

Wolfgang-Andreas Schultz

Tonalität heute – warum nicht?

Ein Plädoyer für die Vielfalt der Stile

Seit den 50er Jahren ist das Komponieren umstellt von Verboten der Art: Man kann heute nicht mehr ... tonal komponieren, Melodien schreiben, harmonische Klänge verwenden ... Längst ist es Zeit zum Umdenken. Auch in Deutschland sollte der Weg endlich frei werden für eine Pluralität der Stile.

Jeder Historiker weiß es, nur unter Musikern hat es sich (so scheint es) noch nicht herumgesprochen: Geschichte, also auch Musikgeschichte zu erzählen, bedeutet eine subjektive Entscheidung zu fällen, wie durch die unübersehbare Anzahl von Ereignissen ein roter Faden gelegt wird, mit dessen Hilfe aus der chaotischen Faktenfülle ein verstehbares Nacheinander, nachvollziehbare Zusammenhänge entstehen (Rapp 1992).

Tonalität sei ein historisches Phänomen, wird immer wieder behauptet. Gleichwohl wird immer noch, jetzt sogar wieder häufiger, in irgendeinem Sinne „tonal“ komponiert. Vielleicht ist das Hauptproblem, daß der rote Faden, an dem entlang die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erzählt wird, meist so gelegt wird, daß er von Wagner über Schönberg, von der Zwölftonmusik über den Serialismus zum Postserialismus führt. Selbst wenn man einige Schleifen einfügt, damit Claude Debussy, Charles Ives und Edgar Varèse einbezogen werden, bleibt doch ein Großteil der Musik des 20. Jahrhunderts draußen, weil sie nicht „avanciert“ genug, nicht „relevant“ ist – und das sind all jene Stile, die Tonalität weiterentwickelt haben.

Wollte man versuchsweise den roten Faden einmal anders legen, etwa von Gustav Mahler über Dimitri Schostakowitsch zu Alfred Schnittke – und vielleicht zu Lera Auerbach im Hinblick auf eine wachsende Pluralität der Mittel und Stile, dann wäre Tonalität, in welcher Form auch immer, ein unverzichtbarer Bestandteil einer solchen pluralistischen Musiksprache. Je nachdem also, wie der rote Faden der musikgeschichtlichen Erzählung gelegt wird, erscheint die Frage nach „Tonalität heute“ in anderem Licht: Von einem „Rückgriff“ auf Tonalität kann man nur sprechen, wenn man den roten Faden über Schönberg und die Atonalität legt – dann wäre die Tonalität in der Tat verloren gewesen und ein „Rückgriff“ bedürfte der Rechtfertigung. Im anderen Falle wäre eine heutige tonale Schreibweise eine Weiterentwicklung, weil Tonalität nie verloren war. Es gibt im 20. Jahrhundert parallel eine ganze Reihe von Entwicklungen – und man wird ihnen eher gerecht, wenn man alle einseitig gelegten roten Fäden relativiert und die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts polyphon erzählt. Vor allem sollte man sich hüten, bestimmte Entwicklungen einfach nur linear weiterzudenken – das führt immer in eine Sackgasse.

Der Begriff Tonalität

Was aber ist nun eigentlich „Tonalität“? Viele Theoretiker identifizieren Tonalität immer noch mit der „harmonischen Tonalität“ des 17. bis 19. Jahrhunderts; danach kommt die Atonalität, und was war davor? Dann wird oft von „melodischer Tonalität“ gesprochen oder von „Modalität“. Aber auch dieses Bild ist zu einfach, weil es an zwei Stilwenden die Brüche, das Neue überbewertet und das Verbindende, die Kontinuität vernachlässigt: gemeint sind die Stilwenden um 1600 und um 1900.

Die Musiktheorie, wie sie sich im 19. Jahrhundert als „Harmonielehre“ entwickelt hat, krankt besonders in Gestalt der in Deutschland lange dominierenden Riemannschen Funktionstheorie an einseitig vertikalem Denken und ist ungeeignet, Musik wirklich verständlich zu machen, weil ihr die horizontale Komponente fehlt in Form einer Melodielehre, und weil sie blind ist für das Weiterleben des kontrapunktischen Denkens. Viele Stellen bei Mozart lassen sich besser erklären durch Herausarbeiten des kontrapunktischen Gerüsts (oft Dissonanzketten) als durch Riemannsche Funktionsbegriffe. Auch wenn um 1600 mit Generalbaß und Monodie die Vertikale und die harmonischen Kräfte allmählich in den Vordergrund traten, so blieb der Kontrapunkt noch das satztechnische Gerüst der Musik. Die Akzentuierung auf das Harmonische oder das Linear-kontrapunktische mag von Stil zu Stil unterschiedlich sein, daß aber jetzt eine „harmonische Tonalität“ die „melodische Tonalität“ abgelöst hätte, ist eine Verfälschung – vielmehr wurde das melodisch-lineare Denken durch das harmonische ergänzt.

Die Harmonielehre und ihre Herauslösung des Harmonischen aus dem Kontext von Melodie, Kontrapunkt, Rhythmik-Metrik und Syntax hat den Blick getrübt für die Veränderungen im 19. Jahrhundert, oder besser: diese Veränderungen wurden nicht verstanden und konnten nur als Auflösungstendenzen von Tonalität interpretiert werden, nicht als deren innere Ausdifferenzierung. Als Beispiel diene die „Entkopplung von Harmonik und Syntax“ – Syntax meint die Gliederung in Phrasen und ihren Bezug aufeinander durch abgestufte Schlußwendungen (Halbschluß, vollkommener und unvollkommener Ganzschluß). Der klassische Normalfall ist das Zusammenfallen einer melodischen Schlußwendung, etwa der Schritt von der 7. zur 8. Stufe der Tonleiter oder der von der 2. zum Grundton, mit einer harmonischen Kadenz V - I. In der späten Romantik (beim späten Gustav Mahler, bei Richard Strauss) treten diese Ebenen auseinander: Es gibt eine melodische Schlußwendung, aber die Harmonik bringt keine Kadenz, sondern fließt weiter. Das kann zu einer Gleichzeitigkeit von verschiedenen Schichten mit je individueller Syntax führen (Polysyntaktik, Schultz 2001), oder zu einem „syntaktisch neutralen“ Raum, einer Harmonik, die mangels Kadenzen keine syntaktische Gliederung kennt, gleichwohl aber konsonant ist. Die Werke von Mahler, Strauss, Pfitzner und Sibelius lassen einen spannenden Umgang mit Harmonik und Syntax erkennen – das sind Innovationen nicht auf der klanglich-materiellen Ebene, sondern auf der höheren Ebene der Beziehungen und Verknüpfungen. Staunte doch mal jemand, daß Bach und Mozart im Grunde dieselben Akkorde benutzen und doch so unterschiedliche Stile schreiben.

Bausteine von Tonalität

Tonalität hat sich, wie in den Jahrhunderten zuvor, auch im 20. Jahrhundert weiter gewandelt. Jetzt werden tonale Zentren nicht nur, wie schon bei Wagner und Strauss, polyzentrisch ineinander verschränkt (Schultz 2002), sondern übereinander gelegt, eine Entwicklung, die besonders vom späten Debussy über Ravel und Strawinsky zur Bi- und Polytonalität führt. Daneben erprobt die Musik das Extrem, ein tonales Zentrum ganz aufzugeben, auf diatonische Leitern zu verzichten, auf Konsonanz-Dissonanz-Relationen und auf harmonische Funktionen: die Atonalität.

Schönbergs Versuch, die Verwendung dissonanter Klänge durch höhere Obertöne zu begründen, läßt schon die Idee eines Kontinuums ahnen: eine musikalische Sprache, die Tonalität (im weitesten Sinne) und Atonalität als Pole eines großen Spektrums von Ausdrucksmöglichkeiten umfaßt. Tonalität im weitesten Sinne: das ist viel mehr als die „harmonische Tonalität“ des 17. bis 19. Jahrhunderts. Um diesen weiteren Begriff zu konkretisieren, sollen versuchsweise vier Aspekte von dem, was man, wie entfernt auch immer, mit Tonalität verbindet, genannt werden:

1. ein tonales Zentrum bzw. Zentraltönigkeit;
2. diatonische Leitern als melodisches Material;
3. konsonante Zusammenklänge als Basis und ihre Erweiterung durch Dissonanzen, oder

allgemein: Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen;

4. funktionsharmonische bzw. kadenzgebundene Verbindung der Klänge.

In der „harmonischen Tonalität“ des 17. bis 19. Jahrhunderts sind in der Tat alle vier Komponenten vereinigt – das heißt aber nicht, daß nicht Tonalität im umfassenderen Sinne auch vorläge, wenn nur einige dieser Komponenten vorhanden sind. Diese Komponenten können in ganz unterschiedlicher Kombination auftreten:

Im Mittelalter gab es ein tonales Zentrum und diatonische Melodik, aber noch nicht die vollständige Durchstrukturierung des Tonsatzes nach Konsonanz und Dissonanz, vor allem keine funktionsharmonischen Verbindungen.

Zentraltönigkeit ist auch denkbar in einem chromatischen Tonmaterial, etwa bei Bartok in seinem 5. Streichquartett (1. Satz in B) oder in der Musette aus Schönbergs Klaviersuite op. 25. Es fehlen, zumindest bei Schönberg, diatonische Melodik, Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen und Funktionalität, während bei Bartok das Bild noch etwas differenzierter ist.

Seit Strawinsky (Petrouchka, Les Noces) beliebt ist die Technik, alle Töne einer diatonischen Leiter gleichberechtigt zu verwenden, ohne Konsonanz-Dissonanz-Abstufung. Diese Art „Pandiatonik“ kann, muß aber nicht auf einen Zentralton bezogen sein, in jedem Falle wirkt die so komponierte Musik in gewisser Weise „tonal“ - man findet diese Technik auch bei Arvo Pärt, in der 3. Symphonie von Gorecki und in weiten Bereichen der Minimal-Music.

Krzysztof Penderecki begann schon in seiner Lukas-Passion, in einem konsequent chromatischen Tonmaterial „relative“ Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen einzuführen, indem er etwa eine große Septe halbtönig in eine kleine auflöst, oder eine kleine Sekunde in eine große – also scharfe Dissonanzen in mildere (Schultz 2008). Das Ergebnis ist ein Stil, der eine gewisse Zentraltönigkeit aufweist, keine Diatonik und keine funktionsharmonischen Folgen, aber in den Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen ein Kontinuum vom Dreiklang bis zum Cluster, weil er über alle Optionen verfügt, Dissonanzen stehen zu lassen, oder sie relativ bzw. ganz aufzulösen.

Lera Auerbach steht in der Tradition der Polytonalität, ihre Melodik ist überwiegend diatonisch, aber durch Überlagerung verschiedener Zentren eingebunden in einen meist bitonalen Kontext. In ihren „24 Preludes“ für Klavier, die durch die Tonarten gehen, kombiniert sie diese Technik mit einer verschleiert auftretenden Funktionalität zu einer sehr speziellen Konstellation der vier Komponenten (Schultz 2008).

In keinem der hier aus dem 20. Jahrhundert aufgeführten Beispiele geht es um die Wiederbelebung der „harmonischen Tonalität“ des 19. Jahrhunderts. Selbstverständlich soll Musik sich weiterentwickeln, aber es gibt viele Richtungen, in die Musik wachsen kann. Solche Entwicklungen können Schleifen und scheinbare Umwege nehmen – manchmal ist es eben wichtig, lange vernachlässigte Aspekte nachzuholen oder einseitige Entwicklungen durch scheinbare Rückgriffe zu korrigieren – es hängt davon ab, was letzten Endes daraus entsteht. Viel deutet darauf hin, daß die Entwicklung auf die Realisierung eines Kontinuums zuläuft, das man vorläufig und bestimmt unvollständig so beschreiben könnte:

1. Die Musik kann auf ein tonales Zentrum bezogen sein. Dieses Zentrum kann aber aufgehoben werden, entweder zugunsten der Durchdringung oder Überlagerung mehrerer Zentren (Polyzentrik bzw. Polytonalität) oder aber in Richtung auf zentraltonfreie Partien.
2. In der Melodik wird eine Pluralität herrschen von diatonischen Linien, die sich tonal zentrieren lassen, und chromatischen Linien, denen von sich aus kein Zentrum innewohnt, die sowohl in einen konsonanten harmonischen als auch in einen atonalen Kontext eintreten können (Schultz 2001).
3. Konsonanz-Dissonanz-Abstufungen sind denkbar in der traditionellen Form (Dissonanz löst sich in eine Konsonanz auf), in chromatischer Melodik auch in relativer Form (scharfe Dissonanz in milde Dissonanz), oder es wird auf die Auflösung von Dissonanzen ganz verzichtet.
4. Funktionsharmonische Elemente können durch atonalen oder bitonalen Kontext verschleiert oder durch eine konsequent chromatische Linienführung modifiziert auftreten.

Keine Verbote!

Thesenhaft zusammengefaßt ließe sich sagen: 1. Tonalität hat sich parallel zur Atonalität weiterentwickelt – das bedeutet eine andere Lesart der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts; 2. Tonalität wird die Atonalität als einen Pol eines größeren Kontinuums integrieren – das wäre eine neue Vision für die Zukunft. Dieses Kontinuum zu realisieren bedeutet, die Traditionen auf spezifische Weise umzuformen und einzuschmelzen. Zitate und Collagen zeigen die Sehnsucht nach einer umfassenden Musiksprache, sind aber keineswegs schon deren endgültige Realisierung. Entscheidend ist die Intensität, mit der sich die verschiedenen Traditionen in einer sie umfassenden neuen Sprache begegnen und verbinden, der Grad der Integration.

Dazu muß man zunächst einmal frei werden von allen Verboten der Art: „Man kann heute nicht mehr ...“ Diese Verbote entstanden als Reaktion auf die Traumata des 20. Jahrhunderts, zumal der beiden Weltkriege (Schultz 2005) und spiegeln die abgründige Unsicherheit der sog. „Kriegskinder“ (Bode 2004), der Generation, die ihre Kindheit und Jugend im 2. Weltkrieg erlebt haben (Stockhausen, Zender, Lachenmann u.a.). Ihre Erfahrungen drücken sich aus in der Unfähigkeit, Gefühle zu äußern, in der Abkehr vom Ausdruck, im Verlust des Kontaktes zum Körper, in der Abwehr von Puls und Fluß in der Musik, und in der Unfähigkeit zu erzählen, zu einem verstehbaren Nacheinander in der Form zu finden..

Dabei könnte Tonalität im weitesten Sinne der Avantgarde helfen, ihre spannenden, aber meist arg abstrakt bleibenden Ideen besser umzusetzen. Am Beispiel der Polymetrik und der Überlagerung von Zeitschichten läßt sich das zeigen: Linien oder Schichten, die in sich syntaktisch und motivisch artikuliert sind, die durch eine Schlußwendung sagen können „Hier bin ich fertig“, während andere weitergehen, führen zu einer viel besser sinnlich erfahrbaren Überlagerung verschiedener Tempo- und Zeitschichten. György Ligeti wußte genau, daß es bei Richard Strauss viel zu lernen gibt.

Literatur:

- Bode, Sabine (2004): Die vergessene Generation. Kriegskinder brechen ihr Schweigen. Stuttgart, Verlag Cotta.
- Rapp, Friedrich (1992): Fortschritt – Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee. Darmstadt, Wiss. Buchges.
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2001): Das Ineinander der Zeiten – Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens. Berlin, Weidler-Verlag
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2002): Polyzentrik als Problem der Musiktheorie, in: Melodie und Harmonie, hg. von Reinhard Bahr, Berlin, Weidler-Verlag
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2005): Avantgarde und Trauma – die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege, in: Lettre International, Nr.71, Berlin; gekürzt in: Das Orchester, 2007/2, Mainz
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2008): Bausteine einer neuen Tonalität – über Krzysztof Penderecki und Lera Auerbach, in: Die Tonkunst, 2008/1, Lübeck