

## Die Auflösung der Zeit in Raum,

Fassung für Klarinette, Violoncello und Klavier (2000-2001 / 2011), Ergon 26f, Musikwerknummer 1607 von René Wohlhauser

### Analyse-Referat,

doppelt gehalten am 21./22. März und am 4./5. April 2017 an der Musikakademie Basel, jeweils um 19:00 Uhr am Leonhardsgraben 40 im Raum 5-207.

Die Partitur kann heruntergeladen werden unter  
[www.renewohlhauser.com / Forschung / Downloads](http://www.renewohlhauser.com/Forschung/Downloads)  
 Das Stück kann auf YouTube gehört werden.

Inhaltsverzeichnis	Seite
• Allgemeine Angaben, die verschiedenen Fassungen .....	1
• Das Konzept .....	2
• Die Großform .....	2
• Detail-Analyse formal wichtiger Stationen .....	3
• 1. Teil, 1. Abschnitt .....	3
• 1. Teil, 2. Abschnitt .....	5
• 1. Teil, 3. Abschnitt .....	7
• 2. Teil, 1. Abschnitt .....	9
• 2. Teil, 2. Abschnitt .....	9
• 3. Teil, 1. Abschnitt .....	10
• 3. Teil, 2. Abschnitt .....	10
• 3. Teil, 3. Abschnitt .....	10
• 4. Teil .....	10

### Allgemeine Angaben

Das Stück „Die Auflösung der Zeit in Raum“ wurde 2000-2001 zuerst für die Besetzung Saxophon, Schlagzeug und Klavier komponiert. Es handelte sich dabei um einen Kompositionsauftrag der Musikkreditkommission Basel-Stadt. Das Stück dauert 14 Minuten und trägt die Werknummer Ergon 26. Es wurde anlässlich der schweizerischen Expo 2002 im Rathaussaal in Murten am 11. Oktober 2002 vom Ensemble Oggimusica aus Lugano unter der Leitung von Giorgio Bernasconi uraufgeführt.

Eine CD-Einspielung dieser Urfassung erschien 2009 auf der „René Wohlhauser-Porträt-CD“ bei musiques suisses / Grammont-Porträts beim Migros Genossenschaftsbund, gespielt vom Trio Accanto mit Marcus Weiss, Saxophon, Christian Dierstein, Schlagzeug, und Yukiko Sugawara, Klavier. Tonmeister war Andreas Werner. Diese Fassung wurde auch von Schweizer Radio DRS 2 ausgestrahlt.

Im Jahre 2011 entstand die Fassung für Klarinette, Violoncello und Klavier, die ebenfalls 14 Minuten dauert, unter der Werknummer Ergon 26f bzw. Musikwerknummer 1607. Die Uraufführungstournee dieser Fassung mit dem Ensemble Polysono führte vom 8. Januar bis zum 9. März 2012 nach Basel, Zürich, Bern, Wien, München, Gelterkinden, London und Stäfa. Im Jahre 2014 erschien eine CD-Einspielung dieser Fassung beim Münchner Label NEOS, mit Igor Kombaratov, Klarinette, Markus Stolz, Violoncello, und René Wohlhauser, Klavier. Tonmeister war Christian Seiffert.

Im Jahre 2016 gab es eine Wiederaufführung des Stückes auf der Polysono-Tournee, die nach Basel, München, Berlin, Zürich, Gelterkinden und Bern führte.

Soviel zu den äußeren Bedingungen der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte.

Wir besprechen heute die Fassung für Klarinette, Violoncello und Klavier.

Nun zum Inhalt des Stückes, und zwar zuerst zum

### **Konzept.**

Um dem Stück eine emotionale Unmittelbarkeit zu geben, sollte es aus der spontanen und freien Improvisation entstehen. Das wird bereits in der Klaviereinleitung deutlich. Das Klavier im tiefsten Bereich, wie aus der Unterwelt emporklingend, in dem man kaum noch Tonhöhen wahrnehmen kann, vermittelt eine eigenartige emotionale, urwüchsige Archaik, aber auf sehr differenziertem strukturellem Niveau. Es ist keine pulsierende Rhythmik, sondern man hat das Gefühl einer frei schwebenden, improvisatorisch wirkenden Rhythmik, eine Art pränotationelle Zeitgestaltung, die aber präzise fixiert ist.

Ich stellte mir die Frage, wie man für Klavier komponieren könnte, damit dieses historisch so belastete Instrument neu und unverbraucht klingt, ohne aber auf Präparationen oder auf elektronische Transformationen zurückzugreifen.

Es ist vor allem die ungewöhnlich tiefe Lage und diese eruptive Rhythmik, die den Klang frisch und jenseits der Abnutzung erklingen läßt.

Es ist eine Art komplex-fragmentarischer Stil, wuchtige Klangscherben, eine Musik am Abgrund ihrer selbst.

Es geht um **Fragmentarisierung und Dekonstruktivismus**, so wie ich sie damals aus dem Zeitgeist herauspürte und so wie er in der Philosophie vom französischen Philosophen Jacques Derrida seit den 1960er-Jahren als Folge des Wechsels von Bewußtwerdung und Bewußtseinsverlust beschrieben wurde.

Es sollte ein Auflösungsprozeß gestaltet werden, der ins Speziell-Klangliche weitergeführt wird.

Was mich beim Komponieren fasziniert, sind die Momente, in denen ich für mich musikalisches Neuland entdecke. Es ist ein Suchen, ein In-sich-hinein-hören, ein improvisierendes Sich-vorantasten und das Vertrauen auf die eigene musikalische Sensibilität. Komponieren bleibt für mich somit ein spannendes **Abenteuer** von Neuentdeckungen mit offenem Ausgang.

### **Die Großform**

Die Großform läßt sich grob in vier Teile gliedern.

Der bewegte, aufwühlende **erste Teil** von Takt 1-24 kann unterteilt werden in die Klaviersolo-Einleitung der Takten 1-5, nach dem Hinzutreten des Cellos in das Duo Cello-Klavier in den Takten 6-14 und schließlich in die gesamte Besetzung in den Takten 15-24.

Dann folgt ein ruhiger **zweiter Teil** in den Takten 25-44, der in sich gegliedert ist in einen ersten Abschnitt in den Takten 25-29, der vor allem klangfarblich gestaltet ist und der still zu stehen scheint, in einen Zwischenteil Takte 30-32 und in einen ruhig fließenden Teil in den Takten 33-44 mit zwei Einschnitten in den Takten 38 und 40-41.

Der **dritte Teil** in den Takten 45-68 ist wiederum sehr dicht und komplex, wie der 1. Teil. Er ist aber auch in kürzere Abschnitte unterteilt, um gut verständlich zu sein. **Formale Klarheit** erachte ich als einen wichtigen Faktor für die **Wahrnehmung eines Werkes**.

Der **vierte Teil**, vom Takt 69 bis zum Schluß des Werkes in Takt 109, ist wieder ruhiger und vollzieht schließlich die allmählich strukturelle Auflösung des klanglichen Materials sozusagen ins immaterielle Nichts.

*[Bevor wir noch tiefer in die Details des Stücks vordringen, hören wir jetzt das Stück als Ganzes.]*

Wie bin ich nun vorgegangen?

Um ein Ausgangsmaterial zu erhalten, das eine eigenständige Physiognomie aufweist, habe ich frei und intensiv mit einem Keyboard in den Computer improvisiert. Es gibt eine Funktion im „Finale“-Notationsprogramm, das „HyperScribe“ heißt, und das zum Zweck eingerichtet ist, um das Improvisierte in Notenschrift umzuwandeln, was aber bei komplexer Musik nicht präzise funktioniert. Das macht aber nichts. Denn ich wollte nicht die Improvisation wortwörtlich transkribieren, sondern den Gestus aufnehmen. Dieses eigenständige und ungewöhnliche Ausgangsmaterial sollte dazu dienen, traditionelle Muster und Wendungen zu vermeiden und eigenständige musikalische Strukturen zu erfinden. Aus diesem improvisierten und grob in Notenschrift umgewandelten Material habe ich dann das Stück komponiert, indem ich dieses Material wie einen Steinbruch benutzt habe, um daraus das Stück zu formen und zu gestalten und sozusagen strukturell ein **musikalisches Beziehungs- und Bezugssystem** zu bauen.

Da eine Detail-Analyse des ganzen Stückes zu umfangreich wäre, machen wir nur eine **Detail-Analyse formal wichtiger Stationen**.

Im **1. Abschnitt des 1. Teils** (ab Takt 1) hören wir am Anfang ein suchendes Rumoren im tiefsten Register. Das Klavier spielt sehr markig und wild. Wir hören Akkordballungen, aperiodische Einwürfe, kein spürbarer Puls, eine sehr archaische, urtümliche Musik.

Im Verlaufe des 1. Teils steigt das Klavier allmählich aus dem tiefsten Register hinauf in die höheren Oktavlagen. Das Cello (ab Takt 6) hingegen spielt gar keine Tonhöhen, und die Baßklarinette (ab Takt 15) nutzt von Anfang an ihren ganzen Umfang aus. Die Behandlung der Tonhöhen-Register wird also bei allen drei Instrumenten in kontrapunktischem Sinne unterschiedlich gehandhabt.

Wie sieht nun dieser sehr archaische und ruppige Anfang im tiefen Klavierregister strukturell aus?

- **Tonhöhenmäßig** beginnt der Takt 1 mit den beiden tiefsten weißen Tasten des Klaviers (A2-H2) als Fortissimo-Zweiklang. Dieses Stück tastet sich also nicht allmählich an die Musik heran, sondern es wird sozusagen mit Gewalt in die Welt geworfen.
- Der zweite Klang des ersten Taktes (auf dem 2. Viertel) nimmt den ersten Klang wieder auf und entwickelt ihn polyphon weiter. Das heißt: die beiden tiefsten weißen Tasten des Klaviers, das Subkontra-A und das Subkontra-H, sind jetzt auf beide Hände verteilt. Die beiden Zusatztöne der linken Hand, das Subkontra-B und das Kontra-C, sind so angeordnet, daß der nun folgende Ton der rechten Hand, das Subkontra-H, genau zwischen ihnen zu liegen kommt. Der nächstliegende freie Ton der rechten Hand, zu dem die Stimme weitergehen kann, ist das Kontra-Des. Somit erklingen im Bereich Subkontra-A bis Kontra-Des alle Töne.
- Die dritte Figur des ersten Taktes entwickelt die zweite Figur weiter. Sie beginnt mit den nächstliegenden freien, bisher noch nicht erklangenen Tönen, dem Kontra-Es und dem Kontra-D. Die Töne der linken Hand füllen die restlichen Halbtöne bis zum tiefsten Kla-

vierton auf, ähnlich wie in der 2. Figur. Es sind nun alle Töne innerhalb des Tritonus vom Subkontra-A bis zum Kontra-E erklingen. Da die Töne aber nicht alle zusammen als Akkord erklingen, kann man nicht von einem Cluster sprechen, sondern von sogenannter Komplementärharmonik. (Das heißt: alle Halbtöne eines bestimmten Bereichs ergänzen sich zum Total.) Es ist bis hier also eine sehr strenge kompositorische Vorgehensweise festzustellen.

**Die rhythmischen Unterteilungen** sind in diesem Takt kreisförmig bzw. periodisch angelegt: Sextole, Oktole bzw. 8 Zweiundreißigstel, Triole, Sextole.

- Im 2. Takt entwickeln sich nun allmählich verschiedene **Akkordstrukturen**, so als müßte die Musik neu erfunden werden.

Der 1. Akkord (kl.2-r.4 [= kleine Sekunde und reine Quarte]) wird im 3. Akkord (r.4-kl.2) gespiegelt.

Der 2. Akkord ist eine Variante des 1. Akkords, indem die Quarte (Gis-C) nun vermindert ist. Da das Rahmenintervall mit dem Tritonus gleich bleibt wie im vorhergehenden Akkord, ergibt sich aus dem verbleibenden Abstand die große Sekunde.

Diese gr.2 Fis1-Gis1 des 2. Akkordes wird im Vorschlag der 3. Figur als Transposition C-D wiederaufgenommen und erklingt auch nochmals im darauf folgenden Akkord als Transposition B1-As1, wird dort aber mit der bereits eingeführten kl.2 ergänzt (natürlich wieder transponiert als G1-As1).

Im folgenden dichten Fortissimo-Akkord H2-C1-Dis1-E1-F1 kommt wieder die Komplementärharmonik des 1. Taktes zum Tragen, aber mit Auslassung der kl.3 (C1-Dis1), somit dem nächsten Intervall, das damit eingeführt wird. Die in diesem Akkord dreimal erscheinende kl.2 stellt eine verdichtete Anwendung dieses Bausteins dar, der im 1. Akkord des Taktes eingeführt wurde.

Der Tritonus Cis-G im dreifachen Forte, der nächste Klang, ist vom Tritonus als Rahmenintervall der ersten drei Akkorde dieses Taktes abgeleitet.

Nun sind fast alle Intervalle bis zum Tritonus eingeführt: kl.2, gr. 2, kl.3, r.4 und Tritonus. Es fehlt noch die gr.3. Diese erklingt folgerichtig als nächstes im Mezzopiano.

Der darauffolgende Akkord im Mezzoforte ist nichts anderes als eine Transposition des vorhergehenden fünfstimmigen Akkords um einen Halbton nach oben, aber unter Auslassung des drittobersten Tones. Dadurch wird aus der kl.3 beim fünfstimmigen Akkord nun eine gr.3 beim vierstimmigen Akkord. Und das ist das letzte Intervall, das im vorherigen Klang dieses Taktes eingeführt worden ist.

Die letzte Figur dieses Taktes, die im einzigen Einklang dieses Taktes endet, kombiniert die beiden Anfangsintervalle gr.und kl. Sekunde.

Somit wurden in diesem Takt nach und nach alle Intervalle bis zum Tritonus eingeführt. Dies entspricht dem Tritonus-Umfang im 1. Takt, der dort aber nicht intervallisch, sondern komplementärharmonisch erreicht wurde.

Die irrationalen Klammern im 2. Takt sind, wie im 1. Takt, wieder kreisförmig angeordnet. Es beginnt und endet dieses Mal aber nicht mit der Sextole, sondern mit der Quintole. Die beiden inneren Unterteilungen, 3 und 8, sind gegenüber dem 1. Takt vertauscht.

Wir stellen also fest: Was so frei improvisatorisch und archaisch daherkommt, ist im Grunde äußerst streng komponiert.

Das ist etwas, was ich bei Johann Sebastian Bach bewundere: Seine Musik klingt, auch wenn sie, besonders in den Fugen, teilweise sehr streng konstruiert ist, immer natürlich und organisch.

Was in der Komposition seit Jahrhunderten angestrebt wird, ist eine **Balance zwischen Geist und Gemüt**, wie es früher hieß. Heute würde man sagen: zwischen Intellekt und Emotion, oder: Zwischen anspruchsvoll und berührend.

- Wie wir gesehen haben, folgt die Tonhöhenordnung des 1. Taktes dem **Prinzip der Komplementärharmonik**. Im 2. Takt ist es das **System des Intervalle-Hinzufügens** bzw. des **Einführens von Intervallen**.
- Wie steht es nun mit der **Tonhöhenordnung im 2. Takt**? Es kommen auch hier in komplementärharmonischem Sinne alle Halbtöne vom Subkontra-A bis zum großen D vor.

Die Analyse würde zu umfangreich, wenn wir nun jeden Takt so genau beschreiben würden. Deshalb werden wir, wie bereits erwähnt, nur einige wichtige Stationen der Komposition analysieren.

Machen wir also einen Sprung zur nächsten formal wichtigen Station.

- Im Takt 5 wird mit dem Halteklang (enharmonisch) c-cis-d die Klavier-Einleitung abgeschlossen.

Wir kommen zum

## 2. Abschnitt des 1. Teils (ab der Seite 2).

- In Takt 6 tritt das Cello hinzu, das auf seinen vier komplett abgedämpften Saiten die Klänge übernimmt, die in der ursprünglichen Fassung vom Schlagzeuger auf den vier Tomtoms und auf der Großen Trommel gespielt wurden. Dabei wurde die Große Trommel auf die tiefste Saite übertragen.

Die vier Tomtoms haben keine Tonhöhen, aber man hört den Unterschied von den hohen über die mittleren zu den tiefen Tomtoms. Ebenso hört man auf den komplett abgedämpften Saiten des Cellos keine Tonhöhen, aber den Unterschied von den hohen über die mittleren zu den tiefen Saiten. Die Übertragung der vier Tomtoms auf die vier Cellosaiten wird beim Cello als Tabulatur auf nur vier Notenlinien notiert.

Beim Cello gilt es zudem zu beachten, daß Zweiklänge nur gespielt werden können, wenn sie auf zwei benachbarten Saiten liegen. Auch das mußte angepaßt werden. Der Charakter der Musik bleibt (wie im 1. Abschnitt) aufgewühlt.

In der Urfassung kamen nebst den vier Tomtoms und der Großen Trommel noch ein Vibraphon und ein Glockenspiel, sowie ein großes Becken, ein großes Tamtam, ein tiefer Gong und ein sehr tiefer Gong zum Einsatz.

In der Version für Klarinette, Cello und Klavier wurden die vier Tomtoms, die große Trommel, das Vibraphon und das Glockenspiel auf das Cello übertragen. Das große Becken und das Tamtam kommen auch in dieser Fassung zum Einsatz. Der tiefe Gong wird vom Becken und der sehr tiefe Gong vom Tamtam übernommen.

- Was für **Figuren** spielt das **Cello** im Takt 6? Es sind kurze Motive mit 1-4 Impulsen. Dabei wird einerseits auf große Vielfalt und andererseits auf Verwandtschaft und Entsprechungen geachtet. Die ersten beiden Figuren verhalten sich wie Frage und Antwort zueinander: 1. Figur, 3 Impulse, obere Lage, Fortissimo – 2. Figur, 2 Impulse, untere Lage, Mezzoforte-Fortissimo. Die 3. Figur ist ein Anstieg und Crescendo zum hohen Fortissimo. Darauf folgt eine Figur mit nur 1 Impuls im Mezzopiano, der den vorhergehenden affirmativen Anstieg gleich wieder in Frage stellt. Gleich darauf nochmals nur 1 Impuls, aber jetzt bestätigend im Mezzoforte und als Zweiklang. Die letzte Figur in diesem Takt mit 2 Impulsen stellt eine Variante der 2. Figur mit 2 Impulsen dar, indem sie deren Krebs spielt, aber den Zweiklang ausdünnert und den Einklang in eine Vorschlagsnote verwandelt.
- Wie gestaltet sich der **Dialog zwischen Cello und Klavier** in Takt 6? Sie beginnen zusammen, aber das Cello spielt einen Impuls mehr als das Klavier, hält erschrocken inne, während das Klavier dieses erschrockene Innehalten des Cellos ausnützt und schnell zwei weitere Akkorde mit Vorschlag spielt. Darauf antwortet das Cello ebenfalls mit zwei Impulsen. Sozusagen um aufzutrumphen, setzt das Klavier einen dreistimmigen Akkord da-

gegen. Jetzt wollen sich die beiden Dialogpartner zusammentun, was auf den letzten 64tel des 2. Viertels gelingt, indem dieser Synchronschlag durch das Cello mit einer Vorschlagsfigur vorbereitet wird und als sozusagen fünfstimmiger Akkord in diesem Takt den bisherigen dichtemäßigen Höhepunkt darstellt.

“Sozusagen fünfstimmig“, weil das Cello gar keine Tonhöhe spielt, sondern ein gefärbtes Geräusch. Es handelt sich also um einen Mischklang. Wir befinden uns hier also in einer **speziellen Hörsituation**. Denn durch seine Kürze und seine Dichte wird dieser Akkord zu einer **großen Herausforderung für die Wahrnehmung**. Wie soll er gehört werden? Als dichter Akkord? Dafür ist er fast zu kurz. Nur als rhythmischer Impuls? Dafür ist er zu reichhaltig. **Die Wahrnehmung kippt** also zwischen verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten hin und her. Wir befinden uns sozusagen in einer **Hörsituation an der Grenze ihrer Möglichkeiten**. (Wie Extremsportler, die versuchen, die Grenzen ihrer Möglichkeiten zu überschreiten.)

Das Klavier vertieft nun die erreichte Fünfstimmigkeit, indem es nun selber zwei fünfstimmige Akkorde folgen läßt, gestaltet als Wechselspiel von drei einzelnen Impulsen in Klavier, Cello und wieder Klavier. Das heißt: die einzelnen Impulse stehen nicht als Monaden für sich selber, sondern sie beginnen sich zu Phrasen zusammenzufügen. Auch hier haben wir eine **fragile Situation des Hörens**, denn wie welche Einzelimpulse oder Kurzimpulsfolgen zu welchen Phrasen zusammen gehört werden, ist nicht nur individuell verschieden, sondern kann auch bei jedem Wieder-Hören der gleichen Person ändern.

Auf den 4. Viertel des 6. Taktes treffen beide Instrumente wieder zusammen. Die Klavierfigur mit dem nachfolgenden Vorschlags- (bzw. Nachschlags-)Akkord wird vom Cello in umgekehrter Reihenfolge mit Vorschlagsnote und Hauptnote beantwortet.

- Was spielt das Klavier in Takt 6? Es sind Akkorde mit ständig wechselnder Dichte: 2 Töne, 3 Töne, 1+2, 4, 3, 4, 5, 5, 2, 5; es handelt sich also um eine zunehmende Verdichtung. Die Akkordstrukturen sind wieder stark miteinander verwandt.

Im Takt 6, das heißt im 1. Takt des Cello-Klavier-Duos, beginnt das Klavier mit dem gleichen Intervall wie das Klaviersolo in Takt 1, nämlich mit der großen Sekunde. (Es sind auch die gleichen – oktavierten – Töne.) Das legt die Vermutung nahe, daß es sich bei den Klavierstrukturen ab Takt 6 um transponierte und transformierte Ableitungen der Akkordstrukturen ab Takt 1 handelt.

Die große Sekunde C-D des 1. Akkordes in Takt 6 ist auch im 2. Akkord als E-Ges vorhanden, wird dort aber ausgefüllt, wodurch die kleine Sekunde dazu gewonnen wird.

Diese kleine Sekunde erklingt im 3. Akkord nun nacheinander als Ais1-H1, dazu kommt die große Terz H-Dis, die aber komplementär als kleine Sexte erklingt.

Diese große Terz ist auch im 4. Akkord als A-cis vorhanden, während A-G wie im 2. Akkord wieder die große Sekunde bilden, die (wie im 3. Akkord) ausgefüllt wird.

Im 5. Akkord kommt wieder die kleine Sexte vor, die wir schon im 3. Akkord hatten, und die kleine Terz wird hinzugefügt.

Im 6. Akkord, der synchron mit dem Cello erklingt, ist die kleine Sexte nun zweimal übereinander gestapelt (Fis1-D-B) und darüber liegt noch die große Sekunde vom Anfang des Taktes.

Im 7. Akkord haben wir wieder die kleine Sexte (cis-a) und darüber die große Sekunde (a-h). Darunter das G, das vom a aus gerechnet eine weitere große Sekunde abwärts darstellt. Darunter das Es, was oktaviert eine große Sekunde über dem cis liegt bzw. eine große Terz unter dem G. In diesem Akkord wird der Tritonus als Intervall eingeführt.

Im drittletzten Akkord erklingt die bisher erst einmal erschienene kleine Terz als Kompensation gleich zweimal, einmal oben und einmal unten in der Akkordstruktur, dazwischen die bekannten Intervalle kleine Sexte und große Sekunde.

Als zweitletzter Akkord erklingt die kleine Sekunde alleine, die bisher – im Gegensatz zur großen Sekunde – noch nicht alleine, sondern nur in Verbindung mit anderen Intervallen erklingen ist.

Im letzten Akkord wird die große Sekunde vom ersten Zusammenklang dieses Taktes wieder aufgenommen und klingt, wie im drittletzten Akkord die kleine Terz, gleichzeitig einmal oben und einmal unten im Akkord, getrennt durch die große Terz und durch die reine Quarte als Vergrößerung der großen Terz und als somit letztem neu eingeführtem Intervall in diesem Takt.

Die große Sekunde bildet also die Klammer oder den sich schließenden Kreis, der diesen Takt intervallisch zusammenhält.

Ich nenne das **intervallisch-strukturelles Komponieren**. Das heißt: Es werden nicht einfach willkürlich irgendwelche Intervalle geschrieben, sondern es handelt sich um einen **Intervallkern** oder um eine Ausgangskonstellation, die allmählich und in nachvollziehbarer Weise zu einer begrenzten Auswahl von Intervallen entwickelt und erweitert wird und durch diese strenge Vorgehensweise strukturellen Zusammenhalt gewährleisten soll.

(Intervallvorrat in Takt 6: kl.2, gr.2, kl.3, gr.3, r.4, Tritonus, kl.6)

Wir finden in der Klavierstimme dieses Taktes auch wiederum mehrere komplementär-harmonische Felder.

Machen wir an dieser Stelle wieder einen Sprung zu einer nächsten formal wichtigen Stelle.

- In den Takten 13 und 14 gibt es zwei Halteakkorde, die diesen 2. Abschnitt des 1. Teils mit dem Cello-Klavier-Duo abschließen.
- Im Takt 13 kommen im Klavier alle Töne vor, außer „f“ und „fis“, aber nicht einfach als 10-Ton-Cluster, sondern **strukturell gewichtet**. Ein **systematischer Halbtoncluster** ist grau, ähnlich dem Weißen Rauschen, bei dem alle Frequenzen gleichzeitig erklingen. Wenn man aber einige Töne eines Clusters durch mehrfaches Setzen verstärkt und durch Auseinanderlegen in verschiedene Oktavregister umfärbt, dann bekommt der „Cluster“ Farbe, es bilden sich reliefartige Strukturen, und der ursprüngliche Cluster wird von einem grauen Neutrum zu einem strukturell interessanten, dichten Akkord.
- Der Klavierakkord in Takt 14 ist eine Variante des Anfangsakkordes in Takt 13, indem die beiden äußeren Töne um eine kleine Sekunde nach oben verschoben werden, während die mittleren beiden liegen bleiben. Dadurch sind diese beiden Halteakkorde (H2, Cis1, Dis1, E1 und C1, Des1, Es1, F1) symmetrisch gespiegelt, und zwar um die beiden gleich bleibenden Töne Des1-Es1 bzw. Cis1-Dis1 bzw. um die dazwischen liegende Spiegelungs-Achse D1.
- Die beiden Akzentakkorde in Takt 13 (A1, Cis, Dis, G / B, c, gis und Es, H, cis / e, gis, ais, d1) sind ebenfalls symmetrisch gespiegelt, und zwar um die Achse, die einen Viertelton über dem großen Gis liegt. Das heißt: Der 2. Akzentakkord ist intervallisch eine Spiegelung des ersten. Der 2. Akkord wurde dann um einen Tritonus nach oben transponiert. Der untere Teil des ersten Akzentakkordes (und somit auch der obere Teil des 2. Akzentakkordes) ist übrigens auch eine in sich gespiegelte bzw. symmetrische Akkordstruktur (gr.3-gr.2-gr.3).

Wir kommen zum

### 3. Abschnitt des 1. Teils (ab der Seite 5).

In Takt 15 tritt das 3. Instrument dazu, in der Originalfassung ist es das Baßsaxophon, in der vorliegenden Fassung ist es die Baßklarinette. Der bisherige bewegte Charakter wird intensiviert.

- In Takt 15 beginnt es schon ziemlich dicht, sowohl von den ineinander verschachtelten Strukturen, als auch von der Bewegungsdichte, vom Rhythmus her.
- In Takt 15 ergeben die beiden ersten Akkorde zusammen mit dem ersten Saxophon-Ton eine vollständige, zwölftönige Komplementärharmonik. (Nicht zu verwechseln mit der Zwölfton-Kompositionsmethode, die in diesem Stück nicht zur Anwendung kommt. Auch nicht zu verwechseln mit einem Cluster. Es sind differenziert strukturierte Akkorde, die stets viel interessanter sind als simple Cluster.)  
Mit anderen Worten: Die Baßklarinette spielt genau den einzigen ausgesparten Ton.

Auch in der Fortsetzung sind diese komplementärharmonischen Grundtendenzen des Stückes immer wieder zu erkennen. So ergeben in Takt 15 die Töne des 2. Achtels vom 1. Viertel und des 1. Achtels vom 2. Viertel im Klavier bereits wieder alle 12 chromatischen Halbtöne, wobei mehrere Töne mehrmals vorkommen, also gewichtet sind und damit den Akkordstrukturen Farbe verleihen.

Auch im Saxophon stellen wir fest, daß die 8 Töne, die es in diesem Takt 15 spielt, alle verschieden sind. Das Resultat ist eine reichhaltige Klanglichkeit, die ihre Möglichkeiten bis zum Letzten ausschöpft.

Der letzte Akkord des ersten Viertels ist symmetrisch gebaut, indem 3 Tritoni ineinander verschachtelt sind (Gis1-D, G-des, A-es).

Der allgemeine Charakter der Musik ist in diesem Abschnitt nach wie vor sehr wild und ruppig.

An dieser Stelle (in Takt 15) können wir auch erkennen, wie die Satzstruktur trotz quasi improvisatorischer Agogik **präzise ineinander verzahnt** ist, und zwar wird dies deutlich anhand der sogenannten Koordinationspfeile zwischen der Baßklarinette und den anderen Instrumenten, die angeben, daß hier ein lückenloser Übergang zwischen jeweils zwei Instrumenten stattfinden soll. Die Baßklarinette muß ihr eingestrichenes „f“ im zweiten Viertel genau so lange halten, bis das Cello seine Vorschlagsnote spielt. Ein Vorschlag liegt eigentlich außerhalb der gemessenen Zeit und ist gleichzeitig ein improvisatorisches Element, das mit einer gewissen Freiheit gestaltet werden kann. Diese Situation wird hier zusätzlich akzentuiert, indem der Vorschlags-Zweiklang des Cellos nicht ein Vorschlag vor einer Hauptnote, sondern ein Vorschlag vor einer Pause ist. Und diese Vorschlagsnote hat hier die Funktion, den Klarinetten abzuscheiden. Es ist also ein **dialogisches Element** zwischen den beiden Instrumenten und verdeutlicht, daß hier die Instrumente nicht irgendwie nebeneinander her spielen, sondern genau aufeinander abgestimmt sind.

Das Gleiche wiederholt sich zwischen dem eingestrichenen „g“ der Baßklarinette im 3. Viertel des Taktes 15 und dem Vorschlagsakkord im Klavier. Und gleich darauf haben wir die umgekehrte Situation, indem die Vorschlagsnote der Baßklarinette den Klavierton beendet. Ich nenne dies eine **wirkungsstarke Verzahnungstechnik**.

- In Takt 24 erreicht der 1. Teil des Stückes seinen Höhepunkt, vorallem bewegungsmäßig in nervösen und rasenden, weiten Sprüngen im Saxophon und im Klavier, und in ebenso rasend schnellen Repetitionen im abgedämpften Cello.  
Zu Beginn des Taktes spielt das Klavier registermäßig extrem gespreizte, gebrochene Strukturen zwischen gespreiztem Cluster und Farbklang. Am Ende des Taktes geht das Klavier dazu über, diese vorher gebrochenen Strukturen als zusammengenommene Akkorde zu spielen und steigert sich damit zum dynamischen Höhepunkt, der vom Cello zu Beginn von Takt 25 verstärkt wird. Dies ist ein deutlicher formbildender Faktor, der den neuen Teil einleitet, denn nach diesem Ausbruch muß nun etwas Anderes kommen.



- In Takt 25 folgt als neuer Teil ein Kontrast-Teil. Der Charakter schlägt um in eine sehr ruhige Musik, bei der die Zeit fast stehen zu bleiben scheint. Damit beginnt

### **Der 1. Abschnitt des 2. Teils** (ab der Seite 9).

- Nach dem lauten Anfang im Takt 25, der den Abschluß des 1. Teils markiert, fällt vor allem der in diesem Stück erstmalige Einsatz des Tamtams auf, das vom Cellisten gespielt wird. Neben dem Tamtam kommt, wie erwähnt, in dieser Fassung als Schlagzeuginstrument nur noch ein großes Becken vor.  
Aus diesem Tamtam-Klang taucht allmählich die Baßklarinette auf, die mit viel Luft gespielt wird. Dadurch mischt sich der Baßklarinetten-Klang gut mit dem Tamtam zu einem diffusen, speziellen Klangbild.
- Ab Takt 26 versucht sich auch der Klavierklang mit dem Tamtam-Klang zu mischen, so daß man fast glaubt, das Tamtam spiele Tonhöhen, obwohl ein Tamtam ja keine konkrete Tonhöhe hat.
- Die Baßklarinette versucht diese Akkord-Aggregate des Klaviers und die Spektren des Tamtams zu erweitern, indem sie den Klang in Mehrklänge überführt, die durch Spezialgriffe erzeugt werden.
- Bis Takt 29 folgen verschiedene Klangmischungen dieser Klangquellen, zu denen sich auch noch das Becken gesellt. Alles verschwimmt ineinander in einem großen Klang-Atem, der sozusagen den Zeitfluß in sich aufhebt.
- In Takt 30 beendet das Klavier mit einem scharfen Sforzato-Akkord diesen Klangrausch und löst beim Saxophon ein kurzes melodisches Fragment aus. Damit beginnt

### **Der Übergang zum 2. Abschnitt des 2. Teils.**

Dieser Übergang dauert von Takt 30 (auf der Seite 11) bis Takt 32.

In Takt 33 (auf der Seite 12) beginnt

### **Der 2. Abschnitt des 2. Teils.**

Diesen formalen Wechsel hört man gut, weil nun der Cellist nicht mehr Tamtam und Becken, sondern wieder Cello spielt, und zwar vorzugsweise mit einem barocken Rundbogen, so daß er auch drei- und vierstimmige Akkorde spielen kann. Der Charakter der Musik ist nach wie vor ruhig.

Ab Takt 34 spielt der Klarinettist sogenannte Subtones. Dazu kann man in Wikipedia Folgendes lesen:

„Subtone ist eine Art der Tonerzeugung beim Spielen des Saxophons, vor allem im Jazz, aber gelegentlich auch in der zeitgenössischen Musik wesentlich.

Während in der Klassik der Ton über alle Register gleichmäßig klingen soll, versuchen manche Jazzsaxophonisten ihrem Instrument verschiedenste Klangfarben zu entlocken. So hört man im traditionellen Jazz im unteren Register oft den Subtone, einen gehauchten, leiseren, sanfteren Ton, in dem das Luftgeräusch deutlich mitschwingt. (...)

Es gibt verschiedene Auffassungen zur Erzeugung des Subtones, die zum Teil gegenläufig sind zu „korrekten“ Spieltechniken und dem Einfluss von Rohrblatt und Mundstück. Subtones können beispielsweise erzeugt werden, indem die Unterlippe etwas nach vorne gerollt wird, so dass das Rohrblatt durch die Lippe etwas abgedämpft wird und weniger schwingt. Auch kann der Unterkiefer etwas fallen gelassen werden.“

Zur Zeit der Komposition dieses Stückes hat man schon von Subtones gesprochen, es gab aber noch kein Wikipedia.

- Der 2. Abschnitt des 2. Teils dauert von Takt 33 bis 44. Dabei bezieht sich jeder Takt in sehr entfernter Weise auf einen Takt des Anfangs des Stückes, z.B. der Takt 34 auf den Takt 2, der Takt 35 auf den Takt 3 usw. Aber das Material wird so stark transformiert und der Charakter ist völlig anders, daß man die Herkunft nicht mehr genau nachweisen kann.

Beim Übergang von Takt 44 zu Takt 45 (auf der Seite 16) hören wir wieder einen deutlichen formalen Einschnitt durch die Bewegungsänderung von ruhig nach bewegt, zusätzlich markiert durch den Einsatz des Tamtams in Takt 44. Der Takt 44 ist noch sehr ruhig und klingt aus, während der Takt 45 sofort nervös und hektisch beginnt.

Damit beginnt

### **Der 1. Abschnitt des 3. Teils** (ab der Seite 16).

- Nach dem 1. Teil des Stückes, der sehr bewegt war und dem 2. Teil, in dem sich die Musik beruhigte, folgt nun mit dem 3. Teil wieder ein Agitato. Das virtuos-aggressive Klavier in der tiefsten Lage erinnert wieder an den 1. Teil, und das Cello spielt auch wieder wie im ersten Teil sehr geräuschhaft auf den komplett abgedämpften Saiten. Charakteristisch für die Bauweise dieser Komposition sind **die Verkettungen der Ereignisse**. Es ist sozusagen eine *kausale* Folge von Ereignissen, indem jedes Ereignis das nächste auslöst. Wie erwähnt, werden diese Verkettungen in der Partitur durch die sog. Koordinationspfeile verdeutlicht.

- Ab Takt 45 ist es wiederum so, daß sich jeder Takt auf einen entsprechenden Takte des ersten Teils bezieht. (Das heißt: der Takt 45 bezieht sich auf Takt 1, Takt 46 auf Takt 2 usw.). Da dieser Teil wieder ähnlich bewegt ist wie der 1. Teil, sind die Entsprechungen deutlicher und besser nachweisbar, als beim stark transformierten Bezug im vorhergehenden Teil.

In Takt 45 beginnt das Klavier mit dem gleichen Klang wie in Takt 1, nämlich mit den beiden tiefsten weißen Tasten im Fortissimo. Der Klavierakkord am Ende des Taktes 45 hat die gleiche Struktur wie der zweite Klavierakkord in Takt 1, aber um eine kleine Terz nach oben transponiert. Dazu spielt die Klarinette eine triolische Figur als Auftakt, die ganz offensichtlich von der triolischen Klavierfigur am Ende des 1. Taktes abgeleitet ist.

Die Struktur des 1. Klavierakkord in Takt 46 auf den 2. Viertel entspricht dem 1. Klavierakkord in Takt 2, aber eine reine Quarte nach oben transponiert usw.

Ab dem

**2. Abschnitt des 3. Teils** (auf der Seite 18) ab Takt 50 (der sich auf Takt 6 bezieht) findet eine allmähliche Verdichtung statt, so daß im

**3. Abschnitt des 3. Teils** ab Takt 53 (auf der Seite 19) jeweils zwei Referenzakte überlagert werden. (In Takt 53 sind es die Referenz-Takte 9 und 1.)

### **Der 4. Teil des Stückes beginnt in Takt 69** (auf der Seite 24).

- Der formale Wechsel vom 3. zum 4. Teil ist in der Partitur deutlich sichtbar und hörend gut nachvollziehbar, da der bis anhin bewegte und dichte Satz schlagartig viel dünner und ruhiger wird.
- Nun beginnt, dem Titel entsprechend, die allmähliche Auflösung der Strukturen und damit einhergehend die **Auflösung des Zeitgefühls in der Weite des Klangraums**.
- Dies geschieht aber nicht in zunehmender Linearität. Das wäre langweilig, weil der Verlauf sehr bald vorhersehbar würde. **Kaum eine Musik ist langweiliger als diejenige, die**

**vorhersehbar ist. Musik muß, wie das Leben, unvorhersehbare Wendungen nehmen, um spannend zu bleiben.**

Die Spannung wird hier durch Prozesse aufrechterhalten, die immer wieder durch gegenläufige Strömungen unterbrochen und in eine andere Richtung abgewendet werden. Die Strukturen machen Wandlungen durch, finden sich immer wieder neu, setzen sich anders zusammen, verbinden sich in immer wieder anderer Weise und bäumen sich damit gegen den Auflösungsprozeß auf.

**Wenn man als Hörer spürt, daß in der Musik gegenläufige Tendenzen aufeinanderprallen und gegeneinander ankämpfen, dann wird es spannend, und die Wahrnehmung wird in Bann gezogen.** (Dies ist ein Geheimnis spannender Musik.)

Es handelt sich hier also um ein allmähliches Abebben in Schüben und Gegenschüben.

- Ein Beispiel für ein erfolgloses Aufbäumen finden wir im Takt 88 (auf der Seite 28). Das Klavier versucht mit den drei ersten, impulsiven Akkorden etwas in Gang zu setzen. Aber die Klarinette und das Cello ziehen nicht mit. Somit bleibt der versuchte Anschlag des Klaviers in den Liegetönen der beiden anderen Instrumente hängen.
- Im folgenden Takt 89 ist man deshalb überrascht, daß doch noch eine gemeinsame Bewegung der drei Instrumente in Gang kommt. Der wiederum impulsive Anfangsakkord des Klaviers vermag dieses Mal die Energien der beiden anderen Instrumente zu aktivieren und setzt bei der Klarinette eine melodische Bewegung in Gang, die vom Cello übernommen wird und die danach im Klavier ihre Weiterführung findet. Schließlich treffen sich alle drei Instrumente in einem gemeinsamen Schlußakkord, mit dem sie diese Phrase affirmativ abschließen.

Dieser Takt 89 ist somit ein Beispiel für ein erfolgreiches Aufbäumen, und auch dafür, daß der Versuch, etwas in Gang zu setzen, manchmal nicht sofort zum Erfolg führt, aber längerfristig doch eine Wirkung haben kann.

**Es ist wie im richtigen Leben. Und somit ist es auch ein Beispiel dafür, wie Musik mit ihren Mitteln Situationen aus dem menschlichen Leben nachzeichnen und weiterführen kann. Als Notenkundiger kann man mit einwenig Übung eine Partitur lesen und interpretieren wie eine Geschichte in einem Roman, indem die Instrumente wie Personen handeln und eine spannende Klanggeschichte gestalten, bei der man viele Analogien zum wirklichen Leben findet.**

- Dieser Takt 89 bietet auch die Möglichkeit, eine **melodische Analyse** vorzunehmen.
  - Vorherrschend bei dieser melodischen Linie, die von der Klarinette über das Cello zum Klavier führt, sind große Septimen und Tritonus-Quart-Kombinationen, die ebenfalls eine gr. 7 ergeben.
  - Die Klarinette beginnt mit der kl. 2 als Komplementärintervall der gr. 7. Dann folgen Tritonus, Quarte, gr. 7 und Tritonus.
  - Das Cello beginnt mit der gr. 7, gefolgt von Tritonus, kl. 2 und kl. 9. Dann kommt die gr. 6 (& Oktave) als Ausnahme in dieser dissonanten klanglichen Homogenität, gefolgt von Tritonus und gr. 7.
  - Im Klavier beginnt es mit dem Tritonus. Dann kommt die kl. 6 als zweiter Ausnahme, gefolgt von Quarte, gr. 7, die kleine Septime als dritter Ausnahme, und die gr. 7 zum Schluß.
- Der musikalische Zusammenhalt wird durch die Begrenzung der Möglichkeiten erreicht.**
- Wie wir gesehen haben, vollzieht sich der Prozeß der allmählichen Auflösung in Schüben, und es kommt immer wieder zu vermeintlichen Abschlüssen, wie beispielsweise Ende Takt 89 oder Ende Takt 94. Vermeintlich sind diese Abschlüsse, weil die Musik dann trotzdem in ähnlicher Art weitergeht, und sich diese Abschlüsse somit nur als Phrasenabschlüsse, aber nicht als Formabschlüsse von größeren Abschnitten herausstellen. Deshalb sind keine klaren größeren Form-Abschnitte auszumachen. (Es ist wie eine traditionelle

Musik, die immer wieder kadenziert und trotzdem weitergeht, was häufig beispielsweise bei Haydn zu beobachten ist.)

- Die Phrasen lassen sich in diesem Teil zu verschiedenen kleineren oder größeren Abschnitten zusammenfassen:  
Sicher gehören auf der Seite 24 die Takte 69-70 zusammen. Man könnte aber auch die Takte 69-72 zusammennehmen, weil sie im Charakter ähnlich ruhig sind.
- Dann beginnt eine nächste Phrase, weil es jetzt bewegter wird. Sie beinhaltet entweder nur den Takt 73 als Duo Schlagzeug-Klavier, oder man könnte auch noch die beiden folgenden Takte dazu nehmen, die auch abschließen, und hätte dann die Takte 73-75 als bewegter Teil. So zusammengenommen, haben wir eine Folge von Bewegungsausbrüchen, die in Takt 73 zuerst drei Mal im Klavier vorkommen und dann in den Takten 74-75 analog wieder drei Mal vorkommen, aber jetzt verteilt auf Klavier, Cello und Klarinette.  
Man könnte auch noch die Takte 76-77 zu diesem Abschnitt dazu nehmen, die im Charakter ähnlich sind. Zudem gibt es im Takt 77 mit einem klaren gemeinsamen Schlußakkord wieder einen klaren Abschluß, der diese Takte 73-77 als Einheit verständlich machen würde. Dies wird aber gleich wieder in Frage gestellt, weil es dann in Takt 78 in ähnlicher Weise weiter geht.
- Wir haben also klar zusammengefaßte Kleinabschnitte von jeweils wenigen Takten, aber keine deutlichen größeren **formalen Faktoren** (wie generelle Bewegungswechsel, Besetzungswechsel oder lange Pausen), die diese Kleinabschnitte zu größeren Abschnitten zusammenfassen würden.
- Dadurch ergibt sich auf der höheren formalen Ebene der Kleinabschnitte eine ähnlich **fragile Situation des Hörens**, wie wir sie bei der Analyse des Taktes 6 erlebt haben, dort in Bezug zu den verschiedenen Möglichkeiten, wie sich die Einzelimpulse zu verschiedenen Phrasen zusammenfügen können, und wie sich diese Gruppierungen je nach Betrachtungs- und Hörweise ändern können. (Es handelt sich hier also um Analogien und Entsprechungen auf verschiedenen Ebenen.)
- Durch die Kleingliedrigkeit in diesem letzten Teil bekommt man den Eindruck eines allmählichen monadenhaften Zerfallens oder Auflösens der Struktur.
- Erst um die Takte 98-99 gibt es eine deutliche Änderung in der strukturellen Bewegtheit, indem die Musik jetzt viel ruhiger und dünner, und somit auch flächiger wird und auch so bleibt, und damit so etwas wie eine Coda einläutet.
- Ab Takt 102 bis zum Schluß findet dann ganz deutlich eine Auflösung der musikalischen Struktur und somit der musikalischen Zeitgestaltung im Klangraum statt, indem das Cello in fast zeitloser Ruhe immer höher steigt, bis man es fast nicht mehr hört bzw. bis man keine Tonhöhe mehr, sondern nur noch Rauschen hört. **Das Rauschen als Metapher für das Verschwinden der Musik bzw. für die Auflösung der musikalischen Zeit im Raum.**

René Wohlhauser