

Juri Cholopow
(Moskau, Russland)

Sonorik bei Karlheinz Stockhausen: ein musikhistorischer Aspekt

*Ich spüre, daß ich als Instrument einer viel tiefer liegenden,
mir umfaßbaren Kraft diene, die nur musikalisch, klangpoetisch erlebbar ist.*

Karlheinz Stockhausen

1. Der «Neue Klang» des 20. Jahrhunderts

Jeder bedeutende Tonkünstler, um so mehr der von epochemachender Bedeutung, arbeitet eine irgendwelchere sich neu eröffnete musikvitale Nische aus. Sich erweisende dort neues musikalische Land findet sich als außerordentlich anziehendes und fruchtbares, und danach genießt man mit seinem Reichtum. Die schöpferische Entdeckungen und Erfindungen von Stockhausen gehören zu denen, die zu den Vektoren der Musikgeschichte geworden sind.

Für musikalisches Denken des 20. Jahrhunderts ist ein Prinzip der Individualität der Struktur natürlich auffallendstes, und die neuwiener Zwölftonreihe ist gesetzmäßig zum einen Symbol der Neuen Musik geworden. Aber gibt es auch ein allgemeines «Ferment», das die Entdeckung der neuen tektonischen Platte der Musikgeschichte allerbeste charakterisiert. Das ist *die Sonorik*, das heißt **die Musik vom neuen Klang**, auch sonorische Färbung der Musik, und eine Technik des Handhabens mit den Sonoritäten - der neue Klang («a new sound») der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Ungeachtet der außerordentlichen Wichtigkeit der neuwiener Zwölftonreihe (auch der Grundgestalt, der Trope) wird die Sonorik zum einen charakteristischen Moment des Gesamtbildes der Neuen Musik.

Obwohl hören wir momentan diese Klangnuancen als ein normales und gewöhnliches Merkmal der gegenwärtigen Musik (natürlich, auch zusammen mit der Harmonik und Intervallik, mit der Syntax des Gedankens usw.), ist es nicht leicht, den wesentlichen Kern dieses Begriffs auszusondern und auszuprägen. Die Ursache liegt darin, daß dieses «Ferment» die äußerst grobe Verbreitung hat und fähig ist, zu den verschiedensten Erscheinungen und Techniken der Musik beizumischen. Natürlich ist es zuerst die szs. «reine Sonorik» - Musik der Klangflächen, wie zum Beispiel, in «Atmosphères» von Ligeti. Das unübersehbare Gebiet der Sonorik ist auch elektronische Musik; z.B., «Explosante-fixe» von Boulez (Version für die Instrumenten und Live-Elektronik), «Gesang der Vögel» von Denissow. Sonorik wird in verschiedenen anderen Kompositionstechniken vorgestellt, bei Penderecki, Nono, Xenakis, Takemitsu, Schnittke, Gubaidulina, Cage (mit seinem sonorisch «prepared piano»), Crumb, Rihm, B.A.Zimmermann, bei der vielen jüngsten Komponisten.

In allen diesen und analogen Erscheinungen gibt es ein gemeinsames wesentliches *technisches Merkmal* der Sonorik: eine «klangfarbartige» Verwendung der Dissonanzen (dissonierenden Intervallen und Klängen, der Klangflächen, Clustern, Mikro-Intervallen), ein Beigemisch der Tönen ohne bestimmter Tonhöhe, der verschiedenartigen Geräusche, sogar die der außenmusikalischen Klänge. Damit wird die neue Qualität der Klanglichkeit, d.h. Sonorik, sich generiert. Alles das widerspricht der traditionellen «Tonmusik», wie z.B. der tonalen und modalen (der sogenannten «neoklassischen» Kompositionsmethode - bei Hindemith, Stravinsky von der mittleren Schaffens-Periode, auch bei Prokofiew, Schostakowitsch). Die Sonorik hat einen beständigen Platz im modernen Musikdenken genommen. Bemerkenswert ist die kühne «futurologische» Meinung von Sofia Gubaidulina: «Mit dem 20. Jahrhundert haben wir in die Ära der Sonorik eingetreten, die 300 Jahre dauern wird».

2. Von Webern zu – Stockhausen

Im seinen bekannten Aufsatz stellt Stockhausen eine Reihe der neuen kompositorischen Probleme, die meistens die aktuellen seriellen Methoden berühren. Aber öffnete Webern nicht nur «universelle Reihenkomposition», sondern auch die Stockhausens «Sensibilität für Töne» geweckt¹. Und schildert er dabei nichts anderes als die obengenannte Sonorik: wird (in der elektronischen Komposition) «eine Gruppe von reinen Tönen zu einem Klang oder zu einem Tongemisch komponiert, so hört man unter bestimmten Voraussetzungen nicht mehr die einzelnen Töne des komponierten Spektrums, sondern diese Teiltöne mischen sich so sehr, daß eine einheitliche Erscheinungsform resultiert: der **Klang**-«Farbe» <...>». Und weiter: komponiert man eine Gruppe von Klänge oder Tongemischen, so hört man unter bestimmten Voraussetzungen nicht mehr die einzelnen Töne oder Klänge oder Tongemische nacheinander oder übereinander, sondern nimmt eine neue resultierende Erscheinung wahr². Diese Klangobjekte nennt der Verfasser **Bewegungsformen**. Stockhausen findet hier eine neue Art der Vorstellung von der Form und Formzusammenhang. Kompositionstechnisch wirkt er zugleich in zwei Richtungen: gleichzeitig von Element aus zu einen Ganzen und von diesem Ganzem (das heißt er **die Struktur**, bzw. Bewegungsform) aus zum Element.

Das ist **eine neue Konzeption**: ein Klang - nicht Ton - als die Ausgangs-**Einheit** der Komposition. Diese Formvorstellung setzt die neuen musikalischen Wesen voraus: eine Grade der Dichte von Tongruppen, Grade der Bewegungsrichtung, der Lautstärkenveränderung, der Klangfarbenmutation usw. - mit annähernden Bestimmungen (oft genauere - mit annähernd notierten). Und wobei ist hier Debussy? Stockhausen: rückwärts schauend, wendet meine Aufmerksamkeit neben Anton Webern dem Debussy als **dem Meister der Form im Sinne dieser Überlegungen**³. Weiter analysiert er eine Reihe der Musikbeispiele aus Debussy's «Jeux», die klänglichen Eigenschaften der Musik: Dichte, Tonhöhenlage, Geschwindigkeit, Lautstärkefelder, Klangfarben. Alles das ist aber die Klangmusik oder Sonorik. Stockhausen analysiert Debussy's Musik, aber sucht er darin dasjenige aus, was weiter zur Stockhausens Tonkunst gewesen wird.

Natürlich, «kein Neo!» bei Stockhausen. Debussy, wie auch Webern, sind nur die historisch-genetische Vorbilde für seine eigenen Methoden. Und damit schildert Stockhausen szs. den Weg zur eigenen Neuen Musik, also von Webern zu Stockhausen. Und warum überhaupt ist hier Stockhausen? Figur dieses Komponists akkumuliert in sich mediumisch so viel, wie haben noch sehr wenige Künstler von unserer Zeit. Als eine Erscheinung der Musik scheint Karlheinz Stockhausen im diesen Licht so:

- Er ist - (metaphysisch) - der Entdecker des neuen Bewußtseins (mindestens des musikalischen)
- der außergewöhnlich reiche Schöpfer - Komponist, erstaunlich mannigfaltige im seinen Neuertumschaffen
- ebenso mächtiger Musiktheoretiker, der rastlose und freigebige Erzeuger der neuen Ideen.

Diese schöpferische Reich- und Spannweite des Stockhausens Schaffens bildet sogar eine Schwierigkeit für uns. Es ist nicht leicht über den Komponisten zu sprechen, der will im jeden neuen Werk als anderer Komponist sein. Wollen wir vergleichen: «Momente» und «Leo» (aus «Tierkreis»), «Gesang der Jünglinge» und Klavierstück XI, «Gruppen für 3 Orchester» und Sonatine für Violine und Klavier, Klavierstück III und Heptalogie LICHT, Kreuzspiel und Stimmung, Zyklus und Hymnen usw. Und doch gibt es hier mindestens eine Eigenschaft, die im vollen Maße **überall** vorhanden ist und die dabei **immer** den Stockhausen als modernen Komponisten sehr auffallend und überraschend vorstellt. Gerade – die Sonorik.

3. Natur dieser Klangerscheinungen. Ihre Äußerungen

Wir wollen eine gewissere musikalische Qualität zu begreifen, die keine Technik oder Schaffungsmethode oder keines Tonsystem ist, sondern ein «Ton» unserer musikalischen Gegenwart, im weiteren Sinn – der Epoche zweiter Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Knappheit wegen fangen wir mit dem konkreten Musikbeispiel an.

1. K.Stockhausen
Kontra-Punkte

The image shows a complex musical score for 'Kontra-Punkte' by Karl Stockhausen. It consists of multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pn.), and Violin (Vcl.). The score is dense with notes and rests, illustrating the 'Kontra-Punkte' technique where individual instrument tones are woven together to create a synthetic sound.

Das ist «Opus 1» Stockhausens. Übrigens, der neue Klang wurde bei ihm schon in seinen Vorhergehenden Werken entwickelt - mit «Opusbruchzahl» vorgemerkt - in «Kreuzspiel» («Nr. 1/7», d.h. «Opus 1/7», 1951), «Formel» für Orchester Nr. 1/6 (1951), Schlagtrio für Klavier und 2 x 3 Pauken Nr. 1/3 (1952). Über eines Fragment der «Kontra-Punkten», schrieb der Komponist: «Mehrere Instrumente sind gleichzeitig so dicht miteinander verwoben, daß man die einzelnen Instrumentaltöne kaum noch heraushört. Sie werden zu «Teiltönen» eines resultierenden vibrierenden Tongemisches, und wir hören eine synthetische Klangform, eine übergeordnete Klangfarbe»⁴.

Stockhausen weist dabei es nicht an, über welchen Fragment der «Kontra-Punkten» spricht er. Bei uns zitiertes Musikbeispiel passt zur Verfassers Charakteristik des Sonorklangs gut. Es ist wichtig, mit welchen Wörtern charakterisiert der Komponist diesen Klang: «vibrierendes **Tongemisch**», «**synthetische** Klangform», einzelne Töne werden zu «**Teiltönen** einer übergeordneten **Klangfarbe**». Alle Töne klingen getrennt, im umfaßbaren Rhythmus und mit einer streng bestimmten, aber auch völlig nicht erreichbaren Klangfigur (sie ist der Form der Kerzenflamme ähnlich). Zugleich ist diese Klangfigur etwas ganzes, eine **Einheit**, auch eine Kompositionseinheit. Z.B. bildet obige Schranke der Klangfigur eine unebene, im stereophonisch abgeschichteten Raum schwebende Kurve:

Instr.	Fl. Pf. —			Pf.	Ar.	Vn.					
Tonhö.	f ³ fis ⁴ a ⁴			dis ⁴		cis ⁴ f ³					
Tonhö.	h ¹	cis ²	d ³	es ⁴	[d ³]	b ²	d ³	gis ²	c ³	[es ²]	(etc.)
Instr.	+ Tn.	Cl.	Ar. —	Cl.	Tr.	Ar.	Pf.	Cl.	Tr.		
	Fg.										
	1	2	3	4	5	6		1	2	3	
T.	88						89				

Infolge der Differenzierung der Klangfarbe, Dynamik und Artikulation bei den «zerrissenen» Rhythmen und Instrumentalstimmen ergibt sich keine Melodiekontur, sondern nur eine Oberfläche der unseren Klangflamme. Und mit der Struktur vom allen Klangfleisch des Notenbeispiels 1 ist es auch soeben.

Gleichzeitig mit dieser Negation bekommen wir auch eines etwas Positives. Das ist nämlich ein **bestimmter** einheitlicher **Klang**. Zur unseren Zeit ist es nicht besonders schwierig, ihn wahrzunehmen. Dabei haben wir jetzt alle schon eine Geübtheit und die Gewohnheit, ihn zu hören und gerade **wahr**-zu-nehmen. Dieses Klangereignis verstehen wir gänzlich adäquat, wir fühlen auch genau die allerkleinsten Änderungen des Klanges, als ob es ein kleines Bild mit bestimmten Konfiguration der Farben wäre.

Genauso fühlen wir die Wechsel solcher Klangfiguren und auch die deren organisierte Reihung und Aufeinanderfolge, ihre Zusammenhänge. So, in derselben Partitur, nehmen wir die Takten 90-91, 92-96, auch T. 81-87, 76-80, 67-72 und 73-75, usw.

Die Klangerscheinungen und ihre Formen sind immerhin völlig verschiedenen: ein Feuerwerk der grellen und glänzenden Tonpunkten (T. 88-89, Nbsp. 1), (als ein seines Abebben) das Gerinnen der pedalisierenden und nichtpedalisierenden Tontröpfchen (T. 90-91), das buntfarbige Mosaik der aufeinanderläufigen Einpunkten, Zweipunkten, von verschiedener Farbe, Laut, Raumort, mit der schnellwechselnden Konfiguration (T. 1-5; wie plump und ungeschickt ist die Wortsprache gegen die plastische und bildliche Tonsprache!). Und auch ein allgemeiner neuer Zusammenhang: oft die «Punkte» als ein Element des Tongewebes (nicht umsonst: «Kontra-Punkte»).

Alle diese Kleinigkeiten des Stockhausens Musikwerks zeigen, der Natur ihrer Ausdruckskraft nach, das Musikwesen, das mit keinen unseren Fachtermini begriffen werden kann. Nicht von einem Überfülle des Ausdrucks oder von der Verschiedenheit der Techniken kommt die Buntheit unserer Fachsprache: Klang, Tongemisch, Klangereignis, Klangfigur, synthetische Klangform, Klangfläche, übergeordnete Klangfarbe, Tonschwarm, Überklang mit Teiltönen, Tongruppe, und dergleiche, sich erneuernde mit jeder neuen Komposition. Überall gibt es ein Widerspruch zur traditionellen **Terminologie** mit ihren «Akkord», «Figuration», «Imitation», «Kontrapunkt», «Melodie», «Begleitung». Spau es handelt sich um eines **völlig neues Material der Musik**. Das ist nämlich die Sonorik. Die Buntheit der vorhandenen Fachsprache entdeckt einen grundlegenden Sachverhalt, der einen entsprechenden neuen Beschluß im Verhältnis der unseren Musikterminologie fordert.

4. Zur Terminologie

Es ist unmöglich, daß so wichtige und charakteristische Kunsterscheinung wie Sonorik, noch keines System für ihre Benennung bekommen hätte. Uns stehen zur Verfügung viele Wörter, Fachtermini, Äußerungen, Schilderungen. (Zudem bedeutet «viele» keine terminologische Bestimmtheit.) Wir haben die Wörter und keine Vereinbarung über den **Gehalt** der notwendigen **Begriffe**. Z.B. brachte ein Tonschwarm auch bei Wagner in der Venusgrotte aus «Tannhäuser» und wurden die einzelne Töne zu «Teiltönen» eines übergeordneten Tonschwalls in der Kaserneszene aus der «Pique Dame» von Tschaikowski. Es war aber noch keiner neue Klang (vgl. unseres Notenbeispiel 1!), sondern nur die Koloristik des 19. Jahrhunderts. Die Sache ist darin, daß gerade diese «neue Intonation» (wie hätte das Boris Assafjew genannt) zu bezeichnen.

Das soll ein **neues** Wort sein, welches man zur alten Musik nicht passt und sich verwendet; - neues und zudem weitverbreitetes und leicht verständliches. Das neue Wort sagen uns unsere großen Maître vor. So Pierre Boulez (1954): «Il est sensible extrêmement à la qualité sonore, à la vie des sons»⁵. Und Karlheinz Stockhausen dasselbe: «Früher waren nur die Töne gewesen, jetzt sind die Qualitäten»⁶. Also muß man sein:

- eine Alternative (und Parallele) zum «Ton»
- die Fixation der neuen musikalischen Qualität,
- als «à la qualité sonore» soll es von «son» abgeliert werden.

Daraus folgt die Opposition der (lateinischen) Wörterwurzel **Tonus - Sonus** und eine Reihe der notwendigen Begriffe mit der Wurzel «sonus». Einige von ihnen scheinen als die absolut notwendigen.

4.1. **Sonorik** – die Qualität des neuen Klangs in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts; als die Sonorik von der bestimmten Qualität unterscheidet sie sich von der Musik der Tönen (mit ihren Melodie, Dreiklang, akkordfiguratives Gewebe usw.). Z.B., aus der Stockhausens Musik, die Anfänge der Werke: Kontakte (Nr. 12), Gesang der Jünglinge, Momente, Dienstags-Gruß (aus LICHT), Gruppen, Mantra. Nicht nur aus dem Stockhausen: Boulez, Le Marteau sans Maître; Varèse, Ionisation; Ligeti, Atmosphères; Penderecki, Threnos <...>; Denissow, Cello-Konzert; Schnittke, Pianissimo.

4.2. **Sonor** – eine Einheit der Kompositionsstruktur in der Sonorik; eine Tongruppe, welche eine bestimmte Klanggestalt äußert, dadurch werden ihre einzelne Töne zu einer übergeordneten Klangform. Zum Unterschied von Akkord oder akkordgebundenen Tongewebe (oder kontrapunktischen Stimmengewebe) wird kein einzelner Ton oder Intervall zum selbstständigen Baufaktor des Ganzen, sondern ist die auf bestimmte Weise proportionierte und für das Ohr erwünschte Klanglichkeit. Man benutzt sich nicht mit dem Sonor, ihn komponiert man. Aus den obenerwähnten Werken ist es z.B. der Anfang der Stockhausens «Gruppen» (T. 1-2 bei dem 1. Orchester). Nicht jede Einheit der Komposition von dieser Art ist der Sonor, ein besonderer Fall ist z.B. die einstimmige Melodie (ib., T.3 : 7 Tonhöhen bei Violino solo).

4.3. **Sonanzen** – die bestimmten Tonhöhen-Verhältnisse unter der Bedingung des Aufhebens der Kontraste zwischen Kon- und Dis-sonanzen. Als ein Basis der Sonanzen wirkt dreizehngliedrige Palette der zweistimmigen Intervalle, (wenn der Idee von Boleslaw Jaworski nach, 1908) in Halbtönen von der absoluten Konsonanz Einklangs, des Unisons [NB: noch ein gangbares «Sonus»] = 0 bis zum hochgespanntesten Intervall der kleinen Sekunde = 1⁷. Keine Gesetze der Harmonie (von dieses oder jenes Zeitalters) und keine Kompositionstechniken können aber die natürlichen Eigenschaften des Klangmaterials nivellieren oder beseitigen⁸. Übrigens ist nämlich die Sonorik zustande, neue «Überdissonanzen» dazuzugeben, eine Welt der neuen **künstlichen Sonanzen** zu schaffen, die, als Tongemische, aus ihren «Teiltönen», genauere aus «Teilintervallen» bestehen. Sie bilden szs. die Einheiten **Polysonanzen** (s. Nbsp. 1).

Also wirken in der Neuesten Musik die zwei Sonanzenarten: einfache (=Mono)Sonanzen und, als synthetische Klangeinheiten, Polysonanzen. Die erste haben allgemein musikalische Bedeutsamkeit, vom gregorianischen Choral bis zur Prokofiews Harmonik, Bartóks und Messiaens Modalität und (sogar!) Schönbergs Reihentechnik (s. Anmerkung 8). Hauptwert für Sonorik haben die vom Komponisten verfassten unendlich vielgestaltigen Sonanzen-Klanglichkeiten.

Folglich: die so beliebten in U.S.A. «sets» mit dem Zahlenapparat ihrer Fixation (0.1.2, 0.1.3, 0.1.4.6 usw.) passen zur Sonorik nicht. Die set-Theorie setzt die Reihen aus den Ton-Punkten voraus, nicht die z.B. Tonschwärme, Tonwolken, Tonaufblitzen usw. als Einheiten. Die set-Theorie wird sich hauptsächlich auf die Harmonie der Punkt-Tönen, nicht auf die Sonorik gerechnet. Für die letzteren muß man daher eine Theorie der **sonorischen sets** («sonsets») herausbilden, auch mit ihrem multidimensionalen Apparat.

4.4. Von selbst bieten sich auch einige analogischen Termini an, Wörter, die die Erscheinungen der Sonor-Musik («Sonormusik») bezeichnen. Meistens bekommen die genealogisch vorangehenden Erscheinungen einen Zusammenhang mit der Sinnwurzel «son»⁹.

4.4.1. **Sonodie** [analog der «Melodie», statt der «Klangfarbenmelodie»] – eine Linie der stufenartigen Veränderungen in der Reihenfolge der Sonoren (weiter im Nbsp. 2)¹⁰. Dementsprechend sind einzelne Sonoren hier –

4.4.2. **Sonostufen**, d.h. **Klangliche** Stufen (nicht die Ton-Stufen gewöhnlicher Melodie, oder die Akkordstufen in den Theorien von Schenker und Hindemith). Verschiedene Verwandtschaftsgrade dieser Klänge-Sonostufen, ein Maß und die Richtung der Veränderungen schaffen eine bestimmte Wirkung, wie bei der melodischen Entwicklung. Die Bewegung des sonomusikalischen Gedankens ist gerade eine «Sonomelodie», oder Sonodie.

Analog entsteht ein Terminus für den Typus Tonsatzes neben der «Melodie», «Polyphonie», «Homophonie», noch szs. –

4.4.3. **Sonophonie**; das heißt die Gestaltung des Tongewebes, Tonsatzes mit den Sonor-Einheiten; ähnlich wie z.B. Polyphonie mit den gleichzeitig laufenden Melodie-Stimmen. Ein Mus-

ter: MONTAG aus LICHT, II. Akt, «Bassetinen», T.239-299. Es sind die möglichen Varianten der Gestaltungstypen - «reine» Sonophonie (Ligeti, «Atmosphères», Anfang), die monodische, homophone, kontrapunktische (=polyphonische; wie z.B. im MONTAG's Fragment, T. 239-240, im sonoren Kontrapunkt die Soli: Coeur de Basset und Synthesizer II B; diese «Polyphonie» ist von der **völlig anderer Natur**, als die traditionelle, genauere ist es ein **sonophonischer Kontrapunkt**). Soeben sind auch andere sonoren Satzvarianten. Ein Beispiel der «homophon-akkordischen» Satz der Sonophonie: Stockhausen, «Willkommen» vom DIENSTAG aus LICHT, T. 1-14.

Dementsprechend wird auch die Schichtenpolyphonie (nicht Stimmen-Polyphonie, wie auch schon bei Wagner) zum

4.4.4. **Sonoschichten** - Polyphonie. Z.B. die stereophonische «Oktophonie» vom DIENSTAG aus LICHT (Dauer: 68 Min. 18 Sek.).Der Komponist operiert nicht mit den Tönen oder (kontrapunktierenden) Melodien, sondern mit den **elektronisch** sonoren Klangschichten, und erreicht eines ganz neues überraschendes Resultat: der Zuhörer nimmt eine horizontale, vertikale und diagonale Bewegung der Klangschichten wahr. Der musikalische Satz ist hier als eine stereophonisch-kontrapunktische Sonophonie zu bestimmen ¹¹.

Idee ist aggressiv. Man mag noch einige notwendige Termini herbeiführen. Wollen wir nur einen Terminus noch benennen:

4.4.5. **Sonologie** – eine Abteilung der Musikwissenschaft, wo man die Erscheinung des neuen Klanges forscht. Übrigens jedoch war dieser Fachterminus schon früher gewesen – bei Józef M. Chomiński, einem der Verfasser der Sonologie selbst. In seinem 5-bändigen Buch «Musikalische Formen» (polnisch) untersucht er die Sonorik als ein der Typen des modernen musikalischen Materials¹². Für «sonoristische Regulation» der musikalischen Prozesses haltet der Verfasser diejenigen, die «sich auf der Benutzung der lauter zusammenklänglichen Eigenschaften des musikalischen Materials begründen»¹³. Chomiński analysiert die neue Rolle und Möglichkeiten des Schlagzeugs (bei Varèse), der präparierten Instrumenten (bei Cage), der Chordophonen (Penderecki), Aerophonen, der Vokalstimme, die elektronische Musik. Weiter erwähnt er die Gruppenkomposition von Stockhausen.

Endlich, für die besten Unterscheidung der zeitgenössischen musikalischen Formen ist es notwendig, noch ein Terminus zu benutzen:

4.4.6. musikalische **Sonoformen** - neue Formen (vom individuellen Projekt - Abbrev. «IP»), die sich organisch auf der Benutzung der Sonorik als einziges Materialtypus begründet werden. Die Muster: Stockhausen, Opernheptalogie LICHT, «Mantra», «Jubiläum»; Boulez, 3. Klaviersonate; Nono, Il canto sospeso; Xenakis, Terretektorh; Denissow, Crescendo e diminuendo.

In Wahrheit klingen die neuen Fachtermini ungewöhnlich und sogar vielleicht ein wenig linkisch. Als völlig notwendige scheinen in erste Linie die erste drei (Punkte 4.4.1 - 4.4.3).

5. Noch einige musikalischen Erläuterungen

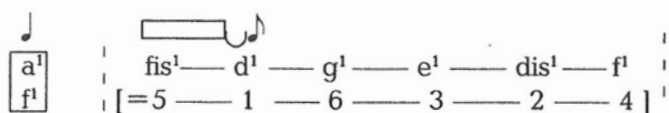
Notwendigkeit dieser Begriffe und Termini wird sich eher bei der Wahrnehmung der Musik als rein logisch herausgestellt. Noch einige Musikbeispiele.

2. K.Stockhausen Klavierstück X

The image shows a musical score for Stockhausen's Klavierstück X. It consists of two staves, likely for piano and a second piano or a specific electronic setup. The notation is highly complex, featuring many beamed notes, rests, and dynamic markings. The first staff starts with a forte (ff) dynamic, while the second staff starts with pianissimo (ppp). There are several instances of mezzo-forte (mf) dynamics. The score is annotated with circles and lines, highlighting specific rhythmic patterns and dynamic changes. A legend at the bottom left states: "dicke Noten betont (ppp, p oder mf) mf", indicating that thick notes are accented with ppp, p, or mf, and that mf is used for other notes. The overall structure is non-linear and emphasizes texture and timbre over traditional melody and harmony.






Das IP (individuelle Projekt) besteht insbesondere in der sorgfältigen und genauen Ausarbeitung aller sonoren Komponente des Klavierspiels. Den Komponist schickt dem Stück ganze «Partitur» der Vortragsanweisungen voraus¹⁴. Für professionelle Wahrnehmung und besonders für Analyse ist es äußerst wichtig, die Verfassers Kompositionserrechnungen zu wissen¹⁵, spezielle Schulung unseres Gehörs zu haben. Unabhängig aber von jeglicher Kompositionstechnik, mit welcher eine Tonstruktur herauskommt, wollen wir einfach und naiv es hören: **was für Musik ist es?**

Unmittelbar hören wir doch die gerade **Sono-Musik**, das Gewebe aus den **Klanglichkeiten**. Im Nbsp. 2 besteht eine Grundidee des Sonors darin, daß Vorschlagsnote (die kleine), die mehr oder weniger dichte Tonkomplexe um einigen Klang-Kerne herum formieren¹⁶. Betonte Haupttöne markieren die **Sonstufen**, und zwar (im Anfang):



Verhüllende Vorschlagsnoten bilden analogische Halbtonreihen:

Tonhöhen: a¹ — f¹ — a^{is} — g — fis¹ — g^{is} | cis² — d¹ — e² — f¹ — dis¹ — fis²
 Reihen: 5 — 1 — 6 — 3 — 2 — 4 | 1 — 2 — 4 — 5 — 3 — 6 usw.

Offensichtlich ist es keine Melodie, keine Polyphonie, keine Heterophonie, keine Homophonie. Als ein Typus des Tongewebes ist diese Musik die **Sonodie**. Innerhalb der «» wirken die **Sonostufen**, d.h. die Einheiten vom bestimmten Charakter. Von «» zu «» und weiter zu «», «» verändern sie. Also gibt es eine Differenzierung um die untergeordneten und übergeordneten Stufen.

Und so weiter. Wir machen Analyse nicht. (Die detaillierte Analyse sehen Sie bei Henck¹⁷.)

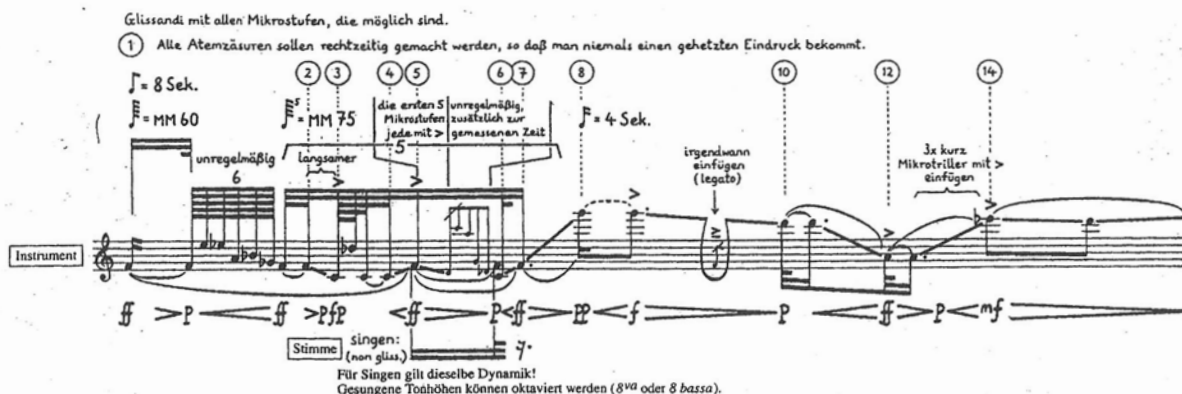
Ende geht dem Anfang voran. Technik von selbst erzeugt nichts. Früher, als ein Verfasser etwas komponieren wird, hat er in seiner Imagination eines Endziel. Alles anderes sind nur die künstlerischen Mittel dafür. Und gerade dieses **urkonzipierte** musikalische Ergebnis haben wir im Notenbeispiel 2. Unabhängig von den Zahlentabellen (sie existieren für die Zuhörer nicht), von der Angehörigkeit zum Zyklus «op. 4», usw.¹⁸, hören wir diese Musik als Musik. Und unabhängig von allen so wichtigen Unterschieden der Werke von dieser Art, hören wir in erste Linie ein **Hauptmerkmal** dieser Musik: sie ist eine **Musik vom neuen Klang** des 20. Jahrhunderts. Wessen ist ein Werk? (manchmal schon nicht-Werk...) Was ist in ihm besser? schlimmer? genialer? — diese Fragen sind schon die von der zweiten Reihe. Auf die Frage erster Reihe «was für Musik ist das?» antworten wir vor allem: «das ist Wiener Klassik», «Papa Haydn», «gregorianischer Choral» (auch: «das ist altrussischer Rospév»), «altjapanische Gagaku-Kunst», «das ist amerikanischer Jazz», «Musik des 20. Jahrhunderts»; und noch weiter erkennen wir: Musik von Stockhausen, Boulez, Nono, Crumb, Lutosławski, Xenakis.

Jedoch aber auch in Sonorik kommen die Konturen der traditionellen Tonsatztypen zum Vorschein — der Polyphonie, Monodie usw. So im Notenbeispiel 2 erkennen wir doch — in der umgestaltenden Art — ein Kontur der Heterophonie: quasi-Melodie mit dem sie verhüllenden Variationsornament. Immer kehrt man zurück! Sonorik faßt nicht nur die für sie naturgemäßen mehrtönigen Tonsatztypen um, sondern auch den, wie es scheint unpassende, monodische Satz. Bei Stockhausen:

3. «Xi» für Bassetthorn

Glissandi mit allen Mikrostopfen, die möglich sind.

① Alle Atemzäsuren sollen rechtzeitig gemacht werden, so daß man niemals einen gehetzten Eindruck bekommt.



Instrument: $ff > p < ff > pfp < ff > p < ff > p < f < p < ff > p < mf$
 Singen: (non gliss.)
 Für Singen gilt dieselbe Dynamik!
 Gesungene Tonhöhen können oktaviert werden (8^{va} oder 8^{bassa}).

Der Stockhausen-Forscher Rudolf Frisius schreibt: «Seit den 70^{er} Jahren hat sich wohl kein Komponist nachdrücklicher zu den Idealen melodischen Wohlklangs bekannt als Karlheinz Stockhausen». Seine neuere melodischen Stücke «haben mit der kompromißlosen strukturellen Stengen und mit der klanglichen Radikalität seiner früheren Werke scheinbar nichts mehr gemein»¹⁹. Vielleicht. Aber natürlich «kein Neo!», auch «kein Retro», «kein Mini». Das ist eine neue, gerade *sonore Melodie* («*Sono-Melodie*»). Der Notenpartitur schickt dem Verfasser eine umfangreiche Vortragspartitur (S. [01-02 und] I-II) voraus. Ihre Verwirklichung sehen Sie im Nbsp. 3B: *das ist reine Sonorik*. Hier bildet sich eine Kluft zwischen, sagen wir, «Syrinx» von Debussy oder «Danse de la fureur» von Messiaen (nicht sonorische Musik) und der Monodie von Stockhausen. Sonorisches Programm, insbesondere, lautet: «Die Verbindungen zwischen den Tönen <...> sind als *Glissando-Skalen* von *Mikrotonen* vorgeschrieben. Für jedes Intervall ist die Anzahl der Stufen von Mikro-Intervallen je nach Instrument verschieden, und der Spieler muß selbst <...> herausfinden, wieviele Zwischentöne <...> bei jedem Mikroton-Glissando möglich sind. Das sind *unbekannten Größen* einer Interpretation.» «Xi=griechischer Buchstabe, *unbekannte Größe*».

Offensichtlich leben wir schon in einer anderen Epoche, in einer anderen Welt der Musik. Und auch ist es nicht so wichtig, gerade mit welcher Technik diese Kunsterrungenschaft sich erreicht wird. Hauptsache ist dieses Kunstergebnis, das Ziel der Kompositionstechnik. Natürlich *geht* dieser Kunstinhalt dem Musikwerk *voran*. Der Komponist ist ein Medium dafür, den neuen Inhalt zu erfassen, ihn zu akkumulieren, das Kunstwerk zu verwirklichen und das den Menschen zu offenbaren. Im Weltganzen wird den Künstler dem Weibe ähnlich: er konzipiert, austrägt und bringt zur Welt.

Und was für einen Same empfängte den Komponist (Stockhausen?)? Er selbst kann darüber nichts wissen. Das ist schon musikhistorische Frage.

6. «Dritte Epoche» der Musik?

Einmal stellten diese Frage Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan (1955)²⁰. Wahrheit, handelte sie nicht über die Sonorik, sondern über elektronische Musik, deren neuer Klang aufs radikalste mit traditionellem musikalischen Material und mit den alten Formprinzipien brach. Wie es scheint, wurde die Frage gesetzmäßig und zur rechten Zeit gestellt. Aber muß man hier nicht nur über EM, sondern auch über die bunten verschiedenartigen Erscheinungen der sonoren Musik sprechen. Vor lauter Plus-Minus Bäumen können wir den Wald der Sonorik mit den (Stockhausens) Zugvögeln und dem Kreis der Tiere nicht sehen, die Sternklänge und unsichtbaren Chöre nicht überhören. Wollen wir in diesem Wald rufen: wie hallt es wider?

Analyse der Stockhausens Musik im Kontext unserer Gegenwart überzeugt uns darin, daß wir in der Tat im welchendeinen neuen Zeitalter leben. Hauptproblem, ein Samenkern für alle Dingen, ist die *(Dis-)Sonanzfrage*. Wollen wir nochmal in die unseren Notenbeispiele einen Blick werfen. Wir angewöhntene hören in solcher Musik dasjenige nicht, darauf beliebiger Musiker voriges Jahrhunderts stürmisch und aggressiv reagiert hätte: das sind nicht einfach «scharfe Dissonanzen», sondern die ungeheuren, unvorstellbaren, völlig unmöglichen Klangkombinationen, wofür das Wort «Dissonanz» selbst passt überhaupt nicht, weil das ohnmächtig schwach ist. Das ist jetzt keine Dissonanz (Dissonanz was ist? — irgendeine Sept, so schrecklich! — ohne Auflösung (...), das ist etwas um eine (oder zehn) Etage höher. Darum muß man das mit anderem Wort bezeichnen: nicht «Dissonanz» (das ist für Sekunden, Septen und Tritoni), aber die komplizierten *Polysonanzen*. Ihres Material *gehört nicht mehr der Tonkunst* (man wollte es sagen: gehört zur Sonokunst), sondern zur Kunst von einer anderen Musikepoche. In der Tat zur «dritten»?

6.1. Musikgeschichtlich gesagt

Musiktheoretisch zu begreifen, heißt hier musikgeschichtlich zu sagen. Es gibt eine Methode, ins einen Ebene die historisch verschiedenen Musiktypen zusammenzubringen und damit eines allgemeine Bild der Musik zu bekommen. Dafür ist es nötig, einen musikalischen gemeinsamen Hauptnenner aufzufinden und alle Musikerscheinungen durch ihn darzustellen. Ein solcher — zudem «alte gute» — Hauptnenner gibt es: — **die Zahl**.

Von diesem Standpunkt aus bekommen wir folgende Grundverhältnisse für die harmonischen Zusammenklänge 1:1, 2:1 als eine Selbstidentität (in der Musik 2=1), Einstimmigkeit («Melodie»); von 3:2 und 4:3 beginnt Vereinigung des Verschiedenes, Mehrstimmigkeit («Harmonie»). Allmählich, stufenweise gehende Eroberung immer sich komplizierterer Zahlenverhältnisse stoßt an eines unüberwindliche (einstweilen?) **physiologische Hindernis** (ähnlich der Schallschwelle im Flugzeugsbau): die Beschwerde Hördifferenzierung der Intervalle, die weniger als Halbton sind (in Zahlen: von 21:20 und schmaler). **Von dieser Stelle an wendet sich Entwicklung in eine ANDERE RICHTUNG**, genauere in eine neue, nämlich **dritte Dimension**: von der «Harmonie» (der Mehrstimmigkeit) in die Sonorik.

Zahl macht Musik. Die leidenschaftslosigen Zahlen zeigen uns (vereinfacht gesagt) gerade die dritte «Epoche»: nach der Melodie (1) und Harmonie (2) folgt die (3) Sonorik-Epoche (wir sehen keines anderes Wort).

Kurzgefaßt zeigen musikalische Zahlen folgendes Gesamtbild der historischen Großepochen:

I. Vom Anfang der Musik²¹; 1:1, 2:1;
Einklang, Einstimmigkeit, **Melodie-Zeitalter** (= MZ).

II. Jh. 9.-19; von $\underbrace{3:2 \text{ und } 4:3}_{= 2 \text{ — } 4}$ an durch $\underbrace{5:4 \text{ und } 6:5, (8:7), 9:8}_{= 4 \text{ — } 8 \text{ — } 16}$ zu 16:15 (auch 18:17 und 20:19);

Mehrklang, Mehrstimmigkeit, **Harmonie-Zeitalter** (= HZ).

III. 20. Jh.; viel kompliziertere Ton- (und Zahl-) Verhältnisse:

von (16:15) - 21:20 32:31 (?) (?)
bis zu Vierteltonen
- 16 ————— 32 ————— (?)

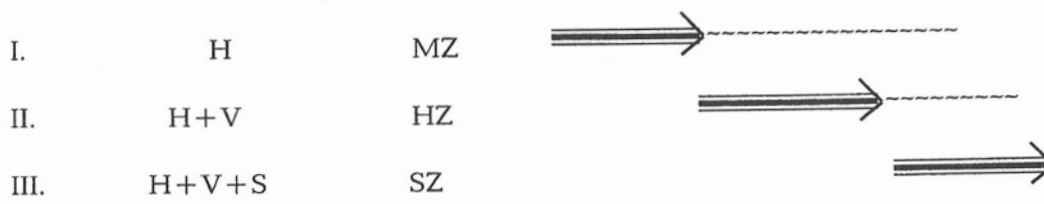
(ein Hindernis zur Tonhöhendifferenzierung); nach der Überspannung im abgeschlossenen Kreise der 12 Halbtonen folgt eine Vereinfachung und Milderung in der Klangmusik. Übergang in die dritte Dimension: **Sonorik-Zeitalter** (= SZ).

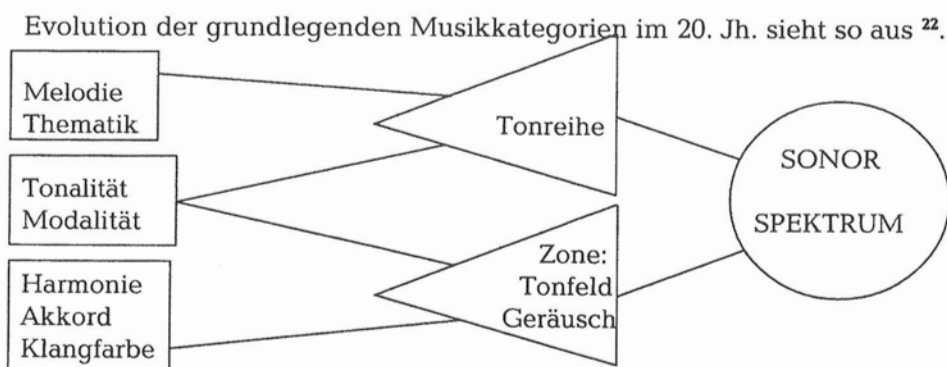
Dementsprechend verwirklicht sich das musikalische Bewußtsein in dreien Dimensionen:

1. die **Horizontale** (Abbr.: H), 2. **Vertikale** (=V) und 3. Mittels der Farbe, Klangfarben synthetischen Tongemischen, mit einem Wort besser zu sagen: **Sonorik** (=S). Rolle der drei Dimensionen ist auch mathematisch präzise:

D a t i e r u n g

Epochen Dimensionen Charakteristika Adam 9.Jh.AD 20.Jr.
(«Mus.ench.») (Sth., Boul.u.a.)





Daraus folgt auffallende Vielfalt der Sonorerscheinungen.

6.2. In der Tat eine «Weltmusik».

Antwortend auf die (nach unsern) marxistisch-materialistisch sowjetische Frage über seine Gehörigkeit zur Weltmusik und über seine Unterweisung im Kosmos durch einen guten Draht aus Jenseits²³, sagte Stockhausen: «Sehr glücklich bin ich, wenn sich in meinen Werken Gesetzmäßigkeiten wiederfinden lassen, die mit den Gesetzmäßigkeiten in der Natur und Kosmos übereinstimmen. Dann weiß ich, daß sich in meiner Musik etwas manifestiert, das mehr ist als meine Person und unsere Zeit» ²⁴. Das ist wichtig. Wer ist ein Schöpfer der Musik? - Natürlich ein Komponist - Stockhausen, Skrjabin, Tschaikowski, Palestrina, Machaut. Aber erweist es sich, daß jeder unter ihnen nur einen Teil des bestimmten mit jemandem konzipierten Programms erfüllt. Und ist das Programm ein streng strukturiertes und regelndes Ganzes. Nirgends läßt dieses Programm keine irgendwelche subjektive Willkür irgendeines «freien Künstlers». In diesem bestimmten Sinn ist es eine außerpersönliche kosmische Erscheinung. An diesem Plan der Musikgeschichte kann man nur beteiligt sein, und soll man dort nur seine Stelle wissen. Stockhausen hat Recht, wann er spricht, daß das sich offenbarende in seiner Musik etwas mehreres als seine Person ist und weit umfangreicher als unsere Zeit. Das ist ein Teil der Allzeit.

Und welchen Same empfand Stockhausen von Oben? Vom hier darlegenen Standpunkt laut die Antwort: **die höhere Zahl**. Darum nicht nur unsere Notenbeispiele, sondern auch überhaupt alle seine Musikwerke gehören zur neuen Musikepoche, in der Tat der dritten.

Musik als das Werden der Zahl ist also eine Realisation eines außerpersönlichen Plans von Oben und, in diesem Sinn, eine **Weltmusik**. Alle diesen Zahlstrukturen (s. die Tabellen) sind **Indizen der Zustände vom menschlichen musikalischen Bewußtseins**, im größeren Maßstab - vom menschlichen Bewußtseins überhaupt. Unmittelbar hören wir das, wann wir es empfinden wollen: «was für Musik ist es?» — Nicht nur «Machaut», «Mussorgski», «Stockhausen» (und natürlich keine Samen «3:2 - 4»3» oder «16:15»!), sondern: dieses (Musik)bewußtsein, jenes (Musik)bewußtsein, noch irgendeines (Musik)bewußtsein. Stockhausens Sonorik empfinden wir als Musik unserer (jajwohl «dritten») Epoche, von **unserer** Welt, **unseres** Lebensgefühl²⁵. Musikbewußtsein verwirklicht sich in den ihm entsprechenden Material und Form. Dazu Stockhausen: «Alles, was wir tun, ist Formgebung, und Formung ist nichts anderes als Realisation von Bewußtsein»²⁶.

6.3. Mystica lex sed lex

Also, eine sich öffnende Evolution musikalisches Bewußtseins kam gesetzmäßig zum seinen neuen Zustande, der sich mit höheren Kennziffern charakterisiert wird. Zum Unterschied von der Farbe, Klangfarbe, charakterisiert das Sonorik-Begriff nicht ein Kolorit der Musik, sondern den Typus der Tonkunst, welcher dem Bewußtsein und der musikalischen Empfindung entspricht.

Die Alten sagten, daß der Welt die Zahl vorangeht ²⁷. Die Welt kam von der Zahl heraus, und Entwicklung der Zahlenstrukturen des Bewußtseins (um so mehr des musikalischen Bewußtseins) bildet einen Baustamm, auf dem letztgewachsenen Zweig dessen schon eine neueste Sono-Musik aufgeblüht wird. Dem Naturgetz gleich kommt die Logik der Geschichte: **semper idem, sed non eodem schenkerian modo**.

Anmerkungen

¹ Karlheinz Stockhausen, Von Webern zu Debussy (1954) // Texte <...> (im folgenden gekürzt: ST mit dem Bandnummer) 1, Köln 1963, S. 75.

² Ibidem, S. 76.

³ Ibid., S. 77-78.

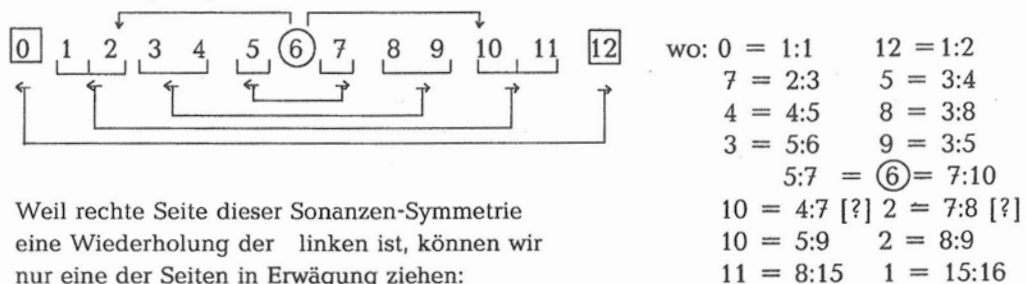
⁴ Arbeitsbericht 1953 <...>, ST - 1, S. 39.

⁵ Boulez im Brief zu John Cage. Zit. nach: Albrecht Riethmüller, Pionier im Land der Töne // Mf 50, H. 3, 1997, S. 334.

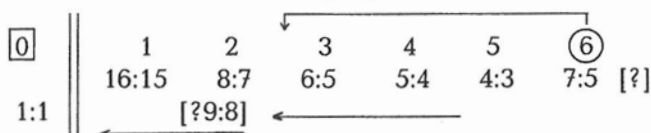
⁶ Svetlana Savenko, Aus dem Interview [mit Stockhausen] // XX wjek. Zarubjeshnaja muzyka <...> [XX. Jahrhundert. Ausländische Musik <...>], Lfg. 1. Moskau, «Muzyka», 1995, S. 51 (russ.).

⁷ So sprechen alle (und Stockhausen auch): kleine Sekunde, verminderte Quint; englisch noch schlimmer — in der Muttersprache: 5 is perfect fourth, 6 — diminished fifth [!], 9 is major sixth ... Damit ist nichts zu machen. Inzwischen gibt es eine Möglichkeit, Intervalle des 12-stufigen Systems mit ihren eigenen Namen zu nennen: mit den Wörtern nicht aus der diatonisch-lateinischen Sprache, sondern aus der von niemandem noch besetzten griechischen Sprache. Nämlich: 1 (Halbton) - Monade (monás), 2 - Diade (diás) etc., 10 - Dekade (dekás), 11 - Hendekade (hendekás; oder einfacher Endekade), 12 - Dodekade (dodekás), 13 - Treisdekade (treiskaídeka).

⁸ Diese Natureigenschaften spiegeln die Zahlstrukturen als Urgesetze musikalisches Daseins und Werdens ab. Z.B. in einfachsten ursprünglichen Intervallverhältnissen:



Weil rechte Seite dieser Sonanzen-Symmetrie eine Wiederholung der linken ist, können wir nur eine der Seiten in Erwägung ziehen:



⁹ Im Stockhausens Geist erinnert diese Wortschöpfung die Wortableitungen Verfassers im LICHT: Eva, avE, Deva, Luceva, Luneva, Mondeva, auch Montag — Mond-Tag — Monday und dergleichen.

¹⁰ Es ist ähnlich auch darauf, wie wechseln sich die «Farbenstufen» (wir möchten sie auch «Sono-Stufen» nennen) im berühmten Beispiel der «Klangfarbenmelodie», Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 3.

¹¹ Ausführliche Erläuterungen zur Struktur der «Oktophonie» s. im Text vor der Partitur in der Einzelausgabe, Kürten 1994.

¹² Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, Formy muzyczne, Bd. 1 «Theorie der Form. Kleine Instrumentalformen» (polnisch), PWM, Krakau 1983. Die «musikalische Sonologie» s. S. 126-153.

¹³ Ibid., S. 126. Also haben wir hier etwas andere Behandlung des Terminus «Sonorik».

¹⁴ Es gibt sogar zwei Vorworte — «allgemeines», zu allen 6 Stücken «opus 4» (also IP für ganzen Zyklus) und «zu Klavierstück X» (IP für dieses Werk).

¹⁵ Wir verweisen begierigen Leser zur vortrefflichen Arbeit: Herbert Henck, Karlheinz Stockhausens Klavierstück X <...>, 2. Aufl. Neuland Musikverlag Herbert Henck, Ed. Nr. 8001, Köln 1980 (105 S.). Englische Übersetzung Ed. Nr. 8002. Auch: Richard Toop, Stockhausen's Klavierstück VIII (1954) // Miscellanea musicologica, Adelaide Studies in Musicology X, 1979, pp. 93-130. Zum anderen Klavierwerk Stockhausens: Nathan M. Stephen Truelove, Karlheinz Stockhausen's Klavierstück XI <...> Diss. Norman, Oklahoma 1984.

¹⁶ ST-3, Köln 1971, S. 19.

¹⁷ Herbert Henck, *ibid.*, S. 58 u.a.

¹⁸ Nebenbei: nicht nur gehört das Klavierstück X zur «Überstruktur» des 2. Zyklus «op. 4», sondern auch gibt es eine serielle «Über-Überstruktur», die 6 (!) solcher Zyklen mit einheitlicher Zahlenreihe umfaßt:

Opuszahlen («Nummer»):	2	4	7	ex 49sq	-----	-----	-----	-----			
Klavierstücke:	I-IV	V-X	XI	XII-XVI	XVII-XIX	XX-XXI					
Reihe-Zahl der Stücke [d.h.: 1-2-3-4-5-6]	4	+	6	+	1	+	5	+	3	+	2
im Zyklus:	10		1		10						

(Stockhausens Plan aus dem 1954) S.: ST-3, S. 14-19.

Über das Projekt des 2. Zyklus spricht Komponist: «eine Erweiterung der Klangfarbenkomposition [der Sonorik? Ju. Ch.] mit den Möglichkeiten des Klaviers. Ich fand 6 neue «Anschlagsarten» <...>, vergleichbar einer Reihe von Hüllkurven <...> in den beiden ELEKTRONISCHEN STUDIEN <...>». Vgl. auch: *Henck, ib.*, S.2.

¹⁹ *Rudolf Frisius*, Karlheinz Stockhausen, Band I, 1996 Schott, Mainz, S.43 (Abteilung «Von der Reihe zur Melodie»).

²⁰ *Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan*, Eine «dritte Epoche» der Musik? Kritische Bemerkungen zur Elektronischen Musik // Dt. Universitätszeitung X, 1955, H. 17, S. 14-17.

²¹ «Am Anfang war die Melodie» (Stockhausen 1978; ST - 6, S.363).

²² Dieses Schema wird nach Petr Meschtschaninov angeführt, mit gewissen Korrekturen. S.: *Jurij Cholopow*, Einheit des Klangfelds bei Stockhausen // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland (dt. und russ.), Gustav Bosse Verlag Kassel 1994, dt. S. 176-183. Die «Zone» ist eine Verschmelzung der aufgehobenen Begriffe des Akkords und der Tonalität, bezeichnet dabei eine Harmonik, die nicht mehr auf Gleichzeitigkeit beruht.

²³ ST-6, S. 546-555.

²⁴ *Ibid.*, S. 546.

²⁵ ST-2, S. 147.

²⁶ ST-6, S. 154.

²⁷ Dazu: *Alexej F. Lossev*, Geschichte der antiken Ästhetik. Ergebnisse der 1000-jährigen Entwicklung, 2. Buch, Moskau, «Iskusstvo» 1994 (russ.).

Резюме

Юрий Холопов

Сонорика Карлхайнца Штокхаузена: музыкально исторический аспект

Новаторская музыка II-го Авангарда XX века (К.Штокхаузен, П.Булез и др.) есть искусство новой гармонии и нового звука. Многовековая линия прогресса музыкального мышления привела в XX веке к рубежу, далее которого уже нет пути в том же направлении. После гемитоники Веберна (системы полутонов 15:16, 19:20) начинается поворот в новую область музыки, меняется сам ее предмет. Более сложные отношения уже не существуют для нашего слуха как звукоступени и интервалы. Новая область более сложных звукоотношений воспринимается уже иначе. Она может быть названа термином “сонорика”. К нему ведут многие термины Новой музыки со времени Дебюси, в частности, у Штокхаузена понятия “Tongemisch”, “syntetische Klangform”, когда “einzelne Töne werden zu “Teiltönen” einer übergeordneten Klangfarbe”, также “Gruppe” (как в “Klavierstück I”). Сонорно то, что выходит за пределы тоновой музыки (тонально-модальной, включая “Zwölftonalität” Шенбергского типа). Элементом сонорной ткани является созвучие-сонор (вертикальное, горизонтальное, диагональное). Пример сонора – “Kontra-Punkte” Штокхаузена (т.т. 87-90).

Сонорика открывает “Третью эпоху” в музыкальном мышлении. К двум традиционным измерениям музыки (1. горизонталь, 2. вертикаль) присоединяется третье – глубина (Stereo=, Klangfarbe). Отсюда новая мелодика, новая гармония, новая краска звука, новый синтаксис, новые звуковые формы (нет больше Liedform, Rondo, есть произведение индивидуального проекта IP).