

Gedankenflucht

für Violoncello und Klavier (1995), Ergon 22
von René Wohlhauser

Analyse-Referat, von René Wohlhauser

Doppelt gehalten im Rahmen folgender Veranstaltungen:

- 13. März 2018 (Dienstag), 18:35 Uhr: Basel, Musikakademie, Leonhardsgraben 40, Raum 5-207: Seminar über "Gedankenflucht" für Violoncello und Klavier von René Wohlhauser (1. Teil).
- 21. März 2018 (Mittwoch), 19:25 Uhr: Basel, Musikakademie, Leonhardsgraben 40, Raum 5-207, Seminar über "Gedankenflucht" für Violoncello und Klavier von René Wohlhauser (1. Teil).
- 10. April 2018 (Dienstag), 18:35 Uhr: Basel, Musikakademie, Leonhardsgraben 40, Raum 5-207, Seminar über "Gedankenflucht" für Violoncello und Klavier von René Wohlhauser (2. Teil).
- 11. April 2018 (Mittwoch), 19:25 Uhr: Basel, Musikakademie, Leonhardsgraben 40, Raum 5-207, Seminar über "Gedankenflucht" für Violoncello und Klavier von René Wohlhauser (2. Teil).

Die Partitur kann heruntergeladen werden unter
www.renewohlhauser.com / Forschung / Downloads

Das Stück kann auf YouTube gehört werden. Zudem ist es als CD erschienen 2009 beim Zürcher Label „Musiques Suisses“ mit Martin Jaggi, Violoncello, und Anton Kernjak, Klavier, sowie 2013 beim Münchner Label „Neos“ mit Markus Stolz, Violoncello, und René Wohlhauser, Klavier.

Druckfassung

Inhaltsverzeichnis	Seite
• Definition des Titels und Konzept	2
• Allgemeine Angaben	2
• Analyse-Methoden	2
• Formale Detailanalyse	3
• Zusammenfassung der Großform	7
• Melodische und harmonische Analyse	8

[1. Teil]

Definition des Titels und Konzept

„Gedankenflucht“ ist ein Terminus der Psychiatrie und bezeichnet ein irres, neurotisches Treiben-lassen von Gedanken. Das Stück „Gedankenflucht“ atmet sozusagen in großen musikalischen Phrasen und versucht durch diesen musikalischen Atem den unaufhörlichen Fluß der Gedanken, der uns jeden Tag durchströmt, in eine künstlerische Aussage, in ein musikalisches Kunstwerk zu gießen bzw. zu einem musikalischen Kunstwerk zu formen.

Allgemeine Angaben

Das Stück wurde 1995 für die Besetzung Violoncello und Klavier komponiert.

Am 5. Dezember 1996 wurde es von den beiden Widmungsträgerinnen, die das Werk bestellt hatten, Dorothea von Albrecht, Violoncello, und Christine Olbrich, Klavier, in der Universität Bamberg uraufgeführt. Im Jahr darauf wurde es von den gleichen Interpretinnen auch in Frankfurt und in Heilbronn gespielt.

Im Jahre 2009 wurde das Stück von Markus Stolz, Violoncello, und René Wohlhauser, Klavier, im Rahmen einer Europa-Tournee des Ensembles Polysono in Basel, Bern, Zürich, Luzern, München, Berlin und Wien gespielt.

Und neun Jahre später, im Jahre 2018, wurde es von Vladislav Smirnov, Violoncello, und René Wohlhauser, Klavier, im Rahmen einer weiteren Europa-Tournee des Ensembles Polysono in Bern, Gelterkinden, München, Berlin, Zürich und Basel aufgeführt.

Inzwischen sind auch zwei CD-Einspielungen erschienen.

Die eine erschien 2009 im Rahmen einer Porträt-CD mit Werken von René Wohlhauser, die der Schweizerische Tonkünstlerverein beim Migros-Label „Musiques Suisses“ herausgegeben hatte, eingespielt von Martin Jaggi, Violoncello, und Anton Kernjak, Klavier.

Die andere CD erschien 2013 beim international renommierten Label „Neos“ in München, eingespielt von Markus Stolz, Violoncello, und René Wohlhauser, Klavier. Bevor wir mit der Analyse beginnen, hören wir das Stück in der Neos-Einspielung. *(Die CD-Aufnahme abspielen.)*

Analyse-Methoden

Es gibt grundsätzlich zwei Analyse-Methoden, die induktive und die deduktive. Die induktive geht vom Kleinen ins Große. Man analysiert Schritt um Schritt und faßt am Schluß die großen formalen Stationen zusammen. Bei der deduktiven Methode verschafft man sich zuerst einen Überblick über die Form des Ganzen, um dann die großen formalen Abschnitte weiter zu unterteilen, bis man bei den strukturellen Details, den Motiven und Figuren angekommen ist.

Oft analysiert man deduktiv. Diesmal gehen wir aber induktiv vor.

Formale Detailanalyse

Die erste Partiturseite (Takte 1-8) hebt sich insofern von den nachfolgenden Seiten ab, als hier das Tempo sehr viel langsamer ist als nachher. Man könnte deshalb diese erste Seite sozusagen als langsame Einleitung betrachten.

Die erste Seite gliedert sich formal in drei Phrasen, von denen jede ihr eigenes Tempo hat.

Takte 1-2: Die erste Phrase steht im Tempo Viertel = 54. Im 1. Takt erklingt, sozusagen aus dem Nichts kommend, ein mikrotonaler Cello-Triller, der sich intervallisch weitet und allmählich lauter wird, bis er vom Triller in eine melodische Bewegung übergeht, die an Umfang zunimmt.

Im 2. Takt kommt die Cello-Bewegung zum Stehen, und auf dem gehaltenen Cello-Ton antwortet das Klavier mit einer ebenfalls schnellen Bewegung, die ebenfalls an Umfang zunimmt und immer weiter ausschwingt, bis die letzten beiden Töne den höchstmöglichen und den tiefstmöglichen Ton des Klaviers anschlagen (*am Klavier spielen*).

Der letzte Ton dieser Klavierbewegung (in Takt 2) ist ein speziell behandelter Klang. Es ist ein lauter Akzentklang mit nachfolgendem sog. Resonanz-Pedal. Das heißt: der laute und kurze Klavierton wird nicht gehalten, sondern er wird losgelassen, aber bevor er ganz verklingt, setzt das Pedal ein und versucht noch möglichst viel Resonanz und Oberton-Klang aufzunehmen und zu halten, was eine Art „gefärbte Pause“ ergibt (*diesen letzten Ton mit nachfolgender Resonanz spielen*).

Dieser laute und kurz angeschlagene Schlußton der Klavierbewegung wird durch ein ebenfalls lautes Cello-Flageolett-Pizzicato verstärkt und klanglich eingefärbt. Dieses Cello-Flageolett-Pizzicato klingt nicht gleich lang wie der losgelassene Schlußton der Klavierbewegung. Er verklingt aber in jedem Falle sehr viel schneller als der Klavier-Pedalklang. Dadurch findet eine mehrfache klangliche Umfärbung des Halteklanges statt.

Wir haben also in den ersten beiden Takten eine dreiteilige Phrase in der Art einer Hüllkurve: Einschwingvorgang (der Triller im Cello), Bewegungsvorgang (zuerst im Cello und gleich gefolgt vom Klavier), und Ausschwingvorgang (der Resonanzklang im Klavier).

Die Takte 3-4, die zweite Phrase, bilden eine Variante der ersten Phrase, indem der Einschwingvorgang fehlt und die schnelle Klavierbewegung (als Bewegungsvorgang) jetzt viel tiefer angesetzt ist (*spielen*), und indem der Ausschwingvorgang jetzt viel bewegter gestaltet wird. Der Ausschwingvorgang in Takt 4 ist nicht nur, wie in Takt 2, ein gehaltener Klang, der allmählich verklingt, sondern jetzt beginnt dieser Klang zu leben. Das Cello färbt den Ausschwingvorgang aktiv um und intensiviert ihn durch ein Tremolo-Crescendo. Das Cello beginnt am Anfang von Takt 4 viel leiser als das Klavier und taucht erst allmählich aus dem Klavierklang auf, indem es sich gleichzeitig klanglich wandelt, beginnend mit dem Bogenholz gestrichen (*col legno tratto*) und allmählich zum Streichen mit den Bogenhaaren übergehend. Gleichzeitig ändert sich auch die Art des Tremolos, zuerst nur sehr leicht mit der Bogenspitze (*tremolo alla punta*), dann quasi normal und am Schluß sehr intensiv. Und das Ganze wird nahe

am Steg gespielt (*sempre sul ponticello*), was einen irrealen, sphärischen Klang ergibt.

In der dritten Phrase, die sich über die Takte 6-8 erstreckt, erklingen drei Kontrastmomente: Zuerst ruhige Klavierakkorde mit viel Pedal (*spielen*), dann in Takt 7 ein erster kleiner Ausbruch im Cello mit speziell gespielten Klängen (*sul ponticello, al tal-lone*, in der Mitte der Figur ein Slap-Klang, wie wir ihn vom E-Baß her kennen, und am Schluß ein scharfer Flageolett-Klang).

In die nachfolgende Pause platzt unvermittelt ein überraschender Ausbruch: Laut, gehämmert (*martellato*), extrem schnell und mit weiten Intervallen in beiden Instrumenten (*spielen*). Nach der extremen Ruhe in Takt 6 kommen hier die beiden Spieler an ihre spieltechnischen Grenzen. Gleichzeitig erzeugt dies auch eine starke Steigerung als Abschluß der Einleitung (welche die Takte 1-8 in langsamem Tempo umfaßt).

Ab Takt 9, nun im schnelleren Tempo Viertel = 108, folgt eine längere, mehrteilige Hüllkurven-Phrase, die in Takt 14 wieder mit einem Pedal-Resonanz-Klang endet. Die Phrase beginnt ähnlich wie in Takt 1 sehr leise im Cello, aber dieses Mal mit einem Tremolo statt mit einem Triller. Dann folgt in Takt 10 wieder das virtuose Klavier (*spielen*). Im folgenden aber wird die Phrase nun ausgeweitet:

In Takt 11 erklingt eine rhythmisierte Glissando-Kurve, die von beiden Instrumenten in Gegenbewegung in tiefer Lage gespielt wird (*spielen*).

Nach diesem rhythmischen und bewegungsmäßigen Unisono beider Instrumente spielt das Cello in Takt 12 zuerst ein gehaltenes Tremolo, das mit einem Forte-Fortissimo-Akzent beginnt und gleich ins Pianissimo zurückgeht und nach einer gehaltenen punktierten Halben ein Glissando als Col-legno-tratto-Klang im Crescendo ausführt. Diese Cello-Kurve wird im Klavier zuerst mit drei weit auseinander liegenden, dann mit drei kurz aufeinander folgenden Akzent-Akkorden im Marcatissimo und jeweils als Crescendo unterlegt bzw. kontrastiert (*spielen*).

In Takt 13 schließt sich an das Cello-Glissando ein Auslaufen dieser Hüllkurve an, zuerst mit einem Pizzicato-Lauf im Cello und schließlich wiederum, wie in Takt 2 und 4, mit einem lauten Akzentklang in beiden Instrumenten, von dem wiederum die Resonanz im Raum hängen bleibt (*spielen und halten*).

Als Antwort oder als kontrastierende Reaktion folgt in den Takten 15-17 eine anders gestaltete Hüllkurven-Phrase. Sie schließt ohne Pause gleich an die vorhergehende Phrase an und beginnt mit Non-Legato-Tupfern in weit gespreizten Intervallen, die vom Klavier in das Cello übergehen (*spielen*) und vom Cello am Taktende von Takt 15 in einem sehr hohen Halteklang eingefroren werden. Dieser extrem hohe Cello-Halteklang, bei dem man nicht genau erkennen kann, ob er als Flageolett oder als Normalklang erklingt, macht eine Klangwandlung durch vom gehalten Klang zu einem Tremolo (in Takt 16), mit der Bogenspitze am Steg gespielt (*tremolo alla punta sul ponticello*), und dann zu einem ruhigen Normalklang in normaler Streichposition (aber immer noch in hoher Lage). In Takt 17 wird dieser hohe Celloklang von Klavierakkorden unterlegt, aber nicht von scharfen Akzentakkorden wie in Takt 12, sondern von ruhigen, weichen Klangaggregaten in der tiefsten Lage (*spielen*).

Die Takte 18-22 zeigen uns eine neue Form der Hüllkurve. Sie beginnt dieses Mal in Takt 18 mit schnellen Klavierläufen (*spielen*) und dazu markigen Akzent-Tönen im Cello, also eine Art Variante von Takt 12 mit vertauschten Instrumenten. Der nachfolgende Triller in Takt 20 ist dieses Mal nicht im Cello, sondern im Klavier und bekommt am Ende dieses Taktes und in Takt 21 eine Nachschlag-Figur (*spielen*). Der abschließende Resonanzklang in Takt 22 ergibt sich dieses Mal nicht durch Klavierpedal-Resonanz, sondern durch einen sechststimmigen Klavierakkord (*spielen und halten*), über dem das Cello durch mikrotonale Fortschreitungen interessante Umfärbungen des Klanges vornimmt. Da das Klavier nur Halbtöne spielen kann, heben sich die Vierteltöne des Cellos deutlich hörbar davon ab.

Die nächste Phrase in den Takten 23 und 24 entwickelt im Klavier die akkordischen Strukturen in prägnanten Rhythmen (*spielen*). Das Cello spielt in den ersten 4 Vierteln rhythmisch synchron zum Klavier, indem es durch verschiedene Aktionen wie Pizzicato, Glissando und Bartók-Pizzicato mit nachfolgendem Glissando zuerst die rhythmische Bewegung mitmacht und dann den 3. und 4. Klavierakkord mit einem Tremolo verbindet. Dann emanzipiert sich das Cello in gewisser Weise vom Klavier, indem das bisher verwendete, unrhythmisierte Tremolo in eine Art rhythmisiertes Tremolo „quasi Glissando“ im mikrotonalen Bereich übergeht.

Das Klavier versucht zweimal vergeblich, mit weichen Klängen diese Cello-Bewegung zu unterbrechen. Erst im abschließenden Sforzato-Akkord am Ende dieses sehr langen 13/4-Taktes treffen sich die beiden Instrumente wieder.

Die nächste Phrase der Takte 25 und 26 nimmt auf die vorhergehende Phrase Bezug, indem sie den Gedanken der Verzahnung beider Instrumente weiter entwickelt: Der initiale Klavierakkord (*spielen*) löst eine kurze Cello-Figur aus. Die zweite Cello-Figur findet in den folgenden Klavierakkorden ihre Fortsetzung (*spielen*), und nach einem Cello-Zweiklang, der als Ausnahme sozusagen ohne Klavierentsprechung in der Luft hängenbleibt, wird der letzte Cello-Zweiklang in einer schnellen Klavierfigur weitergeführt, gefolgt wieder von einem Klavierpedal-Resonanzklang (*spielen*).

Nach bisher vielen längeren und kürzeren Phrasen, die jeweils ziemlich deutlich analytisch zu erfassen waren, folgt nun eine längere Phrase, die nicht mehr ganz so deutliche bzw. eindeutige Einschnitte aufzeigt und somit den Aspekt der Mehrdeutigkeit in dieses Stück einbringt. Folglich gibt es verschiedene Möglichkeiten, die formalen Zusammenhänge analytisch zu interpretieren.

Einerseits können wir mehrere Unterphrasen erkennen: Eine erste Unterphrase in Takt 27 für sich mit einem Halteklang am Ende. Eine zweite Unterphrase in Takt 28 als Zwischentakt für sich ohne Cello (*spielen*). Dann die Takte 29-31 mit einem leisen und kurzen Halteklang im Cello am Ende von Takt 31. Dann, mit viel weniger deutlichem Ende, die Takte 32-33, die aber nach einem kurzen Innehalten gleich weitergehen. Dann die Takte 34-36, mit einem Einschnitt oder Innehalten am Anfang des Taktes 35 (Triller) und einem etwas längeren Halteklang am Ende von Takt 36. Dann ab Takt 37 eine Unterphrase, die kleinere Unterbrechungen zeigt (mit jeweils einer Pause am Ende von Takt 38 und am Anfang von Takt 40), die aber erst in Takt 43 mit einem längeren, stehenden, aber teilweise tremolierenden Klang zu einem deutlicheren Phrasenende kommt.

Wir könnten folglich (andererseits) auch sagen, daß die Takte 27-43 *eine* große Phrase mit mehreren kleinen, nicht so deutlichen Einschnitten bildet.

Es ist für die Spannung des Stückes sehr wichtig, daß formal an dieser Stelle, nach der Verdichtung in einer Anzahl kürzerer Phrasen, nun mit den Takten 27-43 ein längerer Teil folgt, der eine andere Art der Formgestaltung und des Umgangs mit Phrasenbildungen erfahrbar macht, damit das Stück nicht in eine Folge gleichförmiger oder zumindest ähnlich gestalteter, episodenhafter Phrasenbildungen zerfällt.

Die Takte 44-53 haben im Großen und Ganzen einen abschließenden, beruhigenden Charakter. Es findet eine Verdünnung der Struktur statt, ein allmähliches Zustehen-kommen der Bewegung, mit einigen vereinzelt Zuckungen in den Takten 48-50 (*spielen*): In den Takten 51 und 52 folgt ein allmähliches Einfrieren, das im Takt 53 als erstarrte Pause explizit zum Ausdruck kommt. Durch diesen Prozeß des Einfrierens und durch die darauf folgende, lange, erstarrte Pause wird alles Vorhergehende ab Takt 1 bis hierher zu einem ersten großen Formteil zusammengefaßt.

Die Takte 54-55 bilden in ihrer schleichenden und klebrigen Art zwei Übergangstakte zwischen dem ersten und dem nun folgenden Formabschnitt, sozusagen als Ruhe vor dem Sturm.

Denn mit dem Takt 56 beginnt nun eine komplett andere, viel dichtere Struktur und ein sehr bewegter Charakter und damit ein zweiter großer Formteil.

Ohne daß wir uns nun allzu sehr in den strukturellen Details verlieren (denn eine Detailanalyse dieses komplexen Teils würde größeren Raum einnehmen), stellen wir fest, daß es in diesem nun folgenden Formteil zwar immer wieder kleinere Einschnitte gibt (wie z.B. Ende Takt 60 (gehaltener Klavierakkord mit Cellotriller), im Takt 66 (ganzer Takt Pause), Ende Takt 68 (ein tiefes Klavierklang-Gemisch), Ende Takt 69 (ein einzelner tiefer Klavierton), im Takt 71 (eine vom Cello-Flageolett gefärbte Pause) und auch im Takt 74 (ein weiterer Klavierresonanz-Klang)), daß sich aber dieser grundsätzlich bewegtere Charakter weiter durchzieht und sich erst im Takt 79 beruhigt. Dieser leise und sehr ruhige Takt 79 steht auch in einem viel langsameren Tempo, ein deutliches Merkmal, ein sogenannter formbildender Faktor, der (wie auch schon in älterer Musik) einen Formteil abschließt. Zudem gibt es am Ende dieses Taktes 79 wiederum ein komplettes Einfrieren der Bewegung in der gefrorenen Pause. Dies stellt einen weiteren deutlichen Einschnitt dar und markiert damit das Ende dieses zweiten großen Formteils. (So wie das Einfrieren der Bewegung in Takt 53 das Ende des ersten großen Formteils markierte.)

Wir sind nun etwa in der Mitte des Stückes angelangt und haben die grundsätzliche, hier angewandte Technik der Formbildung beschrieben. Deshalb werden wir diese formale Detailanalyse nicht bis zum Ende des Stückes weiterführen, sondern nur noch ein paar vereinzelte Momente und Formteile skizzieren.

Der Takt 80 beginnt zwar hektisch und wild. Aber es handelt sich nur um ein kurzes Aufbäumen und vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß nun ein viel ruhigerer, großer Formteil folgt.

Dieser Formteil ist in eine Anzahl kleinerer Phrasen oder Momentformen unterteilt:

Die Takte 80-81 bilden so eine kleine Momentform und haben am Ende eine kurze Pause.

Die Takte 82-83 haben am Ende einen leisen stehenden Klang im Klavier (quasi eine „gefärbte Pause“).

Die Takte 84-85 haben am Ende einen ganzen Takt Pause.

Der Takt 86 hat am Ende eine kurze Pause.

In Takt 87 hat es eine ganze Reihe von ganz kurzen Moment-Figuren, die durch Pausen voneinander getrennt sind (*spielen*). Zum Teil sind es nur kurze Motive, die die kürzest mögliche Form der Hüllkurven-Idee darstellen.

Im weiteren Verlauf des Teils gibt es zwischen ruhigen Passagen immer wieder kurze Ausbrüche. Es gibt aber nur noch selten so klare große Phrasen wie im ersten Teil.

Somit bleibt der dritte Teil des Stückes formal in Bewegung. Die Teile setzen sich je nach Betrachtungsweise immer wieder anders zusammen. Mal hat man den Eindruck, daß drei Takte zusammengehören könnten. Dann tritt aber ein Ereignis ein, das diese Einschätzung relativiert und zu einer anderen formalen Einteilung führt, die aber spätestens mit dem nächsten Ereignis wieder in Frage gestellt wird. (Es handelt sich dabei um die sogenannte „retroaktive Korrektur“, bei der nachfolgende Ereignisse die vorhergehenden Ereignisse in ihrer Bedeutung verändern.) Mit anderen Worten: Die klassische klare Form des ersten Teils wird aufgebrochen und in ein fluktuierendes und sich immer wieder anders zusammensetzendes Formgefüge überführt.

Zusammenfassung der Großform des Stückes

- Gemäß dem langsamen Tempo können die Takte 1-8 als langsame Einleitung aufgefaßt werden.
- Ab Takt 9 markiert das schnellere Tempo den Beginn eines ersten großen Teils. (Sozusagen Teil A, Takte 1-53 bzw. Seiten 1-6 mit langsamer Einleitung in den Takten 1-8.)
- Nach der Reduktion der Dichte in den Takten 40-46, nach dem rhythmischen Unisono der beiden Instrumente in den Takten 47-53, das mit einer langen Pause in Takt 53 abschließt, sowie nach den beiden Überleitungstakten 54 und 55 auf der Seite 7, beginnt mit dem plötzlich viel dichter hereinbrechenden Takt 56 ein deutlicher neuer Teil. (Teil B, Takte 56-79 bzw. Seiten 7-10.)
- Die lange Pause am Ende von Takt 79 markiert den Abschluß des Teils B, bevor ein neuer, etwas weniger dichter Teil beginnt. (Teil C, Takte 80-129 bzw. Seiten 10-16.)
- Nach dem langsameren Tempo der Takte 126-128 auf der Seite 15 (einem abschließenden formbildenden Faktor) und dem vierfachen Forte in den Takten 129 und 130, gibt es wieder eine längere Pause am Ende des Taktes 129, der auf die folgende Seite 16 umgebrochen wird, bevor mit der Rückkehr zum Grundtempo Viertel = 108 in Takt 130 (Anfang Seite 16) ein letzter Teil beginnt, der trotz gelegentlicher Eruptionen deutlich weniger dicht ist als die vorhergehenden Teile. (Teil D, Takte 130 bis Schluß in Takt 170 bzw. die Seiten 16-20.)

[2. Teil]

Melodische und harmonische Analyse

Bemerkungen zu den Akkordstrukturen, zu harmonischen und melodischen Progressionen

Gleich zu Beginn des Stückes, in den ersten beiden Takten, werden zwei Typen von **Melodiebildungen** einander gegenüber gestellt.

Das Cello beginnt mit mikrotonalen Intervallen, hier konkret mit Vierteltönen, und behält diese bei, solange sich die Melodie in kleinen Intervallen bewegt. Sobald die Intervalle größer werden, läßt das Cello die Vierteltöne beiseite und bewegt sich ausschließlich im Halbtonsystem.

Das ist ein Umgang mit Mikrotönen, den ich grundsätzlich sinnvoll finde. Die Mikrotonschritte hört man am besten bei kleinen Intervallen. Werden sie bei größeren Intervallen angewandt, tönt es sehr oft einfach nur „falsch“ bzw. unrein.

Wie wir im ersten Teil dieser Analyse gesehen haben, kommen Mikrointervalle auch im weiteren Verlauf des Stückes immer wieder vor, z. B. auf der Seite 3 in Takt 22.

Im 1. Takt des Stückes wird der Ton „Es“ zuerst in Bewegung versetzt. Nachdem sich die Energie und die Spannung aufgestaut haben, entlädt sich die melodische Bewegungsrichtung zuerst nach oben, schafft dann einen Ausgleich nach unten und kommt schließlich quasi in der Mitte zum Stehen. Das ist eine ausgewogene Melodieführung, wie wir sie auch bei Palestrina im 16. Jahrhundert finden und die in Bezug zum Gravitationsgesetz bzw. zur Schwerkraft steht.

Im Klavier sehen wir in Takt 2 einen anderen Typus von Melodiebildung, den man als „gebrochene Akkorde“ oder „Arpeggien“ bezeichnen kann. Auch wenn diese Akkorde vorwiegend dissonant sind, wie beispielsweise die ersten 4 Töne (*spielen*) oder die zweiten 5 Töne (*spielen*), oder auch die ersten 4 Töne des 2. Viertels (*spielen*), so gibt es dazwischen durchaus auch konsonantere bis tonale Strukturen, damit die Harmonik nicht in monochromem Grau versinkt, sondern farbig und abwechslungsreich bleibt. So bilden die letzten drei Klaviertöne im 2. Takt einen a-Moll-Dreiklang, auch wenn dieser im hohen und tiefen Extremregister des Klaviers gespielt wird und somit die tonale Charakteristik nicht so klar hervorsteht, sondern sozusagen nur subkutan wahrnehmbar wird (*spielen*).

Die melodische Bewegungsrichtung des Klaviers im 2. Takt arbeitet sich allmählich in die Extremlagen. Nach einem ersten Sprung aufwärts folgt der melodische Ausgleich nach unten. Die ersten vier Töne der rechten Hand werden in den folgenden drei Tönen der linken Hand von der Bewegungsrichtung her gespiegelt. Nach einem weiteren großen Sprung in die Höhe folgt wieder der Ausgleich nach unten, mit dem nochmals Schwung geholt wird zur letzten Anstrengung bis zum höchsten Ton des Klaviers, bevor die Figur in sich zusammenfällt und auf dem tiefsten Ton des Klaviers in einem Oberton-Resonanzklang sozusagen zum Stehen kommt.

Im Takt 3 spielt das Klavier als Melodie eine Kombination von engen, mittleren und weiten Intervallen. Wie das Cello in Takt 1 und das Klavier in Takt 2, so beginnt auch diese Figur mit kleinen Intervallen, die immer größer werden und damit sozusagen ein Crescendo der Hüllkurve erzeugen.

In den Takten 6 und 7 sehen wir eine für dieses Stück typische Form der Akkordverbindung. Die mittleren beiden Töne d-es bleiben liegen – ab dem 2. Akkord bleiben zusätzlich auch die Töne fis-g liegen – und schaffen damit eine Verbindung zwischen den Akkorden, während die Außenstimmen in Gegenbewegung auseinander streben (*spielen*).

Wir stellen also fest, daß nicht irgendwelche willkürlichen Töne zusammengewürfelt werden, sondern daß es durchaus eine Logik im Aufbau der melodischen und akkordischen Fortschreitungen gibt.

In Takt 7 haben wir eine andere Situation. Da kippt bei der Cello-Figur das Hören zwischen melodischer und klangfarblicher Wahrnehmung hin und her, da die Art der Tonerzeugung fast mehr in den Vordergrund rückt als die Tonhöhen selber: Sul ponticello, al tallone, slap und scharfes Flageolett. So eine Folge von Klangfarben bzw. Spielarten nennt man eine „Klangfarben-Melodie“.

In Takt 8 (mit Auftakt) haben wir nochmals ein anderes Phänomen der musikalischen Wahrnehmung: Das melodische Geschehen ist sehr schnell, sehr wild, sehr dicht, in sehr weiten Sprüngen und im Klavier im Extremregister. Dadurch ist es nicht mehr möglich, einer oder mehreren dieser drei ineinander verwobenen Melodielinien zu folgen. Man nimmt es eher als eine gesamthafte musikalische Aktion wahr, in der die einzelnen musikalischen Elemente zu etwas Übergeordnetem verschmelzen.

In der Klavierfigur von Takt 10 (auf der Seite 2) sehen wir einmal mehr, wie die Bewegungsrichtungen der beiden Hände aufeinander abgestimmt sind. Auf eine erste Abwärtsbewegung der rechten Hand antwortet die linke Hand mit einer Aufwärtsbewegung. Eine erneute Abwärtsbewegung der rechten Hand wird in der linken Hand nicht wieder mit einer Aufwärtsbewegung beantwortet, das wäre banal, sondern dieses Mal wird sie mit nur einem einzigen Ton pariert. Daraufhin muß sich die rechte Hand etwas anderes überlegen und vollführt im dritten Anlauf nun einen Richtungswechsel. Dieser Richtungswechsel wird in der linken Hand in gespiegelter Form um einen Ton erweitert, was nun in der rechten Hand mit nur einem einzigen Ton pariert wird, der gleichzeitig der höchste Ton der ganzen Phrase und somit der Kulminationspunkt ist. Mit dieser Energie wird die Melodie wieder auf das gegnerische Feld zurückgeschlagen, wo diese im tiefsten Register landet und dort die Illusion eines stufenlosen Glissandos erzeugt, das auf dem Klavier nicht möglich ist, das aber durch das stufenlose Glissando des Cellos mitsuggestiert wird. So kann das Klavier im Verbund mit dem Cello sozusagen seine eigenen Begrenzungen überwinden.

Wir stellen im übrigen fest, daß im Takt 10 bis auf *einen* Ton alle chromatischen Töne der Oktave vorkommen. Wenn sich ein enges Feld ganz oder fast zum zwölftönigen Total ergänzt, nennt man dies „Komplementärharmonik“ (was nichts mit der Zwölftonmethode zu tun hat, sondern nur die statistische Beschaffenheit oder Farbigkeit der Harmonik beschreibt). Diese Tendenz zu komplementärharmonischen Feldern finden wir auch in den bisher besprochenen Tonfeldern, z. B. in den Takten 2 und 3 sowie im weiteren Verlauf des Stückes.

Die Akkordprogression in Takt 12 folgt dem Prinzip, dem wir schon in Takt 6 begegnet sind: Eine Mittelstimme bleibt liegen (hier ist es das kleine „f“), und auch hier bleiben ab dem 2. Akkord noch zusätzlich zwei weitere Töne liegen, das g und das

as, und schaffen damit Zusammenhalt, während die Außenstimmen auseinander streben. Nach drei Akkorden setzt dieser auseinander strebende Prozeß nochmals an, und die folgenden drei Akkorde vollführen ihn in beschleunigtem Tempo (*spielen*).

Diese Phrase endet mit einem neunstimmigen Akkord von Klavier und Cello Ende Takt 13, bei dem es keine verdoppelten Töne gibt (*spielen*). Die (zum zwölfstimmigen Total) fehlenden Töne „d“, „f“ und „gis“ kommen im gleichen Takt, vor dem Akkord, bereits im Cello-Pizzicato vor.

In Takt 15 folgt ein anderer Typus von Melodiebildung, den man als „extreme Weintervallik“ bezeichnen könnte, die sich wieder zur Komplementärharmonik vervollständigt.

Bei den drei sehr tiefen Akkorden in Takt 17 bleibt stets der Mittelton „cis“ als verbindende Mittelstimme liegen. Zuerst bewegt sich nur die Unterstimme abwärts zum tiefstmöglichen Klavierton. Dann kehrt die Unterstimme zu ihrer Ausgangsposition zurück, geht also nach oben und nimmt sozusagen die Oberstimme mit, die sich nun auch bewegt und etwas ansteigt. Es handelt sich also um eine verlangsamte, ironische Variante des auseinander strebenden Prinzips, sozusagen ein Auseinanderstreben in kleinsten Raten.

Der virtuose Klavierlauf in Takt 18 wirkt sehr farbig dadurch, daß, nebst Dissonanzen, auch tonale Anklänge nicht vermieden, sondern, im Gegenteil, bewußt eingebaut werden. So könnte man die ersten 8 Töne (*spielen*) in Es-Dur denken (mit Vorhaltsbildungen und Wechselnoten). Die folgenden 5 Töne (*spielen*) bilden fast einen Dominantseptakkord über „cis“, der nur durch das „d“ gestört wird, was zwar einen Dominantseptnonenakkord ergibt, was aber kaum so wahrgenommen wird, sondern was in dieser Position einfach sehr dissonant klingt. Die ersten 3 Töne der Quintole (*spielen*) ergeben einen As-Dur-Dreiklang. Die folgenden 3 Töne (*spielen*) ergeben einen unvollständigen Dominantseptakkord über „c“ usw. Das alles geht aber so schnell vorüber, daß sich nur die Farbigkeit dieser schnellen Passage vermittelt, ohne daß man genau erkennt, weshalb es so ist. Wir haben also dieses Mal nicht eine spieltechnische, sondern sozusagen eine *harmonische* Klangfarbenmelodie.

In Takt 22 sind die Vierteltöne des Cellos sehr gut wahrnehmbar, einerseits weil sie sich deutlich von der Halbtönigkeit des Klaviers abheben, und andererseits, weil sie in engen Intervallen fortschreiten, bei denen die Mikrotöne, wie oben beschrieben, besser hörbar sind als bei weiten Intervallsprüngen.

In Takt 23 steht bei den Akkorden des Klaviers nicht mehr wie bisher das auseinander strebende Prinzip im Vordergrund, sondern jetzt tritt eine prägnante Rhythmik in den Fokus der Wahrnehmung. Die Akkorde werden meistens nur kurz angeschlagen, und sie sind dissonant geschärft, indem, mit Ausnahme des zweitletzten Akkords, in jedem Akkord harte Dissonanzen vorkommen. Dies verstärkt den perkussiven Eindruck des Klaviers an dieser Stelle.

Mit dieser pianistischen Perkussivität beginnt, nach dem ruhigen „Resonanztakt“ 24, auch der Takt 25. Er endet aber mit einer Mischung aus perkussiven Akkorden und virtuoson Läufen, die auch wieder als Resonanz hängen bleiben.

In Takt 27 begegnen wir wiederum einer anderen Form von Melodik. Es handelt sich um eine eigenartig „sprechende“, koboldhafte Art der Melodiebildung im Klavier, während das Cello mikrotonal antwortet, was in gewisser Weise ulkig und humoristisch wirkt (*spielen*). Dieses Schräge und Ironische, das sich selbst auf die Schippe nimmt, ist in meinen Kompositionen immer wieder anzutreffen.

Der Takt 28 zeigt eine andere Form des auseinander strebenden Prinzips. Dieses Mal ist es nicht eine Mittelstimme, die liegen bleibt, sondern die Unterstimme. In der rechten Hand strebt das Kleine-Sekunde-Intervall nach oben, während in der linken Hand die Oberstimme in Gegenbewegung nach unten zieht (*spielen*). Damit kommen alle drei möglichen Bewegungsrichtungen gleichzeitig vor.

Der Takt 31 zeigt uns in der Klavierstruktur eine Art auskomponierte rhythmische Agogik mit Triolen und Quintolen. Das improvisatorische Element wird durch die Vorschlagsgruppen noch verstärkt. Beide Hände bewegen sich im Extremregister. Die fallende Oberstimmen-Melodik unterstreicht das allmähliche Sich-beschleunigen, das sich am Schluß wieder beruhigt (*spielen*). Zusammengehalten wird die Akkordfolge wiederum durch die linear geführten Binnenstimmen. (Es hat immer irgendwelche Töne, die liegen bleiben oder die sich nur chromatisch in sogenannten Leittonschritten fortbewegen und dadurch Beziehungen zwischen den Akkorden bilden.)

In den Takten 32 und 33 ist wieder der Rhythmus vorherrschend. Dieses Mal ist es der Triolen-Rhythmus. So springt die Wahrnehmung zwischen den verschiedenen Parametern hin und her.

Ab Takt 56 (auf der Seite 7) erfährt die harmonisch-melodische Struktur eine Verdichtung, zusammen mit der bewegungsmäßigen Verdichtung. Hier kann man verschiedene Formen von Akkordstrukturen und Akkordprogressionen studieren.

Zum Beispiel symmetrische Strukturen:

In Takt 57, in der linken Hand des Klaviers sind die beiden letzten Akkorde symmetrisch zueinander gebaut (*spielen*).

Oder Parallel-Bewegungen:

In Takt 60 gibt es in der linken Hand des Klaviers verschiedene Formen von Parallelbewegungen bzw. Mixturklängen in den ersten drei Akkorden. Zuerst Septimen und Quinten in sogenannten Mixturen (wobei manchmal kleine Veränderungen stattfinden: so ändert sich vom 1. zum 2. Akkord der linken Hand die Septime von einer kleinen Septime zu einer großen Septime, und aus der verminderten Quinte wird eine reine Quinte) (*spielen*).

Es gibt auch sogenannte „Achsen-Klänge“:

Zwischen dem 3. und 4. Akkord der linken Hand haben wir die Achse „B“, über die sich die große Septime verschiebt.

Schließlich gibt es auch Pendel-Bewegungen:

In den vier letzten Akkorden der linken Hand in Takt 60 pendeln die Außenstimmen von einer kleinen None zu einer reinen Oktave und über eine große Septime wieder zurück zur kleinen None mit den gleichen Tönen es-e, wie die kleine None beim ersten dieser 4 Akkorde, nun aber mehrere Oktaven höher (*spielen*). Das heißt: das Rahmen-Intervall dieser 4 Akkorde pendelt immer plus / minus um eine Oktave.

Dazu gibt es in den Akkorden der rechten Hand andere Prozesse. Wir sehen beispielsweise wie sich die Sekund-Intervalle in den Akkorden der rechten Hand verschieben.

In Takt 61 haben wir sehr dichte Akkordstrukturen, die fast ins Clusterhafte kippen, ohne aber vollständige Cluster zu werden.

Vollständige Cluster finde ich klanglich uninteressant, denn da neutralisieren sich einfach alle Töne gegenseitig wie bei einem weißen Rauschen. Demgegenüber versuche ich durch differenzierte Binnen-Strukturierungen die Akkorde klanglich immer interessant und abwechslungsreich zu gestalten.

In Takt 61 sind die Akkorde so dicht, daß sie das Ohr in diesem Tempo nicht mehr analysieren kann. Deshalb kippt hier die Wahrnehmung hin zur prägnanten Rhythmik (*spielen*).

Auch wenn wir in Takt 65, z. B. in der langen Vorschlagsfigur mit 12 Tönen, Folgen von fast zwölf verschiedenen Tonhöhen haben, so hat dies wiederum nichts mit der Zwölftontechnik zu tun, sondern wieder mit der bereits erwähnten Komplementärharmonik. Zudem bilden sie eine spezielle Form von verdichtetem Kontrapunkt und sind in ihrer Dichte verwandt mit den Figuren in Takt 8 (auf Seite 1 unten rechts) und in Takt 78 (auf Seite 10 oben rechts). Man findet also immer wieder bewußt gestaltete, bewegungsmäßige und strukturelle Verwandtschaften und Bezüge zwischen den Figuren dieses Stück, ob es sich nun um melodische oder akkordische Strukturen handelt, weil dadurch der Zusammenhalt hergestellt wird.

Dies waren ein paar Aspekte zur Melodik und Harmonik im Stück „Gedankenflucht“.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.