

Das Herbsttournee-Programm 2020, **Neue Gesänge aus Europa (11)**

**Analysevortrag** für das Colloquium per Zoom am Freitag, dem 23. Oktober 2020, 18.00-19.00 Uhr, an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg.

Guten Abend meine Damen und Herren, ich möchte Sie, nach der Vorstellung durch Roberto Reale, auch von meiner Seite her recht herzlich zu diesem Colloquium begrüßen. Wie Sie vielleicht wissen, macht das "Duo Simolka-Wohlhauser" jedes Jahr unter dem Titel "Neue Gesänge aus Europa" eine Tournee durch verschiedene europäische Großstädte mit Uraufführungen verschiedener Komponistinnen und Komponisten. Auf das diesjährige Programm wollen wir in diesem Colloquium eingehen.

Das Programmheft zu dieser Tournee kann heruntergeladen werden unter [www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com), dort geht man zu "Ensembles", dort klickt man auf "Duo Simolka-Wohlhauser".

Darin finden sich die Vokaltexthe, die Werkkommentare und die Komponisten-Biographien zu allen Stücken.

Zum Ablauf des Colloquiums:

Ich werde zu jedem Stück zuerst etwas Allgemeines sagen, gebe dann ein paar analytische Hinweise und lasse schließlich 2 Minuten Musik vom betreffenden Stück laufen. So sollten wir in 45 Minuten durch sein und können dann noch Fragen von den Zuhörerinnen und Zuhörern entgegennehmen.

Als Musikbeispiele hören wir Ausschnitte aus dem Tournee-Konzert am Samstag, dem 26. September 2020 in Paris. Das Video mit dem ganzen Konzert befindet sich auf YouTube. Einfach "Simolka Wohlhauser 2020" eingeben, dann wird man dorthin geleitet.

Nun zum 1. Stück (Partiturseite 2): **Mochlan**

Wir sind alle von der Corona-Pandemie betroffen, deshalb ist es nicht verwunderlich, daß auch die in dieser Zeit entstandene Musik sich mit dieser Situation befasst und diese Situation reflektiert.

Das erste, von mir komponierte Stück mit dem Titel **Mochlan** entstand zur Zeit des Lock-downs. Es war auch auf die Musik bezogen eine Zeit großer Perspektivlosigkeit und Unge-wißheit, weil Konzerte auf unbestimmte Zeit wegen dem Virus verboten waren und niemand wußte, wie es weitergeht. In diesem Sinne ist dieses Stück eine Art **musikalischer Widerstand** gegen desolate äußere Zustände. Musik als positive Gegenkraft, als Utopie und als Hoffnung auf eine bessere Zeit.

**Zu den analytischen Anmerkungen:**

Das Stück beginnt, entsprechend der Corona-Thematik, mit düsteren Klangfarben. Nach einem 1. Teil in mitteltiefer Lage, begeben sich die beiden Stimmen im 2. Teil (ab Takt 11) in das tiefe Register und bewegen sich dort in engen Intervallen und zudem glissandierend, sich aneinander reibend.

Auch auf Seite 2 geht das weiter. In Takt 22 und auch in Takt 25 gibt es Ausbrüche ins höchste Register, wie Verzweiflungsschreie, die aber gleich wieder zusammenfallen in eine Art "Kontrapunktik der verschiedenen Reibegrade und Dürsterkeits-Abstufungen".

Nach und nach formiert sich aber der musikalische Widerstand durch zupackende Gesten im mittleren Register (ab Takt 41 sehen wir das deutlich). Es geht aber nicht darum, in eine unbeschwerte Fröhlichkeit zu kippen, sondern in eine besinnliche, aber unbeugsame Resistenz.

Wir hören in dieses Stück hinein (Klangbeispiel).

Zum nächsten Stück mit dem lautpoetischen Titel **Miramsobale** [Partiturseite 8].

In diesem Stück ging es mir darum, eine sinnliche und rhythmisch packende Musik zu schreiben, die einen starken Sog entwickelt und durch ihre Körperhaftigkeit und durch ihre Gestalthaftigkeit fast etwas Tänzerisches bekommt.

**Analytisch** stellen wir in diesem Stück, wie zu Beginn des Stückes, viele parallel geführte große Septimen und kleine Nonen fest, manchmal auch kleine Sekunden (wie auf der folgenden Seite im Klavier). Das verleiht dem Stück eine gewisse dissonante Schärfe. Aber durch sangliche Melodielinien und klare Phrasenbildungen bleibt es trotzdem faßlich.

Die Melodik ist analog zur Harmonik durch kreisende und umkreisende kleine Sekundschriffe geprägt (das sehen wir auf der Seite 9 oben). Die Phrasen werden oft durch einen Tritonusprung abgeschlossen oder gelangen über dieses Intervall in ein anderes Register. Das heißt: Das Stück fokussiert auf ein weitgehend beschränktes intervallisches Material, das dafür in möglichst reichen Varianten zur Entfaltung kommt, um einerseits eine einheitliche Kohärenz und andererseits eine große Vielfalt zu erreichen.

Der Satz bleibt stets durchsichtig und läßt den Blick frei für das rhythmisch Pulsierende (wie wir auf der folgenden Seite sehen). Es ist die sog. Rhythmizität, die in diesem Stück sehr wichtig ist, das heißt: sie stellt den vordergründig wahrnehmbaren Parameter dar.

Wir hören auch davon einen Ausschnitt (Klangbeispiel).

Das nächste Stück hat auch einen lautpoetischen Titel, es heißt **Mera gor nit** [Partiturseite 33].

In diesem Stück hatte ich die Vorstellung einer sog. **absoluten Vokalmusik**. Eine absolute Vokalmusik ist eine Vokalmusik, die nicht im Dienste eines semantischen Textes steht, sondern die sich selbst als Musik verwirklicht. Je mehr die Semantik eines Textes verschwindet, um so mehr tritt der Klang des Textes in den Vordergrund und verbindet sich umso besser mit der Musik. Erst ganz am Schluß des Stückes, nachdem die Musik ins Geräuschhafte abgesunken ist, verbinden sich die Vokale, die vorher die Ausdruckskraft der Musik unterstützten, zu Lautpoesie.

**Analytisch** betrachtet, ist in diesem Stück die Rhythmik, im Gegensatz zum vorhergehenden Stück, NICHT der zentrale Parameter. Im Gegenteil: Man glaubt oft, die Musik fließe ganz ohne Rhythmus, obwohl der Rhythmus immer genau notiert ist. Im Vordergrund steht in diesem Stück die melodische Linearität und der intervallische Zusammenklang der beiden Stimmen.

Die feinsten stufenlosen Abstufungen im intervallischen Zusammenklang ergeben sich beim Glissando. Deshalb gibt es in diesem Stück viele Glissandi in verschiedenen Varianten:

- Zum Beispiel auf der Seite 36 in Takt 63: Ein Glissando in einer Stimme, während die andere Stimme einen gehaltenen Ton hat.
- Im folgenden Takt 64 sehen wir zwei Glissandi in Gegenbewegung.
- Dann auf Seite 38 in Takt 92: Da haben wir Glissandi in beiden Stimmen in gleicher Richtung, aber in verschiedenem Glissando-Winkel. Oben steigt es einen Tritonus, während es unten nur eine große Sekunde ansteigt.
- An der gleichen Stelle haben wir auch einen Glissando-Kanon. Die Unterstimme beginnt in Takt 91, die Oberstimme folgt einen Takt später.
- Auf der gleichen Seite 38, ab Takt 96: Da sehen wir mikrotonale Glissandi mit Vierteltönen.

Hören wir einen Ausschnitt (Klangbeispiel).

Nun folgt das Stück **hang gomeka** [Partiturseite 47].

Es ist das zweite Stück meines insgesamt dreizehnteiligen Zyklus' mit dem Titel „Sulawedische Lieder, Gesänge und Vokalstücke auf lautpoetische Texte des Komponisten“. Jeder lautpoetische Text des Zyklus' entwickelt jeweils eine eigene Grammatik, eine eigene Sprachfärbung und einen eigenen Sprachrhythmus, bis eine Stimmigkeit erreicht ist, wie wir sie auch in gesprochenen Sprachen wahrnehmen, sogar dann, wenn wir sie nicht verstehen.

#### **Zu den analytischen Anmerkungen:**

Von außen her betrachtet, würde ich das Stück als eine Folge kontrastierender Ausdrucksge-  
sten oder -momente beschreiben.

Der Klaviersatz ist durch eine Akkordik geprägt, die versucht, gängige atonale Akkordstruk-  
turen wie Quart-Tritonus-Quint-Schichtungen oder *Cluster in reiner Form* zu vermeiden, und  
an Stelle dessen immer eine **individuelle Ausprägung** zu setzen.

Wenn wir das vertiefen wollen und nur mal den 1. Takt betrachten, dann könnte man den er-  
sten Akkord in der rechten Hand beschreiben als eine Quinte c-g, bei der das *c* durch kleine  
Sekundreibungen (mit *des* und *h*) neutralisiert wird. Der zweite Akkord in der rechten Hand  
hat auch eine Quinte, nämlich cis-gis, bei der ebenfalls der untere Quintton *cis* durch kleine  
Sekunden (mit *c* und *d*) in Frage gestellt wird. Diese beiden Umrahmungstöne erklingen aber  
jetzt, anders als beim ersten Akkord, in einer anderen Oktavlage.

Auch die beiden Akkorde in der linken Hand des 1. Taktes haben eine ähnliche Struktur, in-  
dem sie beide oben eine große und unten eine kleine Sekunde aufweisen, aber das Abstands-  
intervall der beiden Teile zueinander ändert sich von einer kleinen Sexte (zwischen *d* und *ges*)  
im 1. Akkord zur einer kleinen Terz (zwischen *ges* und *es*) im 2. Akkord. Beides sind Inter-  
valle, die dann im 2. Takt z.B. im letzten Akkord in der rechten Hand wichtig werden. Da ha-  
ben wir unten die kleine Terz und oben die kleine Sexte.

Wir hören dieses Stück.

Nun kommen wir zum **rumänischen Schwerpunkt** dieser Tournee. Wir haben eine Einla-  
dung vom rumänischen Komponistenverband mit 3 Konzerten in Rumänien erhalten, u.a. in  
der großen Bukarester Philharmonie. Wegen der nun aber auch in Rumänien schlimmer ge-  
wordenen Corona-Situation mußten die Rumänien-Konzerte auf nächstes Jahr verschoben  
werden.

Zuerst befassen wir uns mit dem Stück **Ora de Canto / Gesangsstunde** von Adrian Iorgulescu.  
[Partiturseite 54].

Am Klavier sitzt der Gesangslehrer, der eine Schülerin begleitet. Zusammen machen sie, in  
postmoderner Manier, einen Rundgang von der italienischen Oper über das Partylied aus Sie-  
benbürgen bis zu einem bekannten französischen Chanson von Gilbert Bécaud.

#### **Zu den analytischen Bemerkungen:**

Ein postmodernes Stück zu komponieren, mit Versatzstücken und Zitaten aus verschiedenen  
Stilen, das aber trotzdem eine gewisse Kohärenz aufweist, ist gar nicht so leicht. Iorgulescu  
schafft diese Kohärenz, indem gewisse Figuren und Wendungen in variiert Form immer  
wieder auftauchen und die disparate Textur zusammenhalten.

Es sind Figuren, die sehr prägnant sind und dadurch jeweils fast eine Art Signalwirkung her-  
vorrufen. Man meint oft, eine Wendung von irgendwoher zu kennen. Aber sehr oft sind es  
Scheinzitate, die nur so tun, als wären sie Zitate, die sich aber kaum von den wirklichen Zita-  
ten im Stück unterscheiden und deshalb ein vergnügliches Verwirrspiel vollführen. Eine sol-  
che Wiedererkennungswendung ist gleich die Eingangsphrase.

Das Stück ist sehr unterhaltsam.

Wir hören auch in dieses Stück hinein (Klangbeispiel).

Nun zum nächsten Stück. [Partiturseite 84].

Es trägt den Titel **I caught a Glimpse of Light** (Ich erhaschte einen Lichtblick) vom zweiten rumänischen Komponisten Uliu Vlad. Es ist ein Stück zwischen Komposition und Improvisation mit riesigen Klangwellen und überbordenden Wucherungen.

#### **Zu den analytischen Aspekten:**

Das Stück beginnt mit dichten, schweren Akkorden, vorwiegend aus Quart- und Tritonus-Kombinationen in verschiedenen Intervallabständen zueinander. Dann wird es (auf der zweiten Seite unten) bewegter mit typischen Konflikt rhythmischen 2 gegen 3 gegen 5. Und es springt immer wieder auch in die Extremregister.

An den dichtesten Stellen (wie auf Seite 90 unten), die zudem tonhöhenmäßig teilweise kaum mehr unterscheidbaren sind, weil sie in der tiefen Lage rumoren, kippt das Stück in improvisatorische Texturen. Die improvisatorischen Aktionen werden mittels suggestiver Graphiken vermittelt. (Diese sehen wir in den Kästchen.)

Auch davon hören wir einen Ausschnitt (Klangbeispiel).

Nun folgt das Stück **Rorrim** von Vlad Razvan Baciu, dem dritten rumänischen Komponisten. [Partiturseite 101].

Wie das vorhergehende Stück, so ist auch dieses Stück auf einen englischen Text eines rumänischen Dichters komponiert. Das scheint offenbar in Rumänien zur Zeit weit verbreitet zu sein, daß die rumänischen Dichter auf Englisch schreiben. Das Gedicht heißt im englischen Original „Mirror“ (also Spiegel). Der Komponist schreibt es rückwärts und das ergibt „Rorrim“.

#### **Zur Kurzanalyse:**

Das Stück beginnt mit einer relativ langen Einleitung mit Windblas-Effekten. Danach folgt der 1. Teil des Stücks mit ziemlich bodenständigem Gesang in einem erweiterten a-Moll. Der Teil mündet (am Ende der Seite 101) in einem Wah-Wah-Effekt.

Auf der nächsten Seite beginnt der 2. Teil (ab Takt 8). Er vollführt eine Entwicklung von einer Art dissonant geschärftem Dominantseptakkord über „b“, über sich verschiebende Ganztonpassagen (in Takt 16) bis zum Schlußklang dieses Teils (in Takt 20) als Dissonanz der großen Septime. Darauf folgt ein erster gesprochener Einschub.

Bemerkenswert sind die Vortragsbezeichnungen, die verschiedene Stimmungen suggerieren sollen, wie „böhmisch“, „unkonzentriert“, „wütend“ und „enttäuscht“.

Wir hören wiederum einen Ausschnitt (Klangbeispiel).

Nun kommen wir zum französischen Gegengewicht des Programms mit zwei Pariser Komponisten.

Zuerst zu **Henri Pauly-Laubry** [Partiturseite 109].

Von ihm hören wir die **Arie der Léa**. Sie stammt aus der Oper **Die Nacht des Arkos**. Léa ist die Frau eines mittelalterlichen Tyrannen mit Namen Arkos in der Art von Shakespeare's Macbeth. In dieser Arie lehnt sich Léa gegen die Herrschaft von Arkos auf.

#### **Zur Analyse:**

Henri Pauly-Laubry arbeitet meistens mit Modi, also nicht mit Kirchentonarten, sondern mit erweiterten Modi, wie sie Messiaen entwickelt hat oder wie sie im „Thesaurus of Scales“ von Slonimsky zu finden sind.

Wenn wir am Anfang des Stückes den 1. Takt betrachten (Seite 109), brauchen wir nur die Töne aufzureihen, dann bekommen wir die siebenstufige Skala: e-f-g-as-b-cis-d.

Im 3. Takt sehen wir eine leichte Änderung von *as* zu *a*, aber nur sozusagen als Wechselnote innerhalb des Modus, denn am Ende des Taktes sind wir wieder bei *as*.

Interessant vielleicht noch im letzten Teil des Stückes (ab Seite 119). Da wir haben eine **Polymetrik**. Eine Schicht im hohen Register (das ist die mittlere Linie) setzt in den gegebenen 4/4-Takt einen 5/8-Takt, während die linke Hand des Klaviers und der Sopran einen freien Kanon bilden.

Die Oper ist noch nicht fertig komponiert. Somit hören wir jetzt einen Ausschnitt sozusagen als Vorpremiere (Klangbeispiel).

Nun zum zweiten Pariser Komponisten, zu **Jean-Claude Wolff** [Partiturseite 125].

Er hat den bekannten Text des „Ave Maria“ in der lateinischen Originalsprache vertont. Das Stück ist für ihn eine Art Gebet, deshalb lautet der Titel **Imploration**, auf Deutsch „Anrufung“.

#### **Zu den analytischen Aspekten:**

Bei Jean-Claude Wolff ist, wie bei vielen Franzosen, die farbenreiche Harmonik sehr wichtig. Wenn wir den Anfang des Stückes betrachten (Seite 125), dann sehen wir eine Art bitonale Struktur. In der linken Hand haben wir einen as-Moll-Dreiklang mit Sext-Vorhalt, in der rechten Hand die VII. Stufe von as-Moll als ganz-verminderter Septakkord (mit 3 kleinen Terzen), ebenfalls mit einem Vorhalt, der von der kleinen Septime in die verminderte Septime geht.

Im 2. Takt sind wir in der rechten Hand auf dem Dominantseptakkord von as-Moll, während in der linken Hand wieder die Tonika mit dem Sextvorhalt erklingt.

Es kommen dann aber auch noch andere Akkordstrukturen vor, die sich zwischen erweiterter Tonalität und Atonalität bewegen.

Wir hören wiederum einen Ausschnitt (Klangbeispiel).

Zum letzten Stück: [Partiturseite 137].

Für das letzte Stück bleiben wir bei den lateinischen Texten. Das Stück heißt **Dona nobis pacem**, auch ein bekannter Text, und die Komponistin verbindet in diesem Stück verschiedene rumänische Vokaltraditionen der oströmischen Kirche mit zeitgenössischer Musik. Die Komponistin Violeta Dinescu braucht man in Oldenburg kaum mehr vorzustellen. Sie stammt aus Rumänien und unterrichtet seit langer Zeit erfolgreich an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg.

#### **Auch hierzu ein paar analytische Aspekte:**

In diesem Werk finden wir verschiedene Kompositionstechniken. Im ersten Teil (Seite 137) ist es eine Art Bordun-Technik über dem liegen bleibenden „c“. Eine Technik, die oft auch als Drohne oder Drohnen-Improvisation bezeichnet wird. Über dem Bordun-Ton, der zudem obertönig eingefärbt wird, singt der Sopran quasi improvisando seine Figuren, die stark an östliche, rituelle Gesänge erinnern.

Der zweite Teil (auf der Partiturseite 142) beginnt auch mit dem „c“, aber jetzt sind es **irreguläre Metren**, die einen zwischen Zweier-, Dreier- und Vierer-Gruppen wechselnden Rhythmus strukturieren. Diese Rhythmen werden auf der folgenden Seite dann vom Läubrett übernommen, das in unserer Klavierauszug-Fassung durch Schlaghölzer dargestellt wird, gespielt von der Sopranistin Christine Simolka, die in diesem Stück zusätzlich zur Perkussionistin wird.

Auch hier hören wir wieder einen Ausschnitt, bevor wir die Diskussion für Fragen öffnen.