

**Das "bemerkenswerte" Interesse an Alois Hába  
Anmerkung zu Elliott Carters "Harmony Book"**

Zwar hatte Elliott Carter schon 1958 in dem Aufsatz "A Further Step" folgendes beobachtet:

"... today – as befits an art whose formative dimension is time – the techniques of continuity and contrast, of qualities and types of motion, of the formation and development of a musical idea or event [...] occupy the attention of composers more than harmony or other matters all of which now become simply details in a larger kind of concern".<sup>1)</sup>

Dennoch, oder vielmehr gerade deshalb mußte der Aspekt der Tonordnung neu bedacht werden. Mit der Schönberg-Diskussion in "A Further Step", die in der Forderung nach "Emanzipation des musikalischen Diskurses" als nächstem Schritt nach der Schönbergschen "Emanzipation der Dissonanz" gipfelt<sup>2)</sup>, zielte Carter auf ein neues Strukturkonzept, in dem die Neukonstitution der Tonordnung durch die Gleichberechtigung aller zwölf Halbtöne nicht als Substitut für die zu überwindende Tonalität innerhalb der traditionellen musikalischen Funktionszusammenhänge eingesetzt wird (wie Carter Schönbergs Schritt in die 12-Ton-Technik interpretiert), sondern einen qualitativ neuen Ort im System erhält: Wenn die Vorordnung des Tonmaterials nicht mehr deduktiv die Struktur bestimmen soll, sondern alle Aspekte der musikalischen Faktur erst in einem diskursiven Prozeß der Komposition ihre funktionale Bestimmung erhalten, muß die Tonordnung, statt prädisponierte Gestalt (abstrakt als "Grundgestalt" einer Reihe, wie auch in deren konkreter Verwendung) zu sein, eher die Qualität eines frei manipulierbaren Aggregates haben.

Daß Carter spätestens seit Ende der fünfziger Jahre systematische Überlegungen hierzu anstellte, zeigt sich schon in den Skizzen zum 2. Streichquartett (1958/59), wo es besonders zu Beginn der kompositorischen Arbeit eine bedeutende Anzahl systematischer Skizzen zur Tonordnung gibt, und vor allem in der Ausarbeitung des in mehreren Fassungen vorliegenden "Harmony Book" seit Anfang der sechziger Jahre. Im zur Sammlung Elliott Carter gehörenden Konvolut zum "Harmony Book" findet sich ein – undatiertes – Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen Carters, das eine Art Vorwort darstellt. Dort schreibt Carter:

“The system of [harmonic ordering gradually evolving; handschriftlich ausgestrichen] in the ‘harmony book’ was developed after studies of the Alois Hába *Neue Harmonielehre* (see my copy pp. 95–119) J. M. Hauer’s *Vom Melos zur Pauke* (see my copy p. 12) and of the 12-tone technique by Schoenberg, Richard Hill, Leibowitz, Babbitt, Martino, Allen Forte and George Perle. Actually the matter had been on my mind ever since I read the Hauer and Hába books in the early 30’s and sporadically tried to work on their ideas. However, after using the all-interval chord idea in the 1st Quartet in 1950 and in a different way in the *Double Concerto* and the 2nd Quartet I decided to expand the chord vocabulary and started developing the charts which took shape as this growing ‘harmony book’. I renewed my study of Hába and inserted my own numbering system of chords [built by adding one note; maschinenschriftlich durchgestrichen] or tropes built on the basis of different starting points, but containing similar patterns.”

Hier ist wie an keiner anderen Stelle in Carters Schriften ein dezidiertes Interesse an Alois Hábas theoretischen Überlegungen formuliert. Die im Text angefügten Seitenzahlen beziehen sich auf die gedruckte Ausgabe<sup>3)</sup>, dort ist genau dieser Ausschnitt mit “Neue theoretische Auffassung des chromatischen Tonsystems” überschrieben. Vor diesem Abschnitt hatte Hába, ausgehend vom verallgemeinerten Prinzip der Intervallschichtung, deren Sonderfall der Terzschichtung er als eines der tragenden Prinzipien der traditionellen Harmonik erkannt hatte, versucht, die traditionellen theoretischen Grundlagen des harmonischen Systems zu verallgemeinern, indem er dieses Prinzip für alle Intervalle durchexerzierte. So lassen sich ausgesprochen kompliziert erscheinende Akkordformationen erklären, sogar Cluster und Tonleitern als Sekundschichtungen beschreiben. Auch Elliott Carter erkannte die Verallgemeinerung des Prinzips der Intervallschichtung als Mittel, neue harmonische Möglichkeiten zu erschließen. Er beschreibt dies beispielsweise in einem Typoskript aus dem Konvolut “Tokyo Lecture” aus dem Jahr 1960, das mit “The Extension of the Classical Syntax” überschrieben ist:

“The means of freshening and extending the boundaries of the musical language, its vocabulary, grammar, rhetoric, and syntax, have been of two kinds. One might be described as a logical projection of already existing technical patterns. To the triad, two superimposed thirds, was added still another third to make a seventh chord. And with the seventh once accepted, one could continue the process by creating and establishing the ninth, and then the eleventh and the thirteenth. In analogy with this stacking of thirds, Schoenberg and Scriabin could base some of their harmonic theory and practice on pile-ups of fourths.”

Der entscheidende und wohl auch für Carter zentrale Schritt bei Hába ist jedoch eben die Qualität dieser Tonordnung:

“Der grundsätzliche Unterschied zwischen unserer Auffassung und allen früheren Auffassungen der Harmonielehre ist der, daß wir die allgemeinen Gesetze, auf Grund welcher Klangbeziehungen entstehen können, betonen, jedoch nicht die Möglichkeit zu Gesetzen erheben.”<sup>4)</sup>

Es geht also um die Bereitstellung von Ordnungsmöglichkeiten. Wenn nun über das Prinzip der Intervallschichtung die kompliziertesten Klänge theoretisch faßbar geworden sind, kann Hába eine Systematik des Zusammenklangs erstellen, in der die Klänge nach der Anzahl der Töne geordnet sind. Das Prinzip ist ein additives: Die Zweiklangsystematik entsteht, indem zu einem festgelegten Ton nacheinander alle übrigen Töne der chromatischen Leiter ergänzt werden. Die Dreiklänge werden verstanden als Zweiklang + Ton, also werden nacheinander zu allen Zweiklängen die restlichen höherliegenden Töne der Halbtonleiter gestellt. Analog wird dies für alle Klänge durchexerziert. Zwei Akkordskizzen aus dem Konvolut zum 2. Streichquartett zeigen, daß Carter in seiner kompositorischen Arbeit sehr ähnlich vorgegangen ist: Es findet sich eine Skizze, in der aus der Intervallschichtung von +7 bis -3 durch Oktavversetzung Akkordbildungen abgeleitet werden (*Abb. 1*); ein weiteres Skizzenblatt zeigt eine systematische Aufstellung von Drei- und Viererton-Akkorden und deren Umkehrung, die der Hába sehr nahe ist

String Quart. No. 2 1959  
Elliott CARTER

Abbildung: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2 (1959), Akkordskizze (Sammlung Elliott Carter).

Abbildung: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2 (1959), Akkordskizze (Sammlung Elliott Carter).

(Abb. 2). Eine fortschreitende Systematisierung, wie sie dann im “Harmony Book” vorliegt, scheint jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht angestrebt worden zu sein. Vielmehr sind diese Skizzen, wie auch die übrigen systematischen Skizzen zur Tonordnung des 2. Streichquartetts, zunächst zu verstehen als Versuch einer grundsätzlichen Neuorientierung über die Möglichkeiten des chromatischen Tonsystems jenseits der Reihentechnik. Der Versuch der Systematisierung im “Harmony Book” ist der darauf folgende Schritt. In einem Interview mit Jonathan Bernard führt Carter die Arbeit am Klavierkonzert als die entscheidende Phase an, in der sich die kompositorische Brauchbarkeit einer systematischen

Katalogisierung des Akkordvokabulars herauskristallisierte, und gibt eine konzise Beschreibung des Unternehmens:

“[. . .] this composition was the start of my ‘Harmony Book’, which crept up on me bit by bit as I found I was writing out over and over on scraps of paper the same little problem-sketches. So I decided to compile a catalogue in which I could look up quickly what interval was held in common by two three-note chords, which three-note chords excluded each other, and which groups of chords exhausted the twelve notes [. . .] More recently I organised this book into two sections. The first, ‘synthesis’, shows what results from adding one, two, or more notes to an interval, to a three-note chord, and so forth. The second section, ‘analysis’, presents each three-note chord, four-note chord, and so forth and shows which chords and intervals are contained within it [. . .] This book is written out entirely in musical notation and corresponds to my musical needs.”<sup>5)</sup>

Vieles deutet darauf hin, daß Carter einen zu Hába analogen Schritt vollzogen hat, indem er zuerst die Möglichkeiten der Akkorde auslotete – und das, wie sich gezeigt hat, schon im Zusammenhang mit dem 2. Streichquartett im Sommer 1958. Darauf folgte sozusagen als zweite Phase die fortschreitende systematische Katalogisierung – nur eben nicht mit theoretischem, sondern mit einem dezidiert kompositorischen Interesse, und erst, als dies in der kompositorischen Arbeit sich als hilfreich erwies.

1) “A Further Step”, zit. nach *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music*, hrsg. von Else und Kurt Stone, Bloomington und London 1977, S. 185.

2) Ebd., S. 188.

3) Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems*, aus dem Tschechischen übertragen vom Autor, Revision von Erich Steinhard, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1927, mit einem Vorwort von Rudolf Frisius, Wien 1978.

4) Hába, a.a.O., S. 94.

5) Jonathan W. Bernard, “An Interview with Elliott Carter”, in: *Perspectives of New Music* 28/2 (1990), S. 201.