

**Im Lauteren Sein**, Einführungsvortrag  
von René Wohlhauser

Gehalten am 23. Februar 2018 an der Volkshochschule Zürich, Bäregasse 22, Raum 4A  
Zinkernagel, 8001 Zürich, 15.30-17.00 Uhr.

Die Partituren der Duo- und der Ensemble-Fassung können heruntergeladen werden unter  
[www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com) / Forschung / Downloads

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	Seite
• Einführung .....	2
• Einblicke in den Kompositionsprozeß .....	3
• Duo-Fassung und Quintett-Fassung .....	5
• Der Text .....	5
• Die Gantenbein-Geschichte .....	5
• Die Quintett-Komposition .....	8
• Hinweise zum Schluß .....	8

Druckfassung

*Zuerst Flyer vom Polysono-Konzert am 24.02.2017 in Zürich verteilen.*

*(Am Notenständer.)*

Guten Tag meine Damen und Herren,

ich möchte Sie recht herzlich zu dieser Konzerteinführung begrüßen, die als Vorbereitung auf den Konzertbesuch von morgen im Lavater-Saal gedacht ist.

Bevor ich über die Musik sprechen werde, soll zuerst die Musik selber direkt zu Ihnen sprechen. Wir singen etwas für Sie, die Erläuterungen dazu folgen im Anschluß: (*„Im lauterem Sein“, Duoversion singen [5 Min.]*).

Was Sie eben hörten, waren Ausschnitte aus der Duoversion von „Im lauterem Sein“. Die Duoversion ist eine von verschiedenen Versionen dieses Werkes. Morgen im Konzert des Ensembles Polysono wird die Ensembleversion dieses Stückes erklingen. Dieses Stück „Im lauterem Sein“ möchte ich Ihnen heute vorstellen und näher bringen.

*(Ans Klavier.)*

Die eben gehörte Duoversion beginnt mit dem Intervall der reinen Quinte es-b1, und zwar über eine Oktave gespreizt (*am Klavier spielen*). Ich liebe den Klang der reinen Quinte. Wie der Name schon sagt, hat sie in ihrem Klang etwas Reines, Immaterielles, dem Irdischen Enthobenes.

In der zeitgenössischen Musik wird üblicherweise viel mit scharfen Dissonanzen gearbeitet, mit großen Septimen (*spielen*) und kleinen Nonen (*spielen*). Auch der Tritonus (*spielen*) kommt häufig vor.

Ich liebe aber den Klang der reinen Quinte. Ich liebe auch Musik, die aus vielen reinen Quinten besteht, z.B. die Quint-Quart-Organa aus der Notre Dame-Epoche im Zeitraum von etwa 1150 bis 1250 n. Chr. (*Ausschnitt am Klavier vorspielen*).

Da die reine Quinte in starkem Kontrast zur großen Septime und kleinen None steht, verwundert es nicht, daß ich auch ein Stück geschrieben habe, das gerade eben diesen Kontrast thematisiert. Es heißt „Quala Mirs“, und wir haben es mit dem Ensemble Polysono auf der Tournee 2017 gespielt. Wir hören den Anfang dieses Stückes. Auf den konsonanten und reinen, archaischen Klang der reinen Quinte in den Singstimmen folgen direkt die dissonanten Cluster-Klänge in den Instrumenten. (*Den Anfang von „Quala Mirs“ zuerst am Klavier bis Takt 9 spielen, mit dem Kommentar: Und jetzt langsam verwandeln sich auch die Intervalle der Singstimmen von der Quinte zur großen Septime, so daß sie in den gleichen dissonanten Intervallen landen wie die Instrumente. Es findet also eine Annäherung der beiden zuerst voneinander getrennten Klangwelten statt.*

Hören wir die ersten 7 ½ Minuten dieses Stückes ab CD (*CD „Duo 385“, Nr. 3, bis 7:27 / Takt 105 hören*).

„Quala Mirs“ ist Teil einer großen Vokaltrilogie.

Auch beim Stück „Im lauterem Sein“ wollte ich von der reinen Quinte ausgehen. Aber es sollte sich anders entwickeln als „Quala Mirs“, denn ich will ja nicht zweimal das gleiche Stück schreiben.

Sie erhalten jetzt einen kleinen

**Einblick in den Kompositionsprozeß bzw. in die Kompositionswerkstatt.**

Ich habe also die reine Quinte es-b gespielt und geschaut, wohin mich meine Phantasie trägt. Es ergab sich folgende Abfolge: („*Im lauterem Sein Duo-1.pdf*“, *Takte 1-4 spielen*).

Was geschieht da in diesen ersten Takten? Im Sopran haben wir eine chromatisch aufsteigende Linie (*spielen*). Es geht also in Halbtönen nach oben. Nur am Schluß der Phrase macht der Sopran einen kleinen Sprung nach oben, der aber sogleich durch einen Halbtonschritt in die Gegenrichtung nach unten ausgeglichen wird (*spielen*).

Dazu setzt der Bariton einen Kontrapunkt, eine Gegenstimme aus zuerst kleinen und dann immer größer werdenden Intervallen (*am Klavier spielen*).

Am Anfang haben wir im Bariton ein abgewandeltes sog. „B-A-C-H“-Motiv. Johann Sebastian Bach hat oft seinen Namen in Töne umgewandelt, was mit seinem Nachnamen gut funktioniert, da jeder Buchstabe des Namens „Bach“ auch einen Tonnamen bezeichnet (*b-a-c-h spielen*). Daraus ergibt sich diese Zickzack-Melodiebewegung, die man nach der barocken Affektenlehre als „Kreuz- und Qual-Motiv“ bezeichnet (*spielen*). Wenn man nämlich auf einem Notenblatt den ersten und den letzten Ton mit einem Strich verbindet (*Wandtafel*) und das Gleiche mit den beiden mittleren Tönen tut, erhält man ein Kreuz. Zudem haben wir zweimal den Halbtonschritt abwärts, der in der barocken Figurenlehre als Seufzer- oder Schmerz-Motiv bezeichnet wurde.

Kehren wir zurück zur Ausgangsphrase von „In lauterem Sein“ (*nochmals am Klavier spielen*). Der Abschluß dieser Phrase war für mich noch nicht ganz befriedigend, weil noch zuwenig kunstvoll. Also machte ich einen weiteren Versuch: („*Im lauterem Sein Duo-2.pdf*“, *Takte 1-4 spielen*.) Das fand ich schon viel interessanter, weil es sich am Schluß so schön aufschwingt. Wir hören, daß auch der Bariton sich inzwischen leicht verändert hat und nun mit kleinen, bewegten Tönen figuriert wird (*die figurierten Baritonstellen spielen*). Aus dem anfänglichen Ruheklang entwickelt sich nun allmählich ein klassischer Anstieg bis zu einem Höhepunkt, der melodisch schön ausgestaltet ist, und dann folgt der Abschluß, eine Entspannung (*nochmals spielen*).

Ich bemerkte natürlich ziemlich bald, daß man diesen zweistimmigen Satz ganz tonal harmonisieren könnte (*spielen*: „*Im lauterem Sein Harmonisierung-1.pdf*“, *Takte 1-4*). Aber diese Harmonisierung ist in der Zweistimmigkeit nicht explizit, sondern nur als eine Möglichkeit von vielen latent vorhanden. Man könnte es auch ganz anders, weniger konsonant harmonisieren, z. B. so: (*Spiele, und zwar jeweils mit Halben statt Vierteln & Viertelpausen, damit die Leittönigkeit besser hörbar wird*: „*Im lauterem Sein Harmonisierung-1.pdf*“, *Takte 15-18*.) Auch diese Harmonisierung hat eine innere Folgerichtigkeit.

Das ist der Vorteil eines zweistimmigen Satzes, daß viele verschiedene Möglichkeiten mitschwingen, daß es aber latent offen bleibt, wie bei einem Roman, bei dem nicht alles bis ins letzte Detail erklärt wird, sondern bei dem die Phantasie noch viel Raum hat, um sich ihre eigenen Vorstellungen dazu zu machen.

In der ersten Phase des Komponierens, während des sogenannten Brainstormings, darf man sich nicht allzu sehr in kritischen Erwägungen und Selbstzweifeln verlieren, sonst droht man die Inspiration abzuwürgen, sondern man muß der Inspiration vertrauen und den schöpferischen Fluß aufrecht erhalten. Die kritische Betrachtung darf erst dann einsetzen,

wenn man denkt, daß man etwas Gültiges geschaffen hat, das einer kritischen Betrachtung standhält.

Um im schöpferischen Fluß, im sog. Flow zu bleiben, ist es am besten, das Bisherige nochmals zu spielen und gleich zu versuchen weiterzuführen (*Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Takte 1-9 spielen*).

Es kam jetzt also eine zweite Phrase dazu. In der ersten Phrase bewegen sich die beiden Stimmen auseinander nach oben zu einem Höhepunkt (*Takte 1-4 spielen*), in der zweiten Phrase beginnen die beiden Stimmen weit auseinander und bewegen sich aufeinander zu (*Takte 5-8 spielen*). Auch das ist eine klassische Form der Entsprechung, wenn die zweite Phrase eine gegenläufige Form zur Bewegung der ersten Phrase vollführt.

Wie soll es nun weitergehen? Am besten nochmals spielen und mich überraschen lassen, was mir die Inspiration eingibt. 1. Phrase (*Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Takte 1-4 spielen*), 2. Phrase (*Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Takte 5-9 spielen*). Und jetzt? (*Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Takte 10-12 spielen*.) Wir haben nun eine 3. Phrase. Und das Interessante ist, daß sie mit der reinen Oktave endet und damit einen deutlichen klanglichen, intervallischen Bezug zum Anfang des Stückes mit der reinen Quinte setzt. Beides sind sog. perfekte Konsonanzen, rein im Klang. (*Ev. zum Vergleich perfekte Konsonanzen, imperfekte Konsonanzen, weiche Dissonanzen und harte Dissonanzen spielen*.)

Was geschieht bewegungsmäßig in dieser 3. Phrase? (*Nochmals spielen*.) Statt dem Auseinander-gehen der beiden Stimmen in der 1. Phrase und dem Sich-aufeinander-zu-bewegen in der 2. Phrase, haben wir jetzt ein Stehen an Ort, ein In-sich-kreisen, ein Sich-festbeißen, was auch sehr klassisch ist und was wir sehr häufig bei Beethoven antreffen, weil das Sich-festbeißen Spannung erzeugt, Spannung durch das Sich-zurückhalten, bei dem man spürt, daß es sich bald entladen wird, und man gespannt ist, was dann kommen wird. Jeder gute Geschichtenerzähler weiß, daß man die Pointe nicht zu früh verraten darf, wenn man will, daß einem die Zuhörer an den Lippen hängen bleiben und ungeduldig auf die Fortsetzung warten.

An dieser Stelle des Stückes bekommt der Ausdruck zudem fast etwas Delirierendes. Und diese delirierende Spannung kann man noch verstärken, indem man die Bewegung in ähnlicher, aber variiertes Weise weiterführt und damit die Erwartungshaltung aufrecht erhält.

Also nochmals diese 3. Phrase (*Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Auftakt zu Takt 11 bis Takt 12 spielen*). Dann: (*Auftakt zu Takt 14 bis Takt 15 spielen*.) Und noch eine Phrase (*Auftakt zu Takt 17 bis Takt 18 spielen*). Und noch eine (*Auftakt zu Takt 19 bis Anfang Takt 22 spielen, dann gleich Auftakt zu Takt 23 bis Anfang Takt 25 spielen*).

Und jetzt als Spannungshöhepunkt noch der Cliffhänger (*nur den 2. Viertel des Taktes 25 spielen*). So, jetzt sind wir bis zum Äußersten gespannt auf die Fortsetzung.

Und dies ist genau der richtige Moment, den Abspann zu bringen und diese Folge der Fernseh-Serie enden zu lassen, mit dem Helden, der sich an einem Steilhang nur noch mit einer Hand an einem vorspringenden Felsen festhalten kann, um nicht in den Tod zu stürzen, wenn man will, daß das nächste Mal wieder alle einschalten. Und unsere Vorstellung malt sich bereits aus, was jetzt kommen könnte. Das wird sicher wunderbar und phantastisch sein, und ich kann es kaum erwarten.

Aber genau das darf ich jetzt eben noch nicht verraten. Deshalb tue ich das, was auch in Filmen gemacht wird, um die Spannung aufrecht zu erhalten, wenn der Abspann noch nicht erfolgen darf: Ich wechsele das Thema, gehe zu einem anderen Erzählstrang, bringe noch nicht die Auflösung, sondern fahre jetzt fort mit der Schilderung des Kompositionsprozesses.

*(An den Notenständer.)*

### **Duo-Fassung und Quintett-Fassung**

Als ich mit dem Komponieren dieses Stücks angefangen habe, war es für mich klar, daß es ein Stück für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello werden sollte. Es war mir aber auch klar, daß die beiden Singstimmen eine zentrale Rolle spielen sollten. Deshalb habe ich nicht gleich alle Instrumente miteinander komponiert, sondern ich habe zuerst eine Fassung nur für Sopran und Bariton geschrieben, die wir am Anfang auszugsweise gehört haben, und die dann in einem zweiten Arbeitsprozeß zu einer Quintett-Fassung ausgearbeitet wurde.

### **Der Text**

Welchen Text sollten die beiden Singstimmen denn singen?

Viele Komponisten suchen zuerst einen Text aus und vertonen diesen dann Wort für Wort. Auch diesbezüglich will ich nicht einfach das Gleiche machen wie alle anderen (wie ich auch mit der Quinte statt der Septime nicht das Gleiche mache wie die anderen). Ich wollte nicht von einem Text ausgehen und diesen dann Schritt für Schritt in Musik umsetzen, sondern ich wollte die Musik ganz unabhängig von irgendwelchen Rücksichten konsequent gestalten können und schauen, was passiert, wenn diese eigenständige Musik dann auf einen Text trifft, der ebenso unabhängig und frei geschrieben worden ist.

Auch im Umgang mit den Texten selber wollte ich nicht das Gleiche machen wie alle anderen. Die meisten suchen sich ein Gedicht eines berühmten Dichters aus, Hölderlin und Trakl stehen seit vielen Jahren hoch im Kurs, und vertonen dieses dann. Dies führt dazu, daß immer und immer wieder die gleichen Gedichte nochmals und nochmals vertont werden. Weshalb soll ich da auch nochmals die gleichen Gedichte vertonen?

Zudem gibt es das Problem des Anachronismus'. Es werden Gedichte vertont, die bereits vor hundert oder hundertfünfzig Jahren geschrieben wurden. Diese Gedichte sind wunderschön. Aber was haben sie mit der heutigen Zeit zu tun?

Es gibt auch einen praktischen Grund, weshalb viele Komponisten nicht ein zeitgenössisches Gedicht nehmen, sondern eines dieser älteren Gedichte. Man bekommt keine rechtlichen Probleme mehr, weil 70 Jahre nach dem Tod eines Dichters das Urheberrecht erlischt. Das Urheberrecht kann einem Komponisten große Probleme bereiten. Ich kann Ihnen da eine Geschichte erzählen.

### **Die Gantenbein-Geschichte**

Im Jahre 2004 hatte ich die Möglichkeit, für das Luzerner Theater eine Oper zu schreiben. In dieser Zeit habe ich fast alle Romane von Max Frisch gelesen. Ich war fasziniert vom seinem Buch „Mein Name sei Gantenbein“. Darin schildert er, literarisch verfremdet und sprachlich wunderbar ausgestaltet, seine Beziehung und seine Beziehungsprobleme zu Ingeborg Bachmann, die im Buch natürlich unter anderem Namen auftritt. Das wurde nun also das Thema meiner Oper.

Gerechterweise wollte ich aber nicht nur die Sicht von Max Frisch auf diese Beziehung in die Oper einbringen, sondern ich wollte auch Ingeborg Bachmann mit ihren eigenen Worten zu Worte kommen lassen. Und siehe da, es gibt auch ein Buch von Ingeborg Bachmann, das sich mit der Beziehung und den Beziehungsproblemen zu Max Frisch befaßt. Es heißt „Malina“. Wunderbar, dachte ich. Das ist ja perfekt. Ich nehme für die Figur von Max Frisch die Dialoganteile aus seinem Buch und für Ingeborg Bachmann die Textstellen aus ihrem Buch. So kann jeder die Geschichte aus seiner Sichtweise erzählen.

Und so habe ich aus beiden Büchern die Dialoge und Szenen zusammengestellt und habe schon sehr große Teile der Oper komponiert.

Nun bemühte sich das Luzerner Theater, von den Verlagen die Aufführungsrechte für die Texte zu erhalten. Im Falle von Max Frisch war dies kein Problem. Die Max Frisch-Stiftung unter ihrem Präsidenten Peter von Matt hat die Erlaubnis umstandslos erteilt.

Die Erben von Ingeborg Bachmann ließen aber lange nichts von sich hören. Schon begann die Zeit knapp zu werden, weil die Aufführungsdaten schon feststanden.

Nun kam der Bescheid der Bachmann-Erben: Wenn ich eine Oper nur mit Texten von Ingeborg Bachmann schreiben würde, wäre dies kein Problem. Hingegen Bachmann-Texte in Verbindung mit Frisch-Texten wurden radikal verboten, denn die Bachmann-Erben halten Max Frisch für den Bösewicht, der Ingeborg Bachmann ruiniert und in den quasi-Selbstmord getrieben habe.

Nun hatte ich ein Problem. Ich mußte innert kürzester Zeit alle Textanteile von Ingeborg Bachmann durch entsprechende Passagen aus Frischs Buch „Mein Name sei Gantenbein“ ersetzen. Zum Glück ließ sich das einigermaßen gut bewerkstelligen. Aber schade ist es schon, daß Ingeborg Bachmann in dieser Oper nicht mit ihren eigenen Worten reden darf.

Wir müssen mit der Uraufführung der Originalfassung der Oper (mit den Originaltexten von beiden Protagonisten) bis 70 Jahre nach dem Tod von Ingeborg Bachmann warten. Das wird am 17. Oktober 2043 der Fall sein. Falls ich das noch erlebe, werde ich dann 89 Jahre alt sein.

Kehren wir zurück zum Text. Wenn ich also nicht wie alle anderen Komponisten Gedichte aus einer früheren Zeit nehmen will, und wenn ich nicht Gedichte aus der Gegenwart nehmen will, wegen möglicher Probleme mit dem Urheberrecht einerseits, aber auch, weil ich bei praktisch jedem der zeitgenössischen Gedichte, die ich lese, irgendetwas anders formulieren würde: was bleibt da noch übrig? Nun, wenn es so ist, daß ich schon alles anders haben will, warum dann nicht gleich selber die Gedichte schreiben?

Von den verschiedenen Gedichten, die ich geschrieben habe, schien mir für dieses Stück keines die musikalische Stimmung richtig zu treffen. Also schrieb ich im August 2017 ein neues Gedicht, zuerst noch ohne Titel. Es brauchte 3 Fassungen, bis ich zufrieden war. Das Gedicht lautet in der 3. Fassung wie folgt:

### **Im lauterem Sein**

In nächtlichem Irr'n  
Durch nasse Straßen  
Vergess' ich die Wirr'n  
Die mich besaßen.

Noch hart wie ein Stein  
 Strahlt helleres Leben  
 Durch Ritzen herein  
 Und läßt mich entschweben.

Gebor'nes Gesicht  
 In schlafenden Stürmen  
 Der Himmel ist dicht  
 Mit schattenen Türmen.

Und weile noch lange  
 Am Abend an Seen  
 Mit pochender Wange  
 Und heimlichem Wehen

Im lauterem Sein.  
 (23.8.2017)

Das Gedicht erzählt also keine Geschichte, sondern es beschreibt Stimmungszustände. Es suggeriert eine Atmosphäre, die vage ist, schwebend, ungewiß.

Das selten verwendete Adjektiv *lauter* hat zwei Bedeutungen: Einerseits bedeutet es *anständig* (z.B. „ein lauterer Charakter“ oder „lautere Absichten“), andererseits bedeutet es *rein, unvermischt* (z. B. „lauteres Gold“ oder „die lautere Wahrheit“). In meinem Gedicht hat es die zweite Bedeutung.

Ich schrieb das Gedicht parallel zur Komposition, aber gleichzeitig unabhängig davon. Das heißt: ohne zu schauen, ob es von der Silbenanzahl her passen könnte. Ich wollte ja keine Kompromisse machen. Diese Unabhängigkeit schien mir notwendig, damit der Text eigenständig für sich stehen kann und nicht Wort für Wort die Musik nachzeichnet, so wie ich umgekehrt auch nicht wollte, daß die Musik Ton für Ton die Worte nachzeichnet. Erst als beides für sich eigenständig erschaffen war und für sich alleine stehen konnte, schaute ich, wie beides zusammenpassen könnte.

Und wie bei menschlichen Beziehungen, die manchmal auch nicht ganz zusammenpassen, weil es sich um eigenständige Persönlichkeiten mit Ecken und Kanten handelt, wird es dort am interessantesten, wo Konflikte entstehen, und wo man deshalb kreative Lösungen suchen muß.

### **Die Fortsetzung der Duo-Komposition**

Wir könnten jetzt schauen, wie die Duo-Komposition nach den oben beschriebenen, in sich kreisenden, delirierenden „Wirr'n“ weiter komponiert wurde, und würden dann sehen, daß die Vorgehensweise sehr klassisch war, mit Imitationen und Kontrapunkt, wie wenn Beethoven oder Brahms heute komponieren würden.

Aber das jetzt im Detail weiterzuverfolgen, würde vielleicht im Rahmen dieses kurzen Vortrages bzw. dieser kurzen Einführung zu weit führen.

### **Die Quintett-Komposition**

Deshalb werfen wir noch einen kurzen Blick auf den Erweiterungsprozeß, wie aus dem Duo für Sopran und Bariton ein Quintett für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello geworden ist.

Auch hier war das Verfahren im Grunde nicht anders als bei einer klassischen Komposition. Man schreibt eine Einleitung, Zwischenspiele und Paraphrasierungen der Gesangsstimmen.

*(Ans Klavier.)*

Ich ging nochmals zurück an den Anfang und versuchte, mit anderen Augen, unbelastet zu sehen, was ich in der Duoversion komponiert hatte *(Im lauterem Sein, Duoversion, definitive Fassung, Takte 1-4 spielen)*.

Daraus komponierte ich nun eine Einleitung, indem diese wenigen Töne noch weniger werden, weil sie viel kürzer erklingen, dafür aber umspielt, erweitert und variiert werden, zuerst nur einstimmig in der Flöte *(Im lauterem Sein, Quintett-Fassung, Flötenstimme der Takte 1-6 spielen)*. Es klingt so, als komme die Musik aus dem Nichts. Am Anfang sind es nur einige vereinzelte Tropfen, die sich langsam verdichten, aus dem Tröpfeln wird allmählich Musik, bis daraus ein Strom wird, der uns mitnimmt.

Dann kam das Cello dazu. Hören wir diese beiden Stimmen in einer Simulation ab dem Computer.

*(Im lauterem Sein, Quintett-Fassung, Flöte und Cello, Takte 1-8 ab Computer.)*

Wir stellen fest, daß die beiden Stimmen sehr eng miteinander verwandt sind. In den ersten zweieinhalb Takten suchen sie ein Verhältnis zueinander, wie zwei Leute, die sich kennenlernen. Sie gleichen sich in den Bewegungen einander an und spielen eine Art freie Gegenbewegung. (Man könnte von weiblichem und männlichem Prinzip sprechen.) Dann haben sie sich gefunden und bewegen sich ab dort genau spiegelsymmetrisch zueinander.

Und nun kommt noch die Klarinette dazu. Was daraus geworden ist, hören und sehen wir jetzt in einem Konzert-Videomitschnitt des Stückes aus dem Gasteig in München, Deutschlands größtem Kulturzentrum mit mehr als 1,8 Millionen Besuchern jährlich. Dort hat das Ensemble Polysono vor zwei Wochen, am 11. Februar 2018, u. a. auch das Werk „Im lauterem Sein“ aufgeführt.

*(Die Quintett-Fassung ab dem Screen hören und sehen, aber ohne die Coda. [15 Min.]*

Bis hier. Das Stück ist an dieser Stelle noch nicht fertig. Aber hier brechen wir ab, denn jetzt folgt noch eine Überraschung in diesem Stück, die wir nicht verraten wollen, sondern für die morgige Aufführung aufsparen (wie im Literaturclub, wo man die Pointe eines Buches auch nicht verraten darf, damit die Zuschauer das Buch lesen).

Und wenn wir schon bei den Büchern sind, hier noch ein paar

### **Hinweise zum Schluß:**

Wer sich noch mehr in die Gedankenwelt meiner Musik vertiefen möchte, dem sei mein Buch „Aphorismen zur Musik“ empfohlen. Es hat hier ein Ansichtsexemplar, und ich kann es Ihnen zu einem speziellen Kurspreis anbieten, statt 25 Franken nur 20 Franken.



Wer noch mehr Musik von mir hören möchte, und vorallem wer sie mehrmals hören möchte, denn einen guten Zugang zu dieser manchmal nicht ganz einfachen Musik erhält man über das mehrmalige Hören: Da ist noch eine Serie hervorragend produzierter CDs.

Die Partituren dazu können heruntergeladen werden unter [www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com) / Forschung / Downloads

Und wenn Sie über zukünftige Konzerte und CD-Erscheinungen informiert werden möchten, können Sie sich gerne hier in eine Liste eintragen.

Danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Jetzt gibt es noch die Möglichkeit, Fragen zu stellen.

Notenbeispiele

# Quala Mirs

Fassung für Sopran, Bariton, Baßflöte, Baßklarinetten und Violoncello

auf ein Gedicht des Komponisten

3. Teil der großen Vokaltrilogie "Drei Gesänge" \*)

Ergon 58, Nr. 5, Musikwerknummer 1779 (2016)

René Wohlhauser

♩ = 56  
*mf*

Sopran  
Qua - la Qua - la Qua - la Mi - rs

Bariton  
Qua - la Qua - la Qua - la Mi - rs

Baßflöte  
Klingend notiert  
*p* *mf*  
*Sehr geräuschhaft*  
*Starkes Zungen-R*

Baßklarinetten in B<sub>b</sub>  
Klingend notiert  
*p* *mf*

Cello  
*Sempre sul ponticello*  
*trem.* *p* *mf*

8

Sop.  
Qua - la Mi - ra

Bar.  
Qua - la Mi - ra

Baßfl.  
*p*

Baßklar. B<sub>b</sub>  
*p*

Vc.  
*p*

*Kehlkopfknattern*  
*p* ö

*Kehlkopfknattern*  
*p* ö

# Im lauterem Sein

für Sopran und Bariton

René Wohlhauser

♩ = 54  
*mp*

Sopran

Mit fun - keln - der Stirn \_\_\_\_\_

Bariton

Mit fun - keln - der Stirn \_\_\_\_\_

# Im lauterem Sein

für Sopran und Bariton

René Wohlhauser

$\text{♩} = 54$   
*mp*

Sopran

Mit fun - keln - der Stirn

Bariton

Mit fun - keln - der Stirn

4

Atemzeichen = Unterbruch 2 Viertel  
in der Ensembleversion

7

11

# Im lauterem Sein

für Sopran und Bariton  
Harmonisierungen

René Wohlhauser

$\bullet = 54$  *mp* -> Musikalisches Tagebuch Nr. 143 vom 12.8.2017

Sopran

Mit fun - keln - der Stirn

Bariton

Mit fun - keln - der Stirn

Oss. T. 6 T. 36 -> Musikalisches Tagebuch Nr. 144 vom 19.8.2017

5

Sop.

(12.08.2017)

Bar.

10

Sop.

(19.08.2017)

Bar.

15

Sop.

Mit fun - keln - der Stirn

Bariton

Mit fun - keln - der Stirn

19

Sop.

(23.1.2018)

Bar.

# Im lauterem Sein

Fassung für Sopran und Bariton (2017)  
auf ein Gedicht des Komponisten

Ergon 64, Nr. 1, Musikwerknnummer 1813

René Wohlhauser

$\text{♩} = 54$

Sopran *mp*  
In nächt - li - chem Irr'n Durch nas - se

Bariton *mp*  
In nächt - li - chem Irr'n Durch

Sop. *mf*  
Stra - ßen Ver - gess' ich Ver -

Bar. *mf* *mp* *mf*  
nas - se Stra - ßen Ver - gess' ich

Sop. *mp*  
gess' ich Ver - gess'

Bar. *mf* *mp* *mf*  
Ver-gess' ich Ver-gess'

Sop. *mp* *mf* *Delirierend* *mp*  
ich die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die

Bar. *mp* *mf*  
ich die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n

Sop. *Delirierend*  
Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die

Bar. *mp*  
die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n

17 *Delirierend*

Sop. *Delirierend*  
Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die

Bar.  
die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n

20  
Sop. Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die

Bar.  
die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n die Wirr'n

23 *p*

Sop. *mf* Noch  
Wirr'n die Wirr'n Die mich be-sa - a - ßen. en.

Bar. *p*  
die Wirr'n Die mich be-sa - ßen. en.

26 *mf*

Sop. hart wie ein Stein Strahlt hel - le - res Le - ben Durch

Bar. *mf*  
Noch hart wie ein Stein Strahlt hel - le - res Le - ben

29 *p* *mp*

Sop. Rit - zen her - ein Und läßt

Bar. *p*  
Durch Rit - zen her - ein Und

33 *mp*

Sop. mich ent - schwe - ben. ent - schwe - ben.

Bar. *mp*  
läßt mich ent - schwe - ben. ent - schwe - e - ben.



# Im lauterem Sein

Fassung für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello  
auf ein Gedicht des Komponisten  
Klaus Huber in memoriam

Ergon 64, Nr. 2, Musikwerknnummer 1816 (2017)

René Wohlhauser

♩ = 54

Flöte

Klarinette in B<sub>♭</sub>

Violoncello

Klingend notiert

Fl.

Klar. B<sub>♭</sub>

Vc.