Subkutane Tendenzen und verschleierte Komplexität

Darmstadt-Vortrag 1992

gehalten in Englisch am 16-VIII-1992

Anlaß

Ich möchte meine heutigen Ausführungen auf die verschiedenen Aspekte eines einzigen Stückes konzentrieren: auf das "Klarinettentrio".

Wir werden am Schluß dieses Vortrages eine Aufnahme der UA hören, gespielt am 1. November 1991 in St. Gallen, wo das Stück in einem Kompositionswettbewerb den 1. Preis erhalten hat.

Ideen

Zu jener Zeit, als ich angefragt wurde, ein Stück für 3 Klarinetten zu schreiben, wurde ich durch verschiedene seltsame Vorstellungen heimgesucht:

- Ich kam nicht los von der fixen Idee eines unaufhörlich fließenden Zeitstroms, der aus dem Nirgendwo auftauchte und nach einiger Zeit auf dem Höhepunkt von Nirgendwo abrupt endete, und der sich selber von der Zeit zu befreien versuchte.

- Gleichzeitig war da auch der Gedanke an eine Musik, die vollkommen ohne die geringste Pause in einem unendlichen Atemzug sich über eine lange Zeitstrecke ausdehnte. Sie war gestaltet durch verschiedene Zustände der Spannung, wobei der Blick des Betrachters umherwanderte beispielsweise zu sozusagen einer Außenansicht der Spannung, dann zum Zentrum der Spannung, wo alles absolut bewegungslos war wie im Auge eines Hurricanes, oder zu gewissermaßen einer Untenansicht, die einwenig den von unten betrachteten entzündeten Triebwerken einer Raumsphäre ähnelte ... also eine Art Versuch, eine kontinuierliche Aktion von vielen verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beschreiben.

- Dazu kam noch die hartnäckige Vorstellung eines medialen Ueber-Spielers, der nicht selber die Musik produzierte, sondern der gleichsam vom Strom der Musik selbst aufgesogen wurde, der durch übernatürliche Kräfte zu unerklärlichen Leistungen getrieben wurde und nach einem anstrengenden Crescendo zum Höhepunkt quasi im Nichts einer zwar weiterfließenden, aber ihm selber nicht mehr hörbaren Musik verschwand.

Wittgenstein

Es war auch die Zeit, als ich die "Philosophischen Untersuchungen" von Ludwig Wittgenstein las und vorallem angetan war von jenem längeren Gedankengang, wo er sich über die Aspekte des Sehens äußert.

Daraus möchte ich einige Zitate vorlesen:

'Der Ausdruck des Aspektwechsels ist der Ausdruck einer **neuen** Wahrnehmung, zugleich mit dem Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung.' (S.522/523)
'Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.' (S.525)
'Wie ist es aber möglich, daß man ein Ding einer **Deutung** gemäß **sieht**?' (S.530)
'Die Aspekte im Aspektwechsel sind **die**, die die Figur unter Umständen **ständig** in einem Bild haben könnte.' (S.531)
'Eine **Art** der Aspekte könnte man "Aspekte der Organisation" nennen. Wechselt der Aspekt, so sind Teile des Bildes zusammengehörig, die früher nicht zusammengehörig waren.' (S.543)
(Ende der Zitate)

Ausdruck

Vielleicht ist einiges davon in das Stück eingeflossen, da ich ohnehin der Meinung bin, das Musik etwas **ausdrücken** muß, um lebendig zu werden, um sozusagen den Odem des Lebendigen zu empfangen;

ein **Ausdruck**, der nichts Konkretes oder Materielles an sich hat und somit schwer faßbar ist. Trotzdem muß es m.E. Intension und Ziel des Strebens jedes Komponisten sein, das Wirkungspotential dieses mysteriösen Kraftfeldes Ausdruck zu erhöhen, zu intensivieren, oder in andern Worten ausgedrückt:

es geht mir beim Komponieren prinzipiell um eine **Suche nach** einem **eigenständigen musikalischen Ausdruck** (und nach Möglichkeiten der Erweiterung der Bestimmungsgrenzen dieses sozusagen imaginären Landes "Ausdruck" bzw. um eine Erweiterung der strukturellen Gestaltungsmöglichkeiten dieser fiktiven Masse "Ausdruck"), nach sinnvollen musiksprachlichen Formulierungen (und nach Wegen der **subtilen Ausdifferenzierung** der Mittel, ihrer sowohl **konfliktreichen Akzentuierung** als auch **syntaktischen Einbindung** in einen **grammatikalisch in sich stimmigen konsistenten Personalstil**), ein Ausloten unergründlicher und unzugänglicher Tiefen, ein Erspüren bisher noch nicht erschlossener **Zwischenräume** und **expressiver Gestaltungsmöglichkeiten** im dialektischen Spannungsfeld einer einerseits intellektuell interessanten, andererseits ausdrucksstark sinnlichen Musik **im Grenzbereich** des Noch-Vorstellbaren hin zum Metaphysischen und Transzendentalen ...

Kurz: um neue authentische Ausdrucksmöglichkeiten, um eine Fortsetzung des Innovationsprozesses.

Möglichkeiten der Ausdruckssteigerung würde ich nicht ausschließlich auf der Ebene der **Materialerweiterung** suchen. Die Anwendung einer extrem komplexen Rhythmik im Verbund mit Mikrotönen und 12 dynamischen Stufen garantiert noch nicht per se ein Maximum an Expressivität, ebensowenig wie der Einbezug außergewöhnlicher

Spielarten. Aber auch der Rückgriff auf traditionelle Formulierungsweisen oder der Rückzug in die Verinnerlichung stellen kein untrügliches Zeichen für besondere Musikalität dar.

Vielleicht liegt der Parameter Ausdruck auf einer noch nonverbalen Ebene, ebenso wie die Illusion einer seriell-technischen Verfügbarkeit auch der geheim wirkenden Kräfte der Musik inzwischen verflogen ist.

(Ausdruckssteigerung bleibt eine musikalische Grundherausforderung schlechthin.)

Ausdruck und Energie

Andererseits muß Ausdruck wahrscheinlich etwas mit **Energie** zu tun haben.

Und wie ich in meiner kompositorischen Arbeit zu musikalischer Energie zu gelangen hoffe, möchte ich im weiteren Verlauf dieses Vortrages untersuchen.

Wobei ich meine Ausführungen gerne mit einem Zitat von Pablo Picasso relativieren möchte: "Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt."

Konzept

Aus diesen Ueberlegungen erwuchs als konzeptionelle Idee, daß ich im 'Klarinettentrio' versucht habe, die **Aspektvielfalt**, wie eine Sache von verschiedenen Standpunkten aus gesehen werden kann - so wie dies Wittgenstein in seinen "Philosophischen Untersuchungen" (über die Aspekte des Sehens) beschreibt - auf musikalische Gegebenheiten zu übertragen, indem ein sich permanent wandelndes Material von verschiedenen Seiten (von verschiedenen sog. Parameterebenen) aus in einer Art "mehrdimensionaler Beleuchtungsmodulation" illuminiert und aspektmäßig interpretiert werden sollte.

Das heißt: um dieser konzeptionellen Idee musikalische Gestalt zu verleihen, sollte das "Material" (worunter ich Komplexe von Tonhöhen, Rhythmen, Motiven, Phrasen etc., aber auch ihre Anordnung in verschiedene Oktavregister, Dichtegrade usw. verstehe) von verschiedenen Parameterebenen aus (wie Dynamik, Artikulation, Phrasierung, Spielarten, behandelt als eigenständige Instanzen der Reflektion) in mannigfaltigen Farbschattierungen beschienen und auf die differenziertesten Aspekte hin durchleuchtet werden. Jede dieser Beleuchtungs-Modalitäten im Zustande des Prozesses (dynamische Art der Beleuchtung, artikulationsmäßige Art der Beleuchtung etc.) nenne ich Beleuchtungsform. Jede dieser Beleuchtungsformen sollte in sich verschiedene analoge Entwicklungen vollziehen und dann in die jeweils nächste Parameterebene hineinmodulieren. Am Schluß des Stückes kommen alle Beleuchtungsformen zusammen.

Bemerkenswert ist vielleicht, daß sich der Beginn des Kompositionsprozesses auch bei mir oft im Spannungsfeld zwischen

Chaos und Ordnung

bewegt, wobei ich Chaos nicht im Sinne der Chaostheorie definieren möchte, sondern als Summe der Gegebenheiten, die von außen an mich herantritt und die ich während dem Kompositionsprozeß versuche, nach meinen Regeln zu ordnen.

(Abb.56/S.6 Kompositions-Protokoll)
Der erste Schritt besteht somit in der

Auswahl aus dem Chaos.

Ausgegangen bin ich beim Kompositionsprozeß dieses Stückes von einem sog. metrischen Formplan (als Raster). Entgegen dem Formplan beispielsweise von 'Déploîment' für Klavier (den ich aus einer Konstellation Hauptzahl-Nebenzahlen deduzierte),

wurde hier im 'Klarinettentrio' der metrische Formplan aus anderen Primärregeln abgeleitet: Für jeden der drei Teile wurde ein Metrumsbereich festgelegt (z.B. für den 1. Teil: 5/8 bis 9/8), der aleatorisch aufgefüllt werden sollte (in diesem konkreten Falle mit Zahlen aus dem Telefonbuch als ironischem Ausdruck für durch Ziffern kodifizierte Einzelschicksale).

Die **metrische Ordnung** soll hier verstanden werden als (erstes) Orientierungsnetz im kreativen Chaos (des Brainstormings).

Freie Ausgangslage

Dies folgt meinem Prinzip, wonach "das Ausgangsmaterial stets frei bestimmbar ist", sei dies nun eine konzeptionelle Idee, sei dies ein sog. "kybernetisches System" mit der Vorstellung einer durch Automatismus sich selbst regulierenden und in sich stimmigen Kompositionsmethode, sei dies ein primär optisch dargestellter Formverlauf, sei dies eine noch zu konkretisierende Klangvorstellung, sei dies ein rhythmisches Gebilde, sei dies ein Geräusch usw., daß aber jede getroffene Entscheidung, um mit Schönberg zu sprechen, "Konsequenzen nach sich zieht" (in: "Gesinnung oder Erkenntnis", in: Jahrbuch der UE, Wien 1926).

Je aleatorischer und unkonventioneller die Ausgangslage gewählt ist, umso mehr interessiert es mich zu sehen, wie ein (insgesamt) kohärentes bzw. um Kohärenz bemühtes musikalisches Denken eines Komponisten mit der spezifischen Aufgabestellung umgeht, d.h. inwieweit er sich dialektisch darum bemüht, fremde Voraussetzungen und eigene Denkweise konsequent zu einer neuartigen (weil ihm selbst a priori undenkbaren) Synthese zu entwickeln, oder ob (und wenn, wo) im Verlaufe des Kompositionsprozesses ein "Systemknacks" geschieht, wo die konsequente Weiterführung abbricht und er in seine ihm vertrauten Formulierungsmuster zurückfällt.

Es geht also m.E. darum, stets sich neuen Gegebenheiten auszusetzen, sich der konfliktreichen Auseinandersetzung zu stellen, um weiterzukommen und nicht zu stagnieren.

Ein Komponist kann die Prämissen ändern

Mit andern Worten: Gesetzt einerseits den Fall, daß sich menschliches Denken (im grundlegenden Bereich) nur allmählich ändert, und gesetzt andererseits die Maxime, daß sich ein Komponist nicht (allzusehr) wiederholen (sondern weiterentwickeln) sollte, so hat er die Möglichkeit, das zu tun, was in den meisten anderen Lebensbereichen unzulässig bzw. nicht möglich ist: Er kann **die Prämissen ändern.** (Ein vor Gericht Angeklagter beispielsweise kann ebensowenig die Gesetze ändern, nach denen er gerichtet werden soll, als ein in ärmlichen Verhältnissen Geborener sein Gesetz-Sein (oder seine "Geworfenheit", um mit Heidegger zu sprechen) verändern kann. Beide können nur innerhalb des durch diese Prämissen gegebenen Spielraumes ihre Situation zu verbessern versuchen.)

Zu Abbildung 57 (bzw. Seite 7 des Kompositions-Protokolls): Analog zum Verfahren der Herstellung des metrischen Formplans sollte auch **dichtemäßig** innerhalb einer bestimmten Anzahl Takte jeweils ein bestimmter Anzahl-Bereich möglicher Impulse pro Takt und Stimme vorkommen, folglich eine Art

Subkutane dramatische Steigerung mittels impulsbezogener Dichteverhältnisse;

subkutan, weil dieser subliminale Prozeß durch eine Oberfläche formaler Anordnung der speziellen Spielarten, der melodischen Gestalten, der polyphonen Verquickungen der strukturellen Amalgamierungen usw. (was wir noch sehen werden) verborgen gehalten wird; oder, in einem metaphorischen Bilde ausgedrückt, weil die komplexe Anordnung dieses Prozesses so verschleiert wird, daß nur noch flüchtige erotische Einblicke möglich sind.

Ich möchte Sie nicht allzusehr langweilen mit einer detaillierten Darlegung der funktionalen Ordnung, mit der verwebenden Konstruktion eines

Dichten Beziehungsnetzes der musikalischen Parameter
(Ich kann die Wirkungsweisen der einzelnen Strategien gerne im kleinen Kreise erläutern, falls Interesse dafür vorhanden sein sollte.)

(Abb.58 bzw.S.9 des Kompositions-Protokolls)
Grundsätzlich geht es hier darum, aus diesen Metren in sinnfälliger Weise zu Rhythmen zu kommen, und dafür habe ich ein gegenüber dem in "Duometrie" für Flöte und Baßklarinette verwendeten Verfahren abgewandeltes (aber, wie aus der sprachlichen Formulierung hervorgeht, davon abgeleitetes) Vorgehen angewandt, dargestellt im Kompositionsverfahren "Rhythmus aus Metrum".

1) Ein wesentliches Prinzip dieser Technik besteht darin, daß jeweils in sehr strenger konstruktiver Weise die benachbarten Takte für die Struktur des gerade zu bearbeitenden Taktes bestimmend sein sollen, z.B. was die taktüberspannenden rhythmischen Proportionen anbelangt.

Ein Unterschied in der Vorgehensweise gegenüber dem früheren Stück "Duometrie" besteht darin, daß durch das gleichzeitige Erklingen des eigentlichen Grundmetrums sich die darüber gelegten rhythmischen Proportionen deutlicher abheben (sogar da, wo die im eigentlichen Grundmetrum pulsierende Stimme als Folge der Anwendung oben beschriebener Kompositionsverfahren einen über die ganze Taktlänge gehaltenen Ton zu spielen hat und somit nur noch "innerlich" pulsiert) als in "Duometrie", wo die rhythmischen Proportionen der beiden Stimmen sich (meist) auf ein nur noch virtuell (d.h. verborgen wirkendes, aber nicht selbst direkt in Erscheinung tretendes und dadurch evident werdendes) Grundmetrum bezogen. Dies als intendierte Darstellung bzw. Gegenüberstellung zweier Beleuchtungsvarianten derselben Grundkonzeption.

2) Diese Bestimmungszahlen wurden (nebst ihrer rhythmisch-proportionalen Funktion) auch wirksam, als es darum ging, innerhalb des prädeterminierten Anzahl-Bereiches möglicher Impulse pro Takt und Stimme die definitive Anzahl der Impulse festzulegen.

3) Und schließlich wurden aus diesem Verfahren auch die einzelnen rhythmischen Konstellationen gewonnen.

4) Zur rhythmischen Darstellung und Transformation der Resultate dieses Verfahrens ist noch anzumerken, daß in diesem Stadium der Entwicklung eine Art Reflektionsebene oder ein Brechungsfilter wirksam werden sollte:

Abbildung 59 (bzw. Seite 11 des Kompositions-Protokolls):
Um nicht nur in eindimensionaler Richtung dieses rhythmische Verfahren technisch zu vollziehen, sondern um zusätzlich sich dialektisch entgegengesetzte, sich spannungsvoll reibende Gestaltungsausformungen zu erreichen, habe ich versucht, die Resultate (als

anfängliche Verhältnisse genommen) in zunehmender Weise zu verzerren, indem ich eine Art **'Komplementärrhythmik' (auf einen größeren Bereich hin bezogen)** angewendet habe, dergestalt daß (wie wir auf der folgenden Abbildung 60 bzw. Seite 13 des Kompositions-Protokolls sehen) beispielsweise auf einen Bereich von 7 oder 8 Takten bezogen, in der Summe (würde man diese 7 oder 8 Takte untereinander schreiben) auf jeden Zweiunddreißigstel ein Impuls gesetzt sein sollte. Diese Zweiunddreißigstel waren dann ihrerseits wiederum eingespannt in die rhythmischen Proportionen 7:6 oder 5:6 etc.

Einen **Sinn dieser komplexen kompositorischen Verfahren** gegenüber einem quasi spontanen Komponieren sehe ich darin, daß z.B. hier im "Klarinettentrio" alle Momente aus einem initialen Kern, aus einer Urzelle entwickelt sind, woraus sich eine strenge Ordnung ergibt, die vielleicht subkutan in einem nicht mehr kontrollierbaren metaphysischen Bereich wirksam werden kann.

Interessant wird meines Erachtens ein Stück dann, wenn das Resultat nicht meiner vorgeformten Vorstellung entspricht (dies wäre eine blosse Reproduktion, ein büromäßig-reflektionsloses Ausführen eines prädeterminierten Planes), sondern wenn das Stück im Verlaufe des Kompositionsprozesses so wird, daß es mir nicht paßt (weil es für mich ungewohnt ist), aber daß ich doch spüre, daß es so sein muß. (Dies ist mein Verständnis von 'Komposition' gegenüber einer blossen 'Reproduktion'). Oder mit Max Frisch gesprochen: "daß du am Anfang nicht weißt, wenn du in den Wald gehst, wie lang der Wald ist und wo du beim Wald herauskommst oder ob du wieder zurückkommst." Und daraus schließt er für seine Arbeit: "Natürlich macht man sich einen Plan, um ihn wieder aufgeben zu müssen." (aus einem Gespräch mit Otto F. Walter)

Vielleicht helfen diese Verfahrensweisen auch bei der für jeden ernsthaften Komponisten zentralen Frage: Wodurch unterscheide ich mein Stück von den andern, damit es nicht das 2000. Stück seiner Art wird?

Als **ästhetische Haltung**, die möglicherweise auf diesem Weg einige Perspektiven zu entwerfen vermag, sehe ich die Position der **individuellen Radikalisierung.**

Als mögliches Hilfsmittel dazu mag die

Numerik dienen.

Denn ich sehe diese Arbeit der Kodifizierung durch Zahlen als eine für dieses Stück spezifische Ausformung des Prinzips (das ich z.T. auch in andern Stücken angewandt habe), wonach, fast im Sinne einer Gödelisierung (Probleme der Wirklichkeit auf Zahlen abzubilden), durch das Mittel der Zahl zwischen in sich genau definierten und analog angeordneten parametrischen Feldern tragfähige Beziehungen geschaffen werden sollten, ohne mich aber auf die bloße Logik der Zahlen zu verlassen, sondern um auf dieser (vielleicht tragfähigen) Basis und im dadurch gegebenen Rahmen nach Möglichkeiten einer tiefer liegenden musikalischen Logik zu forschen. Dies auch, um eine Art Bifurkation zwischen Geist und Gefühl in einem spannungsgeladenen musikalischen Umfeld anzustreben,

> im Sinne von (man könnte geradezu sagen) "diakritischer Dialektik und synkretistischer Dichotomie", d.h. zu versuchen, sowohl die Gegensätze und ihre zur Erkenntnis gelangten Begriffe genau zu unterscheiden bzw. fein säuberlich zu trennen und zu differenzieren, als auch die Zweiteilung in Intellekt und Emotion zu verbinden bzw. zusammenzuführen.

Und in der grundsätzlichen Hoffnung, daß der strukturelle Widerstand als Quelle musikalischer Spannung und im Verbunde mit sich widerstreitenden, gegenseitig antagonistischen Kräften in **Energie** umschlagen möge.

In diesem Zusammenhang vielleicht noch einige Gedanken zum inzwischen schon recht abgegriffenen Begriffsumfeld der

Komplexität

'Wann wird **Komplexität** zum manirierten Kunsthandwerk?' muß man sich bei der heutigen Ausbreitung dieser Technik oder Verfahrensweise fragen.

Ich denke, das ist dann der Fall, wenn sie als Selbstzweck angewendet wird und keine zusätzlich darüber hinausweisenden musikhistorisch neuen und individuell verformenden Aspekte (beziehungsreich eingebunden) dazukommen. (Wie wenn jemand die polyphone Technik nur um ihrer selbst willen benutzen würde, ohne sie in den Dienst eines übergeordneten, werkausprägenden Konzeptes zu stellen.)

Komplexität

Es ist m.E. eine Illusion, daß ein schlechtes Stück bloß dadurch aufgewertet werden könnte, indem man einige Sechzehntel durch Elftolen ersetzt und dieses belanglose und redundante Material multipliziert, schichtet und verschachtelt, um sich hinter dieser leeren oder leerlaufenden Technik gut verstecken zu können und nicht Stellung beziehen zu müssen.

Was ich damit sagen will: es kommt auf die In-sich-Stimmigkeit und die Originalität der ästhetischen Haltung an, die **hinter** einer Technik steht. (Webern ist nicht in quantitativer, sondern in qualitativ-beziehungsmäßiger Hinsicht komplex.)

oder anders gesagt:

Komplexität wird m.E. erst da sinnvoll und tragfähig bzw. lebensmunter, wo sie nicht als Selbstzweck entsteht, sondern sich mit einer individuellen Ausdruckstiefe, mit einer persönlichen Sprache, mit eigenständigen Ideen und einer klaren, strengen Ordnung verbindet.

Ich habe **Komplexität** nie ihrer selbst willen angestrebt. Wo sie bei mir vorkommt, ist sie stets Resultat meines Bestrebens nach Genauigkeit und klanglicher Interessantheit.

Aus zeitlichen Gründen nicht weiter eingehen kann ich auf die

Dramaturgischen Ueberlegungen: S.17 des Kompositions-Protokolls

und möchte gleich weiterschreiten zu den

Rhythmischen Prozessen

Abbildung 61 bzw. Seite 20 des Kompositions-Protokolls

Im Laufe des Kompositionsprozesses habe ich auch andere Kompositionsverfahren in Betracht gezogen. So z.B. das Verfahren "Rhythmische Transformationsmöglichkeiten" einer Ausgangsfigur. Diese Transformationsmöglichkeiten können beispielsweise darin bestehen, daß der längere Dauernwert verschiedenartig unterteilt wird, während der kürzere nicht angetastet wird (senkrechte Ableitungsfolge links auf der Abbildung). Oder sie können in einer Umwertung der sog. "irrationalen" Proportion bestehen: Quintole wird zu Quartole, zu Sextole etc. (waagrechte Ableitungsfolge, erste Zeile auf der Abbildung). Oder das initiale Verhältnis der Dauernwerte zueinander kann verändert werden: 4zu1 wird zu 7zu3, zu 3zu2 usw. (2. waagrechte Zeile auf der Abbildung). Dieses Kompositionsverfahren habe ich schließlich nicht noch zusätzlich im "Klarinettentrio" angewendet, sondern erst im Stück "Atemlinie" für Horn solo.

(Hören wir das Stück als Kontrast zum "Klarinettentrio", das etwa zur gleichen Zeit entstanden ist).

Kehren wir zurück zur Besprechung des "Klarinettentrios".

Formanlage

Die Abbildung 65 (bzw. Seite 82 des Kompositions-Protokolls) zeigt eine zusammenfassende Uebersicht über die **formale Anordnung** im allgemeinen und über die Tonhöhendisposition im speziellen. Daraus geht z.B. für den Bereich um Takt 71 hervor, daß sich die Tonhöhen dieses Abschnittes innerhalb eines Ambitus zu bewegen haben, der in Bezug zu den Tonumfängen der anderen Abschnitte steht, wobei die Tonumfänge aller Abschnitte ihrerseits wiederum vom Ambitus des Initialklanges abgeleitet worden sind. Ebenso wurden auf diesem Dispositionsblatt die Abstandslagen der einzelnen Stimmen zueinander, die vorwiegende Tendenz der Melodiefortschreitungen, sowie die vorherrschende harmonische Klanglichkeit usw. abschnittsmäßig geregelt.

Tonhöhenordnung

Insbesondere sollte, was die gegenseitigen Beziehungen der vier Abschnitte zueinander anbelangt, eine Art "Begriffsspiegelsymmetrie" zum Tragen kommen, dergestalt daß im ersten Abschnitt ein aus gleichberechtigten bzw. gleichwertigen Stimmen gebautes "Tutti-Gefüge" erklingen sollte (alle Stimmen werden gleichzeitig komponiert). Demgegenüber hat im zweiten Abschnitt jede Klarinette eine individuelle Hüllkurve zugeordnet bekommen. Sozusagen als Spiegelsymmetrie zu diesem zweiten Abschnitt und als gleichzeitigem Bezug zum ersten Abschnitt hatten sich im dritten Abschnitt alle drei Klarinetten innerhalb einer einzigen gemeinsamen, sehr engen mikrotonalen Hüllkurve zu bewegen, wobei sich diese Hüllkurve bezüglich Ambitus und Tonhöhenlage ständig wandeln sollte. Im vierten Abschnitt schließlich finden wir eine Art Synthese der vorangegangenen Abschnitte und gleichzeitig gewissermaßen eine symmetrische Spiegelung des ersten Abschnittes ("quasi Soli im Tutti" statt "Tutti").

Das heißt: die 3. Klarinette ist gleichsam solistisch komponiert (ohne daß sie interpretatorisch besonders solistisch hervortretend zu spielen hätte); dies nach bestimmten intervallisch-melodischen Regeln, die passacaglia- bzw. chaconneartig wiederkehren. Die 2. Klarinette (gewissermaßen in der Funktion eines Duplums) hat den (wiederum passacagliaartig wiederkehrenden) Krebs dieser Intervallfolge (nicht Tonfolge!) zu spielen, während die 1. Klarinette (als Triplum, um im Funktions-Bilde des Kantilenensatzes zu bleiben) innerhalb des genau definierten stilistischen Rahmens (eben wie eine Triplum-Stimme dies tat) die noch verbleibenden harmonischen Ergänzungstöne hinzuzufügen hat.

Auf der Abbildung 66 (bzw. der Seite 100 des Kompositions-Protokolls) sehen wir die aus den oben beschriebenen Verfahren gewonnenen rhythmischen und tonhöhenmäßigen Strukturen, die jetzt aber alle um einen Viertelton transponiert werden, so daß im ganzen Stück kein einziger traditioneller Griff vorkommt und sich - nebst der zunehmenden parametrischen Beleuchtung und Modifizierung - eine Art Meta-Klanglichkeit ausbreitet.

Zur
Parametrisierung
die ausgeht von verschiedenen Kategorien der Klangfarben-Kombinierbarkeit (S.88) und als Paradigma von einer (möglichen) 8-fach-Kombinierbarkeit beim Horn: mit Vibrato, mit Flatterzunge, mit Stimme, mit Klangfarbentriller, mit Klappengeräuschtriller, mit offen-gestopft-Triller, mit Smorzato und mit gelegentlichen Zwerchfellstößen. Eine Kombination, die ich im Hornstück quasi als virtuell-fiktive Bezugs-Realität aber nie verwendet habe.

Im "Klarinettentrio" ging es mir darum, eine "von den rhythmischen und tonhöhenmäßigen strukturellen Gegebenheiten unabhängige, jedoch in sich stimmige, über die vorhandene Struktur gelegte zusätzliche Instrumentations-Schicht" zu entwickeln (hier wohl zutreffender: "Beleuchtungs-Schicht" genannt). In jedem der drei ersten Abschnitte des Stückes herrscht tendenziell jeweils eine der drei verschiedenen Haupt-Beleuchtungsformen vor

(beginnend mit der dynamischen Beleuchtungsform im ersten Abschnitt, die allmählich in die klangfarblich-artikulationsmäßige Beleuchtungsform hineinmoduliert),

durchsetzt aber von jeweils qualitativ anders gestalteten Rückgriffen (um jedes Mal wieder einen andern Aspekt der jeweiligen Beleuchtungsform hervorzuheben), wobei vorallem sog. Klangfarbenmodulationen eine wichtige Rolle spielen: unmerkliche Uebergänge von Vibrato zu Klangfarbentriller zu Smorzato-Tremolo zu unaufdringlicher Tonrepetition presto possibile usw.; (oder eine andere Linie vom harten, hellen Ton über den Normalton zu viel Luft zu Flatterzunge zu voce usf.)

Im vierten Abschnitt des Stückes, der mit dem (behandelten) Takt 71 beginnt (gewissermaßen als Peripetie), werden die verschiedenen Beleuchtungsformen in den unterschiedlichsten Verknüpfungen und Verbindungen kombiniert. Abbildung 67 (bzw. Seite 141 der Kompositions-Arbeitsskizzen) zeigt dieses allmähliche Zusammenkommen in der Skizze, und auf der Abbildung 68 sehen wir im Vergleich dazu dieselbe Stelle in der Partitur.

Diese komplexen Kompositionsverfahren und die Notwendigkeit des permanenten Reflektierens der Probleme, sowie die Hinterfragung angenommener Gegebenheiten resultieren selbstverständlich in einer relativ langen Entstehungszeit der einzelnen Stücke. Deshalb ist es wohl zweckmäßig, an dieser Stelle zum Schluß einige grundsätzliche Gedanken zum Themenkreis

Quantität und Qualität

zur Sprache zu bringen.

Bezüglich meiner Ueberlegungen zu möglichen Kriterien der musikalischen Qualität verweise ich gerne auf meinen an dieser Stelle gehaltenen Vortrag aus dem Jahre '88, der in gekürzter Form in der nächsten Ausgabe der "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik" erscheinen wird.

Was ich aber ganz generell feststelle, ist ein weit verbreitetes

Denken in Quantitäten statt in Qualitäten.
Ich bin aber der Meinung, daß nicht nur die Industrie und die Wirtschaft ihr Denken umstellen muß und einen Kurswechsel von der Vorstellung eines ständigen Wachstums hin zu einer Lebensqualität vollziehen sollte, sondern daß auch in der Kunst und in der Musik das Denken in Vielschreiberei (was auch in meinem Kopf herumspuckt) der qualitativen Konzentration Platz machen müßte.

Für die Leute in 20 Jahren wird es nicht wichtig sein, ob der Komponist sehr jung, sehr alt, Transvestit oder rauschgiftsüchtig ist, und ob er das Stück in fünf Nächten oder in fünf Monaten geschrieben hat.

Qualität ist wahrscheinlich das Einzige, was zeitlich überdauert und was andern Menschen vielleicht auch **in metaphysischem Sinne** etwas geben kann.

Ein **Schnelles Schreiben** bedingt stets:

1.) (einen weitgehenden) Verzicht auf Differenzierung, und/oder
2.) Verzicht auf's Ausprobieren von Neuem, von Unberechenbarem.

Den ersten Punkt betreffend:
Zum schnellen Komponieren gehört das Wegschieben und Uebergehen der auftauchenden Probleme und Fragen und die Beschränkung der Mittel fast unabdingbar. Konkret bedeutet dies in der heutigen Zeit **Verzicht** auf einen Großteil der möglichen differenzierten Klangfarben, **Verzicht** auf Vierteltöne (ein konstituierendes Grundelement des 'Klarinettentrios'), **Verzicht** auf besondere Spielarten, **Verzicht** auf eine differenzierte Dynamik, **Verzicht** auf eine subtil unterscheidende, nuancierte Artikulation, **Verzicht** auf das Gestalten komplexer Beziehungen und interessanter Strukturen im Sinne, daß Musik Zustände des menschlichen Seins schildert, reflektiert und neue Formen aufzeigt; kurz: die Anwendung eines reduzierten Repertoires an Ausdrucksmöglichkeiten.

Auf der andern Seite, den zweiten Punkt betreffend, steht der Verzicht, sich mit Neuem und Unerforschtem auseinanderzusetzen.

Demgegenüber möchte ich in meiner Arbeit vertiefen, ausloten, mich den Aufgaben stellen und brauche deshalb genügend Zeit, um den Problemen ohne Zeitdruck auf den Grund gehen zu können und um so möglicherweise zu neuartigen, weiterführenden und authentischen Lösungen zu gelangen (und nicht unter Zeitdruck auf bereits bestehende, meist der Aufgabenstellung inadäquate Lösungen zurückzugreifen), um somit der grundlegenden Verantwortung gerecht werden zu können, auch anderen Teilen unserer Gesellschaft innovative Impulse vermitteln zu können.

Und der **Anspruch hoher Qualität** und ungewöhnliche (oder originelle) Ideen, die neuartige Ausdrucksmöglichkeiten und neue Umsetzungstechniken erfordern, führen, wenn man diese Verantwortung ernst nimmt und nicht einfach die Probleme beiseite schiebt, zu einer vergleichsweise langsamen Produktion.

Zum Schluß als Diskussionsanregung noch einwenig Polemik (ganz im Sinne von Friedrich Dürrenmatt, daß eine Geschichte erst dann zu Ende erzählt sei, wenn sie die schlimmstmögliche Wendung genommen habe):

Forschung und Produktion in der Komposition.

Nach meinen Beobachtungen gibt es in der Komposition wie in der Wirtschaft eine Forschungsabteilung (wo quantitativ nicht so viel und nicht so schnell produziert, dafür entwickelt wird. Parade-Beispiel eines solchen, für die ganzen 50er Jahre und Komponisten wie Boulez, Stockhausen und Nono wichtigen Komponisten mit nur 32 Opus-Nummern ist natürlich Anton Webern, und zudem oft mit extrem kurzen Stücken, gleichsam gedrängten Gedankensplittern, aber reich an Potential (statt breitgewalzter Langeweile). Und auf der andern Seite gibt es eine Produktionsabteilung, wo die Komponisten sich auf die Ergebnisse und Verfahren der Forschungsabteilung abstützen und viel produzieren. Eine schnelle und große Produktion, wie z.B. (und das meine ich gar nicht pejorativ, sondern anerkennend) bei Mozart, ist nur in einem konventionell klar definierten Stil möglich, nicht aber, wenn zuerst noch die Grammatik dieser musikalischen Sprache erarbeitet werden muß. Und erst

gar nicht in jenem Bereich der heutigen anspruchsvollen Musik, wo für jedes Stück eine eigene, werkspezifische und in sich stimmige Sprache gefunden werden muß - oder sollte.

Während aber in der Wirtschaft diese Aufgliederung klar ist und dementsprechend verschieden subventioniert wird, wird in der Komposition kein Unterschied gemacht.

Aus diesem Sachverhalt mag jeder seine eigenen Konsequenzen ziehen. Ich möchte versuchen, trotz dieser Gegebenheiten am Ende meines Lebens lieber eine kleine Anzahl guter oder zumindest akzeptabler, anstatt massenweise und inflationär mittelmäßige bis schlechte Werke zu hinterlassen.

Es gibt genug schnell Hingeschriebenes, das ebenso schnell wieder vergessen wird. Ob es mir gelingen wird, die Extension zu vermeiden und die Intension zu konzentrieren, wird sich weisen.

Ziel der Auseinandersetzung mit Musik wird es für mich bleiben, nicht irgendwelche netten Klänge hinzusetzen, sondern im Prozeß der künstlerischen Wahrheitssuche weiter voranzukommen, d.h. nach Möglichkeit Wesentliches über mich und die Welt zu erfahren, sogar wenn Kunst eine Lüge sein sollte. (Oder wie Herbert Brün den Akzent setzen würde: als Komponist durch innovative Tätigkeit den Verfall verlangsamen.)

Hören wir das Stück (Klangbeispiel).

Abb. 56

Klarinettentrio : metrischer Formplan -1-

1. Teil : 5' bei ♪ = 109 ⟶ $\begin{array}{r|l} 60 & 300 \cdot 109 \\ \hline 1 & \\ 109 & 60 \end{array} = 545$ ♩ Zahlenreservoir: Telefonbuch

($\frac{5}{8}$ bis $\frac{9}{8}$)

(Gerade Zähler werden in Viertelmetren umgewandelt, um eine ruhige Bewegung zu suggerieren.)

5 | 6 | 7 | 8 | 9 (5) | 5 | 7 | 6 | 9 | 8 (10) | 6 | 9 (1) | 9 | 8 | 6 (15) | 8 | 5 | 6 | 8 | 9 (20) | 8 | 7 | 6 |

(5×) 9 | 7 (25) ×5 | 5 | 5 | 7 ×1 | 5 | 7 (30) | 6 | 6 | 6 ×2 | 7 | 5 (35) (1) | 7 | 5 | 9 ×3 | 8 | 6 (40) | 5 | 7 | 8 ×4 | 6 | 9 (45) | 5 |

(6×) 9 | 6 | 7 | 6 (50) | 5 | 6 ×1 ×5 | 6 | 5 | 7 (55) | 5 | 6 | 7 ×2 ×6 (1) | 6 | 9 (60) | 5 | 9 | 5 | 5 ×3 | 8 (65) | 9 | 7 | 6 | 6 | 9 ×4 (70) |

(7×) 8 | 6 ×5 | 5 ×2 | 7 | 8 (75) ×7 | 7 ×4 (1) | 5 ×1 | 7 | 5 ×6 | 6 (80) ×3 | 7 |

: systemfremde Leerstellen (♯, Halbtöne steigend) jeweils auf erstmöglichem Taktimpuls → verworfen

2. Teil : 4' bei ♪ = 79 ⟶ $\begin{array}{r|l} 60 & 240 \cdot 79 \\ \hline 1 & \\ 79 & 60 \end{array} = 316$ ♩

($\frac{1}{8}$ bis $\frac{5}{8}$)

(82) 1 | 4 | 2 | 5 (85) | 3 | 4 | 2 | 5 | 2 (90) | 1 | 4 | 1 (1) | 2 | 5 (95) | 5 | 3 | 2 | 1 | 4 (100) | 2 | 3 | 5 | 1 | 5 (105) |

5 | 1 | 4 | 2

2 | 3 | 2 | 5 | 1 (110) | 4 | 3 | 4 | 4 | 2 (115) | 3 | 1 | 4 (1) | 2 | 3 (120) | 5 | 2 | 3 | 3 | 2 (125) | 1 | 4 | 2 | 3 | 1 (130) |

3 | 5 | 2 | 3 | 2 (135) | 5 | 3 | 2 | 4 | 5 (140) | 3 | 2 (1) | 5 | 4 | 4 (145) | 3 | 3 | 5 | 2 | 3 (150) | 4 | 2 | 4 | 4 |

2 (155) | 5 | 2 | 5 | 4 | 3 (160) | 5 | 4 | 2 | 2 | 4 (165) | 2 (1) | 3 | 1 | 4 | 4 (170) | 2 | 2 | 3 | 5 | 4 (175) | 4 | 3 | 2 |

3 | 3 (180) | 2 (1) | 3 | 5 | 1

3. Teil : 2' bei ♪ = 47 ⟶ $\begin{array}{r|l} 60 & 120 \cdot 47 \\ \hline 1 & \\ 47 & 60 \end{array} = 94$ ♩

($\frac{1}{8}$ bis $\frac{9}{8}$)

(185) 6 | 1 | 3 | 5 | 4 | 7 (190) | 6 | 5 | 4 | 9 | 8 (195) | 1 | 2 | 5 | 7 | 2 (200) | 8 | 3 | 8

Whlgen: 9 | 5 | 6 | 4 | 3

Klarinettentrio: metrischer Formplan -2-

			Impulse pro Takt (1. u. 3. Teil: auf jeweils 1 Takt; 2. " : " " 2 Takte)	
1. Teil,	1. Zeile	(T. 1 - 23)	: 0 - 3	alle ähnlich, keine Pausen
	2. "	(T. 24 - 46)	: 1 - 4	
	3. "	(T. 47 - 70)	: 2 - 5	
	4. "	(T. 71 - 81)	: 3 - 6	
2. Teil,	1. Zeile	(T. 82 - 105)	: 5 - 11	alle abwechslungsweise, Pausen einführen (Ereignis-Trigger-Punkte bestimmen)
	2. "	(T. 106 - 130)	: 7 - 13	
	3. "	(T. 131 - 155)	: 5 - 13	alle abwechslungsweise, Tendenz: 3. Klar. schnell, die andern langsam
	4. "	(T. 156 - 179)	: 3 - 13	
	5. "	(T. 180 - 184)	: 2 - 13	
3. Teil,	1.+2. Klar.:		0 - 6	
	3. Klar. (Bassklarinette):		7 - 13	

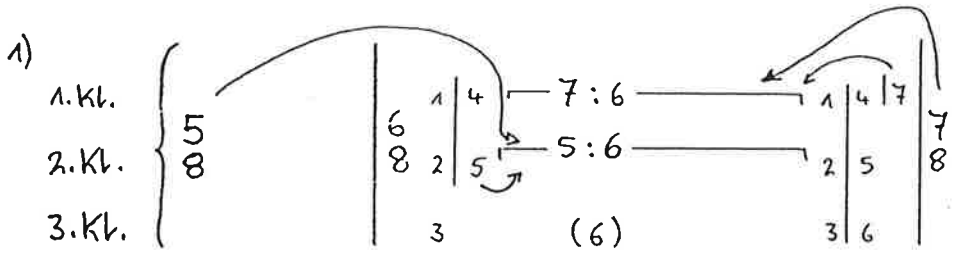
*) Im ersten und im 2. Teil wird in der 2. Zeilenhälfte die horizontale Stimme jedes Instrumentes aus der 1. Zeilenhälfte vertikal auf alle 3 Instrumente übereinandergelegt. (Dieses Verfahren habe ich schlussendlich nicht ausgeführt.)

Abb. 58

(In der 1. Fassung galt die zusätzl. Regel, dass bei den Proportionen die linke Zahl stets höher sein musste als die rechte. Dies ergab 2 Zusatzmöglichkeiten: 1. Beispiel 5:6 → 5:3
2. Beispiel 6:7 → 12:7)

Rhythmus aus Metrum (2. Fassung)

1)



Treffen beide aufeinander, so hat links Vorrang und rechts rutscht um eins nach unten.

2) wieviele Impulse : 0 1 2 3

1. Klar.: 1 2 3 4
5 6 (7) → 2

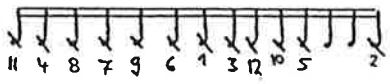
2. Klar.: 1 2 3 4
(5) → 0

3. Klar.: 1 2 3 4
5 (6) → 1

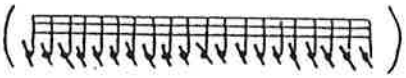
3) kleinster Wert bei ♩=109 : ♩

auf die nächstliegende Verdopplung runden

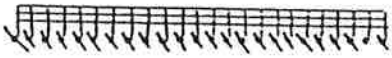
$\frac{5}{8} + \frac{6}{8} + \frac{7}{8} = 18$ → 1. Klar.: 14, gekürzt mit 7 :



" → 2. Klar.: 20, " " 5 :

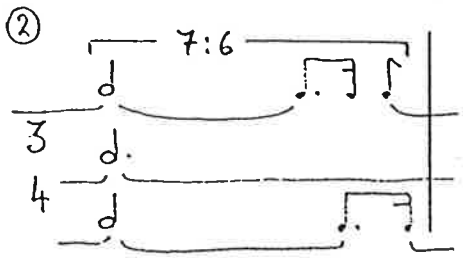


" → 3. Klar.: 24, " " 6 :



bei Gleichstand die höhere Zahl wählen

4) Resultat:



René Wohlhauser
17-10-1986

Bemerkung: Wenn die Punkte 1) und 2) in mehreren Stimmen identisch sind, so erhalten diese alle das selbe Resultat.

Rhythmus -1-

Abzählraster I. Teil: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

Abzählzahl	1. Klarinette	: Taktartenzähler	links
"	2. "	: "	mitte
"	3. "	: "	rechts

Regeln:

1.) Es wird fortlaufend abgezählt.

2.) Bezogen auf die ersten 5 Achtel darf kein 32tel wieder erscheinen, bevor alle andern verwendet worden sind

Resultat: Zunehmende Verzerrung der anfänglichen Verhältnisse.

„Komplementärrhythmik" (auf einen grösseren Teil bezogen).
Es wird eine grösstmögliche Vielfalt der Rhythmen (innerhalb des gegebenen Rasters) erreicht. Die Rhythmen sind aber strengstens aus den Taktarten abgeleitet.

Abb. 60

Rhythmus -3- (Tabelle 2)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	1				2				3				4				5			
11	7 53,2	17 54,3	25 55,2	26 55,2	14 54,2	1 52,3	5 53,1	11 53,3	8 53,2	16 54,2	21 55,1	2 52,3	23 55,2	6 53,1	24 55,2	15 54,2	9 53,2	3 52,3	12 54,1	19 54,3
12	8 56,3	23 58,1	11 56,3	16 57,2	1 55,3	5 56,2	22 58,1	26 58,2	9 56,3	2 55,3	15 57,2	6 56,2	12 57,1	24 58,1	19 57,3	18 57,2	3 56,1	7 56,2	10 56,3	17 57,2
13	8 59,2	18 60,3	22 61,2	5 59,1	29 62,2	1 58,3	23 61,2	12 59,3	9 59,2	28 62,2	6 59,2	2 58,3	19 60,3	16 60,2	15 60,2	17 60,2	13 60,1	3 58,3	7 59,2	21 61,1
14	6 63,2	9 64,1	17 64,3	21 65,2	1 62,3	15 64,2	7 63,3	12 64,2	4 63,1	2 62,3	10 64,1	23 65,2	14 64,2	8 63,3	5 63,2	20 65,2	22 65,2	11 64,2	3 63,1	13 64,2
15	17 67,2	29 68,2	19 67,2	22 67,3	7 66,1	4 66,1	10 66,2	1 65,2	26 68,1	14 66,3	28 68,2	27 68,2	16 67,1	18 67,2	5 66,1	8 66,1	2 65,3	11 66,3	30 68,3	20 67,3
16	28 71,2	9 69,3	11 69,3	25 71,2	36 72,1	1 68,3	7 69,2	22 71,1	18 70,2	16 70,1	12 70,1	2 68,3	21 70,3	10 69,3	8 69,2	23 71,1	35 72,1	3 68,3	20 70,3	24 71,1
17	11 72,3	8 72,3	16 73,2	22 73,3	18 73,2	24 74,1	9 72,3	1 72,1	4 72,1	26 74,1	12 73,1	15 73,1	17 73,2	10 72,3	5 72,2	2 72,1	23 73,3	20 73,2	19 73,2	13 73,1
18	3 74,2	9 74,3	14 75,1	32 76,1	6 74,2	29 76,1	1 74,2	12 75,1	4 74,2	18 75,2	23 75,3	28 76,1	10 74,3	2 74,2	31 76,1	7 74,3	5 74,2	15 75,1	17 75,1	13 75,1
19	14 77,2	8 76,3	24 78,1	11 77,1	5 76,3	18 77,3	1 76,1	21 77,3	9 76,3	25 78,2	6 76,3	15 77,2	9 77,1	2 76,2	12 77,2	17 77,3	7 76,3	26 78,2	20 77,3	19 77,3
20	18 79,3	22 80,2	13 79,2	15 79,2	1 78,2	5 78,3	11 79,2	25 80,2	9 79,1	2 78,3	17 79,3	6 78,3	24 80,2	14 79,2	3 78,3	12 79,2	23 80,2	19 80,1	10 79,1	4 78,3
21			11 81,2	4 80,3	8 81,1		1 80,3			14 81,2	15 81,3	5 80,3	9 81,1	2 80,3	16 81,3	12 81,2	17 81,3	18 81,3	6 81,1	19 81,3

$3(9-26)+1$

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36				
	6				7				8				9							
11	18 54,3	20 54,3	10 53,3	4 53,1			13 54,1	22 55,1												
12	13 57,1	20 57,3	21 58,1	4 56,1	27 58,2		14 57,1	25 58,2												
13		10 59,3	27 62,1		4 59,1	25 61,3	14 60,1				20 61,1	11 59,3	24 61,3		26 62,1					
14	18 65,1				16 64,3		19 65,1													
15	24 68,1	23 67,3	15 67,1	6 66,1	25 68,1	3 65,3	12 66,3	9 66,2			21 67,3				13 66,3					
16	13 70,1	31 71,3	30 71,3	4 69,1	32 71,3	17 70,2	19 70,2	14 70,1	29 71,3	5 69,1	27 71,2	26 71,2	34 71,3	33 71,3	15 70,1	6 69,1				
17	21 73,3	6 72,2		3 72,1			25 74,1	14 73,1	7 72,2											
18	30 76,1	21 75,2	20 75,2	11 74,3	8 74,3	22 75,2	19 75,2	16 75,1	26 75,3	25 75,3	27 75,3	24 75,3								
19	3 76,2	13 77,2	10 77,1	16 77,2		23 78,1	22 78,1	4 76,2												
20	7 79,1	16 79,3	21 80,1				20 80,1	8 79,1												
21	3 80,3		10 81,2			7 81,1	13 81,2													

II. Teil: Dichteplan (102 Takte)

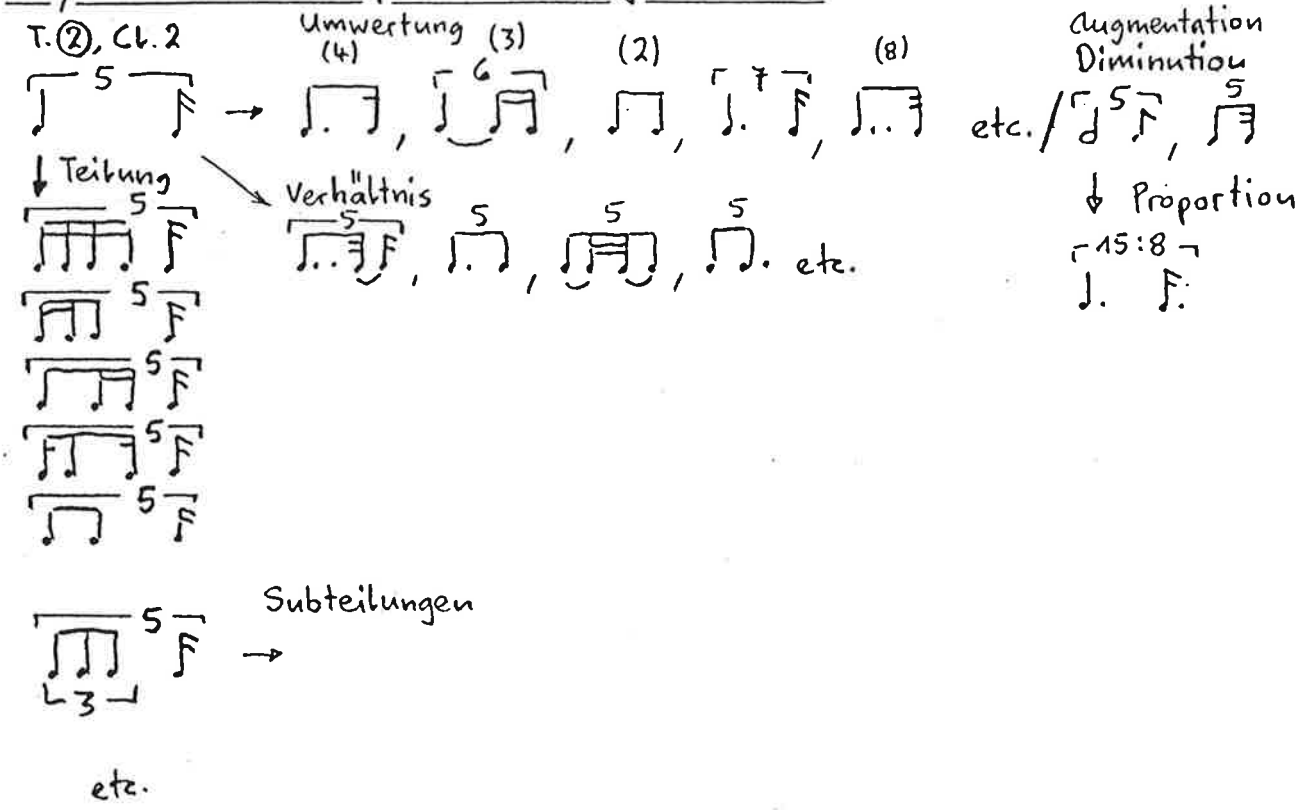
a) 13 Takte lang kaum hörbare Geräusche und Bewegungen (82 - 94)
b) 11 " " kleinste Tongruppen (Töne u. Geräusche gemischt, z.T. gefärbte Pausen) (95 - 105)
c) 13/7 " " Zunahme der Dichte (106 - 112)
d) 23/13 " " non-direktionelles Pendeln: Zu- u. Abnahme d. Dichte (113 - 125)
e) 5 " " starkes Zunehmen der Dichte und der Dynamik (126 - 130)
f) 7 " " maximale Dichte und Lautstärke (131 - 137)
g) 7/5 " " quasi Reprise II. Teil: Pausenfeld mit kleinen Tongruppen (156 - 160)
h) 8 " " Zunahme der Dichte (161 - 168)
i) 9 " " immer mehr lange Töne und hohe Lage und lauter " " (169 - 177)
m) 5 " " quasi Reprise vom Ende des I. Teiles (Vielfach-Klangfarben-Kombination) (178 - 182)
n) 2 " " Pause → (183 - 184)
sub 23/13 " " sehr leise bewegt und extrem luftig, tiefste Lage, non-direktionell (138 - 150)
17/5 " " in Wellen ansteigende Dynamik (die 3 Spieler asynchron) (151 - 155)
103

III. Teil: Nachklang

Bkl stets sehr luftig
auch die Resonanztöne meist luftig und schwebend

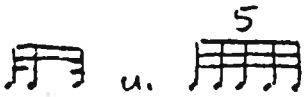
Abb. 61

Rhythmische Transformationsmöglichkeiten

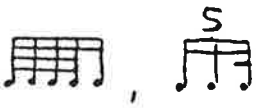


(Bahn Basel - Luzern 6. Mai 1987)

vgl. auch die Abhandlung „Entwicklungsmöglichkeiten rhythmischer Figuren"
" " „Schlagzeugtrio" u. „Duometrie" - Komp. Arbeits-Skizzen

Permutation mit andern Figuren z.B.  u.

a) Wertung : (mit od. ohne Beibehaltung d. Figurenstruktur)

b) Impulsanzahl :  (Verteilung frei)

c) Figurenstruktur : (hier: regelmässig, kurz-lang-kurz)

7/8.-5-87

Abb. 65

- 1 -

Tonhöhendisposition bzw. formale Disposition } des I. Teils

I. Teil: zusammenfassende Übersicht (Takte 1 bis 81)

- stets statistisch-komplementärharmonische Verteilung auf alle 3 Stimmen (alle 3 Stimmen gleichzeitig komponieren)
- Ambitus, Oktavlagen: Tiefton stets zu Beginn, Hochton zu Ende eines Abschnittes (Ausn. T. 26 (2. Anlauf))

Abschnitt	1: 1 - 23	2: 24 - 46	3: 47 - 70	4: 71 - 81	Anschluss
(transponierend)	b - c^3 ⌒ cis^1 - g^3		d^1 - e^3 ⌒ es^1 - a^3		tiefste Lage, aufsteigend
	Initialklang		(g - b Initialkl.		
	⌒ : kl Sek/gr Sept.				

- Abstandslagen:

eng-mittel	mittel-weit	eng	weit	

- Melodie-Fortschreitungen: Sprünge/Schritte vorwiegend

klein-mittel	mittel-gross	klein	gross	

- Dissonanzgrad, harmonische Klanglichkeit: Bevorzugung

	weich-dissonant	spröd-rein	weich-spröd	weich-dissonant
z.B.	gr 2 - Terz	kl 2 - Quint	gr 2 - gr/kl 2	kl 3 - kl 6

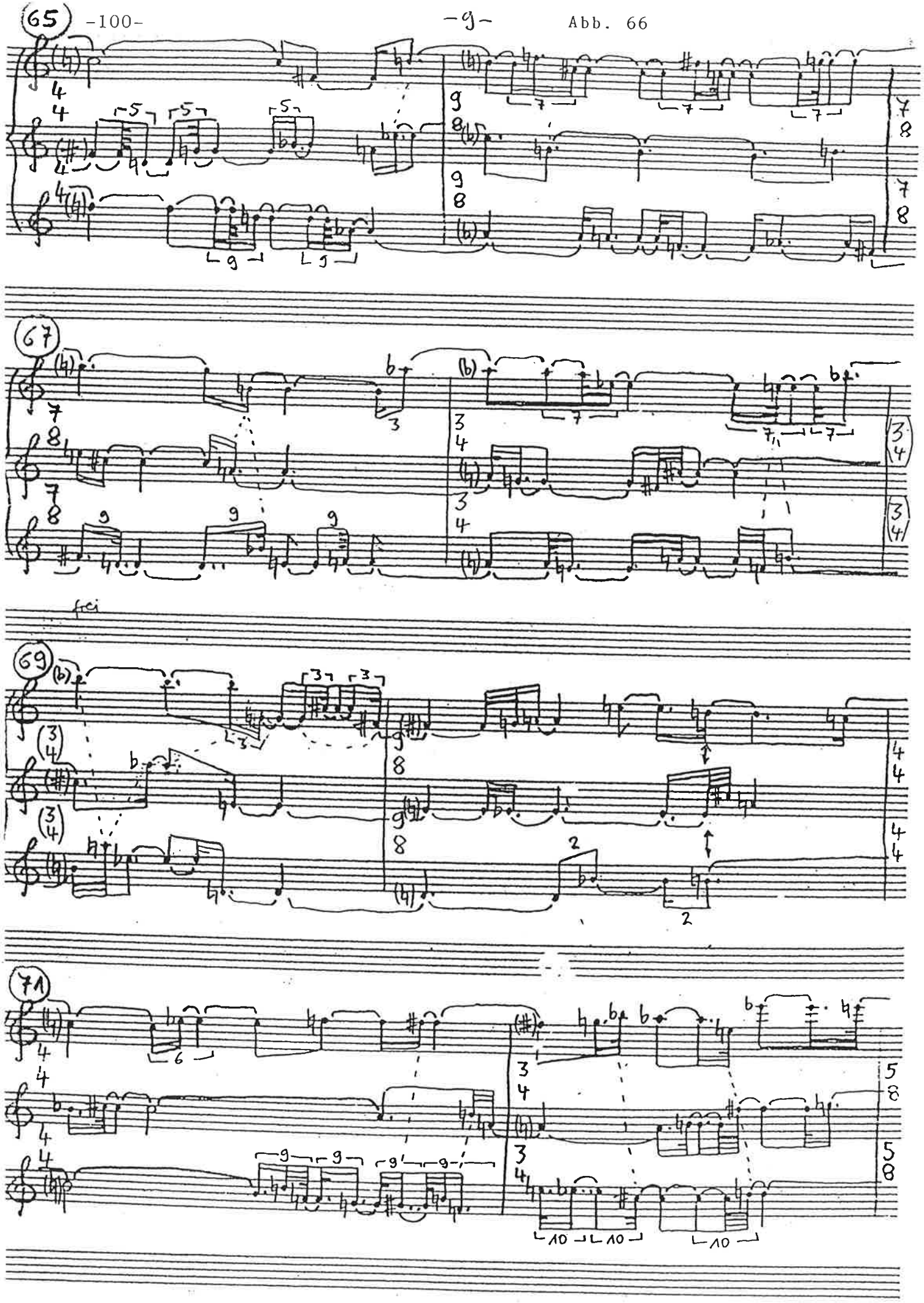
- Stimmtausch: in geringem Masse und unsystematisch
- Tendenz, Konzept: im Grossen allmähliche Ausdehnung, im Kleinen „tonpoetische" Linearität; eher non-direktionell
- Tempo der Parametermodulationen: allmählich
- Prinzip: nicht wortwörtliche Umsetzung der Rhythmik, sondern Verdichtung durch Überlagerung verschiedenartiger Gestaltungsvorgänge.
- Begriffsspiegelsymmetrie:

Tutti (alle Stimmen gleichzeitig komponieren)	individuelle Hüllkurven	gemeinsame mikrotonale Hüllkurve	quasi Soli im Tutti:
	1. { 8 c^3 - g^3; 2 as^2, a^2		3. Klar. nach bestimmten intervallisch-melod. Regeln durchkomp. } steigend
	2. { 2 b^2, h^2; 6 cis^2-es^2, e^2, f^2-g^2 → e^2; 2 a^1, b^1		(1) Terz u. 6/2) 4,5 + Trit/3) 7 u. 2/ 4) 1)+2)/5) 1)+3)/6) 2)+3)/7) 1)+2)+3) } ab 73 taktweise
	3. { 2 h^1, c^2; 8 cis^1 - as^1		2. Klar (Duplum): Krebs der Regeln; 1. Klar. (Triplum): „frei" (harm. Ergänzung)

mehr Stimmtausch

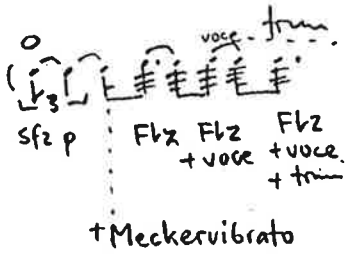
-9-

Abb. 66



Kategorien der Klangfarben-Kombinierbarkeit

(Kriterien: technisch ausführbar und logisch sinnvoll)

1) ord + Flx + (x) trmm + voc+vibr. (z.B. 

) + >/*/•/>

2) ◆ " " "

3) ◇ " " "

4 ∩ " " "

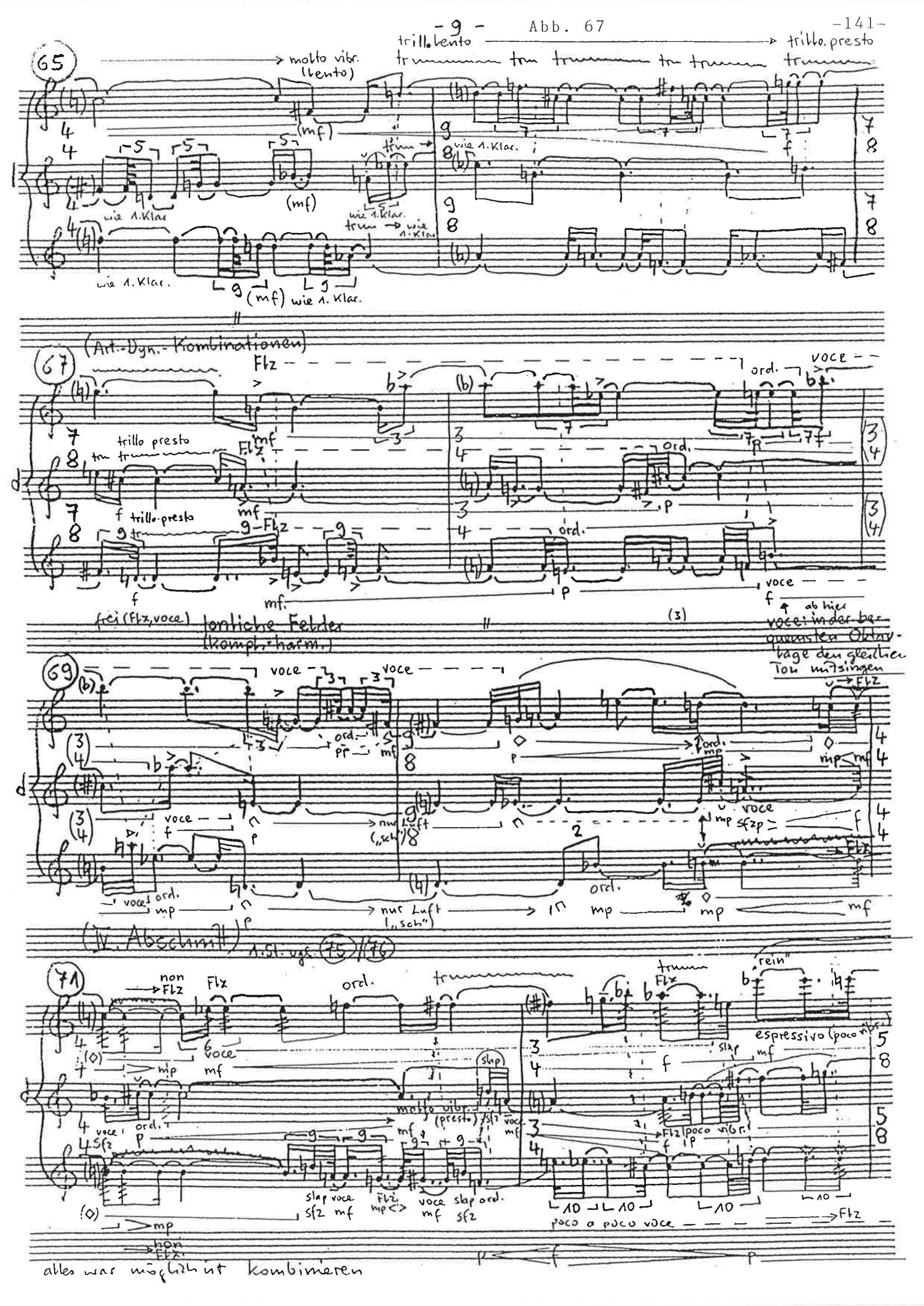
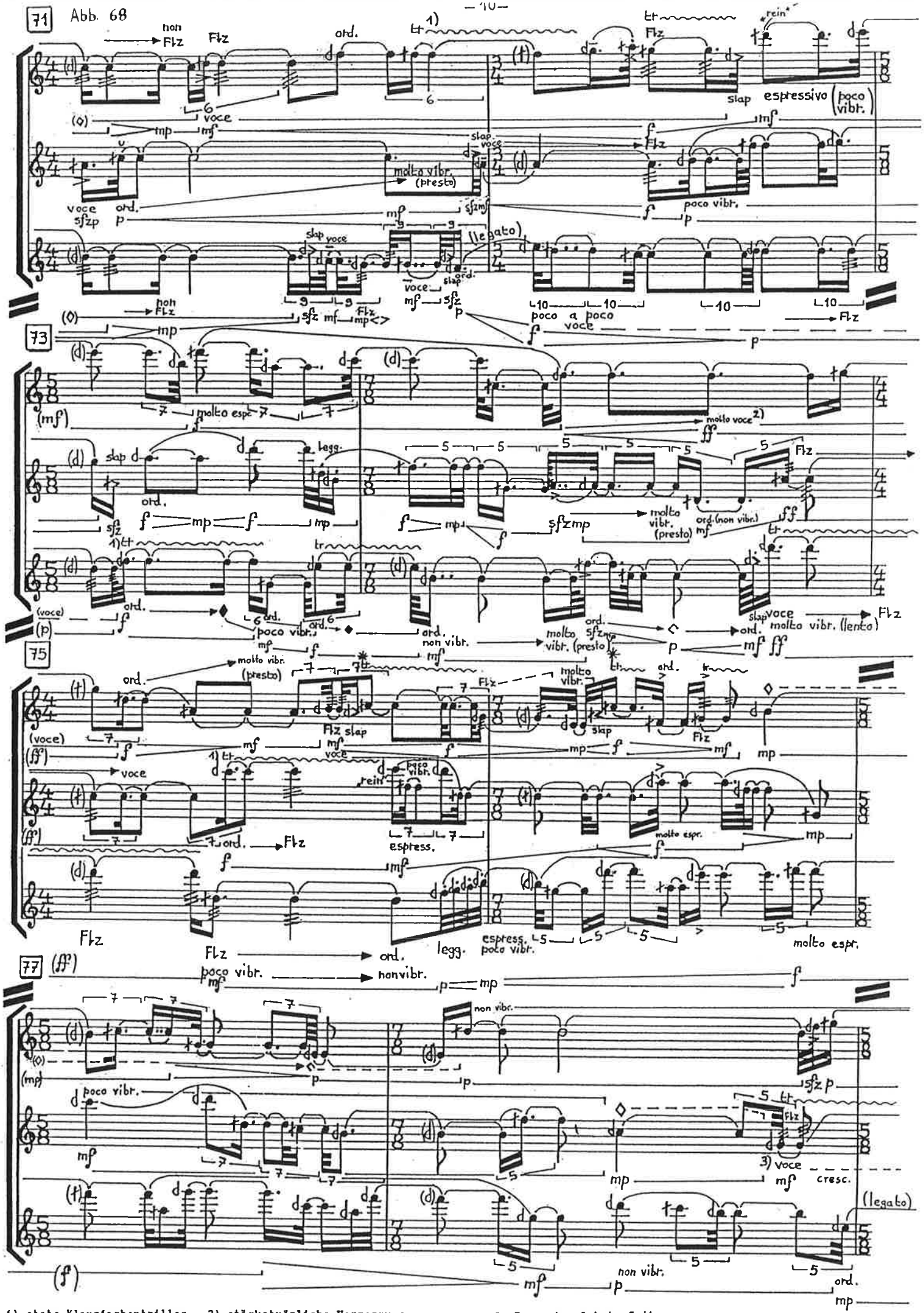

65
molto vibr. (lento)
trillo lento
trillo presto
wie 1. Klar.
(mf)
(Art.-Dyn.-Kombinationen)
67
Flz
voce
ord.
trillo presto
trillo presto
frei (Flz, voce)
tonliche Felder (kompl.-harm.)
ab hier
voce: in der bequemsten Oktavlage den gleichen Ton mitsingen
69
voce
ord.
nur Luft („sch")
(IV. Abschnitt)
1. St. vgl. 75/76
71
non Flz
Flz
ord.
voce
slap
molto vibr. (presto)
poco vibr.
espressivo (poco vibr.)
„rein"
poco a poco voce
Flz
non Flz
alles war möglich ist kombinieren

Abb. 68



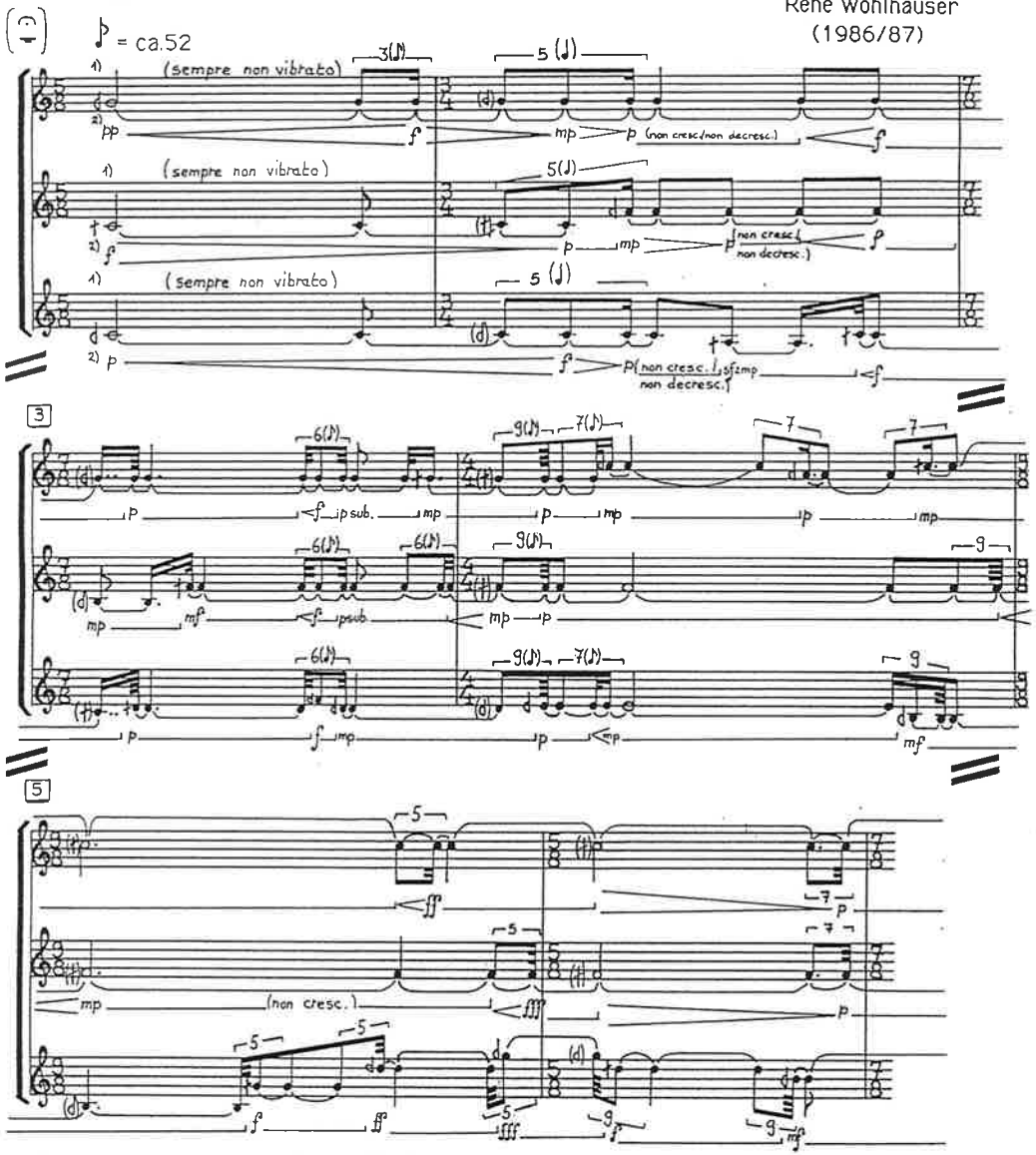
1) stets Klangfarbentriller 2) stärkstmögliche Verzerrung (kleine Sekunde singen) 3) vgl. Fussnote nächste Seite

Klarinettentrio

"Metamusik"

(für 3 B-Klarinetten)

René Wohlhauser
(1986/87)

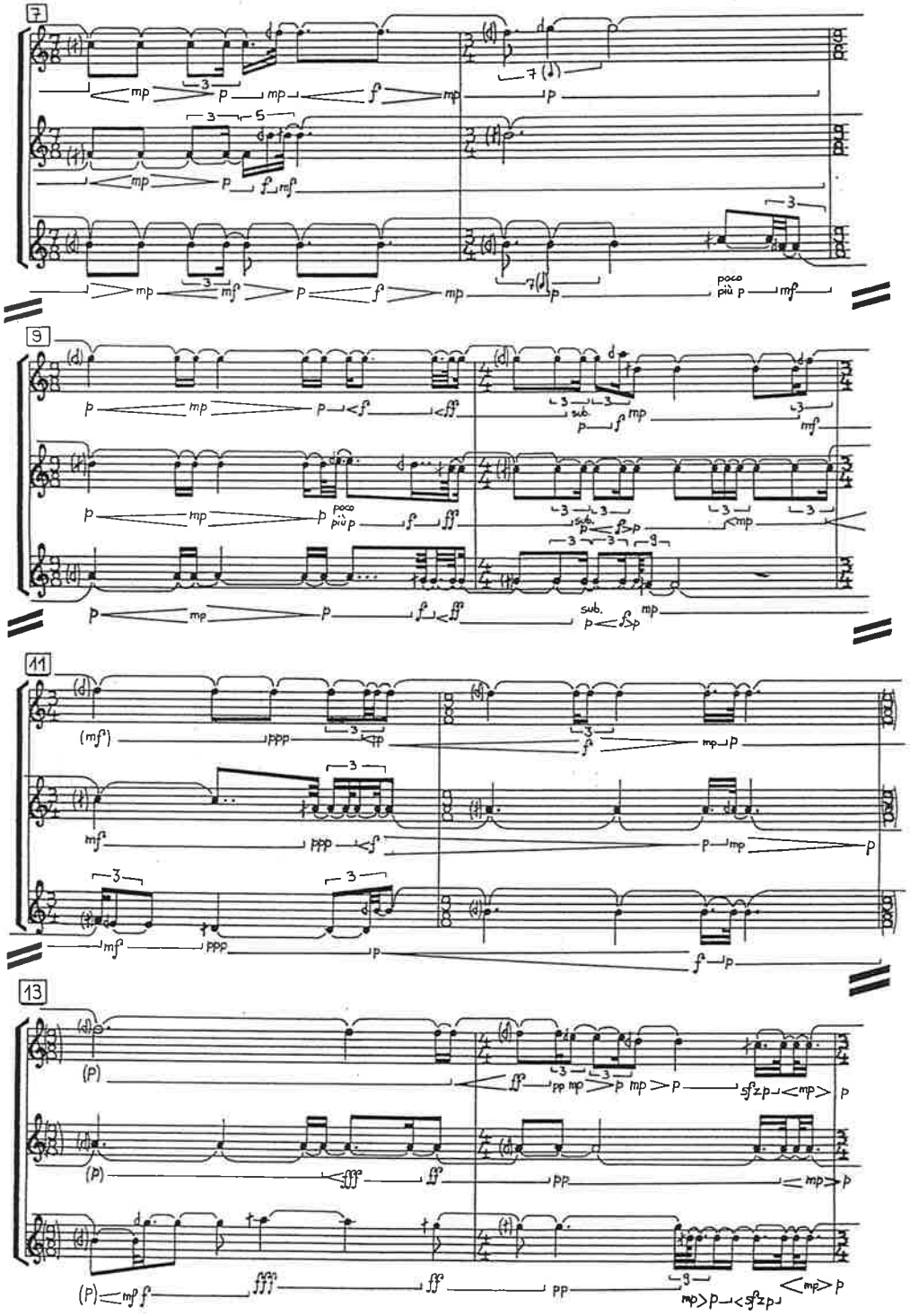


1) wo nicht anders angegeben, möglichst alle Töne gleichmässig ansetzen.

2) nicht das Instrument um einen Viertelton verstimmen, sondern Vierteltöne greifen (spezielle Klanglichkeit)

Dauer : ca:11 Minuten

© Copyright 1987 by René Wohlhauser-Eigenverlag, CH-Basel
Edition Wohlhauser Nr. 0015



15

(non cresc.)

17

(non cresc.)

poco vibr.

non vibr.

Flz

19

21

23

Flz

voce gliss. lentamente sempre (der Klarinettenton bleibt)

voce: stets den gleichen Ton mitsingen bzw. Glissando mit dem gleichen Ton beginnen, starke Verfremdung durch viel Stimmanteil

25

voce; stets den gleichen Ton 1 Oktave tiefer mitsingen bzw. Glissando 1 Oktave tiefer beginnen, (starke Verfremdung durch viel Stimmanteil)

(voce 8 bassa)

voce gliss. lentamente sempre (der Klarinettenton bleibt)

(harter, heller Ton)

27

(voce loco)

molto vibr. (lento)

29

molto vibr. (presto)

smorzato: presto poss.

(non vibr.)

Flz

(Klangfarbentriller)

(sehr viel Luft)

1) Klangfarbentriller

31

Tonrepetition: so viel als möglich, nicht aufdringlich, quasi vibrato, gedacht als Variante des Smorzatos

sim. (smorzato) — sim. — sim. — sim. (Tonrepetition)

voce — (voce 8 bassa) — molto vibr. (presto)

(c) — unsichere Tongebung, d.h. unregelmässiges „Meckervibrato"

33

sim. — sim. — sim.

(Klangfarbentriller mit starkem Klappengeräuschanteil)

(harter, heller Ton)

35

voce: stets den gleichen Ton 2 Oktaven tiefer mitsingen bzw. Glissando 2 Oktaven tiefer beginnen, starke Verfremdung durch viel Stimmanteil.

voce gliss. lentamente sempre (der Klarinettenton bleibt)

(voce 8 bassa)

unsichere Tongebung

37

(voce) come sopra

(voce gliss. lentamente) — (8 bassa) — (loco)

(ord.)

Flz

molto vibr. (lento) — presto — harter, heller Ton

39

(voce) — (8 bassa) — (loco)

molto vibr. (lento) — Flz

voce come sopra

41

unsichere Tongebung, d.h. unregelmässiges „Meckervibrato"

voce come sopra

voce gliss. lentamente semp

voce

(sehr viel Luft)

43

(Klangfarbentriller mit starkem Klappengeräuschanteil)

(voce) — (voce 8 bassa) — (voce loco)

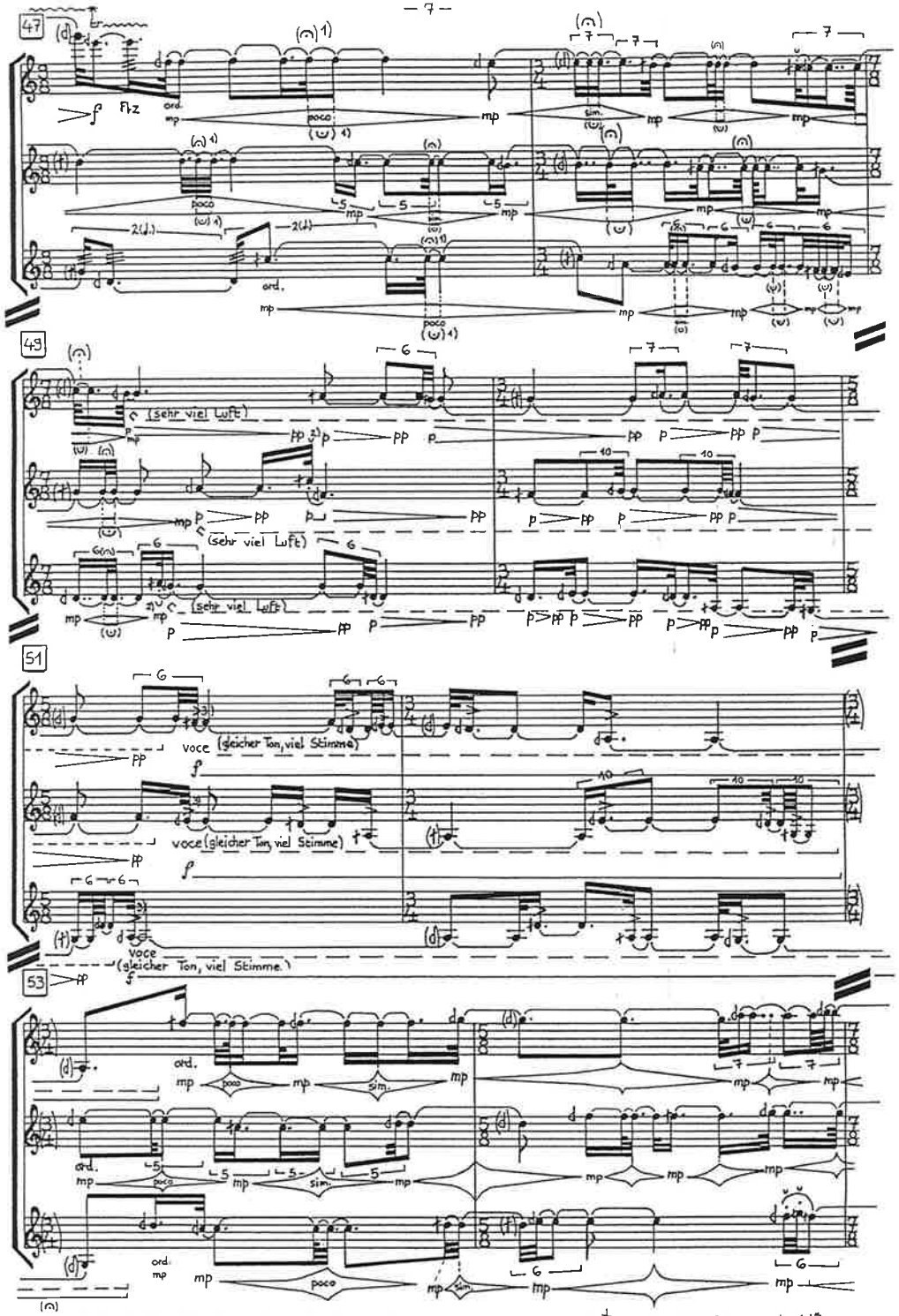
poco vibr.

Flz

45

(voce)

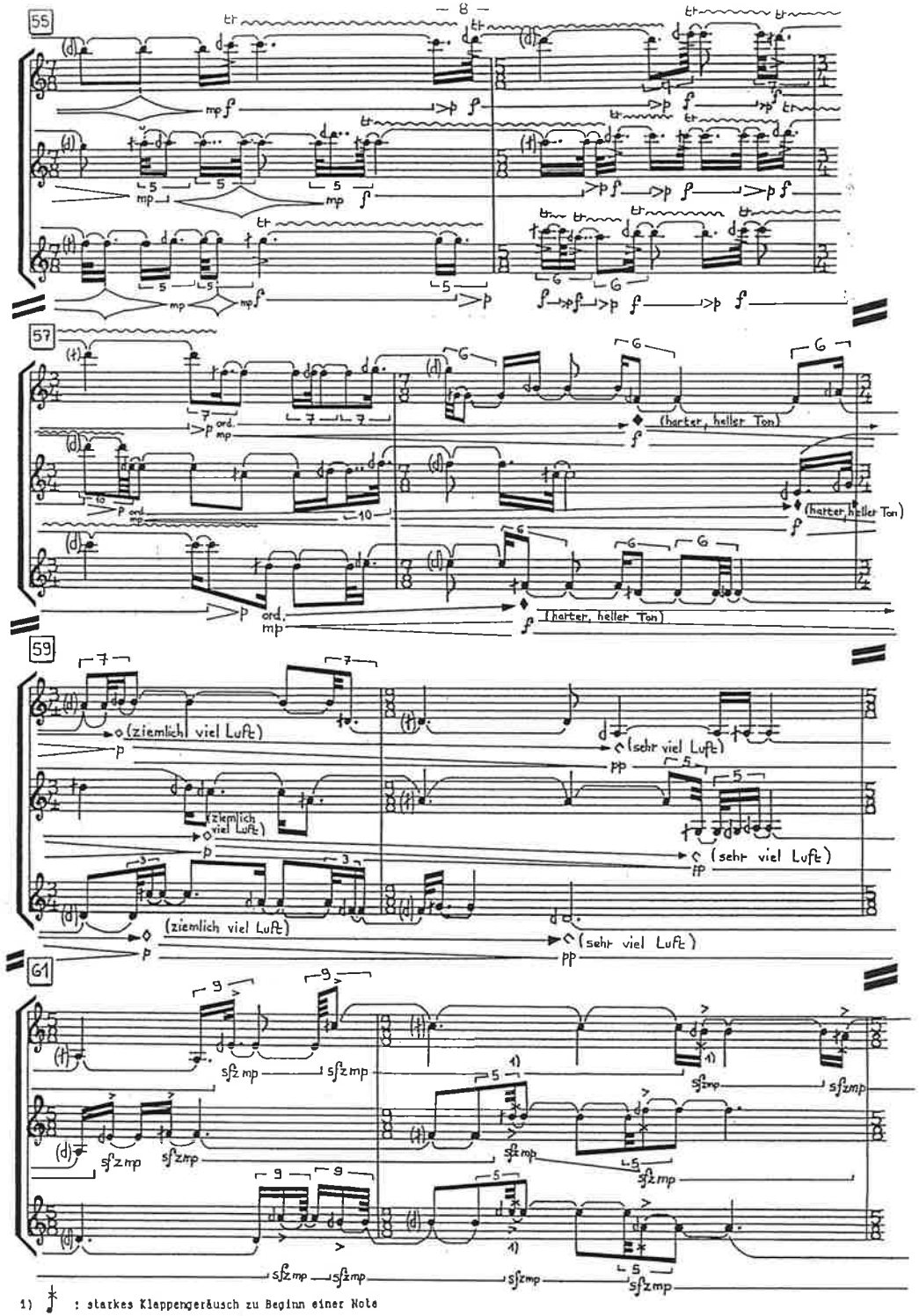
ord.



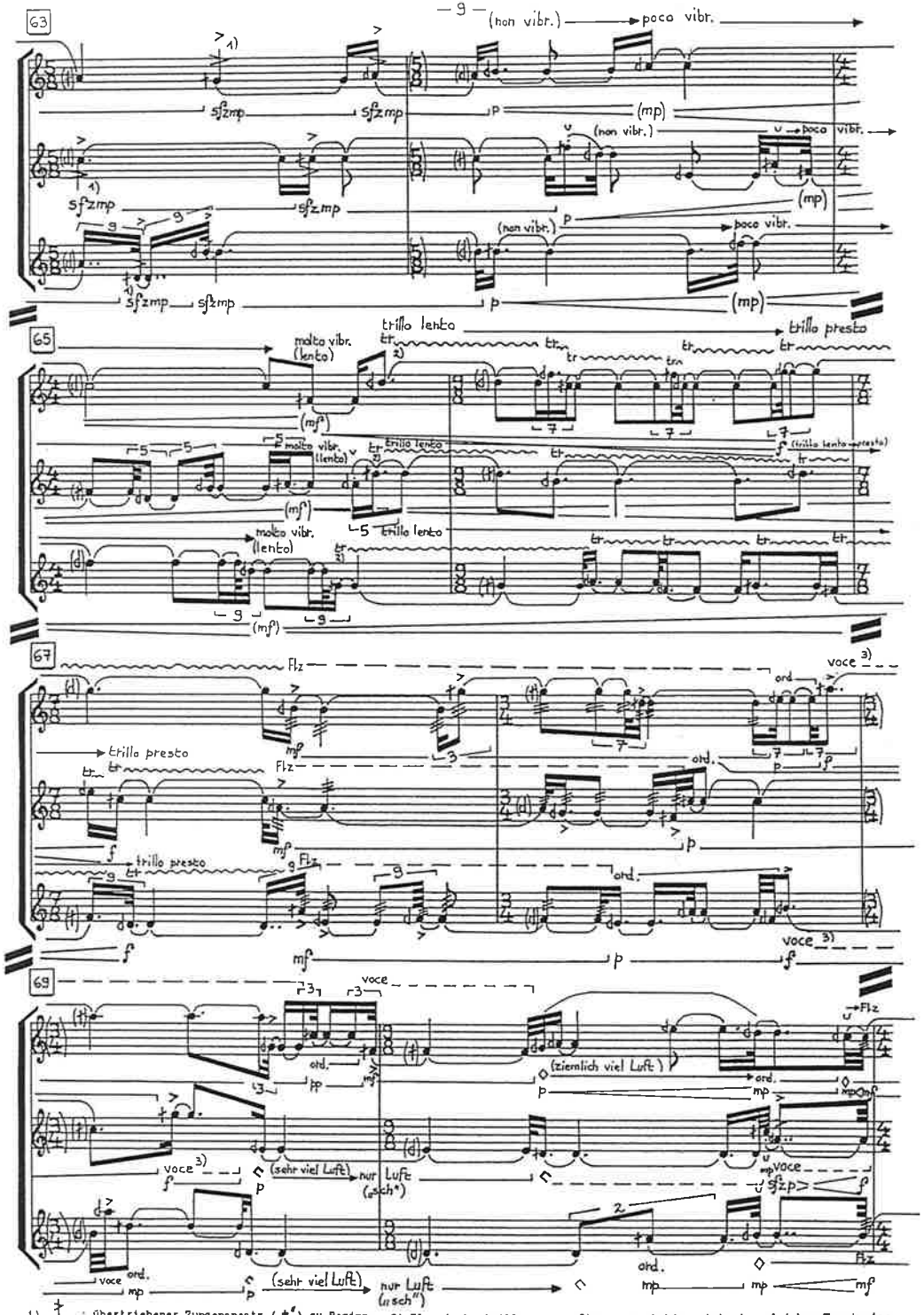
1) ⟨⟩ : kurze Fermate, quasi innehalten, die andern Spieler colle parte

2) ∪ : unbetont

3) ♯ : übertriebener Zungenansatz (ut*) zu Beginn einer Note (nicht slap)



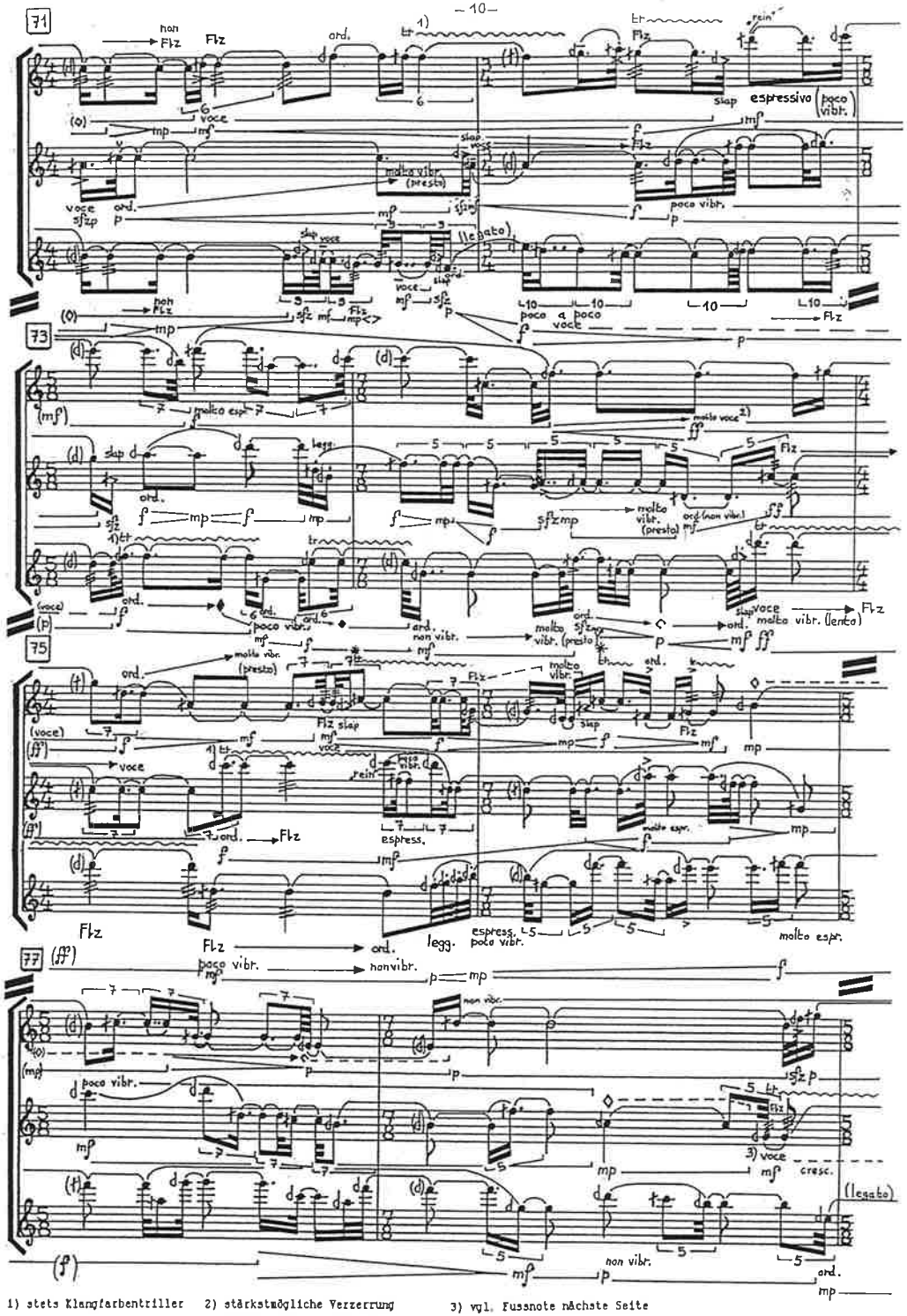
1) ♯ : starkes Klappengeräusch zu Beginn einer Note



1) ♪ : übertriebener Zungenansatz („†") zu Beginn einer Note (nicht slap)

2) Klangfarbentriller

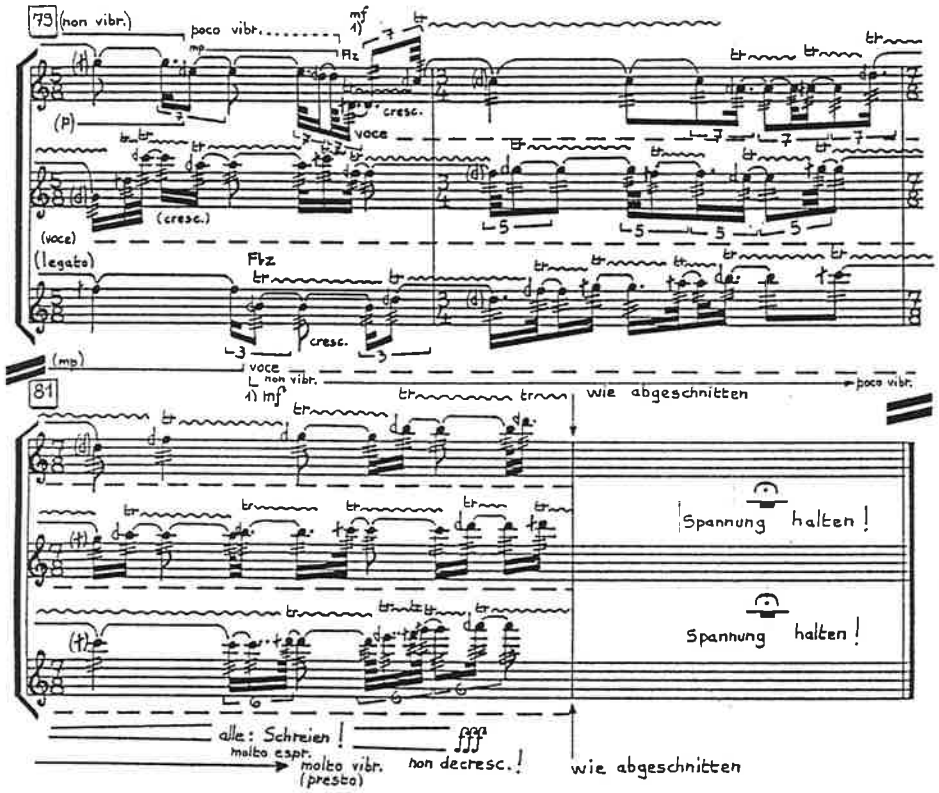
3) voce : ab hier stets den gleichen Ton in der bequemsten Lage mitsingen



1) stets Klangfarbentriller

2) stärkstmögliche Verzerrung (kleine Sekunde singen)

3) vgl. Fussnote nächste Seite



1) von hier bis zum Schluss stetiges crescendo in Flz, tr~, voce und Dynamik;

voce: zuerst singen, dann mehr und mehr schreien (maximalster Ausdruck!)

Der vollständige Titel für das Programmheft lautet:

René Wohlhauser (*1954)

Klarinettentrio "Metamusik" (1986/87)

für 3 B-Klarinetten

in memoriam Ludwig Wittgenstein

dem "Schweizer Klarinettentrio" gewidmet

Thomas Friedli
Stephan Siegenthaler
Ernesto Molinari

Bei dieser Komposition handelt es sich um ein Auftragswerk der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Die Partitur ist mit dem 1. Preis im Kompositionswettbewerb der "Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater" 1990 ausgezeichnet worden.

Die Uraufführung, gespielt von den Widmungsträgern, fand am Freitag, dem 1. November 1991 in der Kirche St. Mangen in St. Gallen im Rahmen einer Konzertreihe des Konzertvereins mit Unterstützung der "Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater" statt.

René Wohlhauser (1954), Komponist

René Wohlhauser ist 1954 in Zürich geboren und in Brienz aufgewachsen. Langjährige Erfahrungen als Rock- und Jazzmusiker und als Komponist von Hörspielmusik. Nach der Ausbildung am Konservatorium Basel (Robert Suter, Jacques Wildberger, Thomas Kessler) und nebst Kompositionskursen bei Kazimierz Serocki, Mauricio Kagel, Herbert Brün und Heinz Holliger studierte er Komposition zuerst bei Klaus Huber und dann bei Brian Ferneyhough, von dem er wichtige Impulse empfangen hat.

Werkliste, Auswahl, nebst über 500 Jugendkompositionen u. Parerga:

Lemuria (1977) für 2 Flöten und Zuspielband (Ergon 1)
Nesut (1977) für Klavier solo (Ergon 2)
Čemaltorz (1977) für Sopran und Klavier (Ergon 3)
Souvenirs de l'Occitanie (1978) für Klarinette solo (Ergon 4), Kompositionspreis Valentino Bucchi 1978
Fragmente für Orchester (1979), (Ergon 6), Kompositionspreis 500-Jahr-Feier Freiburg 1984)
flautando (1980/81, rev. 1987) für 2 Flöten, Verlag Müller und Schade (Ergon 7)
Musica Assoluta Determinata (1981) für Kammerensemble (Stimme, Trompete in C, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Klavier) (Ergon 8, Nr. I)
Largo elettrificato (1981) für Kammerensemble mit elektronischer Klangverfremdung (Stimme, Trompete in C, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Klavier; Vocoder, Harmonizer, Ringmodulator, Tonbandschlaufe, Zuspielband) (Ergon 8, Nr. II)
Klavierquartett (1979/83-84, teilrev. 1987) (Ergon 9)
Schlagzeugtrio (1984/85) (Ergon 10), Auftragswerk von Paul Sacher
CI-IC (1985) für Flöte und Viola (Ergon 11)
Duometrie (1985/86) für Flöte und Baßklarinette (Ergon 12)
Orgelstück (1986) (Ergon 13), Komp.preis Domkapitel Salzburg 1987
Drei Stücke für Klavier (1986/87), Musikedition Nepomuk (Ergon 14)
Klarinettentrio (1986/87) (Ergon 15), Auftragswerk der Pro Helvetia, 1. Preis im Kompositionswettbewerb der Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater 1990
Adagio assai (1982/83/85/87/88) für Streichquartett (Ergon 16), Auftragswerk der Musikkreditkommission Basel, Kranichsteiner Stipendienpreis 1988, UA durch das Arditti-Quartett
Atemlinie (1988) für Horn solo (und Tamtam) (Ergon 17), Auftragswerk des Konservatoriums Luzern
Lumière(s) (1989) für Orgel (Ergon 18), Auftragskomposition anläßlich des 20-jährigen Jubiläums des 'Festival international de l'orgue ancien' in Valère 1989
in statu mutandi (1991-93) für Orchester (Ergon 19), Auftragskomposition des Sinfonieorchesters der AML Luzern

Seit 1978 hat er eine größere Anzahl von Kompositionspreisen erhalten. Zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland (so u.a. in der Notre Dame de Paris, im Speyrer Dom, in Toronto, New Castle, Baku). Rege Vortragstätigkeit (so u.a. seit 1988 regelmäßige Einladungen als Gastdozent an die internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik). Publikationen u.a. in "MusikTexte" Köln, "Neue Zürcher Zeitung" und "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik". Unterrichtet Musiktheorie an der Musikakademie Basel (und bis 1991 an der Akademie Luzern). Lebt in Basel.

Liste der Auszeichnungen und Preise

- "Diploma" am Kompositionswettbewerb "Valentino Bucchi":
  für das Stück "Souvenirs de l'occitanie" für Klarinette solo
  Rom, den 29. November 1978

- Kompositionspreis des Verbandes Deutscher Musikschulen "Neue Musik für Kinder und Jugendliche":
  für das Stück "Stilstudien" für Flügel, 2 Schlagzeuger und 4 Gitarren
  Bonn, den 24. April 1981

- 2. Preis am Kompositionswettbewerb des V J M Z, der Vereinigung der Jugendmusikschulen des Kantons Zürich:
  für das Stück "Stilstudien"
  Bülach, den 25. Mai 1983

- Kritikerpreis am Kompositionswettbewerb anläßlich der 500-Jahrfeier des Eintritts Freiburgs in die Eidgenossenschaft:
  für das Stück "Fragmente für Orchester"
  Fribourg, den 8. April 1984

- Sonderpreis am "Orgelkompositionswettbewerb" des Domkapitels zu Salzburg
  für das "Orgelstück"
  Salzburg, den 4. August 1987

- "Kranichsteiner Stipendienpreis" für "hervorragende Leistung auf dem Gebiet der Komposition" verliehen durch die Auswahlkommission der 34. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1988:
  für die Uraufführungen der Stücke "Adagio assai" für Streichquartett (Arditti-Quartett) und "Orgelstück" (Odile Pierre)
  Darmstadt, den 16. August 1988

- 1. Preis im Kompositionswettbewerb (ohne Altersbeschränkung) der "Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater":
  für das Stück "Klarinettentrio" (für 3 Klarinetten in B)
  St. Gallen, den 29. Oktober 1990

- Erster und einziger Preisträger des Wettbewerbs für Kulturschaffende 1991 des Erziehungsdepartements von Kanton und Stadt Luzern im Bereich Musik:
  für das Stück "Feuer-Idylle" für Stimme und 5 offene Flügel
  Luzern, den 26. Januar 1992

- Anerkennungspreis der Schweizerischen Gesellschaft für musikpädagogische Forschung:
  für die Arbeit "Von einfachen graphischen Notationen und Verbalpartituren zum Denken in Musik".
  Zürich, den 25. April 1992

Werke von René Wohlhauser in
Konzerten, Rundfunkausstrahlungen und Verlagserscheinungen 1993/94

21-04-1993: Uraufführung des Orchesterstückes "in statu mutandi" durch das Sinfonieorchester Luzern unter der Leitung seines Chefdirigenten Olaf Henzold. Mittwoch-Abonnementskonzert der AML im Kunsthaus Luzern. Radiomitschnitt. Positive Rezensionen in der "Neuen Zürcher Zeitung", in der "Basler Zeitung", in der "Luzerner Zeitung" und in den "Luzerner Neuesten Nachrichten".

22-04-1993: Wiederholung der Uraufführung des Orchesterstückes "in statu mutandi" im Donnerstags-Abonnementskonzert.

13-05-1993: Radio DRS 2 strahlt im Rahmen der Sendung CH-Musik mehrere Werke aus: "Nesut" für Klavier, "Souvenirs de l'Occitanie" für Klarinette, "in statu mutandi" für Orchester, "Klavierquartett", "Drei Stücke für Klavier", "Atemlinie" für Horn (und Tamtam).

19-05-1993: Gary Verkade spielt "Lumiere(s)" für Orgel in der Marienkirche in Lippstadt.

02-06-1993: Das Spectrum Percussion Trio aus Schweden spielt das "Schlagzeugtrio" an der Universität Pforzheim.

20-06-1993: Gary Verkade spielt die Orgelstücke "Orgelstück" und "Lumiere(s)" in der Markuskirche in Hannover.

24-06-1993: Porträtkonzert als Sonderveranstaltung des Forums Neue Musik in der Lukaskirche Luzern: Gary Verkade spielt die Orgelstücke "Orgelstück" und "Lumiere(s)", Ernesto Molinari spielt "Souvenirs de l'Occitanie" für Klarinette solo, das "Schweizer Klarinettentrio" trägt das "Klarinettentrio" vor, Philippe Racine und Monika Clemann spielen "CI-IC" für Flöte und Bratsche und Philippe Racine und Ernesto Molinari führen "Duometrie" für Flöte und Baßklarinette auf. Positive Rezensionen in der "Luzerner Zeitung" und in den "Luzerner Neuesten Nachrichten".

10-07-1993: An der Vernissage mit neuen Arbeiten des Photographen Heinz Stähli in Meiringen erklingen "Souvenirs de l'Occitanie" und "Duometrie".

28-08-1993: Am Klavierforum Heilbronn spielt Ortwin Stürmer die "Drei Stücke für Klavier".

11-09-1993: Am Schweizerischen Tonkünstlerfest in Basel wird das Stück "Adagio assai" für Streichquartett durch das "Berner Streichquartett" aufgeführt.

Sommer/Herbst 1993: Der "Adesso"-Vertrieb zeitgenössischer Partituren wird zusammen mit Mathias Steinauer weltweit aufgebaut.

15-10-1993: Ausstrahlung des Orchesterstückes "in statu mutandi" auf DRS 2 (Sendung "Musikmagazin" um 20.00 Uhr).

16-10-1993: Ausstrahlung des Orchesterstückes "in statu mutandi" auf DRS 2 (Wiederholung der Sendung "Musikmagazin" um 10.00 Uhr).

Herbst 1993: Hans-Ola Ericsson spielt das Orgelstück "Lumiere(s)" am Hansestädtefestival in Groningen.

13-11-1993: Das Arditti-Streichquartett spielt "Adagio assai" an den Tagen für neue Kammermusik in Zürich (19.30 Uhr im Theaterhaus an der Gessnerallee).

29-11-1993: Das "Fresco"-Ensemble aus Odessa spielt das "Klavierquartett" in Heilbronn.

17-03-1994: Das Klarinettenensemble "Aurenz" aus Frankfurt spielt das "Klarinettentrio" in Heilbronn.

18-03-1994: Das "Klarinettentrio" wird in Rottenburg bei Tübingen gespielt und durch den Südwestfunk produziert.

11-04-1994: Odile Pierre spielt das "Orgelstück" in Heilbronn.

13-04-1994: "in statu mutandi" wird vom Sinfonieorchester Luzern unter Olaf Henzold in Winterthur gespielt.

./2

17-04-1994: "in statu mutandi" wird vom Sinfonieorchester Luzern unter Olaf Henzold um 11.00 Uhr in einer Matinée in der Aula "Cher" in Sarnen gespielt.

19-04-1994: "in statu mutandi" wird vom Sinfonieorchester Luzern unter Olaf Henzold im Schauspielhaus Berlin gespielt.

20-04-1994: "in statu mutandi" wird vom Sinfonieorchester Luzern unter Olaf Hendzold im Konzerthaus "Alte Kirche" in Frankfurt an der Oder gespielt.

Sommer 1994: Produktion des "Klarinettentrios" durch den Hessischen Rundfunk.

Sommer 1994: Der Aufsatz "Ueber kompositorische, ästhetische und philosophische Aspekte meiner Musik" erscheint in der XX. Ausgabe der renommierten Buchreihe "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik" (Untertitel: "Komposition und Aesthetik").

24-07 bis 10-08-1993: Einladung als resident composer an die "37. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik" in Darmstadt zu mehreren Aufführungen und Vorträgen.

Herbst 1994: Uraufführung des Sextetts für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello durch das Ensemble Köln in Köln, Basel und Zürich.

November 1994: Patricio Mazzola spielt die "Drei Stücke für Klavier" im Rahmen der Berner Keller-Konzerte.

Dezember 1994: Das Sextett für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello wird am Winterfestival in Mailand aufgeführt.

Frühjahr 1995: Tournee mit dem Sinfonieorchester Luzern unter Olaf Henzold: "in statu mutandi" wird u.a. in der "Alten Oper" in Frankfurt und in der "Philharmonie" Brüssel gespielt.

Herbst 1995: "Adagio assai" wird in Heilbronn durch das Berner Streichquartett aufgeführt.

Rückschau (Auszüge)

18-01-1992: Aufführung des Klavierstückes "Paginetta" an der Musikakademie Basel.

26-01-1992: Preisverleihung des Erziehungsdepartements des Kantons Luzern: erster und einziger Preisträger im Bereich Musik des Wettbewerbs für Kulturschaffende 1991.

25-04-1992: Der Aufsatz "Von einfachen graphischen Notationen und Verbalpartituren zum Denken in Musik" wird am Wettbewerb der Schweizerischen Gesellschaft für musikpädagogische Forschung mit dem Anerkennungspreis ausgezeichnet.

Mai 1992: Publikation der beiden neuen Stücke "Wer den Gesang nicht kennt" und "Atemwege" in der 2. Auflage des Basler Singbuches "s Liederköfferli" und des Aufsatzes "Von einfachen graphischen Notationen und Verbalpartituren zum Denken in Musik" im dazugehörenden Lehrerhandbuch.

12.-29.-07-1992: Einladung als resident composer an die "36. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik" in Darmstadt zu mehreren Aufführungen und Vorträgen.

24-01-1991: IGNM Basel, Pauluskirche: Aufführung der beiden Orgelstücke "Orgelstück" und "Lumiere(s)" durch Margrit Fluor.

28-02-1991: Radio DRS II strahlt um 22.00 Uhr eine Portrait-Sendung aus, die den Titel trägt: 'Der Komponist René Wohlhauser stellt eigene Werke vor'. Folgende Werke werden darin gesendet: "Nesut" für Klavier, gespielt von Daniel Cholette, "Souvenirs de l'Occitanie" für Klarinette, gespielt von Ernesto Molinari, "Schlagzeugtrio", gespielt vom Basler Schlagzeugtrio, "Atemlinie" für Horn (und Tamtam), gespielt von Jakob Hefti, "Drei Stücke für Klavier", gespielt von Daniel Cholette und "Duometrie" für Flöte und Baßklarinette, gespielt vom Duo Racine/Molinari.

02-03-1991: Music Gallery, Toronto: "Drei Stücke für Klavier" (Ortwin Stürmer), Mitschnitt durch den Kanadischen Rundfunk.