**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein
**Band:** - (2012)
**Heft:** 117

**Artikel:** Grundlagen für eine neue Musiktheorie : sechs Thesen
**Autor:** Haas, Georg Friedrich
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-927654

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 23.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Grundlagen für eine neue Musiktheorie

## Sechs Thesen

Georg Friedrich Haas

Als Komponist wünsche ich mir immer wieder eine Musiktheorie, die mir «Werkzeuge» zur Verfügung stellt: «Werkzeuge» für die Satztechnik, vielleicht auch für die Instrumentation; für die Form überdies «Werkzeuge», die ästhetische Grundpositionen vermitteln können.

Doch immer wieder werde ich von Neuem enttäuscht, wenn ich versuche, in wissenschaftlichen Publikationen Erkenntnisse zu finden, die hilfreich zur Entwicklung dieser «Werkzeuge» für die kompositorische Arbeit sein könnten. Oft fasziniert ein Thema, oft fasziniert ein Ansatz. Aber sobald ich dann genauer lese, stelle ich fest, dass die Untersuchungen, dass die Überlegungen weit an den Bereichen vorbeigehen, die mich als Komponist bewegen.

Ich muss gestehen, ich habe in den letzten 25 Jahren keine einzige brauchbare Anregung aus den Fachbereichen der Musiktheorie, der Musikpsychologie oder der Musikästhetik bekommen, wohl aber sehr viele, sehr befruchtende Anregungen aus den Bereichen der Akustik, aus der Auseinandersetzung mit nicht-europäischen Musiktraditionen und vor allem aus dem direkten und unmittelbaren Studium von Kompositionen beziehungsweise Aussagen, die die Komponistinnen oder Komponisten über ihre Werke gemacht haben.

Mit einem gewissen Neid blicke ich zurück in die Vergangenheit, denke zum Beispiel an das 17. Jahrhundert, wo einerseits eine klare Dissonanz-Konsonanz-Lehre und eine Generalbasslehre in satztechnischen Fragen klare Antworten geben konnten, und andererseits eine ebenso klar definierte musikalische Rhetorik die Sinnzusammenhänge herstellte. Oder ich denke an Perioden im 20. Jahrhundert, etwa an die frühen Phasen der Dodekaphonie beziehungsweise später der seriellen Musik, wo ein verhältnismässig leicht zu erlernendes Handwerk den subjektiven Eindruck vermitteln konnte, Mitglied der Avantgarde zu sein.

Freilich, wenn man die Vergangenheit genauer betrachtet, wird man feststellen, dass es wohl immer so gewesen ist, dass zuerst die musikalische Phantasie, zuerst die künstlerische Notwendigkeit da war, und erst danach die theoretische Begründung oder Untergründung dieser künstlerischen Entwicklung stattgefunden hat. Wenn man den Satz «prima la musica, dopo la teoria» formulieren wollte, wäre er – zumindest, was die zeitliche Abfolge betrifft – richtig. Deshalb dürfte es mich eigentlich nicht wundern, dass ich immer enttäuscht werde, wenn ich versuche, auf die brennenden Fragen, die mich berühren, seitens der Musiktheorie eine Antwort zu bekommen.

Daher würde ich es mir auch zu leicht machen, wenn ich jetzt einfach darüber lamentieren würde, dass die Musikwissenschaft heute auch nicht mehr das ist, was sie vor zwei Generationen war. Ich glaube, die Probleme liegen tiefer. Die Fragestellungen, mit denen sich die jüngeren Komponistinnen und Komponisten konfrontiert sehen, haben sich grundsätzlich

geändert. Sie sind in wesentlichen Bereichen anders geworden, vor allem durch den Umgang mit elektronischen Medien. Auch auf die Gefahr hin, dem Einen oder der Anderen durch diese Generalisierung unrecht zu tun: Die Wissenschaft ist nicht in demselben Ausmass mit den Künstlerinnen und Künstlern mitgegangen.

## THESE NR. 1

**Das Objekt der musiktheoretischen Untersuchungen ist nicht mehr die Notation, sondern der Klang als unmittelbar wahrnehmbares akustisches Phänomen.**

Verzeihen Sie mir, dass ich jetzt auf die doch schon hinlänglich bekannte Tatsache nochmals verweise, dass Musik eine Kunstform der Zeit ist. Sie ist vergänglich und kann daher nicht unmittelbar Bestandteil der Untersuchung sein. Ein Bild kann man direkt betrachten, man könnte dieses direkt betrachtete Bild als Grundlage der Untersuchung nehmen. Bei der Analyse von Musik benötigt man eine Methode der Fixierung, der Überlieferung, um auf der Basis dieser Überlieferung dann musiktheoretische Überlegungen anstellen zu können.

Die Geschichte der Musiktheorie zeigt uns ja auch sehr deutlich, in welchem Ausmass die Musiktheorie abhängig ist von der Fähigkeit, Musik zu fixieren beziehungsweise festzuhalten. Solange es keine entwickelte Notation gab, konnte man kaum über die Grundelemente der Musiktheorie hinausgehen. Man konzentrierte sich zum Beispiel auf Stimmungsfragen und auf die Verhältnisse der Tonhöhen zueinander, oder man stellte spekulative Beziehungen zwischen religiösen oder mystischen Inhalten und Tönen in den Mittelpunkt der Theorie. Erst die Entwicklung einer Notation, die auch die Tonhöhen und die Tondauern fixieren konnte, schaffte die Voraussetzungen dafür, so etwas wie eine Dissonanz-Konsonanz-Theorie zu entwickeln.

Heute haben wir Möglichkeiten, Musik in einer Weise wiederholbar – und damit auch untersuchbar – zu machen, wie das in der Vergangenheit undenkbar gewesen wäre. Wir können die klangliche, die akustische Realität eines Stückes in sehr grosser Genauigkeit elektronisch festhalten und wiedergeben. Basis einer neuen Musiktheorie müssen daher diese neuen Möglichkeiten sein, die wir jetzt gewonnen haben.

Es war in der Vergangenheit faszinierend, wenn man sich zum Beispiel mit Konsonanz- und Dissonanzfragen beschäftigt hat, wenn man erforscht hat, welche Akkorde, welche Klangsituationen in welche Abfolgen gebracht werden mussten. Das konnte notiert werden, das wurde untersucht. Heute würde mich aber zum Beispiel interessieren, mit welchen Intonationsabweichungen Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, Sängerinnen und Sänger bestimmte Wirkungen, bewusst oder unbewusst, erzielen. Mich würde interessieren, welche Bandbreiten der Intonation möglich sind, sinnvoll sind, ausdrucksstark wirken. Ich vermute, sie würden jeder mathematischen Logik Hohn sprechen.

Mich würde interessieren, ob die Klangfarbe selbst so etwas wie eine satztechnische Eigengesetzlichkeit entwickeln kann, ob es so etwas wie eine Klangfarbenlogik, Klangfarbendramatik, Klangfarbenperiodik (oder -aperiodik) gibt.

Zwar erhalten wir wesentliche Erkenntnisse, wenn die traditionelle Musiktheorie zum Beispiel in den Beethoven-Sonaten die Periodenbildung untersucht oder die Beschaffenheit der Varianten innerhalb der Reprisen. Mich würde aber auch – und zwar in besonderem Ausmass – interessieren, wie Interpretinnen und Interpreten in ganz feinen zeitlichen Schattierungen mit diesen Wiederholungen umgehen. Inwieweit es hier Accelerandi und Ritardandi gibt, inwieweit es hier Asymmetrien in den Aufführungen gibt, die in einer kontrapunktischen Spannung zu den Symmetrien der komponierten Struktur stehen.

Und hier wäre die Grundlage der Untersuchungen eben nicht das, was in den Noten steht, sondern das real Erklingende. Man kann dazu Tonaufzeichnungen benutzen, und diese Aufnahmen analysieren. Im Fachbereich Aufführungspraxis – also in einem im deutschen Sprachraum verhältnismässig wenig beachteten Randbereich der Musikwissenschaft – würde dann musiktheoretische Grundlagenforschung betrieben. Eine Grundlagenforschung, die uns Hinweise darauf geben könnte, wie wir Tonhöhen, Tondauern und Klangfarben wahrnehmen, welche Bandbreiten, welche Varianten als angenehm (oder ausdrucksstark, oder spannungsvoll, oder beruhigend, oder ...) empfunden werden. Auf die Entstehung neuer Kompositionen könnten diese Untersuchungen eine inspirierende Wirkung entfalten. Denn schon jetzt arbeiten viele Komponistinnen und Komponisten mit diesen Bandbreiten – ohne dabei über ein besseres «Werkzeug» als die eigene Phantasie zu verfügen. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit würden diese Untersuchungen aber viele aus dem Notentext abgeleitete, vermeintliche Wahrheiten relativieren. Daraus folgend würden möglicherweise auch manche liebgewordenen Gedankenmodelle relativiert werden müssen.

Selbstverständlich werden wir auch weiterhin die traditionelle Notation in der musiktheoretischen Betrachtung benutzen. Sie ist ein hervorragendes Kommunikationsmittel, und sie zeigt bestimmte, sehr wesentliche Elemente der Musik relativ präzise auf. Aber wir müssen uns immer bewusst sein, *was* diese Notation eigentlich ist. Historisch gesehen handelt es sich dabei um eine Orgel-Tabulatur des 17. Jahrhunderts. Alles das, was man auf einer Orgel des 17. Jahrhunderts – eventuell mit erweitertem Tonumfang – realisieren kann, das lässt sich einfach und bequem notieren. Jene Parameter der Musik, die man auf einer Orgel des 17. Jahrhunderts differenziert gestalten kann, sind – zufällig? – genau jene Bereiche, auf die sich die Musiktheorie konzentriert hat und sich heute immer noch konzentriert.

Aber Musik ist mehr.

## THESE NR. 2

**Die Frage, innerhalb welcher Oktavlage ein musikalisches Ereignis sich befindet, ist von gleichwertiger Relevanz wie die Frage, aus welchen Intervall-, Klang-, Zeit-, (usw.)-Strukturen dieses musikalische Ereignis zusammengesetzt ist.**

Dass wir Tonhöhen unterschiedlicher Oktavlage, aber gleichen Namens als beinahe identisch und weitgehend austauschbar betrachten, ist ein Spezifikum der tonalen Musik sowie der Dodekaphonie Arnold Schönbergs. Hier handelt es sich aber um historische Situationen, um spezielle Ereignisse innerhalb eines Teiles der Musikgeschichte. Denn sobald die Tonalität in Frage gestellt wird – und das beginnt etwa schon mit Skrjabins Prometheus-Akkord –, wird die Intervallstruktur zwischen den einzelnen Tönen von immer grösserer Relevanz. Eine Versetzung von einzelnen Tönen dieses Akkordes um eine Oktave bedeutet die Schaffung einer neuen Identität, und nicht eine Variation oder gar eine Gleichwertigkeit. Wenn ich in einem C-Dur-Akkord bei gleichbleibendem Basston die Töne in Oktavversetzungen umschichte, erhalte ich dasselbe musikalische Element in einer neuen Konkretisierung. Wenn ich die Töne des Prometheus-Akkordes unterschiedlich oktavversetze, zerstöre ich ihn – auch bei gleich bleibendem Basston.

Zudem hängt die klangliche Qualität eines Intervalls ja wesentlich von der Oktavlage ab, in der dieses Intervall erklingt. Die für Komponistinnen und Komponisten nicht unwesentliche Frage, inwieweit sich der Charakter und die klanglichen Eigenschaften eines Intervalls verändern, wenn es bei gleichbleibenden Frequenzverhältnissen die Oktavlage ändert, wird von der Musiktheorie kaum beantwortet.

Die Versetzung eines Ereignisses um eine Oktave ist in nicht-tonaler Musik eine Transposition. Freilich, unsere akademische Ausbildung macht es schwer, diese Oktavidentitäten zu vergessen. Es ist ja die Aufgabe der Gehörschulung, unsere Ohren so lange zu drillen, bis wir wirklich glauben, dass zum Beispiel eine reine Quart und eine reine Undezim dasselbe Intervall sind. Aber wer in einem nicht-tonal definierten Klangraum komponiert, für den oder für die ist etwa die Frage, ob ein eingestrichenes oder ein zweigestrichenes C gesetzt werden soll, von derselben kompositorischen Relevanz wie die Frage, ob man sich für ein C oder für ein Cis entscheidet, beziehungsweise ein um 12 Cent erniedrigtes C oder ein um 41 Cent erhöhtes C (oder wie auch immer).

## THESE NR. 3

**Eine Verwandtschaft zwischen horizontalen und vertikalen Ereignissen existiert nicht mehr.**

Man könnte diese These auch so formulieren: Eine Verwandtschaft zwischen Melodischem (= Horizontalem) und Harmonischem (= Vertikalem) existiert nicht mehr.

Dass eine melodische Gestalt als Stellvertreterin oder Repräsentantin eines Zusammenklanges, eines Akkordes gehört wird, ist ein Spezifikum der tonalen Musik, das dann später auch in die Dodekaphonie Arnold Schönbergs übernommen wurde.

Global gesehen handelt es sich bei diesem harmonisch/melodischen Hören aber um einen Einzelfall. Musiken, deren Sprache sich unabhängig von der europäischen Tradition entwickelt hat, erfordern andere Techniken des Hörens. Und da die heute komponierte Musik mittlerweile die Tonalität längst verlassen hat, kann und darf man nicht mehr davon ausgehen, dass die Gesetze, die in der Tonalität ihre Gültigkeit hatten, problemlos übernommen werden können. Die beliebte Methode, irgendeinen Klang zu analysieren, das, was gleichzeitig erklingt, künstlich auseinanderzudividieren und es sukzessiv aneinanderzureihen und dadurch eine vermeintlich sinnvolle melodische Gestalt zu gewinnen – das ist ein Vorgang, der durchaus da und dort zu spannenden und beeindruckenden ästhetischen Ergebnissen führt. Aber es ist ein artifizieller Akt, der mit der Realität der Wahrnehmung oder mit der Eigengesetzlichkeit der Klänge nichts zu tun hat. Es ist eine künstlerische Entscheidung, einen gewissen Zusammenhang herstellen zu wollen (vergleichbar der Dodekaphonie). Er ist jedoch genau so wenig unmittelbar wahrnehmbar, wie man eine Reihenstruktur durch das Hören aus einer Komposition herausanalysieren kann.

Um das an einem konkreten Beispiel zu erläutern: Stellen wir uns vor, ich entscheide mich dazu, an einer bestimmten Stelle einen Akkord zu bilden, der einerseits aus sehr eng beisammen liegenden, schwebenden, sich reibenden Intervallen besteht – sagen wir Sechstelton-Intervallen – und andererseits dann in grösseren Intervallabständen – etwa aus dem tieferen Bereich der Obertonreihe – fortgesetzt wird. Dabei entsteht ein sehr reizvoller, spannender, schwebungsreicher Klang, der eine unmittelbare Wirkung erzielt. Nun entscheide ich mich, diesen Akkord in eine Melodie umzubilden, die ich zuerst in Sechstelton-Schritten herumjammern lasse und die dann in einem expressiven Aufschrei nach oben in die Quint (oder in einen mikrotonal vergrösserten Tritonus) springt, um dort wieder in Sechstelton-Schritten jammern zu können: Das ist sicherlich wunderschön, aber einen logischen *Zusammenhang* zwischen dem *Klang* davor und der *Melodie* danach kann ich nicht wahrnehmen, es sei denn, ich schaue auf die Noten, in denen es geschrieben ist. Diese suggerieren mir eine Verwandtschaft.

Zusammenklang und Melodie, oder anders gesprochen, Raum und Linie beziehungsweise Raum und Linien beziehungsweise Zusammenwirken mehrerer Linien miteinander: Das ist ein Thema, das nach wie vor existenzielle Notwendigkeit hat. Die alten «Werkzeuge» aber versagen ihren Dienst. Wir müssen neue «Werkzeuge» finden, deren Gestalt und deren Möglichkeiten, zumindest für mich, sich derzeit nur ansatzweise darstellen.

Lösungsansätze, die diese Fragen beantworten könnten, wären unter anderem im Rahmen der Musikethnologie zu finden. Ich würde mir zum Beispiel wünschen, dass die Fragen der Heterophonie – oder besser gesagt, der verschiedenen Typen von Heterophonie, die sich selbständig in gegensätzlichen Musiktraditionen entwickelt haben – mit derselben Akribie untersucht würden, mit der in den vergangenen Jahrhunderten die europäischen Harmoniebildungen untersucht worden sind. Oder dass man detailliert untersucht, welche Klangwirkungen in der Kombination von stehenden Klängen (sei es als Bordun oder als Nachklingen von Schlaginstrumenten) mit den Linien von Melodieinstrumenten jeweils erwünscht sind.

## THESE NR. 4

**Musikalische Form wird nicht mehr durch strukturelle Beziehungen definiert, sondern durch die Wahrnehmung des Zeitablaufes der Musik, durch die Untersuchung, wie Erwartungshaltungen aufgebaut beziehungsweise enttäuscht werden; und wie und warum der Ablauf der Stücke wirkt.**

Diese These ist wiederum eine Fortsetzung der These Nr. 1: Wenn wir nicht mehr in Notenschrift denken, dann interessieren uns Formulierungen wie «Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* ist aus einer einzigen rhythmischen Zelle abgeleitet» (beziehungsweise «aus einer einzigen Tonskala abgeleitet») nicht. Und wenn wir uns wirklich ernsthaft mit diesen Werken beschäftigen, dann wird uns auch sehr bald klar, dass das gar kein Verlust ist, denn Nonos Streichquartett, um bei diesem Beispiel zu bleiben, wirkt ja nicht deshalb so stark, weil alles aus einer einzigen klar definierten Struktur abgeleitet ist, sondern deswegen, weil Nono eine Klangvision hatte, eine Zeitvision. Diese Visionen sind es, die die Qualität des Werkes ausmachen, nicht die Strukturen.

Ich betrachte die seriellen Relikte in Nonos Streichquartett in Analogie zu den polyphonen Elementen in Gesualdos Musik: Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der Musik, sie bilden die für den Komponisten existenznotwendige Brücke zu den Techniken der Vergangenheit – aber sie sind nicht das, was uns an den Werken interessiert, was uns bewegt, warum wir diese Werke lieben.

Es hat sich eine Tradition der Vermittlung der sogenannten «Formenlehre» entwickelt, die sich darauf beschränkt, aus der Musik kleine Häppchen herauszupicken, die sich auf einer halben Din A4-Seite oder in einem möglichst weniger als 90 Sekunden dauernden Tonbeispiel publizieren lassen, um aus diesen Häppchen dann bestimmte, sogenannte strukturelle Beziehungen herauszuanalysieren.

Aber Musik funktioniert nicht so. Musik funktioniert immer so, dass Zeiträume gestaltet werden, und dass alles, was geschieht, seinen Sinn, seine Berechtigung, warum es geschieht, aus dem heraus bezieht, was davor geschehen ist: Dass es das Vorherige entweder bestätigt oder aufhebt, es entweder fortsetzt oder unterbricht, wo es im Idealfall gelingt, erkennbare oder aber spürbare Beziehungen herzustellen, ohne dabei redundant zu werden. Es stellt die Basis und die sich ständig von Neuem etablierenden Ausgangspunkte für weitere Beziehungen her. Unter Beziehungen verstehe ich jetzt *nicht* ausschliesslich aus der Notation heraus ableitbare strukturelle Zusammenhänge, sondern ganz konkret *wahrnehmbare* Vorgänge der Erwartung und der Enttäuschung.

Mittlerweile sind mehrere Generationen von Komponistinnen und Komponisten herangewachsen, die gründlich gelernt haben, dass sich in musikalischen Kunstwerken immer strukturelle Beziehungen verbergen, die aus Übereinstimmungen (oder Variantenbildungen) der Notenkopf-(und -hals-)Figurationen gebildet werden. Der daraus gebildete Schluss, man bräuchte nur genügend intellektuelle Energie in die Erstellung derartiger Beziehungen zu investieren, um dadurch quasi automatisch eine «neue Musik» herzustellen, ist die Ursache von viel unnötig langweiliger Musik.

Mich interessieren diese «Strukturen» nicht, und ich glaube, auch die Musiktheorie sollte das nicht interessieren. Denn was uns interessieren muss, sind die Fragen: Wie schaffen wir es, aufregende Zeitverläufe herzustellen? Wie nehmen wir Verlangsamungen und Beschleunigungen war? In welcher Weise verändert sich die Wahrnehmung der Zeit im Verlauf einer Komposition? Oder anders ausgedrückt: Gibt es so etwas wie Gesetzmässigkeiten von musikalischer Dramatik?

In formaler Hinsicht sind noch viele Grundlagen unerforscht. Um dies in einem ganz einfachen Beispiel zu zeigen: Wenn ich einen Klang, der in der Dauer einer Viertel im Tempo ♩=60 notiert ist, in zwei Teile unterteilen möchte, die als etwa gleich lang wahrgenommen werden, dann geschieht das sehr einfach, indem ich aus der Viertel zwei Achtel mache. Wenn ich diesen Zeitablauf jetzt mit dem Faktor 600 multipliziere und mich frage, wie ich eine Dauer von 10 Minuten in zwei gleichlang wahrgenommene Abstände unterteile, dann konnte ich bis jetzt keine Untersuchung finden, die mir darauf eine Antwort geben könnte. Wobei wir wohl davon ausgehen müssen, dass es da gar keine eindeutige Antwort gibt, denn die Wahrnehmung von zwei ungefähr gleich langen Formteilen hängt selbstverständlich in starkem Ausmass davon ab, wie diese Abschnitte intern gestaltet sind. Da fehlt derzeit noch die Grundlagenforschung. Diese Liste liesse sich beliebig fortsetzen.

## THESE NR. 5

**Der Gegensatz von Dissonanz und Konsonanz ist ein historisches Phänomen eines bestimmten Abschnittes der europäischen Musiktradition. Diese Begriffe sind durch ein neues Konzept der Benennung von Klangkategorien zu ersetzen.**

Die Vorstellung, dass eine Konsonanz etwas wohlklingend Angenehmes, in sich Beruhendes sei, und im Gegensatz dazu die Dissonanz etwas Unangenehmes, Spannungsgeladenes, Problematisches, das einer Lösung bedarf, ist so sehr verbreitet, dass sie sogar in den allgemeinen Sprachgebrauch gedrungen ist. Wenn man zum Beispiel in eine Internet-Suchmaschine die Stichwörter «schrille Dissonanz» eingibt, muss man lange warten, bis man unter den Suchergebnissen überhaupt einen Eintrag findet, der sich auf Musik bezieht.

Umso überraschender ist es, dass wir, sobald wir uns aus der europäischen Tradition entfernen, feststellen müssen, dass es – zumindest meines Wissens – keine musikalische Kultur gibt, die ein Interesse an diesen sogenannten Konsonanzen hat. Wäre es eine allgemein menschliche Disposition, dass wir eine quasi biologisch bedingte Sehnsucht nach oder Veranlagung zu Konsonanzen in uns hätten, dann hätte es doch Kulturen geben müssen, die schon lange vor der europäischen Musik entdeckt hätten, welch wunderbare Akkorde entstehen, wenn man zum Beispiel in drei gleich lange, offene Pfeifen in unterschiedlicher Intensität hinein bläst.

Erstaunlicherweise stellen die sogenannten Konsonanzen

einen ganz speziellen Sonderfall in der Vielfalt der unterschiedlichen musikalischen Kulturen dar. Besonders verblüfft aber, dass im Gegensatz dazu das Bedürfnis nach Dissonanz offensichtlich allen musikalischen Kulturen eigen ist. Es gibt signifikante Parallelen zwischen Musiktraditionen, die geographisch so weit voneinander entfernt sind, dass ein unmittelbarer Kontakt, ein unmittelbares Lernen voneinander, ein unmittelbarer Austausch grundsätzlich ausgeschlossen werden muss. Und fast überall finden wir die Sehnsucht nach verstimmten Oktaven, nach scharfen Reibungsklängen, nach unscharfen Unisoni, die nicht präzise verschmelzen, sondern geringfügig voneinander abweichen. Die reine Bordun-Quinte der traditionellen indischen Musik schafft hier keine Ausnahme, denn wenn wir dieser Musik zuhören, werden wir feststellen, dass es nicht die Konsonanz des Bordun-Klanges ist, die das Charakteristikum dieser Musik ausmacht, sondern die Energie der unterschiedlichen Reibungsintervalle, die die Melodie aus ihrer Spannungsbeziehung zu diesen Bordunklängen erzielt.

Aber auch in der europäischen Musik verschwindet die Konsonanz sehr schnell, wenn wir uns vom Notierten entfernen und uns genau anhören, was tatsächlich erklingt. Warum benötigen unsere Klaviere (ab der Mittellage) für jeden Ton drei Saiten, die immer ein bisschen voneinander abweichen müssen – es geht technisch gar nicht anders –, die daher immer zu Schwebungen führen müssen? Warum werden die Oktaven der Klaviere ein bisschen weiter gespreizt, ein wenig auseinander gestimmt, damit sie eben nicht mehr präzise verschmelzen können? Warum spielen Streicher im Orchester zu vierzehnt, zu sechzehnt dieselbe Melodie, wobei es ausgeschlossen ist, dass sie alle genau dieselbe Tonhöhe präzise treffen? Es sind Menschen, die da spielen, nicht Maschinen. Da muss es ja zwangläufig zu minimalen Abweichungen und zu Reibungen kommen.

Warum ist es ein Charakteristikum des Symphonieorchesterklangs, dass Unisoni zwischen Instrumenten komponiert werden, deren Teiltonspektren geringfügig voneinander abweichen, so dass die Menschen, die diese Unisoni zu spielen versuchen, sich entscheiden müssen, in welchen der Partialtöne sie eine Identität herstellen, und in welchen der Partialtöne sie es geniessen, dass es zu Reibungen, zu Schwebungen kommt?

Eine vergleichende Untersuchung von Schwebungen in verschiedenen musikalischen Traditionen könnte vielleicht darüber Aufschluss geben, in welcher Art und Weise grundsätzliche menschliche Dispositionen existieren, bestimmte Schwingungen mit bestimmten Wirkungen in Verbindung zu bringen. Es fällt zum Beispiel auf, dass rituelle Musik unterschiedlicher Kulturen immer wieder Schwebungen benutzt, die sich in der Oktavlage der höheren Männerstimmen befinden.

In diesem Zusammenhang sollten wir uns an die europäische Orgel erinnern, ein Instrument, das aus bautechnischen Gründen immer ein wenig falsch sein muss, denn ein Blasinstrument ohne Intonationskorrektur ist ja gar nicht im Stande, konsequent korrekt zu intonieren. Aber nachweislich bewirken die dadurch entstandenen Schwebungen, speziell durch ihre Realisierung in grossen, halligen Räumen bei den Menschen, die geistliche Orgelmusik hören, spirituelle beziehungsweise religiöse Emotionen. Diese Emotionen sind vergleichbar mit den Gefühlen, die in der liturgischen Musik anderer Kulturen, in anderen Religionen durch andere Instrumente, aber mit durchaus ähnlichen Schwebungen hervorgerufen werden.

Dies ist nun ein Sonderfall. Aber ich würde gerne die Frage stellen: Gibt es so etwas wie bestimmte Schwebungstypen, die unabhängig von der kulturellen Tradition bestimmte Wirkungen bei den Hörerinnen und Hörern erzielen? Wie gesagt, dies ist eine Frage, keine Behauptung, dass es so wäre. Der Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz, so wie er sich in der musikalischen Rhetorik des 17. Jahrhunderts entwickelt hat und wie er auch heute noch in den Köpfen herumspukt, ist aber keinesfalls allgemeingültig.

In der kompositorischen Praxis kann man sagen, dass die Phase der «Emanzipation der Dissonanz» längst abgeschlossen ist. Wir emanzipieren die Dissonanz nicht mehr. Wir dürfen die wechselnden Qualitäten der Intervallkonstellationen tabufrei geniessen.

## THESE NR. 6

**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.**

Bei Analysen älterer Musik, sagen wir so etwa bis Stockhausen, Boulez und Nono, wird man nicht um die Frage herumkommen, wie diese Musik handwerklich, satztechnisch gemacht ist. Wer sich mit Bachs *Kunst der Fuge* auseinandersetzt, muss ganz am Anfang seiner Auseinandersetzung als selbstverständliche Grundlage die Behandlung der einzelnen Themen und die jeweiligen kontrapunktischen Satztechniken untersuchen. Wer sich mit dodekaphonen Werken beschäftigt, wird nicht darum herumkommen, die Grundelemente der Reihentechnik in seiner analytischen Arbeit zu berücksichtigen. Aber schon bei komplexerer serieller Musik ist es kaum mehr möglich, ohne Kenntnis der Skizzen des Komponisten beziehungsweise der Komponistin zu erkennen, wie das Stück satztechnisch entstanden ist.

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. Wenn zum Beispiel ein Werk auf der Analyse eines Glockenklanges basiert, dann habe ich keine Chance, dieses Stück im traditionellen Sinne zu analysieren, wenn mir die Daten der Frequenzanalysen nicht zur Verfügung stehen. Sobald ich diese Daten aber benutzen kann, dann beschränkt sich die analytische Arbeit darauf zu überprüfen, inwieweit die Ergebnisse der Tabelle mit den Ergebnissen des Notentextes übereinstimmen. Die analytische Arbeit wird verhältnismässig trivial. Dies wird im verstärkten Ausmass deutlich, wenn das Werk mit einem Computer-

programm komponiert wurde wie zum Beispiel mit *Open Music*. Wenn man die Dateien nicht kennt, kann man gar nichts von der satztechnischen Arbeit entschlüsseln. Wenn man sie aber kennt, ist das einzig Aufregende, dass man eventuell noch herausfinden könnte, welche Übertragungs- beziehungsweise Schreibfehler es gibt.

Bis tief in die serielle Musik hinein wird man feststellen, dass die Komponistinnen und Komponisten von der Vision getragen sind, dass die Berücksichtigung bestimmter satztechnischer Prinzipien wenn schon nicht die Garantie, so doch zumindest die Voraussetzung für das Entstehen von Kunstwerken sei. Die Aufgabe des Künstlers oder der Künstlerin bestand darin, durch handwerkliche Arbeit der vorgegebenen (oder frei gewählten) Struktur eine musikalische Qualität abzuringen. Dabei gab es so etwas wie ein Grundvertrauen in die musikalische Technik. J. S. Bachs *Kunst der Fuge* oder Boulez' *Le marteau sans maître*, um zwei besonders markante Beispiele hervorzuheben, gewannen aus der meisterhaften Beherrschung der Kompositionstechnik geradezu eine transzendentale Dimension. 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.

An die Stelle der satztechnischen Qualität treten nun andere Qualitäten: Die Entscheidung, auf Grund welcher Einstellungen die Daten generiert werden, die dann als Material verwendet werden können; die weitere Entscheidung, in welcher Weise diese Daten musikalisiert werden; und nicht zuletzt die Frage, in welcher Weise die einzelnen so gewonnenen Elemente aneinandergereiht, miteinander verbunden, gegeneinander kontrastiert werden. Das heisst: Es gibt hier keine genial komponierten Fugen-Engführungen mehr, keine raffinierten reihentechnischen Kunstgriffe. Diese Arbeit erledigt jetzt der Computer. Das, was die Qualität des Werkes ausmacht, ist die Entscheidung des Komponisten oder der Komponistin, welche Klangwirkungen er oder sie erzielen will.

Analysen könnten dann zum Beispiel herausfinden, in welchem Verhältnis Notation und Realisation dieser Notation stehen (sich also mit der Beziehung zwischen dem Notierten und dem Erklingenden beschäftigen), und in weiterer Weise dann, wie die klingende Musik wahrgenommen werden kann, welche Erwartungshaltungen in den Hörerinnen und Hörern geweckt werden, wie das Werk mit den auf diese Weise erweckten Erwartungshaltungen umgeht, und vor allem, wie die Dramatik des Stückes gestaltet ist (sich also mit den Beziehungen zwischen dem Erklingenden und den wahrnehmenden Hörerinnen und Hörern beschäftigen).

Möglicherweise würde diese Technik der Analyse dann auch neue Zugänge zu älterer Musik gestatten. Man könnte zum Beispiel feststellen, dass die Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* kleine, expressive Minidramen sind – Interpretinnen und Interpreten von Rang haben das immer gewusst. Neu wäre lediglich, dass dieses Wissen jetzt auch Bestandteil musiktheoretischer *Reflexion* werden könnte. Ich betone hier ausdrücklich das Wort «Reflexion».

## SCHLUSS

Die neuen Möglichkeiten, Musik zu dokumentieren und die Informationen über den Klang unmittelbar zu speichern, erschliessen der Musiktheorie bislang ungeahnte Dimensionen. Selbstverständlich wird die traditionelle Notation weiterhin eine bedeutende Rolle spielen,
sie ist nach wie vor unentbehrlich als Kommunikationsmittel zwischen Komponist und Interpret, sie ist nach wie vor ein sehr einfaches und handliches Mittel, bestimmte Teilaspekte der Musik rasch und verständlich darzustellen. Andererseits müssen wir uns bewusst sein, dass sogar die Aufnahme des Klanges, wie es mit technischen Mitteln derzeit möglich ist, nur eine unvollständige Wiedergabe der Musik mit sich bringt. Denn viele wesentliche Elemente der Musik können nach wie vor nicht dokumentiert werden. So sind zum Beispiel die Wirkungen des Raumes, der Raumakustik, sowie alles, was an optischen Elementen der Musik eine Rolle spielt, ausgeklammert. Unberücksichtigt bleiben sowohl die soziale Situation einer musikalischen Aufführung als auch die gesellschaftliche Funktion, die eine derartige Aufführung für jene Menschen hat, die dieser Musik zuhören.

Aber es ist heute möglich, den *Klang an sich* unmittelbar, direkt zum Objekt musiktheoretischer Betrachtung zu machen, ohne dabei den Umweg über die Vereinfachungen und die Schematisierungen, die die traditionelle Notation zwangsläufig mit sich bringt, gehen zu müssen. Dabei werden wir entdecken, dass die Eigengesetzlichkeiten der Noten*schrift* in starkem Ausmass Auswirkungen auf unser Denken über Musik hinterlassen haben. Wir können uns von diesen Auswirkungen jetzt lösen.

Die mit unserer Notenschrift verbundene Benennung der Töne hat den Eindruck suggeriert, es gäbe gleichnamige (und damit auch gleichwertige, gleichbedeutende) Töne, die sich innerhalb jeder Oktavlage wiederholen. Eine Untersuchung der Musik auf der Basis des real existierenden Klanges kann dagegen den Tönen ihre spezifische, von der Oktavlage abhängige Qualität wieder zurückgeben. Wir werden eine neue Tonhöhenbenennung finden müssen (vielleicht durch Zahlen benannt), in der, genau wie in fast allen anderen Musikkulturen von Guido von Arezzo bis hin zur chinesischen Musiktheorie, jede Tonhöhe in jeder Oktavlage neu definiert wird.

Die Tatsache, dass man die gleichen Notenköpfe sowohl übereinander als auch nacheinander schreiben kann, suggeriert eine Identität des Melodischen und des Harmonischen. Zweifelsohne: Diese Identität existiert innerhalb einer bestimmten musikhistorischen Periode, insbesondere bei tonaler und dodekaphoner Musik. Aber das ist ein Sonderfall, andere Musikkulturen denken anders. Wir brauchen jetzt den fundamentalen und prinzipiellen Gegensatz zwischen Melodik und Zusammenklang nicht mehr zu leugnen. Wir können jetzt sowohl den melodischen Linien als auch den harmonischen Phänomenen ihr Recht geben – ohne uns von der Notenschrift verleiten zu lassen, diese beiden Phänomene als unterschiedliche Konkretisierungen ein und derselben virtuellen Grundgestalt auffassen zu müssen.

Auch das Denken über die Form, über musikalische Zeitverläufe wird sich von der Notenschrift emanzipieren können. Wir brauchen uns jetzt nicht mehr verzweifelt darum zu bemühen, durch Aneinanderreihungen von Notenköpfen und -hälsen gebildete sogenannte Strukturen als Grundmaterial der Komposition betrachten zu müssen. Wir können stattdessen die freie Dramaturgie der musikalischen Energien als das die Strömung der Musik bestimmende Kraftfeld in den Mittelpunkt der Untersuchungen stellen.

Wir können auch endlich damit aufhören, die Dissonanz als ein problematisches Ereignis zu betrachten, an dessen Emanzipation mitzuwirken geradezu als revolutionärer Akt angesehen wird. Nein, wir können uns stattdessen endlich frei und ungehemmt den Ausschweifungen des Genusses von Reibungs- und Schwebungsklängen hingeben.

Und wir sollten uns auch von dem Irrglauben entfernen, die Qualität einer Musik würde sich dadurch erschliessen, dass man den Prozess der Entstehung satztechnischer Details nachvollzieht. Denn die Frage, WIE Komponistinnen und Komponisten zu «ihren Tönen» kommen, bleibt an der Oberfläche. Hier werden ja nur kleine (in Notenschrift überschaubar abdruckbare) Ausschnitte der Musik aus dem Zusammenhang gerissen. Viel relevanter ist die Frage, WARUM bestimmte Klangwirkungen erzielt werden sollen. Welche dramatischen Wirkungen (oder Nicht-Wirkungen) beabsichtigt sind usw. Wir brauchen uns nur am Rande damit zu beschäftigen, *wie* etwas entstanden ist. Entscheidend ist, *was* schlussendlich erklingt. Wir sollten uns dafür interessieren, warum uns bestimmte Musik zum Zuhören animiert und andere Musik nicht. Was es ausmacht, das uns fasziniert. Notenhals- und -kopf-Strukturen geben darauf keine Antwort.

Bitte missverstehen Sie mich nicht: Ich empfinde eine tiefe Verehrung und eine starke Liebe zu den grossen Werken der Vergangenheit der tonalen Musik, der Dodekaphonie, der seriellen Musik und der spektralen Musik. Und grundsätzlich schätze ich viele der Erkenntnisse der traditionellen Musiktheorie sehr. Aber ich bin davon überzeugt, dass wir jetzt an einem Punkt angekommen sind, an dem wir uns von den liebgewordenen «Werkzeugen», die uns erschlossen haben, diese ältere Musik zu verstehen (oder zumindest ansatzweise zu erahnen, welche Strukturen und welche Abgründe darin verborgen sind), zu trennen und neue zu suchen haben.

Wir haben jetzt vermutlich zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Möglichkeit, die *menschliche Wahrnehmung von Musik* zum zentralen Punkt der Musiktheorie zu machen. Denn die Musiktheorie hätte jetzt die Möglichkeit, den Klang direkt zum Gegenstand ihrer Untersuchungen zu machen. Sie wäre dabei nicht gezwungen, wie das in vergangenen Generationen der Fall war, den Umweg über die Notation zu nehmen. Ich bin davon überzeugt, dass sich dadurch vollkommen neue Wege für die Musiktheorie erschliessen würden. Und ich erwarte, dass diese neue Musiktheorie den Komponistinnen und Komponisten dann Partnerschaft und Hilfe anbieten könnte.

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 2012 in Graz gehalten hat.