

ROBERT SCHOLLUM (WIEN)

WAS UM UND NACH SCHÖNBERG GESCHAH

Ein musikalisches Essay

Es ist ein weitverbreiteter und für das Musikverständnis sehr tragischer Irrtum, zu glauben, daß der Weg ins Atonikale, der mit der Genietat des „Tristan“-Vorspieles begann und zur völligen Zerstörung der sogenannten tonalen Musik führte, ein im Hinblick auf den Wechsel von Klangorientierung einmaliges Geschehen sei. Die europäische Musik hat solche Klangweltwechsel mehrfach durchgeführt und sehr wesentlich sind diese auf politische oder soziologische Umstände zurückzuführen, denn der Künstler kann aus seiner Zeit nicht heraus, kann nicht über den Schatten seiner Epoche springen.

Die erste europäische Musik ist, soweit sie notiert ist, rein kirchlich eingestellt, daher dominiert die Klangwelt des Gregorianischen Gesanges sowohl in der einstimmigen als in der ihr nachfolgenden mehrstimmigen Musik. Diese Klangwelt besteht, solange die kirchliche Herrschaft vorhanden ist, und sie zieht sich hin bis zu 1750, also in die protestantische Kirchenmusik J. S. Bachs. Die Renaissance aber bringt die Entstehung der italienischen Stadtstaaten mit der Dominanz des höfischen und durchaus weltlichen Geschehens. Damit werden die Keime der weltlichen, vielfach vom Tanzgeschehen ausgehenden Musik immer stärker entwickelt; die Klangwelt der geistlichen Musik muß nun dem im italienischen weltlichen Musikgeschehen vorherrschenden Dur weichen. Das ist der erste große Klangwechsel. Die völlige Absicherung des Dur und, weniger stark vorhanden, des Moll geschieht, als Joseph Haydn das österreichische Volkslied und seine Klangwelt in die Instrumentalmusik einbringt und mit ihr Europa sozusagen überschwemmt. Eine merkwürdige Eigenheit entwickelte sich bald danach bei Schubert, bei dem das wieder häufiger vorkommende Moll möglicherweise slawischem Musikgeschehen zuzuweisen ist.

Mit Schubert beginnt die musikalische Romantik, deren klangliches Geschehen in steigendem Maß von der Selbstdarstellung des Künstlers ausgelöst wird. Gerade bei Schubert finden sich Klänge, die weit in die Zukunft weisen und mitunter die Dominante-Tonika-Klangwelt eindeutig verlassen. Von Schubert geht die Klangwelt über Liszt, der in

seinen letzten Lebensjahren mit den Jungrossen in Verbindung steht und bei dem es bereits eine „Bagatelle ohne Tonart“ und ebenso wie bei Borodin Ganztonreihen-Elemente gibt, zu Wagner, dessen bedingungslose Selbstdarstellung ihn neue Klangwelten finden läßt. Von Wagner geht der Weg einerseits zum ebenso großen Subjektivismus und der psychologischen Durchdringung des Wolfschen „Italienischen Liederbuches“, zur Brucknerschen und Regerschen Selbstdarstellung und zu guter Letzt zu den Ausbrüchen des Schönbergschen Expressionismus ebenso wie in Frankreich bei Debussy, der — siehe „Pelléas und Mélisande“ — von Wagners Harmonik viel mehr abhängig war, als ihm selbst lieb sein konnte. Aber damit ist die Tonalität im Prinzip beseitigt und führt nur mehr ein immer dunkleres Schattendasein, das auch die in der Hitzerzeit versuchte Volksliedrenaissance oder die Klangprimitivität eines Orff nicht zu ändern vermochte. Das letzte Refugium der Tonalität findet sich in der Schlagermusik, der derzeit „echten“ Musik „für's Volk“, mit der eine Liaison einzugehen der sogenannten „ernsten“ Musik noch kaum gelungen ist.

Jedenfalls hat die individualistische Einstellung der Romantik, die ohne die Französische Revolution wohl niemals so rasch gekommen wäre, die Grundlagen für die heutige Musiksituation geschaffen. Was also seit über 1000 Jahren geschehen ist, ist völlig logisch und stets aus der Zeit heraus geschehen, von irgendeiner Explosion in unserer Zeit kann nur sprechen, wer den musikgeschichtlichen Entwicklungen ahnungslos gegenübersteht.

Wir erwähnten Schönberg bereits. Sein eminent starker Subjektivismus hat ihn, der klanglich zwischen Wagner und Brahms auf zwei Stühlen sitzend begann, über die heute schon fallweise ein wenig operettenhaft klingenden „Gurrelieder“ rasch zu den Klavierstücken op. 11 und 19, zum „Buch der hängenden Gärten“ geführt: mit diesen Werken, die totale Überraschung selbst für den Freundeskreis boten, hat er auf seine Weise das atonikale Neuland erreicht, das wiegesagt auf seine Art Debussy in Frankreich oder der späte Skrjabin in Rußland in ähnlicher Weise gleichfalls anpeilten. Ein Zurück war nicht mehr möglich. Der nächste entscheidende Schritt geschah durch Webern, dessen Studien Alter Musik zweifellos Schönberg, der nach neuen Ordnungen im entfesselten Chaos suchte, die Idee der vier Formen einer Reihe gaben, womit die Schönbergsche Art der Zwölftontechnik geboren war (es gab auch andere Arbeitsmöglichkeiten mit den 12 nur aufeinander bezogenen Tönen, wie u. a. Hauer gezeigt hat). Von dort aus geschah nach 1945 durch Messiaen und seine Anhänger der Schritt zur totalen Durchorganisation des Komponierens in Art der seriellen Musik. Für etliche Zeit wurde die Konstruktion das Wichtigste. Natürlich waren die Klangergebnisse auch Musik, aber eine persönlichkeitsferne, uniformierte. Dem stellte sich als Aufstand die Aleatorik entgegen, wie sie vor allem Cage anwandte. Damit war der extreme Gegensatz zur Klangkonstruktion geschaffen. Eine Synthese war unmöglich.

Man hat immer wieder versucht, die Herrschaft des Dur von der Obertonreihe abzuleiten, die das einzig Natürliche sei. Aber die Obertöne existieren bei jedem Ton, der irgendwo in der Welt erzeugt wird —

und trotzdem haben etwa die Inder ganz andere Tonsysteme als wir und finden die unseren ebenso seltsam wie wir die ihren. Im Belgrader Nationalmuseum wurden mir Tonbänder mit serbischer Volksmusik vorgeführt, auf denen die Sänger vom Anfang bis zum Ende konsequent in kleinen Sekunden singen, ohne daß ihnen dies — es würde jeden Mitteleuropäer zum Wahnsinn bringen — falsch vorkommt. Im Gegenteil: sie würden die in unserem Volkslied so oft vorkommende Austerzung vermutlich als primitiv empfinden. Wir müssen also zu Kenntnis nehmen, daß es eine international gültige „Natürlichkeit“ nicht gibt und daß wir im übrigen darüber, warum sich total verschiedene Klangwelten entwickelten und warum diese da und dort alles und an anderen Stellen nichts sagen, noch sehr wenig wissen. Wir müssen uns aber auch damit beschäftigen, daß jeder Mensch, unabhängig davon, in welchem Klangsystem er aufgewachsen ist, in dem Augenblick, in dem er kompositorisch schöpferisch wird, einem eigenen „inneren“ Klang verhaftet ist, der ihn, ohne daß er ändern könnte, fallweise zur Ausweitung oder zum Abfall von dem ihn umgebenden Tonsystem treibt. Wagner hätte sein „Tristan“-Vorspiel nicht schreiben können, wenn diese Klangwelt nicht in ihm vorhandengewesen wäre. J. S. Bach hätte die Kirchengemeinde nicht mit „falschen“ Tönen zu stören gewagt, wenn er diese ihm angekreideten „falschen“ Töne in sich nicht als richtig und selbstverständlich gehört hätte. Schönberg und die anderen, die sich um Zwölftonsysteme kümmerten, hätten dies niemals getan, wären sie nicht überzeugt gewesen, mit ihrem „inneren“ Klang etwas zu bieten, das für die Umgebung selbstverständlich war oder werden mußte. Debussy hätte seine schwebenden Klänge niemals komponiert, hätte er sie nicht als richtig empfunden. Denken wir einen Augenblick an den Beginn der Violinsonate von César Franck: dessen schwebende Klänge müssen einem so soliden Komponisten wie diesem belgischen Meister als natürlich erschienen sein — sonst hätte er sie nicht niedergeschrieben. Dem tschechischen Leser können in dieser Hinsicht auch zahlreiche derartige Beispiele zur Verfügung stehen, die sich dem Schaffen L. Janáček's, A. Hábas, B. Martinůs und des slowakischen Komponisten E. Suchoň entnehmen lassen. Die für ihre Zeit unerhörten Klänge, die etwa Ives oder Varèse niederschrieben, waren sicherlich keine Klänge von Wahnsinnigen und die nachfolgende Zeit hat bewiesen, daß diese Klänge „haltbar“ blieben und sogar noch vielfach ausgeweitet wurden. Alle diese Klangwelten haben sich durchgesetzt und werden — das ist entscheidend — verstanden. Um es paradox zu sagen: die vorgeblichen „Unnatürlichkeiten“ werden ununterbrochen „natürlich“. Um zuletzt mich selber als Beispiel anzubieten: ich hatte als Musikstudent noch gar nichts von Zwölftontechnik gehört, als es mich als den etwa 17jährigen bereits magisch zu Debussy und Szymanowski zog, ich dem erstaunten Professor im Unterricht Schönberg und Bartók vorführte und sich im eigenen Kompositionsakt jedes Thema unwiderstehlich zu einen solchen formte, in dem bei nachheriger Überprüfung, die erst Jahre später daraufhin stattfand, alle 12 Töne unserer europäischen chromatischen Tonleiter in ziemlicher Ausgeglichenheit vorhanden waren. Aus meiner „inneren“ Klangwelt heraus komponierte ich also legitim in einer gewissen Ausgewogenheit aller 12 Töne; trotz-

dem darf wohl niemand behaupten, daß meine Bearbeitungen europäischen Volkslieder für Chor auch nur das geringste mit meiner Zwölftonklangwelt zu haben, das heißt, daß ich also gewissermaßen zwei Klangwelten in mir trage, die ich beide beherrsche und die beide für mich „richtig“ sind. Und ich finde Kodalys Bearbeitungen ungarischer Volkslieder oft fragwürdig, weil Kodaly den Volksweisen viel zu viel Debussy aufgeopfert hat, und ich kann die an sich hochinteressanten und kompositionstechnisch prachtvollen 20 Bearbeitungen ungarischer Volkslieder, die Bartók herstellte, im Prinzip doch nicht gustieren, weil er über diese Volkslieder die ganze Klangwelt des frühen Expressionismus geworfen hat: in beiden Fällen liegen für mich Stilbrüche vor, die ich nicht akzeptieren kann. Aber Kodaly und Bartók waren überzeugt, richtig zu handeln. Wieso irrten solche Meister stilistisch so arg? Unsere Fragen werfen Probleme auf, auf die es kaum exakte Antworten gibt. Man bezeichnet Joseph Haydn als den überwältigenden Meister der Dur-Musik. Daß er auch anders empfand, beweist uns das phänomenale Vorspiel, die Chaos-Darstellung, seiner „Schöpfung“. Er war also auch nicht eindeutig nicht nur in einer „inneren“ Klangwelt daheim. Der Rätsel ist kein Ende und dies zeigt uns, daß alle Fanatiker, die stur an einem Tonsystem hängen und nur dieses als richtig und tragbar bezeichnen, in einem höchst tragischen Irrtum befangen sind, der eminenten Schaden dann zufügen kann, wenn solche Einseitigkeiten im Schulmusikunterricht apodiktisch vorgetragen werden.

Um die unzähligen Klangwelt-Möglichkeiten erfassen zu lernen, bleibt uns nichts anderes übrig, als uns, sollten wir in einer einzigen Klangwelt befangen sein und lediglich auf sie schwören, durch ein riesiges Ohr-aufmachen zu verunsichern, um damit zur nötigen Toleranz zu kommen.

Und nun zu dem, was, von uns bereits angedeutet, Schönberg, aber nicht er allein, sondern viele in seiner Zeit, tat und was nachher geschah. Etwa gleichzeitig mit dem Jugendstil machte sich in der Musik auch der Expressionismus bemerkbar, der ja seine Vorläufer und Zeitgenossen in der Malerei etwa bei Schiele oder Kokoschka, in der Literatur etwa bei Trakl hatte. Der Expressionismus mußte höchster Individualismus sein: nur ein Individualist kann sich in dem vehementen Maß ausdrücken, von sich berichten, daß die Aussage als zwingend und Gewichtiges aussagend anerkannt wurde. Der bedingungslose Glaube des Schönbergkreises an den Meister und die ihn Umgebenden hat auch tatsächlich die gewaltigen Aussagen der Werke der expressionistischen Meister entstehen lassen, wobei man wahrscheinlich gar nicht so abwegig Bergs „Wozzeck“ als das menschlich bedeutendste Werk bezeichnen kann. Auf Webern kommen wir später zu sprechen. Daß Schönberg sich knapp nach 1920 eine persönliche Art der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen, also nicht mehr einer Tonika und Dominante usw. hörigen Musik schuf, zeigt, daß ihm Verbindlichkeit doch ungleich wichtiger schien als die vorher gehandhabte Unverbindlichkeit, mit der er nur aus sich selber gesprochen hatte. Inzwischen war der Neoklassizismus aufgekommen, für den — zunächst zu Unrecht — der expressionistisch beginnende Hindemith Symbol wurde. Daß sich Hindemith später von seiner Klangwelt nicht lösen konnte, ist zu

tiefst zu bedauern. Der Neoklassizismus, auf vorklassische Attitüden zurückgehend und sie unterschiedlich modern einsetzend, fand sich bei Casella, Milhaud, Honegger, Strawinsky, Prokofieff, J. N. David, sowie im ganzen Bereich der durch Jöde ausgelösten deutschen Jugendmusik. Hindemith hatte allerdings etwa im „Plöner Musiktag“ versucht, Neoklassizismus und zeitgenössische moderne Strömungen zu vereinen, aber er blieb bei diesem Versuch einsam. Seine Emigration nach den USA hat ihn dann bedauerlich „geglättet“. Milhaud wurde zum Bannerträger der Polytonalität, die als erster angewandt zu haben übrigens Bartók für sich beanspruchte. Polytonale Stellen finden sich dann bei vielen Zeitgenossen Milhauds, sogar in Bergs Violinkonzert. Strawinsky brachte nach dem Ende des 1. Weltkrieges seine Metamorphosen der diversen europäischen Musikstile ein, die ihn bis zu Webern führten. Da Schönberg schon nach 1920 lehrend nach Berlin gegangen war, wurde die Auswirkung seiner keineswegs unproblematischen Zwölftonlehre zunächst nicht gravierend. Der gigantische Nachholbedarf der Österreicher und Deutschen nach 1945 brachte Schönberg seinen ersten wirklichen Erfolg. Daß seine Zwölftonlehre gefährlich werden konnte, wußte er: mit ihr war dem Dilettantismus zunächst Tür und Tor geöffnet. Man erzählt, daß Schönberg, als ihn nach Kriegsende Milhaud besuchte und ihm die Grüße aller Dodekaphonisten überbrachte, gebrummt haben soll: „Hm — und machen sie auch M U S I K?“ Die Frage war berechtigt, denn jedermann glaubte, wollte er zeitgemäß sein, mit dem Aufstellen von Zwölftonreihen und ihrem — bei kleinen Leuten — primitiven Abhaspeln ins Aufführungsgeschäft zu kommen. Unzählige Dodekaphonisten sind seitdem wieder in berechnete Vergessenheit geraten. Als Messiaen in Darmstadt seine Studio „Mode des valeurs et d'intensités“ veröffentlichte, war die Stunde der „seriellen“ Musik gekommen, einer Musik, in der alles, was sich ereignete, von einer Reihe abgeleitet war und die an Sterilität nicht das Geringste zu wünschen übrig ließ: die totale Abhasplung alles klanglichen Geschehens war gekommen, aber auch sie war zum Versinken verurteilt. Diesem Musikmachen stellte sich der Kreis um Cage mit der den Zufall ins Spiel bringenden Aleatorik auch nicht mit allzuviel Glück entgegen. Doch war inzwischen die Neue polnische Schule mit Penderecki, Lutoslawski, Dobrowolski, Serocki und vielen anderen und fast durchwegs interessanten Komponisten aufgetaucht, und es besteht kaum ein Zweifel daran, daß wir in Lutoslawski, 1913 geboren, einen der bedeutendsten Komponisten unserer Zeit zu sehen haben.

„Wie soll es weitergehen? war schon vor vielen Jahren die Frage der sogenannten avantgardistischen Kreise, wobei vergessen wurde, festzustellen, daß nicht Schulen, Richtungen und Klubs, sondern die einzelnen Genies das Weitergehen veranlassen, für die freilich alles Vorhandene den Nährboden abgeben muß. Alles Vorhandene: das bedeutet aber heutzutage an europäischer Musik alles von der Gregorianik bis zu den neuesten Experimenten und dazu noch — siehe Messiaen — Elemente außereuropäischer, zunächst vor allem indischer Musik. Der Komponist sieht sich heute einer weltumfassenden und ungeheuren Menge von Möglichkeiten, klangliche Aussagen zu machen, gegenüber, und es ist sein Abenteuer, abwarten zu müssen, ob er mit seiner Aus-

wahl plus Genialität „ankommt“ oder nicht. Aber Komponieren war in unterschiedlichem Grad immer ein solches Abenteuer, selbst in Vorklassik und Klassik, in der es noch einigermaßen einer allgemeinen Konvention unterliegende und damit weithin allgemeinverständliche Klangwelten als Kompositionsgrundlage gab.

Nach diesen notgedrungen doch nur sehr skizzenhaften Ausführungen wenden wir uns nun der österreichischen Komponistenszene nach Schönberg oder besser, da auch sein Werk erst nach Ende des zweiten Weltkrieges in Österreich langsam zur vollen Auswirkung kam, der Szene nach 1945 zu. Wie schon dargelegt, gab es hier einen echten und großen Nachholbedarf, denn die nicht Emigrierten wie etwa Hans Erich Apostel, die der Zwölftontechnik anhängen, hatten ja nur hinter gut verschlossenen Türen lehren dürfen. Bemerkenswerterweise geschahen die ersten Hinwendungen viel weniger zu Schönberg als zu Hindemith; Bartók und Strawinsky blieben ohne wesentliche kompositorische Auswirkungen, der Neoklassizismus versuchte wenngleich vergeblich auf den Plan zu treten, Orff wurde für kurze Zeit gefeiert. Neben Apostel hatte sich Hanns Jelinek, unter dem Pseudonym Elin ein ausgezeichneter Unterhaltungsmusik-Komponist, rasch der Dodekaphonik zugewandt und mit einem für kurze Zeit vielgekauften Lehrwerk dazu sich ins Gespräch bringen können. Křenek, nach den USA emigriert, hatte sich schon mit „Karl V.“ der Dodekaphonik zugewandt und blieb ihr treu, Wellesz hingegen meinte, man müsse durch sie hindurchgegangen sein, um sie dann wieder zu vergessen. Jedenfalls stieg die Zahl der Dodekaphonisten und Seriellen aus Mode, selten nur aus „inneren Klang“ heraus rapid an und es erscheint mir als sehr bedauerlich, daß selbst eine so große, freilich neoklassizistische Begabung wie Schiske, im Seriellen, da es seinem „inneren Klang“ keineswegs entsprach, unsicher wurde, während einige seiner Schüler, voran Erich Urbanner, sich nach und nach vom Denken lediglich in Strukturen freimachen konnten. Cerha, lange ein voll anerkannter Avantgardist, ist mit „Baal“ ins Berg-Epigonentum gekommen, etwas, das nicht überrascht, bedenkt man die Folgen, die die Vollendung der „Lulu“ für Cerha haben mußten. Wimberger, Bresgen und Eder in Salzburg fanden eigene Noten, ebenso wie Marckhl in der Steiermark oder, auf dem Gebiete der Oper, von Einem. Vielleicht wird man einmal von den Genannten als den Traditionalisten der Zeit nach 1945 sprechen, ohne daß mit diesem Etikett etwas über die Qualität ihrer Werke gesagt sei, und dazu ist auch sogleich festzustellen, daß in der Musikgeschichte immer nur die Qualitäten und keineswegs die Sitze zählen, wie an dem heutigen selbstverständlichen Nebeneinander von Brahms und Bruckner eindeutig abzulesen ist. Eigene Wege in Richtung der Kommunikation mit dem breiten Publikum gingen Schwertsik, Zykan und H. K. Gruber und kamen damit zur neuerlichen Konfrontation mit der schon abgelegt geglaubten lieben alten Tonalität noch lange, bevor uns die „neue Einfachheit“ als Retter aus der etwas konfus gewordenen Situation vorge-setzt wurde. Nun muß man aber, spricht man von neuer „Tonalität“, aufpassen, um diese nicht zu verwechseln mit einer völlig unmöglichen Wiederkehr von Dur und Moll und alpenländischem Volksliedstil. Diese „neue Tonalität“ ist eine, die durch die Dodekaphonik hindurchgegangen

ist und sich ihre Ausweitungen durchaus bei dieser holt. Man kann hier tatsächlich von Ansätzen einer Synthese und einem in jeder Weise völlig freigewordenen Klang sprechen. Hier hat die Entwicklung eben erst begonnen; soweit man eine Prophezeiung überhaupt wagen darf, scheint man hier davon sprechen zu können, daß ein paar Österreicher doch wieder einmal gefunden haben, wie es weitergehen könnte. Der Ausgangspunkt hiefür war aber bemerkenswerter Weise die Betrachtung der Musik-soziologischen Situation und das bewußte Ausbrechen-wollen aus der romantischen und expressionistischen Esoterik, die angesichts der totalvermassenden Schlager- und Popmusikszene in keinem Fall mehr aufrechtzuerhalten geschweige denn auch nur im geringsten zu begründen ist.

Spätestens an dieser Stelle ist über Webern zu sprechen. Das Bedürfnis zu Konstruktion und äußerster Ausparung war bei ihm von Anbeginn an vorhanden, wie schon seine frühesten Kompositionsversuche zeigen. Rasch entwickelt sich bei ihm eine sich immer mehr der Dodekaphonik zuneigende Klangwelt, in der er oft seinem Lehrer und Freund Schönberg voraus ist, was diesem nicht recht behagt, da er stets der Finder und Erfinder sein wollte. Ab op. 16 übernimmt Webern total Schönbergs eben erfundene Dodekaphonik. Schönbergs überaus strenge Schule, die auf der thematischen Arbeit von Beethoven und Brahms aufbaute, führte vor allem Webern zu der äußersten Intensivierung thematischer Arbeit, die nach J. S. Bach noch möglich schien. Die Reihentechnik war für Webern das Gegebene, und es gelang ihm mit Hilfe von kompliziertesten und bewundernswert durchgedachten in sich kreisenden Reihengestalten sogar — wie etwa im großartigen Konzert op. 24 — die Reihenarbeit durchhörbar zu machen. Webern muß jeweils lange über seine Reihenkonstruktionen gesessen sein, bis er sie zum Einsatz brachte. Bresgen, der Webern knapp vor seiner Ermordung in Mittersil besucht hatte, berichtet, daß er Webern über Konstruktionen grübelnd fand und Webern ihm sagte, in Hinkunft würde Musik wohl nicht mehr erklingen müssen, würde das Lesen der Konstruktionen genügen. Dieser Ausspruch ist rätselhaft, da der Praktiker Webern doch genau wußte, daß Musik klingen und in ihrem Klingen beim Aufnehmenden ankommen muß. Sicher ohne es zu wollen ist Webern einer der Väter des Experimentierens mit Elementen geworden, die sich von der Musik hergebrachter Weise entfernten, und die Seriellen haben sich nachdrücklich auf Weberns Konstruktionen berufen und dabei lange vergessen, daß ihr Vorbild viel mehr Musik machen wollte, als sie aus seinen Werken für ihre Konstruktionsexperimente herauslasen. Dennoch muß gesagt sein, daß das für kurze Zeit dominierenden Konstruktionswesen besonders für Spätromantiker und ihr grenzenloses Ausschwärmen in Emotionen sehr heilsam werden konnte.

Da oder dort verstört oder zumindest verwundert der immer noch erfolgende Hinweis auf die Notwendigkeit des musikalischen Experimentes. Tatsächlich scheint aber für den Augenblick auserperimentiert zu sein und wer trotzdem noch im Experiment sein Glück und seine kompositorische Rechtfertigung sucht, ist vermutlich bloß ein Nachzügler. Ziemlich eindeutig scheinen sich Synthesen anzubahnen, die freilich wieder in

verschiedensten Formen enden oder weiterführen können. Daß man das Überladene ebenso wie das betont Individualistische satt hat, ist sicher. Uniformiertes aber ist undiskutabel, weil dem Wesen künstlerischer Aussage entgegenstehend. Man muß den Schaffenden durchaus nicht im romantisch überspitzen Sinn als Propheten bezeichnen; aber daß er, wenn er das Geschenk einer tieferschürfenden Schaffensweise mit auf seinen Lebensweg bekommen hat, ein Auslesender ist, muß ihm konzediert werden. Wie weit sich die Auslese, die er trifft, an einen größeren oder kleineren Zuhörerkreis wendet und wie lange seine Auswahl etwas zu sagen hat, das ist das Schicksal eines jeden einzelnen Schaffenden.

Der Musikfreund will verständlicherweise immer wieder Ratschläge haben, wie er sich in der Musik seiner Zeit zurechtfinden soll, und diese Ratschläge sollen kurz und bündig, können das aber niemals wirklich sein. Wer die Musik seiner Zeit und, in unserem Falle also, diejenige unserer Zeit verstehen will, muß also über einen ziemlich großen Fundus an Wissen verfügen. Das war immer so: wer einen Buxtehude und einen J. S. Bach und einen Carl Philipp Emanuel Bach und einen Händel und einen Telemann und den jungen Joseph Haydn und einen W. A. Mozart gleichzeitig verstehen wollte, mußte sehr viel an musikalischem Wissen in sich aufgenommen haben, und die zahllosen Fehlurteile in der Musikgeschichte sind immer nur aus einem nicht ausreichenden Wissen heraus entstanden. Die Frage ist nur, woher, wie wir es wünschen und träumen, schon der junge Mensch, ist er überhaupt für Musik empfänglich und nicht schon im Kinderwagen durch die aus dem Lautsprecher dringenden Pop-Klänge abgetötet worden, den Weg zur Musik auch unserer Zeit finden soll. Allgemein gültig Hinweise können keine gegeben werden.

CO SE ODEHRAVALO KOLEM SCHÖNBERGA A PO SCHÖNBERGOVI

Hudební esej

Hlavní profesí Roberta Scholluma je skladba a hudební interpretace. Náleží však zároveň ke vzácným typům umělců, kteří o své profesi teoreticky přemýšlejí. Své reflexe o hudbě uložil do několika esteticko-teoretických spisů (Die Wiener Schule. Entwicklung und Ergebnis 1969, Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts 1977). R. Schollum má vřelý vztah ke slovanské a české hudbě, o čemž svědčí jeho bystré postřehy glosující přínos hudebníků z Čech na vzniku vídeňských kompozičních škol, tzv. první (v klasicismu) a druhé (ve 20. stol.).

Otištěná studie podává kvinteseneci Schollumova názoru na vývoj hudby 20. stol. z okruhu tzv. Druhé (Schönbergovy) vídeňské školy. Mnohé myšlenky Schollumovy jsou netradiční, netradiční je i historický přístup ve výkladu tématu. Výboje Schönbergovy školy považuje za logický důsledek předchozího hudebního a duchovního vývoje. Běžně tradovanou úlohu R. Wagnera jako otce moderní hudby a harmonie Schollum sice uznává, v tom se např. shoduje s dříve již vysloveným názorem Z. Nejedlého (1933). Schollum však v historické interpretaci dynamických proměn v hudebním stylu Schönbergovy školy upozorňuje i na podíl řady osobností mimo okruh wagnerianismu. Vyzvedá např. úlohu Schubertovu a tím podporuje i tezi o rakouské identitě v hudbě. Zároveň pak staví tezi o vlivu slovanských, respektive českých melodických a harmonických idiomů na hudební myšlení před-

stavitelů vídeňských kompozičních škol a tím zase pomáhá vyvracet donedávna šířenou tezi o tvůrčí méněcennosti českých hudebníků (česká hudebnost se prý projevuje především ve sféře interpretace, nikoli ve skladbě).

Schollumovy estetické úvahy nezapřou citlivou uměleckou osobnost. Vychází ze základní teze o hudbě jako umění, jež je bezprostředně spjato se subjektem skladatele. Subjektivitou si skladatel osvojuje přírodu, společenským a kulturním vývojem danou hudební materii, kterou podle svého obrazu přetváří. Přirozené, přírodou dané zákonitosti mají v hudbě jen relativní platnost. To dokazuje nejenom vývoj umělecké hudby, nýbrž i hudbu různých folklórních kulturních okruhů. Indická a jiná stará kultovní hudba je na přirozených zákonitostech nezávislá, a nedá se o ní proto tvrdit, že by byla nesmyslná. Na přirozených zákonitostech je jenom zčásti závislá Schönbergova hudba. Je jí vlastní značná míra autonomnosti a subjektivity. Jako produkt velké tvůrčí osobnosti má svůj smysl. Náleží do kategorie umění, stejně jako hudba Wagnerova, Schubertova ad. Velkou mírou subjektivity a autonomnosti je dána neopakovatelnost Schönbergova zjevu. Jenom jeho bezprostřední žáci dokázali se svým mistrem držet krok. V souznění hudby učitele a žáků je třeba hledat i důsledek působení společně prožívaných společenských, kulturních a duchovních proudů doby, v jednom společném místě a městě — ve Vídni. Dalším generacím byla Schönbergova hudba v důsledku násilného zásahu nacistické ideologie a politické praxe utajena. K obnově kontinuity mohlo dojít až s časovým odstupem, a to nikoli přímo z rakouské půdy, nýbrž z Darmštat, který po roce 1948 inovoval schönbergovské tradice při formování nových avantgardních hudebních proudů. R. Schollum konstatuje, že na novou rakouskou hudbu vliv schönbergovské renesance jednoznačně nedolehl. Několik skladatelů napodobujících dědictví Druhé (vídeňské) školy nezastupuje celou rakouskou hudební současnost. Pro ni je spíše příznačná polystylovost, úsilí o vyjádření vlastní subjektivity.

J. V.

