

## **Analyse von «Kasamarówa»**

Wie im Werkkommentar geschrieben steht, geht es in diesem Werk um zentrale Momente der abendländischen Vokalpolyphonie, nämlich um verschiedene Möglichkeiten des vokalen Kontrapunkts.

Das Stück beginnt mit der perfekten Konsonanz der Oktave, sozusagen dem Ur-Intervall der Mehrstimmigkeit. Dieses wird sogleich kontrastiert und durch die schärfst-mögliche Dissonanz des halbtönigen Systems, der kleinen None bzw. kleinen Sekunde, in Frage gestellt. Damit haben wir als Kern, als Urzelle die beiden antagonistischen Extremmöglichkeiten des Zusammenklangs beisammen. Durch das harte Aufeinanderprallen entwickeln sie eine starke Explosivkraft und setzen damit in dialektischem Sinne die Bewegung in Gang. Alles was nachher folgt, ist Ausdifferenzierung und Entwicklung dieses Urzustandes. Die Klanggeschichte dieses Stückes wird durch die spannungsvolle und abwechslungsreiche Anordnung der Intervallklangfarben erzählt.

Die harte Dissonanz der kleinen Sekunde (& zwei Oktaven) löst sich zuerst in die große Sekunde auf, und geht dann weiter über den Tritonus, die reine Quarte, nochmals in den Tritonus und löst sich dann endlich in das imperfekte Intervall der großen Terz auf, sozusagen eine Dissonanz-Konsonanz-Abfolge bzw. -Auflösung wie aus dem Kontrapunkt-Lehrbuch. Nun wird diese erreichte Harmonie wieder in Frage gestellt durch das dritte Erklingen der charakteristischsten Dissonanz des halbtönigen Systems, des Tritonus. Als Abschluß bleibt in Takt 6 diese erste Phrase in der weichen Dissonanz der kleinen Septime hängen, wie ein Cliffhanger in dieser Klanggeschichte, der über die folgende Pause hinweg auf Weiterführung drängt.

Die beiden Singstimmen vollführen in dieser ersten Phrase (Takte 1-6) ein beschränktes Maß an Bewegung, kombiniert mit einer leichten Tendenz des Auseinanderstrebens. Der Sopran befindet sich in seiner höchsten Lage und dringt in zweimaligem Ansteigen bereits zum Hochtönen des Stückes, dem zweigestrichenen „h“, vor, der nur noch einmal (in den Takten 74-76) erreicht wird. Derweil befindet sich der Bariton in seiner Mittellage und durchschreitet etwas Raum nach unten.

Nach der relativ angespannten Registerlage der ersten Phrase, beginnt die zweite Phrase (Takte 7-13) ganz entspannt eine Oktave tiefer als die erste, minimiert auch die Registerbewegung, endet aber schärfer als die erste Phrase in der harten Dissonanz der kleinen None. Dadurch wird die Bewegung weitergetrieben.

In der nächsten Phrase (Takte 14-19) wird der Prozeß des allmählichen Auseinanderstrebens weitergeführt, der am Ende dieser Phrase erstmals in einer Konsonanz, in der kleinen Dezime endet. Aber durch die Fortführung dieses Prozesses sind wir auf die Fortsetzung neugierig geworden. Dadurch erhält die Entwicklung genug Schub, um die Aufmerksamkeit wach zu halten.

Die nächste Phrase (Takte 20-26) verdeutlicht den Prozeß des allmählichen Auseinanderstrebens. Er beginnt mit dem Intervall, daß seit der Romantik als das prägnanteste Intervall für das spannungsvolle Auseinanderstreben gilt: mit der übermäßigen Sexte, die sich in die Oktave auflöst. Nach dem Überkreuzen der Oktave durch die beiden Stimmen wird dieser Prozeß weitergeführt bis zum Tritonus als Abschlußintervall dieser Phrase. In dieser Phrase gibt es deutliche konsonante Momente, die vorallem durch die große Terz geprägt sind.

In der nächsten Phrase (Takte 27-30) wird dieser Prozeß nochmals bei der großen Terz des Taktes 25 angesetzt und gesteigert bis zur kleinen Septime, die aber durch diese Steigerung komplett anders eingefärbt erklingt, als die kleine Septime am Ende der 1. Phrase in Takt 6.

Diese Anspannung verlangt in der nächsten Doppelphrase (Takte 30-44) nach Entspannung. Der Sopran begibt sich in die tiefste Lage. Der Bariton liegt zwar stets darunter, aber dadurch daß er sich im Gegensatz zum Sopran nicht in seiner tiefsten Lage befindet, klingt es, als würde er sich über dem Sopran bewegen. (Ein kleines Trompe d'oreille.)

Der zweite Teil der Doppelphrase (Takte 38-44) ist eine permutierende Variation des ersten Teils.

In der nächsten Phrase (Takte 45-48) werden die wenigen vorkommenden Dissonanzen alle in Konsonanzen aufgelöst. Als Ziel dieser Phrase wird das Intervall der kleinen Sexte erreicht.

Dieses Intervall der kleinen Sexte wird zu Beginn der folgenden Phrase (Takte 49-52) festgehalten und anschließend über das komplementäre Intervall der großen Terz und über eine klassische Dissonanzauflösung in Takt 51 zum Tritonus in Takt 52 gespreizt, der damit erstmals eine Phrase abschließt. Man beachte, wie an jedem Phrasenabschluß ein anderes Intervall steht. Mit Ausnahme der verschieden eingefärbten kleinen Septime und nun des Tritonus wurde bisher kein Intervall als Phrasenabschluß wiederholt. (Die kleine Sexte lag innerhalb der ersten Doppelphrase.)

Die folgende Phrase (Takte 53-54) ist intervallisch nur ein Nachklang der vorhergehenden Phrase und beginnt entsprechend mit dem gleichen Intervall der kleinen Sexte und endet mit dem gleichen Intervall des Tritonus.

Was nun als nächste Phrase folgt (Takte 55-78), ist ein mächtiger Anstieg, eine gewaltige Steigerung. Es handelt sich um die längste Phrase des ganzen Stückes, die relativ entspannt beginnt und sich allmählich immer mehr emporkämpft. Dabei durchwandert sie intervallische Klanglandschaften mit verschiedenen Schwerpunkten. Im Bereich der Takte 60-64 ist die reine Quinte vorherrschend, die immer wieder als ordnendes Intervall erreicht wird. (Bereits in den Takten 55-56 war sie wichtig, wurde dann aber für einige Takte zurückgedrängt.) Dieser Abschnitt der Quintdominanz wird in Takt 65 mit der Auflösung des klassischen Quartvorhalts abgeschlossen. Nach einem Übergang von eineinhalb Takten folgen verschiedene Formen der Dissonanz-Konsonanz-Auflösungen. Nach dem Wechsel des Baritons von der Brust- zur Kopfstimme in Takt 74 verschärfen sich die Dissonanzen immer mehr und erzeugen in dieser hohen Lage gut hörbare Differenz- und Kombinationstöne, bevor endlich nach diesem Hochkämpfen der Abschluß dieser Phrase in der spannungsauflösenden Oktave gefunden wird, die aber wegen ihrer sehr hohen Lage immer noch sehr viel Spannung beinhaltet.

Als Kontrast zu dieser höchsten Anspannung beginnt die nächste Phrase (Takte 80-98 bzw. 99) mit dem gleichen Ton „h“ in vollkommener Oktav-Entspannung in tiefer Lage. Allmählich gewinnen die beiden Stimmen aber hier wieder an Kraft und beginnen sich nach und nach hochzuschrauben. Der Weg entpuppt sich als viel dissonanz- und dornenreicher als der vorherige Anstieg. Vorherrschend sind, nach dem Anfang in der Oktave, die kleine und die große Septime. Die Phrase endet aber wiederum in der Oktave. Dadurch wird dieser Abschnitt zu einer ausgiebigen Verarbeitung des Verhältnisses der beiden ersten antagonistischen Intervalle des Stückes. Durch das Emporarbeiten in diesem dissonanzenreichen Umfeld wird sehr viel Energie verbraucht, deshalb steigt diese Phrase nicht mehr ganz so hoch an wie die vorhergehende.

Die nächste Phrase (Takte 100-116) beginnt wieder ganz entspannt und versucht noch ein letztes Mal die verschiedenen Formen von Konsonanz-Dissonanz-Behandlungen zusammenzufassen und in eine sozusagen offen endende Kadenz zu führen (Takte 114-116: reine Quinte, große Sexte, kleine Septime und kleine None, also ein konsequenter Anstieg der Intervallschärfung von perfekter Konsonanz, über die imperfekte Konsonanz und die weiche Dissonanz zur harten Dissonanz).

Die nächste Phrase (Takte 118-138, denn die Pausen gehören als Ausklang auch jeweils zur vorhergehenden Phrase) läutet das Ende ein, indem nach einer wiederum klassischen Dissonanz-Konsonanz-Auflösungsfolge am Anfang sowohl die Bewegung als auch die intervallische Spannungskurve allmählich eingefroren wird und schließlich auf dem Zielton „h“ zum Stehen kommt.

Der Ton „h“ nimmt in diesem Stück eine zentrale Rolle ein. Schon am Ende der ersten Phrase war er in Takt 6 im Sopran der Zielton. In Umkehrungsentsprechung dazu bildete er in Takt 19 im Bariton den Zielton der dortigen Phrase. Am Ende der spannungsreichsten Phrase des Stückes stellt er in Takt 78 den spannungsgeladenen Zielton dar. Auch die Entspannungsphrasen ab Takt 80 und ab Takt 100 beginnen jeweils mit dem „h“ in Oktaven.

Was nun sozusagen als Coda (in den Takten 139-149) folgt, ist eine Belebung, ein Aufbrechen der Oberfläche des Abschlußtones „h“. Es ist, als würde der Ton unter das Mikroskop gelegt und als könnte man dadurch in die Innenstruktur dieses von außen gesehen starren Tones blicken und darin Mikrostrukturen von rhythmisch bewegten Zellen entdecken. Damit eröffnet sich eine neue Welt, und somit wird eine mögliche Weiterführung des Stückes über sein Ende hinaus skizziert. Nach diesem Blick in die Innensubstanz des Tones endet das Stück.

Sehr charakteristisch in bezug zur Frage der Stimmung ist in diesem Stück die große Terz, die nicht temperiert, sondern rein gesungen wird und die von ihrer Leuchtkraft her zur pythagoräischen Terz tendiert.

(7. Oktober 2014, 5.05-6.37 Uhr.)