

Leit

Die Zwölfton Musik, von der ich hier sprechen will, ist die Musik, in der auf die eine oder die andere Weise das von Schönberg inaugurierte Prinzip der Zwölftonreihe zur Anwendung kommt. Da nun doch gibt es immer noch ein paar Leute, die glauben, daß Schönberg die zwölf Töne erfunden habe, als ob es diese vorher nicht gegeben hätte. Aber eingewandert in der Musikgeschichte herüber ist, weißt, daß schon in der berühmten Kunst von Friedrich Bachant, im Jahre 1362, alle chromatischen Zwischenstufen zum Klingen gebracht wurden. Die Kenntnis der zwölf Töne ist von da an niemals in Vergessenheit geraten, und seit der musica reservata des späteren 15. Jahrhunderts sind sie konstant verwendet worden. Das Thema der 24. Fuge ^{im} 1. Buche der Wohltemperierten Klavier enthält auf engem Raum alle zwölf Töne. Schönberg hat weder neue Töne noch Skalen erfunden, sondern neue Wege aufgezeigt, ~~mit~~ in welchen die zwölf Töne zur Erzeugung musikalischer Gedanken in geeigneter Beziehung gebracht werden können.

Die Zwölfton Musik, von der ich hier spreche, ist in den 20 Jahren ihrer öffentlich bekannten Existenz ^{langens} einem ~~Weg~~ gegangen. Bis zum zweiten Weltkrieg wurde sie in weit ~~ein~~ ^{ein} ~~Weg~~ ^{ein} als eine mehr oder weniger interessante ~~Ver~~ ^{Ver} ~~ung~~ ^{ung} betrachtet. Ich selbst habe es im Jahre 1925 für ~~nützlich~~ ^{nützlich} gehalten, gegen die Zwölftontechnik ~~offen~~ ^{offen} in einem Vortrag zu polemisieren. Das meine ablehnende Haltung auf keine neuwertige Kenntnis von Tatsachen begründet war, mag als ~~nützlich~~ ^{nützlich} betrachtet werden, wenn man bedacht, daß ~~noch~~ ^{noch} im Jahre 1938 eine mit der Reputation gründlicher ~~gelehrsamkeit~~ ^{gelehrsamkeit} ausgerüstete Autorität wie Hugo Leichtentritt völlig sinnlose Aussagen über die Zwölftontechnik ~~publizieren~~ ^{publizieren} konnte, so halbes, daß meine ~~anerkannt~~ ^{anerkannt} in den ~~bedeutendsten~~ ^{bedeutendsten} schon nach einstündiger ~~Unterweisung~~ ^{Unterweisung} in den elementarsten Anfängen der Zwölftontechnik ohne weiteres in der Lage waren, den ~~Ursprung~~ ^{Ursprung} nachzuweisen. Ich habe eine Reihe ~~ähnlich~~ ^{haarsträubender} ~~Änderungen~~ ^{Änderungen} in anderen gedruckten Büchern gelesen. Solche Dinge sind nicht dazu angetan, ~~zu~~ ^{zu} ~~beachten~~ ^{beachten} ~~zu~~ ^{zu} ~~machen~~ ^{machen} ~~daß~~ ^{daß} ~~wie~~ ^{wie} ~~das~~ ^{das} ~~musikalische~~ ^{musikalische} ~~Wissen~~ ^{Wissen} ~~uns~~ ^{uns} ~~mit~~ ^{mit} ~~jene~~ ^{jene} ~~Respekt~~ ^{Respekt} ~~für~~ ^{für} die Musikwissenschaft zu erfüllen, den wir einem auf die intellektuelle Durchdringung unseres schöpferischen Willens

2) gewollten Zweig, nur zu gerne darbieten möchten. Ich bin
sicher, daß ein Mann, der ^{in einem Lehrbuch der Physik} Ähnliches über Einstein's Relativitätstheorie
zu ändern wagt, mit Schimpf und Schande in die Wüste geschickt
werden würde.

→ Eine Erklärung, ^{für diesen Umstand} wenn auch keine Entschuldigung, für die
Existenz so verheerender Darstellungen, findet sich in der Tat-
sache, daß es bis etwa 1937 keine vollständige und korrekte
^{Darlegung} der Zwölfpunkttechnik gab. Die Zitate, die Herbert
Klein in seinem vor Jahresfrist erschienenen "Lehrbuch der
Zwölfpunkttechnik" anführt, ^{die freigelegt} zeigen, daß erbaulichweise nicht
einmal die persönlichen Schüler und Freunde Schönberg's die
in den zwanziger Jahren sich hauptsächlich in Wiener Physik-
zeitschriften zur Zwölfpunkttechnik äußerten, etwas Klares und
Widerspruchsloses darüber zu Papier bringen konnten. Wenn
man auf Grund solcher Änderungen zur Auffassung gelangt,
daß die Zwölfpunkttechnik eine ^{und einzig wahre} private Schöpfung eines Er-
finders und der von ihm dominierten Gruppe war, so war
das nur die Folge davon, daß Schönberg selbst diese Auf-
fassung zu einem hohen Grad erzwungte. Soweit es es
betreffend kann, hat er ^{seiner} seine Haltung bis zum Ende kaum
wesentlich verändert. Er hat gelegentlich in Aufsätzen in
amerikanischen Zeitschriften auf die Zwölfpunkttechnik in allge-
meinem Ausmaßem eingewirkt, er hat sich etwas ausführlicher
über ~~den technischen~~ seine Motivation zu dieser Erfindung ^{geäußert}
in einem ^{Brief an Nicolas} ~~Glenn~~ Glorinsky, ^{den dieser} in seinem Buch "Nucleonics since 1900" abgedruckt.
^{hat} ~~Das~~ ^{er hat} ~~schiedlich~~ ^{als und zu} ~~einigen~~ ⁱⁿ Vortrag über das
technische Verfahren gehalten, dessen endgültige Fassung
von 1941 in Schönberg's 1950 erschienenem Buch "Atoms and
Ideas" enthalten ist. Jedoch, soweit es mir bekannt ge-
worden ist, hat er seine Schüler niemals in der praktischen
Handhabung der Technik unterwiesen, da er, wie er selbst
sagt, im Grunde hauptsächlich daran interessiert war, ~~er~~
~~mit~~ seine Studenten so weit als möglich vom Kompromieren
abzuhalten.

Ich habe ^{von Anfang an} eine andere Haltung eingenom-
men, ~~und~~ sobald ich über die von Schönberg und seinen Schülern
angewendete Praxis Klarheit ~~er~~ und durch eine Reihe eigener
gößlicher Werke Erfahrung in dieser Praxis gewonnen hatte,

3) gelangte ich zu der Auffassung, daß die Zwölftontechnik eine von ihrem Urheber nicht weiter kontrollierbare ~~und~~ allgemeine Bedeutung hatte. Wäre sie nichts weiter als eine gedankliche Konstruktion, die Schönberg brauchte, um sich zu seiner persönlichen musikalischen Ausdrucksweise zu inspirieren, so würde man heute kaum mehr von ihr sprechen als von dem sogenannten mystischen Akkord Stravinskis, oder anderen privaten Einfällen solcher Art. Wenn die Zwölftontechnik allgemeine Bedeutung hatte, wovon ich überzeugt war, so mußte sie jenem Text ~~ausgesetzt~~ ^{ausgesetzt} werden, der darin besteht, daß jedem, der sich aus welchen Gründen und in welcher Art immer dazu gedrängt fühlt, die Gelegenheit zu aktiver Auseinandersetzung gegeben wird, wobei natürlich dafür gesorgt werden muß, daß er genau versteht, wovon es sich handelt. Mit anderen Worten, die Zwölftontechnik mußte pädagogisch dargestellt und als Lehrmethode vorgelegt werden, die für Lehrer und Schüler gleichermaßen praktisch zu handhaben war.

Als ich mit meinem 1937 in Wien erschienenen Buchlein Über neue Musik zur ~~ersten~~ ersten klaren Formulierung dieser Gedanken gelangt war, mußte ich nicht, daß ich binnen Jahresfrist ^{beim} ~~gewungen~~ sein würde, mich in einem fremden Land ^{fast} gänzlich der Lehrtätigkeit ~~zu~~ zu widmen, die ich bis dahin fast gar nicht ausgeübt hatte. Die Umstände führten es herbei, daß sowohl die Zwölftontechnik als auch meine Ideen über sie viel rascher als ich gedacht hatte, auf die von mir vorgesehene Probe gestellt wurden. Im Jahre 1938 war die Kenntnis der Zwölftontechnik in Amerika eher noch weniger verbreitet und noch nebelhafter als in Europa. Musiker wußten so gut wie nichts darüber, und wenn ab und zu ein Werk aufgeführt wurde, von dem es hieß, daß es etwas mit der Zwölftontechnik zu tun habe, so hatten sich die einflußreicheren Kritiker darauf geeinigt, daß es sich um die Privataffären einer kleinen Gruppe schrulliger Einzelgänger handle und daß die Musik, die dabei herauskam, einen Teil darstelle, der um 1920 in Wien als modern gegolten habe, jedoch durch die Vertreter des wirklichen Fortschritts längst überholt worden sei.

Diese Situation hat sich in zehn Jahren gründlich verändert.

4/ Heute schreibt der geistreiche Kritiker Virgil Thomson, der als Kom-
ponist eine der Zwölftontechnik diametral entgegengesetzte Haltung ein-
nimmt und aus seiner Abneigung gegen diese als germanisch ver-
schrieene Erfindung früher nie ein Hehl gemacht hat, daß er die
Zwölftontechnik für das wichtigste Anliegen der Musikgeschichte
der kommenden Jahrzehnte hält, und manche seiner Kollegen
haben sich davon überzeugt, daß das, was ¹⁹²⁰ in Wien modern
war, den Pionieren des großen Fortschrittes noch manche Arbeit
zu knacken geben wird. In dieser Umschwung hat beson-
ders die Überraschung beigetragen, mit der nach dem letzten Krieg
kontaktiert wurde, daß die Zwölftonmusik inzwischen in
Europa unerwartete Anerkennung gefunden hat, und zwar
vor allem in jenen ^{westlichen} Ländern, die sie früher abgelehnt hatten
und daher als immer gegen jene angeblich sterile und
abstrakte Spekulation angesehen worden waren. Wir wissen,
daß diese erstaunliche Änderung zum großen Teil den
Studien und der propagandistischen Energie von René
Lehmann zu verdanken ist.

(maßgebenden)
Vielleicht noch wichtiger als die neue Haltung in den ~~westlichen~~
Positionen der amerikanischen öffentlichen Meinung ist die
Tatsache, daß heute in Amerika ungezählte junge Musiker
sich aktiv mit der Zwölftontechnik beschäftigen, was sie
kann tun würden, wenn ihre Lehrer sie nicht darauf hin-
weisen würden. Die Möglichkeit dafür habe ich beigetragen,
als ich im Jahre 1940 meine Studien in Counterpoint ver-
öffentlichte, ein kleines Buch, das bis zum letzten Jahr meines
Wissens die einzige praktische Anweisung zum Komponieren
mit Zwölftönen war. Das Büchlein ist in Tausenden
von Exemplaren über das ganze Land ~~verbreitet~~ verbreitet,
und wird selbst in Schulen, an denen sich niemand
für die besonderen Ausdrucksformen der Atonalität be-
geistert, immer wieder für Diskussion und Demonstration
herausgeholt, einfach weil man anerkannt hat, daß diese
Kompositionsweise in einer großen Reihe bedeutender Musik-
werke angewendet worden ist, und weil man wissen will,
wie sie praktisch funktioniert. Dem kommt, daß ich persön-
lich ^{im Laufe der Jahre} an neun Universitäten und Colleges im Laufe ~~der~~ hunderte von
Studenten in der Handhabung dieser Technik unterweisen habe.
Viele von diesen bescheiden heute selbst Lehrstufen von Bedeu-
tung, in denen sie die gewonnenen Kenntnisse weitergeben.

5) Man muß sich nicht etwa vorstellen, daß dieser Prozess einem Triumphzug gegliedert hat. Er war mit dem Kampf gegen viele Widerstände verbunden und hat erhebliche persönliche Opfer gekostet, mit dem Resultat, daß die begehrenswertesten Lehroeffnungen Amerikas solchen Einwanderern zugefallen sind, die eine dem vorsichtigen, ~~und~~ pedantischen und traditionsbewußten Gehaben der akademischen Welt besser angepaßte Lehre vertraten. Jedoch, das sei nur nebenbei erwähnt.

→ In die Zwölftontechnik, ^{(als sie aufkam,} nicht als ein Lehrsystem vorgelegt wurde, sondern sogleich in ungemein komplizierten ~~und~~ Wirkungen hervorbrachte, mögen manche, die sich dieser Anfänge und zeitlich sehr anspruchsvollen bewußt sind, erschrecken, wenn sie sie nunmehr gewissermaßen in Kleingeld verwandelt sehen, indem jeder Anfänger sich in primitiven Übungen daran versuchen kann. In Wirklichkeit ~~ist hier kein Anlaß zu~~ sollten jedoch die Gralshüter finden. Nichts empfindet diese Technik mehr ~~zu~~ zu pädagogischer Verwendung als die Tatsache, daß sie nicht als eine ~~pädagogische~~ Theorie erfunden ~~wurde~~, sondern als ein vitales Schicksal zum Komponieren entworfen wurde. Der Palestrinastil, der die Methoden des Komponierens für dreihundert Jahre beherrschte oder ~~entscheidend~~ beeinflusst hat, wurde ⁱⁿ nicht zuerst als ~~ein~~ *alleinmacheendes System publiziert, sondern in großer ~~und~~ ~~von~~ von universeller Bedeutung praktiziert. Eine Gefahr bestünde nur dann, wenn die Aufschließung der heiligen Pfosten etwa dazu führen würde, daß nun jeder Pfuscher ~~Zwölfton~~ Meisterwerke nach der Elle fabrizieren könnte. Nun, wenn er ^{das} wirklich könnte, dann wäre er kein Pfuscher mehr, und man könnte sich des Ergebnisses nur freuen. Jedoch, wir brauchen darüber nicht besorgt zu sein, da keine wie immer geartete technische Anweisung ein Genie zu erzeugen vermag. Niemand trägt Bedenken, Musikstudenten im Bach-Hil schreiben zu lassen, und von den Hunderttausenden, die ^{nach} ~~unter~~ dieser Kubovirtosmethode Fugen geschrieben haben, hat noch keiner ein neues Wohltemperiertes Klavier sozusagen unversehens hervorgebracht. Jedoch alle haben, jeder auf seine Art und bis zu sehr verschiedenen Graden, schreiben und sich in der Bachschen Tonsprache irgendwie auszuwickeln gelernt, und das hat von Bach's Größe nicht einen Centimeter abgezogen.

6/

Mit der Verwendung der Dualitätstechnik im Unterricht steht es nicht anders. Vor allen mir bekannten zeitgenössischen Unterrichtsmethoden hat sie den Vorzug, daß sie nicht nur pädagogisch darstellbar ist, was sich von einigen anderen auch sagen läßt, sondern auch ~~ein~~ wirklich neues ~~mathematisches~~ kompositionelles Territorium erschließt, was auf jene nicht zutrifft. Ich kann hier nur von jenen zwei Methoden sprechen, die ich einigermaßen kenne, weil sie sich in Amerika großer Popularität erfreuen. Das sind die Lehrenten von Hindemith und Schillingers.

Das von dem Deutsch-Russen Joseph Schillingers entworfene und nach seinem Tod in zwei ~~französischen~~ französischen Bänden publizierte "System" zeichnet sich durch einen formidablen Apparat wissenschaftlicher Formulierungen aus. Der Autor, der auch ein Werk über die mathematischen Grundlagen der Kunst hinterlassen hat, hat keine Mühe gespart, um seiner Diskussion des musikalischen Komponierens den Charakter eines mathematischen Wissenschaftszweiges zu verleihen. Um seinen Vortrag zu verstehen, muß man ein besonderes Vokabular erwerben und eine ungeheure Menge von neuen Symbolen erlernen. Soweit ich beurteilen kann, besteht das greifbare Verdienst von Schillingers imponierender intellektueller Anstrengung in einer weit über die Grenzen praktischer Anwendbarkeit hinausreichenden Materialkunde. Er wühlt mit erstaunlichem Fleiß alle denkbaren Kombinationen melodischer, harmonischer und vor allem rhythmischer Elemente, aber wenn es zum ~~dem~~ dem Problem ihrer Verwendung ~~in~~ in der Erzeugung neuer und bedeutungsvoller Kompositionen ~~in~~ in der Anwendungsmittel kommt, ist das Ergebnis recht enttäuschend. Wenn ich mit Hindemith zu tun hatte, die sich in dieser Methode ausgebildet hatten, konnte ich immer wieder beobachten, daß sie erhebliche Festigkeit in der Manipulation und Kombination musikalischer Atome hatten, jedoch kaum in der Lage waren, auch nur einen einzigen musikalischen Gedanken plastisch darzustellen.

Paul Hindemith's Theorie ist ein viel komplizierteres Phänomen, da sie von einem wirklichem, schöpferischem Komponisten ersten Ranges stammt. Diese Tatsache allein macht es etwas schwer verständlich, daß auch er auf eine sichtbar streng wissenschaftliche Unterbauung seiner Lehre so sehr erpicht ist. Auch hier ist das Ergebnis in formidablen ~~dem~~ dem Materialkunde. Was wir aus der "Unterweisung in Tonsetz" lernen

8) Im Vergleich zu diesen unmittelbaren Versuchem hat sich die
Zwölftontechnik als Lehrmethode ein weit beachtenswerteres Ziel
gesetzt. Sie ~~berweckt~~ ^{berweckt}, dem Studenten, der sich in einer von dem
traditionellen Idiom abweichenden Tonsprache ausdrücken will,
an die Hand zu gehen, so daß er sich in dem neuen Territorium
zurecht finden kann. Der Einwand, daß ~~man~~ auf diese Weise
Menschen, die von Natur aus kein Bedürfnis zu solchen Ver-
suchen gehabt hätten, zu unnatürlichem Herumexperimentieren
verleitet werden, ist nicht stichhaltig. Wir müssen
nicht vergessen, daß der Student sich ~~beinahe~~ ^{beinahe} spontan
im Deck-Hil ausdrücken würde, wenn er nicht dazu sy-
stematisk angeleitet würde. Die Tatsache, daß ein be-
gabter Mensch in der tonalen Harmonie vielleicht ein
wenig herumimprovisieren kann, beweist nicht, daß das
seiner wahren, inneren Natur entspricht, sondern nur,
daß er mit den Tatsachen der Tonalität durch unge-
zählte, instinktmäßige Erfahrungen vertraut ist. Viele Studen-
ten haben das gleiche Bedürfnis nach neuen Ausdrucks-
mitteln, aber da sie durch ihre Vorstudien in tonaler
Harmonie ^{zur Vorstellung} ~~dazu~~ ^{erzogen} worden sind, daß man keinen
einzigen Schritt machen kann, ohne durch eine zitierbare
Regel des Lehrbuchs autorisiert zu sein, fühlen sie sich
verloren in einem ^(in dem dem einsamen Wälder) ~~Ter~~ ^{Ter} Territorium, ~~das~~ ^{das} durch keine Regel
geschützt zu sein scheint. Hier ~~errichten~~ ^{errichten} die elementaren
Anweisungen der Zwölftontechnik ausgezeichnete Dienste, da
die einfache Vorschrift, sich fortgesetzt der Zwölftonreihe zu be-
dienen, ganz von selbst jene neuartigen Zusammenklänge
produziert, die der Student so gerne benutzt hätte, wenn er
nur ~~gewöhnt~~ ^{gewöhnt} hätte, nach welcher sie erzeugt und in sinnvollen
irgendeiner Regel Zusammenhang gebracht werden können.
Ich habe nicht selten die Erfahrung gemacht, daß Studenten,
die in der traditionellen Tonsprache sich nur sehr mühselig, un-
beholfen und phantasielos ausdrücken konnten, mit einem
Mal ausdrucksvolle und relativ interessante Musik schrieben,
sobald sie mit den elementarsten Prozeduren der Zwölft-
tontechnik vertraut wurden.

Bedenket das nun etwa, daß die Zwölftontechnik im We-
sentlichen ein pädagogisches Hilfsmittel ist, das dem Kompo-
sitionsstudenten in einer ihm vertrauten Weise mit un-
gewohnten Klängen bekannt macht? ~~In einem~~ ^{In einem}

9) gewissem Sinn mag das in der Tat eine der wichtigsten Funktionen sein, die dieses musikalische Denksystem in einem weiteren Kreis zu erfüllen hat, und das sollte auf keinen Fall gering geschätzt werden. Von allen Virenswegen, die mir bekannt geworden sind, ist Musik wahrscheinlich der einzige, der mit voller Überzeugung nach total rückständigen Ge-
(der Kunstfertigkeit)

sichtspunkten gelehrt wird. Ein Mensch, der mit heftiger Miene erklären würde, daß er von moderner Physik nichts versteht, weil er sie nicht mag, würde kaum einen Posten als Physiklehrer an einer noch so berühmten Hochschule bekleiden können. Jedoch ein Mensch, der Baskin oder Schönberg ablehnt, weil ihm ihre Musik nicht gefällt, kann immer noch auf Grund seiner Kenntnis autorisierter Lehrbücher ein Diplom erwerben und seine korrigierte Kunstfertigkeit im Unterricht fortpflanzen. Das hat viele Gründe, von denen nicht alle hier besprochen werden können. Einer der wichtigsten ist, daß das atonale Idiom bis vor Kurzem in keiner methodisch übersichtlichen Weise dargestellt werden konnte. Es ist leicht zu sagen, daß Methoden notwendig sind, um große Musik zu schaffen, daß das Genie nur auf die innere Stimme zu hören braucht, um seinen Weg im Dunkel zu finden. Das ist wahrscheinlich richtig, aber wir müssen nicht vergessen, daß selbst die größten Genies, bevor sie den kühnen Sprung ins Dunkel wagten, immer eine lange Zeit auf dem ~~traditionellen~~ Traditionen wohlbeleuchteten Pfaden der traditionellen Methoden gewandelt ~~haben~~ hatten. Mehr als jede andere Kunst ist Musik so voll von technischer Prozedur, daß selbst ~~der~~ der bescheidenste Ansatz zu persönlicher Ansprache eine nicht zu unterschätzende Fülle von technischen Vorkenntnissen voraussetzt. Die Zwölftontechnik versucht dem Studenten gerade mit dieser Rüstzeug von Prozedur, das ihm nötig erscheint, wenn er sich in ~~ein~~ weniger bekanntes Territorium vorwagt. Wir kennen nur allzu gut die Psychologie des Kompositionsstudenten, der durch alle seine Übungen in tonaler Harmonik und strengem Kontrapunkt sich ~~über~~ die endlosen Regeln beklagt, die

10/ einer Phantasie so schreckliche Fesseln anferlegen. Wenn er jedoch den Punkt erreicht, aus welchem ihm gewisse Lehrer, die es nicht besser verstehen, verschon, daß von nun an alles möglich sei, daß nunmehr die volle Freiheit des sagenhaften modernen Stils herrsche, so befällt denselben Studenten panische Angst vor der ^{so} plötzlichen dar- gebotenen Freiheit, und ~~er ist der erste~~ ~~der~~ niemand verlangt energischer als er nach neuen definitiven Regeln.

Jedoch die Bedeutung der Zwölftontechnik ist gewiß nicht mit ihrer pädagogischen Funktion erschöpft. Im Unterricht habe ich stets versucht, meinen Schülern klarzumachen, daß diese Technik auf zwei verschiedenen Ebenen in Erfahrung gebracht werden kann. Einmal ist sie eine Disziplin des kompositorischen Handwerks, und als solche ist sie jedem zugänglich, der das Bedürfnis hat, sich im Schrei- ben von Musik auszubilden. Dann aber - und das ist ihre weit wichtigere Qualität - ist sie ein Medium, in welchem musikalische Gedanken von einer bestimmten Bestimmtheit gestaltet werden können. Man hat viel über den me- chanischen Zwang gesprochen, den sie dem Komponisten anferlegt, indem sie ihn zwingt, fortgesetzt alle zwölf Töne in einer, wenn auch von ihm selbst vorherbestimmten Reihenfolge zu verwenden. ~~Man~~ Von irgendwelchen ma- thematischen Formeln, die ~~die~~ angeblich das kompositorische Werk in der Zwölftontechnik beherrschen oder beein- flussen, ist natürlich keine Rede. Diese Vorstellung existiert nur in der Phantasie von Hugo Lentenritt und anderen unkenntigen und überwollenden Kritikern. Es ist klar, daß das Handeln mit Zwölftonreihen und ihren gestaltungsartigen Modifikationen ~~zu~~ ^{zu vielfach} ~~zu~~ ~~den~~ ~~Li-~~ ~~tu-~~ ~~ation-~~ ~~en~~ und Problemen hinführt, die sich mathe- matisch formulieren lassen. Ich habe letzten Sommer Gelegenheit gehabt, einige dieser Probleme mit den Mathematikern zu besprechen, die sich in der Gebrü- derinorde von Los Alamos in New Mexico mit dem fort- geschrittensten Projekt der Atomphysik beschäftigen, und es hat mir Spaß gemacht, daß ~~manche~~ manche dieser Fragen für geeignet gehalten wurden, dem elektronischen

11) Gehört der neuen formidablen Rechenmaschinen vorgelegt zu werden. Jedoch, wie immer faszinierend diese Produkte sein mögen, für die musikalische Handhabung der Zwölftonreihen haben sie keine wie immer geartete Bedeutung.

Es ist richtig, die Tatsache ~~verbleibt~~, daß in der Zwölftonmusik eher oft Situationen auftreten, in welchen sich selbst der Komponist fragen mag, ob es nicht möglich gewesen wäre, denselben ^{auch} Effekt, ohne Verwendung der Zwölftonreihe zu erzielen. Das ist besonders dann der Fall, wenn zur Realisierung einer musikalischen Gestalt so viele Verkürzungen und Überbrückungen von verschiedenen Gestalten der Reihe nötig erweisen, daß die Kontur der Originalreihe von dem tatsächlichen musikalischen Prozess völlig verbleibt und unerkennlich gemacht werden. Darauf läßt sich nur antworten, daß wir auf keine Weise dastun können, daß das tatsächliche Resultat auch auf anderem Wege hätte erzielt werden können. Theoretisch ist das gewiß denkbar, ebenso wie man sich etwa vorstellen kann, daß eine gewisse Situation in einer Schachpartie durch völlig unüberlegte, zufällige Lüge hätte erreicht werden können. Jedoch ebenso wenig wie das durch ein Experiment bewiesen werden kann, läßt sich ~~ausführen~~ ^{ant} dastun, daß Alban Berg sein Violinkonzert, ohne die von ihm gewählte Zwölftonreihe hätte schreiben können. Von Bedeutung ist einzig und allein, daß er jene Zwölftonreihe benutzte, um das gewünschte Resultat zu erzielen, selbst wenn es sehr komplizierte Manipulationen bedurfte. Auf jeden Fall hat die Zwölftonreihe in irgendeiner Weise zur Erreichung des vorliegenden ~~der~~ musikalischen Gestalt beigetragen, und das sollte uns genügen, da es ja nirgends geschrieben steht, daß die Zwölftonreihe klar und für jedermann erkennbar hervorzutreten habe. | →

32 min

Die komplizierten Manipulationen der Zwölftonreihen werden notwendig, wenn die musikalische Gestaltungsimpuls ~~zu Verwendung~~ ^{nach} ~~den~~ Formen ~~notwendig~~ verlangt, die in den bereits aufgefundenen Reihen nicht in der wünschenswerten Folge auftreten. Nur, bisher noch nicht verwendete Reihenformen müssen zu Hilfe genommen werden, so daß die Anzahl sozusagen überschüssiger Töne,

12/ die Orgelwo untergebracht werden müssen, konstant zu-
nimmt. Diese Verhältnisse führen zu jener gestripartig
dichten Textur wie sie in vielen Zwölftonkompositionen
häufig anzutreffen ist. Es ~~ist~~ ^{unterliegt} keinem Zweifel, daß in Werken
von Beethoven wie Schönberg und Alban Berg dieses Resultat
nicht ein Verlegenheitsprodukt ist, sondern daß die Dichte
und Kompaktheit des Satzes dem Klangideal entspricht,
das diesen Komponisten verschwebte. In Alban Berg's Wer-
ken ~~ist~~ ~~erzeugt~~ der kompakte Satz jene Klangfülle,
die seine auf romantischer Intensität gerichtete Vorstel-
lungsweise nötig hatte. Von einem stilistischen
Gesichtspunkt mag man etwa sagen, daß die künstlerische
Wirkung, die so erzielt wird, nicht in erster Linie auf
~~der systematischen Anwendung~~ ~~der~~ ~~essentiellen~~ ~~Prinzipien~~ der Zwölftonmethode beruht.
Der hinverwandte Schwerm und die gefühlsmäßige Wärme
die Berg's Musik auszeichnen und ihr ~~unter dem Pro-~~ ^{einem} ~~Pro-~~
in Berg's ~~Werken~~ (Zwölftonmethode) ~~bemerkbar~~ ^{einem} ~~Pro-~~ ^{Anklang}
verhaft haben, (bisher nur selten erreichte)
sind direkte Ergelenisse des Berg'schen Ausdruckswillens,
und die übereinstimmende der musikalischen Gestalt
mit den Konstruktionsprinzipien der Zwölftonmethode
scheint einzigermassen sekundär. Es lag in Berg's Natur,
nach solchen Konzeptionen scheinbar widersprechender
Grundideen zu suchen und diese auf seine Art in
höchst originellen Synthesen aufzuheben. Schönberg
hat viel weniger das Bedürfnis nach solchen Synthesen
empfunden. So weit es schon kam, hat er nur
in der "Ode an Napoleon" einen Versuch dieser Art ge-
macht, indem er in diesem Werk die Zwölftonreihen
zur Bildung tonal-harmonischer Zusammenhänge
benützte. In seinen übrigen Zwölftonwerken
resultiert die konsequente Verflechtung und
Überlagerung der Reihenformen in einer Satz-
technischen Komplexität, die den Werken eine
fast von Anfang bis zu Ende ~~ist~~ mehr oder
weniger gleichbleibende Dichte verleiht. Das will
nicht sagen, daß diese Musik arm an Kontrasten
sei. Im Gegenteil, man könnte sagen, daß Abwech-

14/ allen anderen Fällen gab es viel Diskussion von Tempi und
Abers, über Artikulation Einheitlichkeit, Reaktion, Fortschritt,
Diskrepanz von Artikulation und Erfüllung, und
alle möglichen Einzelheiten. Im Fall von Webern fall dies
schien unerschöpflich. Ich selbst war am meisten davon
beeindruckt, daß im Vergleich zu Schönberg und Berg, deren
Musik wir unmittelbar vorher gespielt hatten, seine Musik
am meisten Zeit zu haben schien, obgleich seine längsten Werke
kürzer dauern als das Meiste, das jene geschrieben haben.
In Webern's Musik gibt es nie ein Gedränge, stets klare Arti-
kulation und weite, offene Räume, in denen man frei
atmen kann.

Ich hatte schon vor etwa zehn Jahren herausgefunden,
daß diese vollkommene Integration von musikalischem
Denken und Zwölftontechnik ein sehr seltenes Phänomen
ist, eine Art von Idealfall, der keineswegs die Regel sein kann.
In meinen eigenen Arbeiten habe ich diese Integration nur
stellenweise erreicht. Da ich jedoch davon überzeugt war,
daß das Prinzip der Zwölftontechnik eine ~~sehr~~ allgemeine
Bedeutung hat, die über die dunklere Vollkommenheit
des Idealfalles hinausreicht, habe ich damals ~~begonnen~~
begonnen, ~~um~~ über Modifikationen der Technik nach-
zudenken, die ihrer allgemeineren Bedeutung Rechnung
tragen würden. Die Einzelheiten dieser Experimente
würden zu weit in rein technische Erörterungen führen,
um hier genauer diskutiert zu werden. Ich bin zu
manchen wichtigen Überlegungen ~~um~~ angeregt worden
durch einen Aufsatz des amerikanischen Musikforschers
Richard S. Hill, der mir schon 1937 bekannt geworden war.
Er hat die Begriffe der Modaltheorie in geistreicher
Weise in die Diskussion der Zwölftonprobleme einge-
führt, und als ich durch meine Unterrichts-Tätigkeit
in Amerika mehr und mehr auf das Studium der
Musikgeschichte hingewiesen wurde, begann ich, die
Probleme der Zwölftonmusik im Lichte musikgeschicht-
licher Forschung durchzudenken. Was ich in enger
Zusammenarbeit mit mehreren fortgeschrittenen
Studenten besonders während meiner fünfjährigen
Tätigkeit an Hamline University in St. Paul, Minnesota,
Arbeitszeit, war die melodische Konstruktion des Gre-

15) gotiamischen Chorals, die modale Theorie des Mittelalters, die Cantus firmus Technik und die ~~hydraulische~~ Fragen von Rhythmus, Satrum und Dissonanzbehandlung in der Polyphonie des 15. Jahrhunderts. Wir haben einige wenige Resultate dieser Studien in zwei Bänden unvollständig wissenschaftlicher Aufsätze zusammengefaßt. Die Tatsache, daß ich aus diesen ~~Studien~~ Forschungen konkrete Anregung zur Weiterbildung der Zwölftontechnik geschöpft habe, ist von unserem Freund Lebowitz kritisiert worden, ~~da~~ indem sie nach seiner Meinung zeigt, daß ich eine epigonale Verkümmung bin, weil ein Genie wie Arnold Schönberg es nicht nötig hatte, für seine welterschütternde Revolution nach Legitimation in der Geschichte zu suchen. Wenn es erlaubt ist, hier einen amerikanischen Begriff einzuführen, so möchte ich sagen, daß es nicht ganz "fair" ist, einem Mann vorzuwerfen, daß er 26 Jahre nach Schönberg zur Welt kam. Wir können nicht wohl von jeder Generation erwarten, daß sie eine Weltrevolution stiftet, und Lebowitz, der wiederum eine gute Anzahl von Jahren jünger ist als ich, hat auch noch keine solche zusammengebracht. Im übrigen hat Schönberg seine Errompungen, wie gewaltig sie auch sind, nicht aus der Luft gegriffen, und er war stets aufs ängstlichste bemüht, seine Neuerungen als unerbittliche Konsequenz der historischen Entwicklung nachzuweisen, obgleich er ~~in~~ ~~als~~ ~~ein~~ ~~Person~~ ~~in~~ ~~dem~~ ~~19.~~ ~~neunzehnten~~ ~~Jahrhundert~~ ~~verwandelte~~ ~~Person~~ ~~lichkeit~~ ~~in~~ ~~der~~ ~~unfassenden~~ ~~historischen~~ ~~Überblick~~ ~~seiner~~ ~~Umfang~~ ~~und~~ ~~sich~~ ~~nur~~ ~~auf~~ ~~die~~ ~~letzten~~ ~~200~~ ~~Jahre~~ ~~berufen~~ ~~konnte~~. Niemand außer mir hat bisher die Zwölftontechnik in einer die gesamte Geschichte der abendländischen Musik umfassenden Perspektive ~~zu~~ ~~er~~ ~~suchen~~ ~~versucht~~, und es würde den jungen Herren keinen Schaden tun, das als originellen Beitrag anzuerkennen.

Wie dem auch sei, die Idee, die ich durch alle diese Studien gewann, war, daß das Grundprinzip der Zwölftontechnik auch dann erfüllt werden kann, wenn man sich nicht dem mechanischen Zwang unterwirft, fortgesetzt komplette Zwölftonreihen in den musikalischen

16/ Prozess einzuführen, sondern daß man auch mit kleineren Tongruppen arbeiten kann, die es einem erlauben, eine größere Mannigfaltigkeit harmonischer Farben zu erzielen als wenn man stets alle zwölf Töne unterzubringen hat. Das bedeutet keineswegs eine Rückkehr zu den Bindungen der funktionalen Harmonie des tonalen Idioms. Gemäß ihrer Definition ist die Zwölftontechnik nach wie vor ein Mittel zur Gestaltung eines Klangbereiches, in welchem alle ~~zwölf~~ zwölf Töne fortgesetzt in enger Nachbarschaft vorkommen. Die besondere Qualität dieser Gestaltung besteht darin, daß die einmal gewählte und festgehaltene Intervallfolge dem musikalischen Verlauf ungewöhnliche Permanenz und Homogenität verleiht. Wenn das als das Grundprinzip dieser Technik angesehen wird, so mag man ab und zu auch mit weniger als zwölf Tönen auskommen, insoweit als diese Intervalle immer noch auf den in der Grundreihe festgelegten Intervallfolgen beruht. Die Idee, die Grundreihe in kleinere Abschnitte zu zerlegen, ist durchaus nicht neu. Sowohl Schönberg als auch Webern haben das getan. Mein Beitrag besteht darin, daß ich diese kleineren Abschnitte von einander unabhängig zu machen suchte und durch ein genaueres Studium ihrer Naturhaftigkeit und ihrer gegenseitigen Beziehungen auf neue Ideen im Hinblick auf ihre Verwendung zum Aufbau musikalischer Gestalten gestoßen bin.

Es ist nicht meine Sache, und liegt auch jenseits meiner Möglichkeiten, ein Urteil über den Wert und die Bedeutung dieser theoretischen Operationen abzugeben. ~~Ich~~ Insofern sie einen Niederschlag in meinen musikalischen Werken gefunden haben, * ist ihre Bedeutung völlig identifiziert mit der der Kompositionen, in welchen sie auf die eine oder andere Weise verwendet worden, und diese Bedeutung wird von einer großen Anzahl von Faktoren bestimmt, unter denen die technische Prozedur von gänzlich untergeordneter Bedeutung

17/1 ist. Jedoch, da wir uns heute hier vor allem ~~mit dem~~ ^{über die} schweren Fragen der Zwölftonmusik unterhalten, möchte ich sagen, dass die Wandlungsfähigkeit, die die Zwölftontechnik im Verlauf der von mir angestellten Experimente gezeigt hat, mir als eines der wichtigsten Kennzeichen ihrer Vitalität erscheint. Wäre sie nicht weiter als das private Anliegen einer kleinen Gruppe eingeschwoener ~~Isotriker~~ Isotriker - und für eine gewisse Zeit wären sie gerade das zu sein -, so hätte sie leicht zu einem starren, doktrinären Formelkram werden können, eine Art von lächerlichem Meisteringer-Ritual.

Diese Gefahr lag nahe, wenn man bedenkt, dass ~~die~~ ^{die} Kulturhistorik ^{wird} die Zwölftontechnik, wahrnehmbar ~~mit~~ als typisch für die um das erste Viertel dieses Jahrhunderts einsetzende intellektuelle und politische Reaktion eingeordnet werden ^{wird}. Von dieser Zeit haben die Amerikaner das (sprachlich aufsehbare) Schlagwort "return to normalcy" geprägt, und was in Mitteleuropa die "Rückkehr zur Normalität" ausgebreitet hat, wissen wir nur allzu genau. Im Vergleich zum Sturm und Drang der frühen Absonalität, wie sie der wirklich evolutionäre Geist ~~des~~ ^{des} ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts erzeugt hat, ~~hat~~ ^{hat} die Zwölftontechnik ~~stark~~ ^{den} jenen leicht pedantischen Aufzug, den man mit der Idee der wohldisziplinierten Normalität verbindet. Wir wissen, dass die wirkliche Rückkehr ^{sozusammen} zur Normalität sich unter dem Banner des Neoklassizismus vollzogen hat, und demzufolge ist diese Richtung während des zweiten Viertels des Jahrhunderts auch überwältigend siegreich geblieben, was öffentlichen Erfolg und Anhängerschaft betrifft. Ein merkwürdiges Phänomen ist jedoch, dass, wenn man ~~stets~~ ^{stets} erfolgreichsten Propheten, nämlich Igor Strawinsky's, Band über die "Universalische Poetik" liest, ohne an seine Kunst zu denken, man sehr wohl für viele Tücken zur Ansicht kommen kann, dass er es auf eine Apologie des Zwölfton-musikalischen Denkens abgesehen hat.

18/ Er spricht soviel von Ordnung und Disziplin, daß es
mir nur schwer verstehen läßt, warum er nicht gleich für
die Zwölftontechnik eintritt, die doch augenscheinlich mehr
Ordnung und Disziplin ~~ist~~ verspricht als der geniale
Autor so vieler verwirrend verschiedenartiger Werke
→ je verwirklicht zu haben scheint. | Freiheit | die Ord-
nung, die ~~ihm~~ ^{den Neoklassizisten} und seinen ~~ungeachteten~~ ^{Neoklassizisten} ~~Neoklassizisten~~
Nachfolger ^(den Neoklassizisten) vorschreibt, ist die des status quo - die Wieder-
erweckung der ästhetischen Vorliebe eines Volks, der
aus historischer Entfernung einen Zustand unge-
wöhnlichen Gleichgewichtes andeuten, die hoffnungsvolle
Vorstellung, daß, wenn man so tun könnte, als ob nichts
geschehen wäre, man das Geschehene tatsächlich unge-
schehen machen könnte. | Das trifft vielleicht mehr auf die
Nachfolger zu als auf Stravinsky selbst, hinter dessen ele-
gantem oder grimmigen Facaden mehr Dynamit versteckt
ist als er vielleicht selbst wahrhaben möchte.

Die Wege des Neoklassizismus aus der Zwölfton-
musik haben sich nur leicht berührt, indem beide
Richtungen von jenem Bestreben nach Wiederher-
stellung von Ordnung und Disziplin gespeist wurden.
Die Wege haben sich alsbald getrennt, da die Zwölf-
tontechnik ~~keinen~~ Zweifel darüber bestehen ließ,
daß sie nach einer neuen Ordnung Ausschau
hielt und nicht wie der Neoklassizismus auf
einen früheren Stand der Tonpraxis zurückgreifen
wollte. Sie hat ihre Elastizität bewiesen, indem
sich ihre technischen Prozeduren verschiedenen Modi-
fikationen unterwerfen und in mancher Richtung
weiterbilden ließen. | ~~Ein~~ Ein anderes Kennzeichen
der Lebensfähigkeit dieser Technik ist, daß ~~sie~~ ihre An-
wendung mit automatischer und menschlicher Zu-
wendung einem ununiformen musikalischen Stil hinführt. Nur wer
ganz oberflächlich mit Zwölftonmusik bekannt ist, wird
den Eindruck haben, daß alle aperiodische Musik gleich klingt.
Wenn jemand nur alle bestigen Zeiten einmal ein Stück
aus der Literatur des 19. Jahrhunderts hören würde,
könnte er ^{sich} vielleicht zu einem ähnlichen Urteil über tonale

20/ Das Gesicht der Musik mit einem Schlag verändert werden.
Das Gesicht der Musik ist durch den neuen Tonwille verändert worden, der im Anfang unseres Jahrhunderts zum Durchbruch gelangte, durch die von der Abnormalität erzeugten neuen Klangideale. Die Zwölftontechnik ist eines der Mittel, und vielleicht das zweckmäßigste, diese Klangideale kompositorisch darzustellen. Es ist sehr anregend, über die philosophischen Grundvorstellungen, die die Zwölftontechnik gespiegelt haben müssen und die sie in unerschwerter Beziehung zu anderen modernen Geistesbewegungen setzen, vor allem vielleicht ^{zu} ~~den~~ den Ideen, die das Weltbild der Physik und Mathematik so entscheidend beeinflusst haben. ^{Wie} ~~die~~ verlockend solche Spekulationen auch sein mögen, so sind sie auch gefährlich und unproduktiv, da ein schnell beweglicher Intellekt nur allzuleicht Analogien aufstellen kann, nach denen alles auf irgendeine vage und nicht weiter definierbare Weise allem anderen entspricht.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, so scheint es, daß die Rückkehr zur Normalität unter der Flagge des Neoklassizismus als historische Phase ihrem Ende entgegengeht. Im Lauf der Zeit wird die Zwölftontechnik wohl oder übel den Charakter einer neuen Normalität annehmen. Das wird von jenen beklagt werden, die sich ihres heroischen Zeitalters erinnern. Jedoch, keine Revolution kann als solche für immer dauern. Man thut weilen Lebenskraft auch jenseits der Periode, in welcher ihre Prozeduren konventionell geworden sind, zu sichern, genügt es, daß sie dem echten revolutionären Impuls entspringen sind. Wenn dem so ist, so werden sie gewiß als heilige Zeichen angestufen werden, wenn die Zeit für eine neue Revolution anbricht. Zusammen können wir uns noch lange darüber aufregen, daß Tschaikowsky populärer ist als Schönberg, und daß die Symphonieorchester mehr Ravel als Webern spielen. Diese Dinge jedoch bestimmen nicht das Schicksal der Musikgeschichte. Es wird entschieden auf den Schreibtischen der Komponisten, durch die Musik, die diese am liebsten schreiben. Ich habe keinen Zweifel daran, daß dies in immer zunehmendem Maße Zwölftonmusik ist.

Los Angeles, August 1951