denn sie wurde seit den 1970er Jahren im Kontext der spektralen Musik quasi manifestartig vorgetragen. Die explizite Fokussierung auf Klang trägt der Tatsache Rechnung, dass die akustischen wie elektronischen Klangphänomene und ihre Modellierung zunehmend wichtig für die Komposition, die technischen Möglichkeiten, diese Phänomene adäquat zu analysieren, immer zuverlässiger wurden. Auch theoretische Ansätze einer Kategorisierung der Klangphänomene zum Zweck einer besseren Analysierbarkeit hat es etliche gegeben. Maßgeblich war das *Traité des objets musicaux* von Pierre Schaeffer (1966), auf dessen Grundlage Denis Smalley seit den 1980er Jahren seine spektromorphologische Theorie aufgebaut hat. Lachenmanns Aufsatz »Klangtypen der Neuen Musik« bot ein gewisses Vokabular und ein theoretisches Werkzeug zur Erfassung von mehr oder weniger komplexen Klangstrukturen an. Am fruchtbarsten und überzeugendsten scheinen letztlich integrative analytische Untersuchungen zu sein, in denen »partiturbezogene« Analysen mit Spektralanalysen kombiniert werden. Christian Utz und Dieter Kleinrath zeigen in ihrem Beitrag »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann« in beeindruckender Weise, wie ertragreich die Verknüpfung aktueller Technologien mit solidem musiktheoretischem Verstand sein kann.⁵ Solche Ansätze scheinen umfassender und vielschichtiger zu sein als ein einseitiges Ersetzen der Notation durch den Klang oder umgekehrt.

Diese zugespitzte Polarisierung »Notation versus Klang«, die vor allem durch spektrale Theorie und Ästhetik betrieben wurde, ist geschichtlich nachvollziehbar. Mindestens bis zum 15. Jahrhundert galt

4 Ebd., 20.

5 Christian Utz, Dieter Kleinrath: »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik«, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim 2011, 73–102.

in der abendländischen Musik der aristotelisch gegründete Primat der Theorie gegenüber der Praxis, und bis in die Zeit Hugo Riemanns hinein zeigte sich eine Vorherrschaft der ideellen Aspekte der Musik gegenüber ihrer Materialität. Dahlhaus schreibt hierzu, dass die »physikalische und die physiologische Akustik [...] vom Begriff der Musiktheorie ausgeschlossen [blieben], weil Riemann die These zugrunde legte, daß Musik nicht durch ›physisches Erleiden‹ von Schallvorgängen, sondern durch ›logische Funktionen‹ des menschlichen Bewußtseins konstituiert werde, so daß erst die ›musikalische Logik‹ eine Theorie der Musik (und nicht bloß des vor-musikalischen Substrats der Musik) darstelle.«⁶ In diesem Zusammenhang kann man die »Befreiung« des Klangs und die Fokussierung auf die Wahrnehmung seit den 1970er Jahren als eine Art »sexuelle Revolution« in der Musik begreifen. Andererseits wäre es aber einseitig und verarmend, das komplexe ästhetische Phänomen der Musik unter Ausschluss der schriftlichen Aspekte allein auf eine Folge von akustischen Reizen und der von ihnen ausgelösten Wahrnehmungseindrücke zu reduzieren. Gerade dieses vielschichtige, schillernde, geistige Projektionen und interpretatorische Arbeit fördernde Verhältnis von musikalischer Schriftlichkeit und realem Klang, das auch von Diskrepanzen geprägt ist und kaum widerspruchsfrei sein kann, ist essenziell für Erlebnistiefe und Bedeutungsreichtum in der ästhetischen Auseinandersetzung mit Musik.

Satztechnik

Ein weiterer Punkt im Thesenpapier von Haas betrifft die Analysierbarkeit bestimmter Werke: »Das Prinzip, dass die Gesetzmässigkeiten der Satztechnik nicht mehr ausschliesslich aus dem Notentext heraus erkannt werden können, gilt insbesondere, wenn computergestützte Dateien die Grundlage der Komposition sind.«⁷ Haas führt das Beispiel eines mit dem Programm *OpenMusic* komponierten Werkes an und konstatiert: »Wenn man die Dateien nicht kennt, kann man gar

6 Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften* 4, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2002, 240.

7 Haas 2012, 19.

nichts von der satztechnischen Arbeit entschlüsseln. Wenn man sie aber kennt, ist das einzig Aufregende, das man eventuell noch herausfinden könnte, die Frage, welche Übertragungs- beziehungsweise Schreibfehler es gibt.«⁸ Die angesprochene Problematik ist hier zentral für die musiktheoretische Beschäftigung mit computergestützter Komposition: Anders als bei tradierten Kompositionen, wo man mit »bloßem« (freilich mit geübtem) Auge verschiedene Aspekte der Kompositionstechnik analysieren kann, sind die Mechanismen der Tonhöhengenerierung bei Werken, in denen komplexe Operationen mit dem Computer durchgeführt wurden, nicht zu erfassen. Es ist allerdings oft nicht unmöglich, diese Daten vom entsprechenden Komponisten zu bekommen. So hat Rozalie Hirs die Komposition *Le lac* von Tristan Murail auch unter dem Aspekt der Arbeit mit Computer beleuchtet, indem sie die verschiedenen kompositorischen Schritte mit dem besagten Programm *OpenMusic* sehr ausführlich gezeigt hat.⁹ Ob in einem solchen Fall der Erkenntnisgewinn des Analytikers nur in der »kriminologischen« Arbeit einer möglichen Fehlerentdeckung besteht, sei hier dahingestellt. Weiter schreibt Haas, nachdem er mit Bachs *Kunst der Fuge* und Boulez' *Le marteau sans maître* zwei Beispiele einer meisterhaften Beherrschung der Kompositionstechnik angeführt hat: »Wenn man aber als Grundlage des Komponierens Computerprogramme verwendet, dann delegiert man dieses Handwerk gewissermaßen an eine Maschine, und dieses Handwerk selbst ist in künstlerischer Hinsicht frei verfügbar und daher wertneutral.«¹⁰ Dieser Aspekt des »Delegierens« scheint mir hier von Haas überbewertet zu sein. Zwar werden die Operationen vom Computer durchgeführt, aber die Auswahl bestimmter Operationen, die Eingabe der Grunddaten und der Umgang mit den Ergebnissen fordern ein Form-, ein Klang- und letzten Endes ein kompositorisches Denken, das aus den Daten musikalische Gestalten formt und sie zueinander in Beziehung setzt. Auf

8 Ebd., 20.

9 Rozalie Hirs, »Zeitgenössische Kompositionstechniken und OpenMusic: Murails *Le Lac*«, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim 2011, 119–164.

10 Haas 2012, 19.

der Ebene der (wie auch immer hergestellten) Gestaltbildungen und des Verhältnisses der Gestalten zueinander kann man allerdings auch ohne Wissen der für die Tonhöhengenerierung zuständigen Mechanismen durchaus analytisch arbeiten.

Haas radikalisiert dann seine Überlegungen, indem er seine sechste These folgendermaßen formuliert: »Analysen, zumindest neuerer Musik, brauchen sich nicht mit der Frage zu beschäftigen, WIE etwas gemacht ist. Relevant ist ausschließlich die Frage, WARUM etwas bestimmte Wirkungen erzielt beziehungsweise welche musikalischen Wirkungen der Komponist beziehungsweise die Komponistin mit dem Stück erzielen will.«¹¹ Es ist nicht zu leugnen, dass das »Wie« einer Komposition nicht den einzigen Fragen- und Antwortkomplex bilden darf. Wenn man aber den Kompositionsprozess völlig aus den Augen verliert, ist ein tieferer Nachvollzug bestimmter Elemente der Komposition nicht mehr möglich. In der schon erwähnten Analyse von Murails *Le lac* ist es besonders einleuchtend zu sehen, wie bestimmte poetische Ausgangsideen durch kompositorische Entscheidungen und Operationen des Computers allmählich geformt werden. Durch Einblick in den Formungsprozess kann man bestimmte Elemente besser begreifen und die Umwandlung poetischer oder kompositorischer Grundideen in ein konkretes musikalisches Werk nachvollziehen. Gerade die Betrachtung der Dialektik zwischen kompositorischer Vorstellung und ihrer Materialisierung, zwischen Idee und Kompositionstechnik bildet eines der spannendsten Momente musiktheoretischer Tätigkeit und stellt auch eine unentbehrliche Grundlage für eine tiefgreifende Kompositionskritik dar. Darüber hinaus scheint die ausschließliche Fokussierung auf Wahrnehmungs- und Wirkungskategorien insofern problematisch zu sein, als sie die Reflexion über ein musikalisches Kunstwerk extrem reduziert. Das hörende Rezipieren eines Werkes und das Spüren der ausgelösten Wirkungen ist zwar ein wichtiger Bereich des ästhetischen Musikerlebnisses, aber nicht der einzige. Die Reflexion des Gehörten, das Begreifen der Einzelelemente, ihres Verhältnisses zueinander, ihrer Entwicklungsmechanismen und auch

¹¹ Ebd., 19.

imaginärer Entwicklungen, die sich konkret nicht ereignet haben, aber in diesem Konnex denkbar wären – all das gehört zur geistigen Dimension des Kunsterlebnisses und braucht nicht die sinnliche Erfassung zu verdrängen, muss aber auch nicht von ihr ausgeschlossen werden.

Oktavlage

Weiter stellt Haas bestimmte Abstrahierungen und Analogien, die durch unsere Notation suggeriert und im tradierten musiktheoretischen Denken meistens mitgetragen werden, bei der Betrachtung (nicht nur) Neuer Musik grundsätzlich in Frage. Dazu gehören die Oktavlage und das Verhältnis zwischen horizontalen und vertikalen Ereignissen. Haas radikalisiert auch hier den Sachverhalt: »Die Versetzung eines Ereignisses um eine Oktave ist in nicht-tonaler Musik eine Transposition.«¹² Mit »Transposition« meint er hier eher das Schaffen einer neuen Identität als eine Variation oder Gleichwertigkeit des Ereignisses. Aus der Sicht eines Komponierens, das aus Klangstrukturen heraus konzipiert wird, ist eine solche Auffassung durchaus nachvollziehbar, denn die klanglichen Charakteristika eines oktavversetzten Ton(komplex)es, also spektrale Beschaffenheit, Ein- und Ausschwingvorgänge, eventuelle Maskierungseffekte usw. sind deutlich unterschiedlich. Diese Unterschiedlichkeit hat wiederum kompositorische Relevanz, und als solche muss sie auch bei einer musiktheoretischen und analytischen Betrachtung berücksichtigt werden, denn das »übliche« Voraussetzen von Identitäten und Analogien, die keine mehr sind, kann eine entstellende Diskrepanz zwischen Analyse und Wahrnehmung zur Folge haben. Allerdings ist hier auch nach dem jeweiligen Kontext zu differenzieren, eine allgemein gültige »Regel« gibt es nicht. Dies bedeutet, dass je nachdem, wie eine bestimmte Musik komponiert wurde, bei solchen Phänomenen von Analogie, Variation oder neuer Identität gesprochen werden kann. Der analytische Verstand sollte idealerweise in der Lage sein, die verschiedenen Momente der Komposition in ihrer Wechselwirkung abzuwägen, um dann beurteilen zu können, welches Verhalten überwiegt.

¹² Ebd., 17.

Horizontale/Vertikale

Ähnlich verhält es sich mit dem nächsten Punkt: »Eine Verwandtschaft von horizontalen und vertikalen Ereignissen existiert nicht mehr.«¹³ Haas führt das Beispiel eines komplexen Akkordes mit Sechstelton-Intervallen an, der dann in eine Melodie umgebildet wird. Die Notation suggeriere hier eine Verwandtschaft, man könne aber keinen logischen Zusammenhang wahrnehmen. Haas hat hier insofern Recht, als (nicht nur) in solchen komplexen Fällen die Horizontale und die Vertikale prinzipiell (und von der Wirkung her) unterschiedliche Sachverhalte sind. Dies schließt aber nicht aus, dass man, wenn auch unbewusst, durchaus eine Verwandtschaft erkennen oder »spüren« kann; das hängt wiederum mit der Art der kompositorischen Setzung zusammen und kann nicht außerkontextuell und allgemein gültig geregelt werden.

Schlussfolgerungen

Durch die Auseinandersetzung mit dem Thesenpapier von G. F. Haas, das zentrale Problematiken des aktuellen Spannungsfeldes zwischen Komposition und Musiktheorie thematisiert, scheinen mir bestimmte Schlussfolgerungen naheliegend zu sein:

1. Die *klangliche Realität* einer musikalischen Komposition sollte bei der Analyse stärker berücksichtigt werden. Durch die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind tradierte theoretische Denkmuster und -gewohnheiten, die nicht mehr stimmig sind, zu hinterfragen und durch neue Konzepte zu ersetzen.
2. Die *Partitur* als Kodierungsmittel kompositorischer Gedanken, die durch Interpretation in musikalische Aktionen umgewandelt werden, als Speicherungsmittel struktureller Einheiten, die in ihrem Verhältnis zueinander und in ihren Entwicklungsmechanismen reflektiert werden, und als Plattform, die das Entstehen der fruchtbaren Dialektik zwischen Abstraktion und Konkretion, zwischen Idee und Materie ermöglicht, bleibt weiterhin als primäres Feld der

¹³ Ebd.

analytischen Betrachtung erhalten und darf nicht zugunsten einer einseitigen Fokussierung auf den Klang aufgegeben werden.

3. Integrative analytische Ansätze, die *partitur*bezogene und *klang*bezogene Analysen verbinden, scheinen gut dazu geeignet, diesen komplexen Anforderungen zu entsprechen. Voraussetzungen dafür sind ein gutes technisches Know-how und solider musiktheoretischer Verstand, der die richtigen Fragestellungen formuliert und die entsprechenden Schlussfolgerungen ziehen kann.
4. Der *kompositorische Prozess*, bei manchen computergestützten Kompositionen »unsichtbar(er)« gemacht, darf nicht ganz aus den Augen verloren werden. Die Arbeit mit Skizzen bzw. mit Daten, die die Komponisten ggf. zur Disposition stellen, können dabei helfen, den Formungsprozess kompositorischer Grundideen zu beleuchten, was das intellektuelle Begreifen und auch den sinnlichen Genuss steigern kann. Auch für die Kompositionskritik ist die Durchdringung der Dialektik von Idee und Handwerk bzw. Technik grundlegend.
5. Auch ohne Wissen der Mechanismen der Tonhöhengenerierung ist die analytische Betrachtung nicht sinnlos. Eine »*phänomenologische*« *Besprechung* der kompositorischen Grundelemente, ihrer Wechselwirkung und ihrer Entstehung, kann durchaus einleuchtende Aspekte beisteuern.
6. Es geht um *das Ganze*: Die Tatsache, dass die klangliche Materialität musikalischer Phänomene lange Zeit in gewisser Hinsicht untergeordnet war, darf heute nicht im Gegenzug dazu führen, dass Klang und Wahrnehmung einseitig die Diskussion bestimmen und Reflexion bzw. intellektuelle Durchdringung musikalischer Kunstwerke als obsolet betrachtet werden. Gerade der Pluralismus der Herangehensweisen kann eine große Bereicherung des musikästhetischen Erlebnisses bedeuten.

Konvergenzen

Aus meiner Sicht ist die Anwendung musiktheoretischer Tätigkeit in der aktuellen Komposition genauso unentbehrlich, wie sie immer war: Es geht um Vermittlung, Verarbeitung und geistige Durchdringung von (wie auch immer gearteten) Kunstwerken. Veränderte Rahmenbe-

dingungen verlangen allerdings auch neuartige Ansätze und »Werkzeuge«. Der Aufwand ist groß, in Zusammenhang mit dem historischen Wissenschaftsanspruch moderner Musiktheorie sogar immens. Es stellt sich also die Frage, ob die Musiktheorie sich das leisten muss und kann. Aus meiner Sicht muss man diese Frage bejahen, denn eine Musiktheorie, die ihr Gebiet geschichtlich »abgeschlossen« hat, ist selbst irgendwann auch zu Ende. Und das Gegenargument vom Nischendasein (bestimmter) Neuer Musik ist auch nicht haltbar: Die Autonomie des (ästhetischen) Gedankens ist ein hohes Gut, und dies sowohl für Komposition als auch für Musiktheorie.

© 2015 Emmanouil Vlitakis (mvlitakis@gmx.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Vlitakis, Emmanouil (2015), »Komposition und Musiktheorie: Konvergenzen und Divergenzen zweier verwandter (?) Fächer« [Composition and Music Theory: Convergences and Divergences of Two Related (?) Subjects], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 87–96.
<https://doi.org/10.31751/p.137>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; composition; Georg Friedrich Haas Thesen Musiktheorie; Georg Friedrich Haas theses music theory; Klang; Komposition; music theory; Musiktheorie; Notation; notation; sound

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 24/02/2022