

Stilkunde der Musik des 20. Jahrhunderts – Folge 10: Aleatorik

„Die Würfel sind gefallen“

Als Gegenrichtung zur streng regelhaften Kompositionstechnik des Serialismus entwickelte sich eine Schreibweise, die den Zufall bei der Entstehung einer Komposition miteinbezog: die **Aleatorik**. Mario-Felix Vogt über eine Musik, die den Kunstbegriff in Frage stellt.

Das Komponieren mit dem Zufall ist keine Erfindung der Musik des 20. Jahrhunderts, denn bereits Mozart verfasste ein Werk mit dem Titel „Musikalisches Würfelspiel“ (KV 294d). Ausgehend von einer Grundkomposition mit fixierter Harmonik komponierte er mehrere melodische Varianten der Oberstimme, die gewürfelten Zahlen legen dann fest, aus welcher Variante welcher Takt zu spielen ist. Jede so entstehende Komposition hat bei aller Variation die gleiche Länge und ist in sich geschlossen.

Das Konzept der Geschlossenheit bildete über Jahrhunderte hinweg die Grundlage für den Werkbegriff der autonomen Musik. Insofern ist es als gravierender Umbruch in der Musikgeschichte anzusehen, dass dieses in der Mitte des 20. Jahrhunderts substantiell in Frage gestellt wurde – als die Aleatorik als Kompositionsmethode Einzug hielt. Der Begriff „aleatorisch“ (von lateinisch „alea“: Würfel) taucht im Zusammenhang mit akustischen Phänomenen erstmals in den Schriften des Kommunikationswissenschaftlers Werner Meyer-Eppeler auf. Er benennt solche akustischen Vorgänge als aleatorisch, „deren Verlauf im Groben festliegt, im Einzelnen aber vom Zufall abhängt“, etwa die unvorhersehbaren Tonhöhen- und Lautstärkechwankungen eines geblasenen Flötentones. Karlheinz Stockhausen studierte in den fünfziger Jahren bei Meyer-Eppeler und übernahm von ihm zahlreiche Begriffe für die Beschreibung kompositorischer Zusammenhänge.

Zunächst entwickelte sich die Aleatorik des 20. Jahrhunderts jedoch in den USA mit John Cage als Hauptvertreter. Er studierte bei Henry Cowell und Arnold Schönberg. Letzterer sagte ihm, dass er niemals ein Komponist sein werde, da es ihm an Gespür für Harmonik mangle. Diese spielte in Cages musikalischem Denken dann auch niemals eine tragende Rolle.

Seine Konzepte waren eher von bildenden Künstlern wie etwa Marcel Duchamp geprägt als von Komponisten. Duchamp hatte bereits 1913 die dreistimmige Vokalkomposition „Erratum musical“ verfasst. Der Künstler hatte hierzu einzelne Noten auf Papierschnipsel notiert, warf diese daraufhin in einen Hut und notierte dann die Töne in der Reihenfolge, in der er sie aus dem Hut zog, den Text bildeten dabei Fragmente eines Lexikonartikels.

Cage trat zunächst in den dreißiger Jahren mit Werken für Schlagzeugensemble und Präpariertes Klavier an die Öffentlichkeit. Durch den Einsatz von Materialien wie Radiergummis, Schrauben und Holz entstanden oftmals farbenreiche Klänge, die an Schlaginstrumente oder auch an Xylophone erinnern. Diese Stücke wie beispielsweise die „Sonatas and Interludes“ (1946-1948) für Klavier waren in ihrer Klanglichkeit experimentell organisiert, teilweise waren auch die Tonhöhen unbestimmt. Die zeitliche Organisation der

Stücke regelte Cage häufig durch numerisch strikt festgelegte Proportionen zwischen der Länge von Taktgruppen und großformalen Abschnitten.

Weiterhin erweiterte Cage durch den Einsatz von elektronischen Schallquellen wie Grammophonen und Radiogeräten das klangliche Spektrum in der Neuen Musik, etwa innerhalb der Reihe „Imaginary Landscapes“ (1939-1952). Aufgrund dieser klanglichen und medialen Innovationen wurde Cage in Amerikas Avantgardekreisen bald sehr bekannt, und nach einem Paris-Aufenthalt 1949 auch in Europa.

Seine Studien von indischer Philosophie und Zen-Buddhismus Ende der vierziger Jahre führten ihn jedoch weg von der experimentellen Komposition herkömmlicher Prägung.

Basierend auf der Zen-Philosophie, die auf die Aufhebung von Subjekt-Objekt-Beziehungen abzielt, versuchte er eine Musik von völliger Absichtslosigkeit zu schreiben: „Ich habe nichts zu sagen, und ich sage es, und das ist Poesie, wie ich sie brauche.“ (aus dem „Vortrag über Nichts“) Mithilfe des Zufalls wird das bestimmende Ich aus dem Kompositionsprozess herausgehalten. Die Klänge eines Stücks sollten innerhalb unterschiedlich streng festgelegter Rahmenbedingungen nichts anderes als sie selbst darstellen, jede Art von Ausdrucks- und Sinnzusammenhängen, die üblicherweise durch einen Komponisten gestiftet werden, sollte vermieden wer-

Wie ein weißes Kaninchen zog Duchamp seine Vokalkomposition aus einem Hut

John Cage sah seine Werke nicht zwingend als Kunst an: „Sie müssen es nicht Musik nennen, wenn Sie der Begriff stört.“

Die wichtigsten Komponisten

John Cage (1912-1992)
Morton Feldman (1926-1987)
David Tudor (1926-1996)
Earle Brown (1926-2002)
Dieter Schnebel (* 1930)
Sylvano Bussotti (* 1931)
Christian Wolff (* 1934)
Cornelius Cardew (1936-1981)

den: „Sind Töne Töne oder sind Töne Webern?“, fragte Cage einmal diesbezüglich ironisch, um seinen Standpunkt zu verdeutlichen.

Zu Beginn der fünfziger Jahre begann Cage mithilfe des chinesischen Orakelbuches „I-Ging“ zu komponieren. Er erstellte dazu Tabellen für die einzelnen Parameter und erschloss mithilfe von Münzwürfen die Bestimmungen, die zu exakt notierten Notentexten mit jeweils unterschiedlichen Bedeutungen führten. Auf diese Art entstand neben dem Klavierzyklus „Music of Changes“ auch „Imaginary Landscape No 4“ für zwölf Radios, 24 Spieler und einen Dirigenten. In dieser Komposition wird das für Cage typische Wechselverhältnis von strenger Determinierung und Unvorhersehbarem deutlich: Einerseits sind die Zahl, die Dauer, die Dynamik und das Tempo der Verschiebung der zu wählenden Sendefrequenzen festgelegt, andererseits führt das konkrete Umsetzen der Vorschriften zu immer neuen unvorhersehbaren Resultaten, da das Radioprogramm lokal wie zeitlich ständig wechselt.

Cages erklärtes Ziel war es, die Beziehung Komponist-Interpret-Hörer aus ihrem traditionellen Gefüge zu lösen und diesen experimentell stets neue Funktionen zuzuweisen.

Der Interpret sollte sich nicht mehr dem Willen des Komponisten unterwerfen, und der Hörer sich nicht mehr den Intentionen des Interpreten beugen. Der Komponist fungierte bei Cage nicht mehr als Autor im üblichen Sinne, son-



Fotos: Hindemith-Institut

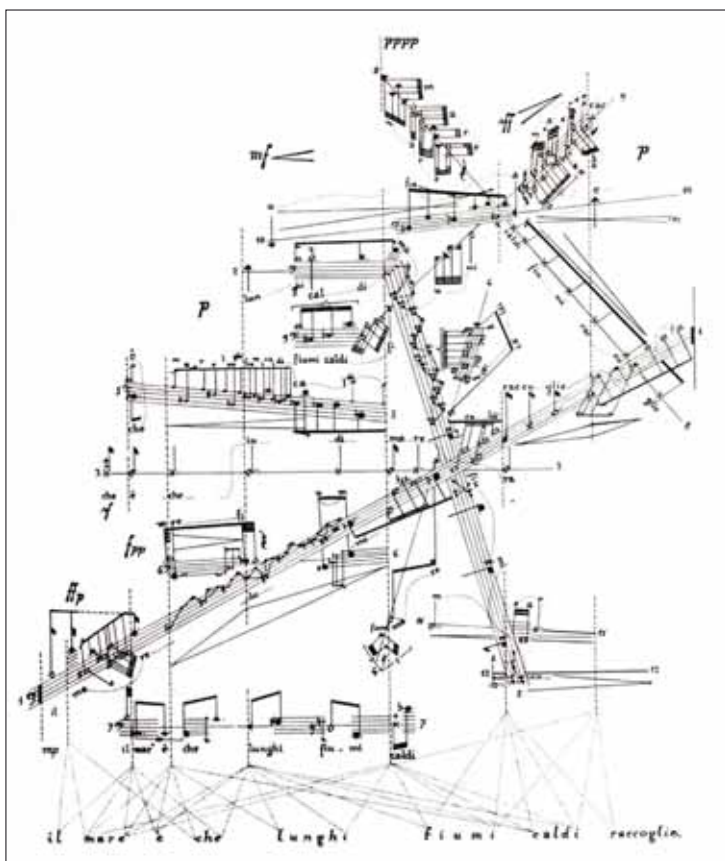
dern schuf anstelle eines geschlossenen Werks nur die Rahmenbedingungen für musikalische Aktionen, deren Determinierungsgrad sehr unterschiedlich sein konnte. Die Leerstellen wurden vom Interpreten eigenverantwortlich ausgefüllt, dadurch avancierte er vom reproduzierenden Künstler zum Mitautor, während es dem Hörer freigestellt blieb, welche ästhetische Erfahrung er bei der Verarbeitung der akustischen Phänomene machen wollte.

Cages künstlerisches Wirken beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Musik: In den frühen fünfziger Jahren organisierte er mit Künstlern wie dem Maler Robert Rauschenberg, dem Tänzer Merce Cunningham, dem Dichter Charles Olson, dem Pianisten David Tudor multimediale Aufführungen, in denen neben Klängen vom Phonographen und Radio auch Dias und Filme projiziert wurden und die in den sechziger und siebziger Jahren unter den Bezeichnungen „Happenings“ und „Fluxus“ Furore machen sollten.

Neben diesen Konzepten mit der Tendenz zur Reizüberflutung entwickelt

Cage zur selben Zeit die Idee von einer Musik der Stille, die sich 1952 im vielleicht radikalsten Stück der gesamten Musikgeschichte konkretisierte: 4'33". Seine Dauer gab dem Werk den Titel. Es kann von jeglichen Instrumenten oder Ensembles aufgeführt werden und ist ein reines Tacet-Stück, denn es erklingt kein einziger Ton. Vielfach wurde das Stück als Provokation und Verhöhnepielung des Publikums gesehen, dies lag jedoch gar nicht in Cages Absicht. Vielmehr intendierte er mit der Stille auf der Bühne die Aufmerksamkeit der Konzertbesucher auf die Klänge zu richten, die man während eines „normalen“ Konzerts nicht hört: auf die hochfrequenten Schwingungen des eigenen Nervensystems etwa oder auf Verkehrsgerausche von draußen. Diese werden vom Konzertbesucher normalerweise als Störung empfunden, Cage jedoch „begrüßte, was auch immer (an Klängen) als Nächstes kommt“.

4'33" hat die Vorstellung davon, was Musik alles sein könnte, tiefgreifend verändert, die Pause als musikalisches Gestaltungselement bekam in Folge ei-



Graphische Notation der Aleatorik:
Das Stück von Sylvano Bussotti kann der Interpret drehen und wenden, wie er will.

nen anderen Stellenwert in der Neuen Musik, als es vorher üblich war.

Cage fand mit seinen neuen Ideen Anerkennung in der amerikanischen Avantgarde-Szene, in Europa stieß er jedoch auf Widerstand. Dies hing vor allem mit der von ihm intendierten Abschaffung des Komponisten als Autor zusammen, was im Europa der fünfziger Jahre schlichtweg undenkbar war. In der seriellen Musik, die das Komponieren in der europäischen Avantgarde der fünfziger Jahre prägte, ordnete der Komponist das musikalische Material bis ins Detail vor, nichts sollte dem Zufall überlassen bleiben; eine Mitautorschaft des Interpreten à la Cage wurde abgelehnt, dieser sollte den Notentext möglichst

che durch Idealisierung des Sentimentalen, Mystischen und Irrationalen charakterisiert war. So distanzierte sich etwa Pierre Boulez, der Cage seit 1949 freundschaftlich verbunden war, von ihm, nachdem sich dieser der Aleatorik verschrieben hatte. Bei der Simultan-aufführung von zwei Stücken für Präpariertes Klavier in Donaueschingen im Jahr 1954 wurden Cage und Tudor als „Clowns“ und „Idioten“ verspottet.

Einige Jahre später jedoch hatte sich die Situation grundlegend geändert, denn mittlerweile war die serielle Kompositionsmethode an ihre Grenzen gestoßen. Man empfand deren strengen Determinismus zunehmend als sehr einengend und wollte das Prozesshafte

der Musik wieder in den Vordergrund rücken. Dafür boten sich Cages Ansätze an. In Stockhausens „Klavierstück XI“ (1956) soll der Spieler „absichtsfrei“ aus 19 differenziert auskomponierten Abschnitten wählen, und selbst Boulez, der Stockhausen in Bezug auf „Klavierstück XI“ kompositorische „Verantwortungslosigkeit“ vorwarf, legte bereits ein Jahr später mit seiner dritten Klaviersonate ein Werk vor, dessen formaler Ablauf vom Interpreten teilweise variabel gehandhabt werden konnte. Cages Ideen befreiten die Serialisten aus einer künstlerischen Sackgasse und brachten experimentelle Freiheit in eine von mathematischem Präzisionsdenken geprägte Neue Musik, die dadurch substantiell verändert wurde.

Neben freieren Formen und neuen Klängen entstanden in der Aleatorik auch völlig neue Arten der Notation. Dies hatte im Wesentlichen zwei Gründe: Zum einen bedurfte es neuer Zeichensysteme, um die neu eingeführten Spieltechniken und Geräusche präzise notieren zu können, zum anderen beanspruchte die grafische Notation, je weniger sie ein eindeutig verweisendes Zeichensystem darstellte und je mehr sie sich zur vieldeutigen Improvisationsvorlage entwickelte, zunehmend einen ästhetischen Eigenwert als Grafik.

Aleatorische Elemente prägen die Neue Musik bis heute. Dieter Schnebels „Mo-No: Musik zum Lesen“ ebenso wie Witold Lutoslawskis „Jeux vénétiens“ oder die progressive europäische Musikpädagogik. Ein Werk mit aktuellem Zeitbezug ist etwa Gerhard Hauggs „Handy Symphony No 1“ (2002), das durch das synchrone Anrufen von Konzertbesuchern im Saal entsteht.

Wichtige Werke auf CD

Brown, Music For Piano(s) 1951-1995: Three Pieces, Folio u. a.; David Arden; New Albion/MW CD

The 25-Year Retrospective Concert Of The Music of John Cage: Six Short Inventions For Seven Instruments, Sonatas And Interludes, Concert For Piano And Orchestra u. a.; div. Solisten und Ensembles; 3 CD Wergo/Note 1

Cage, *Music Of Changes*; Herbert Henck (Klavier); CD Wergo/Note 1

Feldman, Composing By Numbers – The Graphic Scores (1950-67): Projections I-V, Intersections I-IV u. a.; Frank Denyer (Klavier), The Barton Workshop, James Fulkerson, Jos Zwaanenburg u. a.; Mode/Sunnymoon CD

REGISTER EARLY!
PAY LESS!

midem 
The world's music community

Let the **music** talk

MIDEM: The world's music market

People drive music forward. And MIDEM is about people – the worldwide community of professionals that create and use music, catch trends, offer new solutions and set standards in every style of music.

Each January, 9,000 of them come together to find new talent and gain deals. Over four days you can meet the key players from around the world and let the music talk.

The earlier you register, the less you pay*
on the regular participation fee for MIDEM
and MidemNet Forum.

www.midem.com

Tel: 49 (0) 7631 17680

Email: info.germany@reedmidem.com

* Valid for all participants without a stand.

MIDEM: 18 - 21 January 2009 • MidemNet Forum: 17 - 18 January 2009 • Palais des Festivals, Cannes, France

consorcom

MIDEM® is a registered trademark of Reed MIDEM – All rights reserved.

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

The world's music community

