

## Volkshochschule-Kurse 2023

Vortrag von René Wohlhauser,

gehalten am Dienstag, dem 31. Januar 2023, 18:15 Uhr, an der Volkshochschule beider Basel, in Basel, im Hörsaal 120, Kollegienhaus der Universität Basel, Petersplatz 1

und

am Freitag, dem 24. Februar 2023, 15:30 Uhr, an der Volkshochschule Bern, in Bern, Grabenpromenade 3

und

am Freitag, dem 3. März 2023, 15:00 Uhr, an der Volkshochschule Zürich, in Zürich, Bären-gasse 22, Raum 4A Zinkernagel

Druckfassung

| <b>Inhaltsverzeichnis</b>   | Seite |
|---|-------|
| Begrüßung .....   | 2     |
| „Eingedunkelte Zeit“ von René Wohlhauser, Kontrapunkt, Konsonanz und Dissonanz ...      | 2     |
| „Klaviertrio Nr. 3“ von René Wohlhauser, Formales Hören .....                           | 5     |
| „Duo für Violine und Klavier Nr. 2“, Musikalischer Dialog, Motiv .....                  | 8     |
| „Entropía“ von René Wohlhauser, Figur und Phrase .....                                  | 9     |
| „Quer durch ...“ von René Wohlhauser, Gedicht, Konkrete Poesie .....                    | 11    |
| „Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello Nr. 2 «gen-tuplets»“ .....     | 12    |
| Irrationale Notenwerte, Register, Dynamik, asynchrone Überlagerung .....                | 13    |
| „Dunkle Stimmen“ von René Wohlhauser, helle und dunkle Musik .....                      | 14    |
| „Spleen II“ von Olga Neuwirth, Querflöten-Familie, zeitgenössische Spieltechniken ..... | 15    |
| „Rechant“ von Heinz Holliger, Orientierung in einer neuen Partitur .....                | 17    |
| Schlußbemerkungen .....   | 18    |
| <br><b>Anhang</b>   |       |
| Konzertprogramm .....   | 19    |
| Neumen .....  | 20    |
| Partitur „Eingedunkelte Zeit“ .....   | 21    |
| Partitur „Klaviertrio Nr. 3“ .....  | 35    |
| Partitur „Duo für Violine und Klavier Nr. 2“ .....                                      | 70    |
| Partitur „Entropía“ .....   | 106   |
| Partitur „Quer durch ...“ mit Gedicht im Vorwort .....                                  | 125   |
| Partitur „Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello Nr. 2“ .....          | 152   |
| Partitur „Dunkle Stimmen“ .....   | 214   |
| Partitur „Spleen II“ .....  | 279   |
| Partitur „Rechant“ .....  | 284   |
| Foto Kontrabaß-Flöte .....  | 287   |
| Foto Subkontrabaß-Flöte .....   | 288   |

Siehe auch den Konzertfilm auf YouTube. Weitere Informationen unter [www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com)

## **Begrüßung**

Guten Abend meine Damen und Herren. Mein Name ist René Wohlhauser. Ich freue mich, Sie recht herzlich begrüßen zu dürfen, zu diesem Kurs „Die Faszination der Modernen Klassik“ (in Bern: „Einführung in die Moderne Klassik“).

Wir werden gemeinsam versuchen, Einblicke zu gewinnen in die Klangwelt der Moderne, in die Denkweise der Komponistinnen und Komponisten von heute, mit Erläuterungen, mit Ausschnitten aus Konzertvideos und sogar mit Live-Musik. Deshalb ist auch die Sopranistin Christine Simolka anwesend, damit wir Ihnen Ausschnitte aus dem Programm von morgen Abend hier live vorstellen können, bevor wir sie kommentieren.

Nun teilen wir Ihnen den Flyer des morgigen Konzertes aus, sozusagen als Informationsbasis, auf der wir nachher diskutieren können. *[Flyer austeilen.]*

Dieser Kurs ist eine Einführung in die Moderne Klassik und in das Konzert von morgen abend. Als Teilnehmende dieses Kurses der Volkshochschule haben Sie freien Eintritt zum Konzert.

Ich möchte Ihnen sehr empfehlen, diese Möglichkeit auch zu nutzen und das Konzert zu besuchen, denn der Reichtum der Modernen Klassik erschließt sich einem sehr oft erst nach mehrmaligem Hören.

Und sehr wichtig ist auch, daß man diese Musik nach Möglichkeit live in der Atmosphäre eines Konzertes und mit der Klangqualität von live gespielten Instrumenten erlebt. Das hinterläßt einen viel stärkeren Eindruck, als wenn man die Musik nur ab einem Tonträger hört. (Ein Tonträger oder ein Video ist besser als nichts, aber live ist noch besser.)

## **«Eingedunkelte Zeit» von René Wohlhauser**

Nun steigen wir direkt in die Musik ein, indem wir Ihnen aus diesem Programm das 3. Stück mit dem Titel „**Eingedunkelte Zeit**“ live vorsingen.

Ich werde Ihnen anschließend Informationen zum Stück geben.

*[Das Stück vorsingen.]*

Wie kann man Zugang zu einer Musik finden, die einem vielleicht noch etwas fremd und unvertraut vorkommt?

Eine erste Möglichkeit besteht darin, **das Stück mehrmals zu hören**. So wird es einem vertrauter. Dieses Stück „Eingedunkelte Zeit“ wird sehr bald auf YouTube frei zugänglich sein. Übrigens mit mitlaufender Partitur, wie viele andere Stücke von mir ebenfalls. Man kann es also zum Hören gleichzeitig mitlesen, was den Eindruck verstärkt.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, zu **verstehen, wie das Stück aufgebaut ist**.

Deshalb werden wir uns nun den Anfang des Stückes genau anschauen, um Ihnen einen Einblick in die Gedankenwelt und die Vorgehensweise eines Komponisten von heute zu geben.

Auch wenn man nicht Noten lesen kann, kann es doch helfen, rein optisch das Notenbild zu betrachten, um den Aufbau zu verstehen. (Wie bei einem Bauplan eines Hauses, bei dem wir vielleicht auch nicht alle Details verstehen, aber doch einen optischen Eindruck erhalten.) Wenn man optisch sozusagen den Bauplan der Musik sieht (also die Partitur), dann ist es einfacher, sich ein Bild über den Ablauf zu machen, als wenn man sich alles nur abstrakt vorstellen müßte.

Und: man gewöhnt sich schnell an das Partiturbild.

Wie findet man die Noten zu einem Stück? (Das ist die erste Frage, die wir uns dabei stellen müssen.) Heutzutage haben viele Komponistinnen und Komponisten ihre Noten auf ihrer Homepage zugänglich gemacht. Sogar große Verlage sind dazu übergegangen, Noten ihrer Komponistinnen und Komponisten im Internet öffentlich zugänglich zu machen, um so Werbung zu machen für ihre Verlags-Komponierenden, denn der Notenverkauf mit Moderner Klassik ist so klein, daß die Verlage ihr Geld heute mit anderen Dingen verdienen.

Also suchen wir die Noten dieses Stückes im Internet. Wir geben auf Google den Komponistennamen (René Wohlhauser) ein und kommen so zur Homepage des Komponisten. Wir sehen verschiedene Überschriften (Biographien, Werkliste, Konzerte, Ensembles usw.) Die Werkliste könnte das Richtige sein. Also klicken wir auf Werkliste. Wir machen Command-f für Suchen und geben den Anfang des Stücktitels ein. Wir kommen so zu den Informationen zum Stück und sehen zuerst allgemeine Angaben (Titel, Besetzung, Kompositionsjahr, Werknummer, Dauer, Uraufführungsdaten und Uraufführungsorte). Und ganz unten: „Partitur als Pdf: hier“. Da klicken wir drauf und kommen auf die Seite, wo wir die Partitur herunterladen können.

Ich werde nun ein paar Erklärungen zum Anfang dieses Stückes geben. Falls Fragen auftauchen, unterbrechen Sie mich einfach, und wir versuchen es zu klären.

### **Kontrapunkt**

Wir haben gehört, daß es sich bei „Eingedunkelte Zeit“ für Sopran und Bariton, auf ein Gedicht des Komponisten, um ein sehr melodisches Stück handelt, bei dem es um das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander geht.

Wenn zwei Stimmen gegeneinandergesetzt werden, sozusagen punctus contra punctum, also Note gegen Note, dann nennt man diese Kompositionstechnik **Kontrapunkt**. Der Kontrapunkt bzw. die Art, wie die Stimmen gegeneinander gesetzt wurden, hat sich im Verlaufe der Jahrhunderte stark gewandelt.

Zuerst gab es nur die Einstimmigkeit, z.B. die gregorianischen Choräle ab dem 6. Jahrhundert nach Christus, als es erste Versuche gab, die Musik aufzuschreiben. Wir sehen auf dem eingblendeten Bild, wie diese sogenannten Neumen aussahen. Wie wir feststellen, waren diese Notationsversuche von Kloster zu Kloster verschieden.

*[Bild 1 im Anhang.]*

Ab dem 9. Jahrhundert gab es erste Versuche der Mehrstimmigkeit, zuerst noch in parallelen Oktaven und Quinten. Das klang etwa so *[spielen]*. Ich benutze zum Vorspielen dieses billige Kinder-Keyboard, um Ihnen zu zeigen, daß Sie sich keinen teuren Flügel anschaffen müssen, um diese einfachen musikalischen Vorgänge für sich hörbar zu machen. Wichtig ist lediglich, daß das Instrument gut gestimmt ist.

Aus diesen parallelen Oktaven und Quinten entwickelte sich die **Ars antiqua** der Notre Dame-Epoche um etwa 1200.

Erst in der **Ars nova** ab ca. 1350 wurden die einzelnen Stimmen selbständiger.

Eine erste Blütezeit erlebte die selbständige, kontrapunktische Behandlung der Stimmen in der sog. **klassischen Vokalpolyphonie** des 16. Jahrhunderts. Noch heute müssen angehende Komponistinnen und Komponisten Stilübungen in der Technik dieser Zeit schreiben, um sich die Grundlagen des Kontrapunkts anzueignen.

Einen weiteren Höhepunkt erlebte der Kontrapunkt (d.h. die optimale Entfaltung der Einzelstimmen in der Mehrstimmigkeit) in der **Barock-Zeit**, vorallem bei Johann Sebastian Bach mit seinen kunstvollen Fugen. Dies war ein eher instrumental geprägter Kontrapunkt, auch in den Vokalwerken, wo die Stimmen oft wie Instrumentalstimmen komponiert wurden und daher entsprechend schwierig zu singen sind.

In der **Klassik** und in der **Romantik** wurden die kontrapunktischen Techniken zwar weiterhin angewendet, aber in dieser Zeit stand die Harmonik, d.h. der akkordische Zusammenklang und seine Verbindungen im Vordergrund.

Erst in der modernen Kunstmusik ab den 1920er-Jahren wurden die kontrapunktischen Techniken mit Komponisten wie Schönberg und Webern wieder vorherrschend.

*[Partitur 1. Seite]*

Jetzt gehen wir zur Seite 1 der Partitur. Wenn wir nun den Anfang des Stückes **Eingedunkelte Zeit** betrachten, dann sind die hier angewandten kontrapunktischen Techniken das Resultat dieses kurz skizzierten historischen Prozesses.

Der Bariton beginnt in Takt 1 mit einem Dreiton-Motiv, bei dem der Schlußton einen Halbton tiefer landet als der Ausgangston *[spielen]*.

Der Sopran beginnt direkt mit dem fallenden Halbton in Takt 2 *[spielen]*.

Wahrscheinlich ist der fallende Halbton die melodische Fortschreitung, die in diesem Stück am häufigsten vorkommt. Man nennt diese Verbindung ein **Seufzermotiv** oder eine Seufzertfigur. Das geht zurück auf die barocke Affektenlehre, auf eine Tonsymbolik, in der ein hoher Ton für den Himmel stand, eine Pause bedeutete den Tod und ein fallender Halbton brachte den Schmerz zum Ausdruck.

In diesem Stück wird also mit dem fallenden Halbton der Schmerz über eine „eingedunkelte Zeit“ zum Ausdruck gebracht.

Wie steht es nun aber mit dem Zusammenklang?

Auch hier spielt der Halbton eine wichtige Rolle. Über dem liegenden Ton des Baritons setzt der Sopran einen Halbton (plus Oktave) höher ein und bringt dadurch den Schmerz nicht nur in melodischer Hinsicht, sondern auch als Zusammenklang, als starke Dissonanz zum Ausdruck. *[Den Anfang spielen und auf dem ersten Zusammenklang stehen bleiben.]*

Nun kommen aber die kontrapunktischen Techniken ins Spiel. Diese besagen, daß eine Dissonanz nicht einfach stehen bleiben soll, sondern daß sie sich in eine Konsonanz auflösen soll. Zumindest galt das für die Musik des Barock und der Klassik. Damals wäre diese Dissonanz etwa folgendermaßen aufgelöst worden. *[Traditionelle Schlußklausel in g-Moll spielen.]*

Hier in diesem Stück kommt dies aber, historisch bedingt, in übertragener Weise zum Ausdruck, indem die erste harte Dissonanz in eine weiche Dissonanz aufgelöst wird *[die ersten drei Viertel von Takt 2 spielen]*.

Dann allerdings, auf dem 4. Viertel des 2. Taktes verschärft sich die Dissonanz wieder zur sog. „harten Dissonanz“ *[die ersten vier Viertel von Takt 2 spielen]*, bevor endlich auf dem zweiten Viertel des 3. Taktes die Auflösung erfolgt, zuerst in die unvollkommene Konsonanz der kleinen Sexte und schließlich noch in die große Sexte. *[Die Takte 1-3 spielen.]*

### **Konsonanz und Dissonanz**

Wenn wir über den Kontrapunkt (also über das Verhältnis von zwei oder mehreren Stimmen zueinander) sprechen, dann sprechen wir über die Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen.

Der Begriff „Konsonanz“ kommt von *consonare* „zusammenklingen“. Damit verbindet man umgangssprachlich einen Wohlklang, der nach keiner Auflösung mehr verlangt.

Der Begriff „Dissonanz“ kommt von *dissonare* „auseinanderklingen“. Damit verbindet man (umgangssprachlich) einen Mißklang, der nach einer Auflösung verlangt.

Eine Musik, die nur aus Konsonanzen besteht, wäre langweilig [*parallele Sexten spielen*]. Das war der sogenannte „euphonische Kontrapunkt“ (der wohlklingende Kontrapunkt), wie ihn der englische Komponist John Dunstable (1390-1453) im 15. Jahrhundert praktiziert hat.

Mozart hat gesagt, daß die Dissonanzen das Salz in der Suppe seien.

Eine Musik nur aus Dissonanzen würden wir im ersten Moment als widerborstig bezeichnen [*parallele Septimen spielen*]. Jedoch tritt bei einer Häufung von Dissonanzen der Effekt der Gewöhnung ein. Wenn ich nur Dissonanzen spiele, dann verlieren diese allmählich ihre Schärfe, und es kann sogar Langeweile eintreten. Wir haben uns, vorallem durch den Jazz, an parallele Dissonanzen gewöhnt. [*Parallele Septakkorde spielen*].

Es kommt also auf ein dosiertes Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen an. Das ist es, was man unter einer „sorgfältigen von Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen“ im Kontrapunkt versteht (so wie es im Lehrbuch steht). WIE sie behandelt werden, das ist von Stil zu Stil und von Epoche zu Epoche verschieden.

Was sich gleich bleibt, ist die graduelle Rangordnung der Konsonanzen und Dissonanzen. Man unterscheidet

- (1.) Die perfekten oder vollkommenen Konsonanzen, die man als leer oder hohl bezeichnen kann, und die durch einen hohen Verschmelzungsgrad gekennzeichnet sind:  
Bei der Prime, wenn zwei Töne im Einklang gespielt werden, haben wir die stärkste Verschmelzung zweier Töne. Sie klingen, als wäre es nur 1 Ton [*spielen*]. Die Oktave [*spielen*] und die Quinte [*spielen*] gehören ebenfalls zu den perfekten Konsonanzen, die leer oder hohl klingen.
- (2.) Die imperfekten oder unvollkommenen Konsonanzen, die man demgegenüber als farbig bezeichnen kann, sind die kleine und große Terz [*spielen*] sowie die kleine und große Sexte [*spielen*].
- (3.) Weiche Dissonanzen sind die große Sekunde [*spielen*] und die kleine Septime [*spielen*] sowie der Tritonus [*spielen*].
- (4.) Harte Dissonanzen sind die kleine Sekunde [*spielen*] und die große Septime [*spielen*].
- (5.) Übrig bleibt die Quarte [*spielen*], die ein Spezialfall ist: Oberhalb von Terz oder Quinte ist sie konsonant [*arpeggiert spielen*], gegen den Baß bzw. allein stehend ist sie dissonant und verlangt nach einer Auflösung [*spielen*].

### «Klaviertrio Nr. 3» von René Wohlhauser

Nun kommen wir zum „Klaviertrio Nr. 3“ für Violine, Violoncello und Klavier.

Wir hören von diesem Stück zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo vom 28. Januar 2023 in Gelterkinden bzw. vom 18. Februar 2023 in Berlin. [...]

Was hören wir? Wir hören, wie prägnante und zupackend pochende Rhythmen zu Beginn des Stückes den Charakter dieser Komposition prägen. Die einfache Ausgangsidee des Stückes bestand darin, daß Violine, Cello und die rechte Hand des Klaviers im gleichen Rhythmus Tonrepetitionen spielen, daß aber jedes Instrument seine eigenen Töne zugeordnet bekommt. Das ergibt eine Art breites Unisono. Die linke Hand des Klaviers spielt als Gegenstimme einzelne Achtel dazu.

*[Partitur Seite 1]*

Wenn wir die erste Partiturseite betrachten, dann sehen wir, wie in einem **ersten Teil** in den oberen drei Systemen jedes Instrument jeweils nur EINE repetierte Tonhöhe pro Phrase spielt. Die erste Phrase hat 5 repetierte Töne, die zweite Phrase hat 4 repetierte Töne, die dritte Phrase hat ebenfalls 4 repetierte Töne und die vierte Phrase hat 3 repetierte Töne. In der rechten Hand des Klaviers klingt das so *[Takte 1 und 2 spielen]*.

Das gilt für den ganzen 1. Teil, daß jede Phrase aus 3, 4 oder 5 repetierten Tönen mit nachfolgender Pause besteht, aber natürlich in unterschiedlichen Konstellationen.

Das Tempo wird limitiert durch die Repetitionsfähigkeit des Klaviers. Auf dem Keyboard kann man die Töne viel schneller repetieren, weil die Tasten leichter sind und somit schneller repetieren *[spielen]*. Auf dem Klavier geht das aber wegen den schwereren Tasten und der komplizierten Mechanik nicht so schnell. Dafür kann man nuancierter spielen.

*[Partitur Seite 3]*

Auf der Partitur-Seite 3 sehen wir, wie der erste Teil ab Takt 22 mit einem Auslaufen der linken Hand endet, die immer leiser wird und damit den Abschluß dieses Teils deutlich vom nächsten Teil abhebt, der wieder forte beginnt *[Takte 22 bis Anfang 28 spielen]*.

Was geschieht nun in den folgenden Teilen?

Wir hören einen allmählichen Prozeß der Verwandlung der Grundidee, die von verschiedenen Seiten her beleuchtet wird. Verdichtungen, Verflüssigungen und Auflösungen fließen ineinander.

Diese Verwandlung der Grundidee versuchen wir nun in jedem Teil aufgrund des optischen Partiturbildes zu beschreiben und zu charakterisieren.

*[Partitur Seiten 3 und 4]*

Der **zweite Teil** beginnt auf Seite 3 in Takt 28. Wir sehen (vorallem auf der Seite 4) , daß immer noch nur Tonrepetitionen von 3 bis 5 Tönen vorkommen, aber es hat viel mehr Töne als im 1. Teil bzw. es hat viel weniger Pausen zwischen den Phrasen. Dadurch wird die Struktur viel dichter. In der Verdichtung besteht der Unterschied zum 1. Teil.

*[Partitur Seite 6]*

Auf der Seite 6 oben sehen wir, daß auch dieser 2. Teil mit der allein spielenden linken Hand des Klaviers ausläuft, bevor der dritte Teil beginnt *[Takte 46 bis Anfang 48 spielen]*.

Im **dritten Teil** auf Seite 6 bemerken wir eine deutliche Änderung, nämlich einen sogenannten Besetzungswechsel. Jetzt spielen nur noch Violine und Cello, während das Klavier pausiert.

Und auch das Material, das sie spielen, hat sich gewandelt. Sie spielen jetzt nicht mehr Tonrepetitionen, sondern chromatische Tonleiter-Ausschnitte von 4, 5, 6 oder 13 Tönen. Das klingt in den Takten 48 bis Anfang 50 bei der Violine so *[Violine Takt 48 bis Anfang 50 spielen]*.

Diese chromatischen Tonleiter-Ausschnitte spielt die Geige in Sechzehnteln und das Cello in Achteln.

Das Cello wendet zudem eine typische Spielart von Saiteninstrumenten an: Es spielt pizzicato, das heißt: es zupft die Töne, statt sie zu streichen.

Und eine weitere wichtige Änderung stellen wir noch fest: Jetzt spielen die Instrumente piano (leise) statt forte.

*[Partitur Seite 8]*

Auf der Seite 8 oben sehen wir, daß auch dieser dritte Teil am Ende ausläuft und sich verdünnt, bevor der vierte Teil in Takt 73 einsetzt *[die Takte 69 bis Anfang 73 spielen]*.

Das Erste, was wir im **vierten Teil** feststellen, ist, daß jetzt das Klavier wieder mitspielt. Es spielt aber weder einzelne Tonrepetitionen noch chromatische Tonleitern, sondern erstmals Akkorde. Es kommen zwar auch Akkord-Repetitionen vor, aber nur vereinzelt. Die beiden Streicher bleiben bei der Spielweise der chromatischen Tonleitern, und das Ganze ist jetzt nicht mehr piano, sondern mezzoforte.

*[Partitur Seite 11]*

Auf Seite 11, dort, wo das Klavier keine Akkorde mehr spielt, hört der vierte Teil auf und beginnt der fünfte Teil. Ansonsten findet dieses Mal beim Übergang kein Verdünnen der Struktur und kein Absetzen statt, sondern es ist ein fließender Übergang ohne Pausen.

Wenn wir diesen **fünften Teil** beschreiben möchten, können wir sagen, daß er auch aus chromatischen Tonleiter-Ausschnitten in allen drei Instrumenten besteht, die aber jetzt wie eine Stafette aufeinander folgen. Das heißt: Ein Instrument übergibt am Ende seines Laufs die Melodie an das nächste Instrument weiter. Am Schluß, auf Seite 12 unten, laufen im Cello sich immer mehr verkürzende Wiederholungen allmählich aus *[Cello Takte 104-107 spielen]*.

*[Partitur Seite 13]*

Im **sechsten Teil**, der auf Seite 13 beginnt, haben wir eine Kombination von Elementen der vorhergehenden Teile:

Erstens spielen Violine, Cello und rechte Hand des Klaviers wieder zusammen im gleichen Rhythmus, wie dies in den Teilen 1 und 2 der Fall war.

Zweitens spielen sie auch wieder kurze Phrasen von 3, 4 oder 5 Tönen, aber sie spielen nicht wie in den Teilen 1 und 2 Tonrepetitionen, sondern chromatische Tonleiterauschnitte wie in den Teilen 3-5. Und die linke Hand des Klaviers spielt wieder Achtel dazu, wie in den Teilen 1 und 2, und wie das Cello im Teil 3 und wie das Klavier im Teil 4 mit den Akkorden.

Es ist also sozusagen eine Zusammenfassung der bisherigen Varianten, bevor ab dem siebten Teil andere Abwandlungen der Grundidee erklingen werden.

Wir haben nun die ersten 6 Teile der insgesamt 12 Teile besprochen. Ich hoffe, daß ich damit Ihren analytischen Blick schärfen konnte, damit sie jetzt, sozusagen als freiwillige Hausaufgabe, versuchen können, die restlichen 7 Teile in dieser Art zu beschreiben. Die Partitur können Sie auf meiner Homepage [www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com) unter „Downloads“ herunterladen.

Was wir nun gemacht haben, ist, den Charakter und die Struktur der einzelnen Teile zu beschreiben. Wenn wir beim Hören auf den Wechsel dieser sogenannten „formbildenden Faktoren“ achten, können wir auch ohne Partitur mit dem bloßen Hören die einzelnen Formteile gut voneinander unterscheiden.

Man nennt diese Art des Hörens **Formales Hören**. Wir unterscheiden dabei die Teile

- (1.) nach Struktur (Tonrepetitionen oder chromatische Tonleitern),
- (2.) nach Bewegungsart (bewegt oder ruhig),
- (3.) nach Dichte (viele Töne oder wenig Töne),
- (4.) nach Dynamik (laut oder leise),
- (5.) nach Besetzung (entweder spielen alle oder es spielen nur Violine und Cello).

Diese Kontraste helfen uns, uns im Stück zu orientieren. Zudem gibt es jeweils ein Auslaufen, eine Verdünnung der Struktur am Schluß eines Teils, oft noch mit einer längeren Pause ganz am Schluß des Teils, so daß man gut hört, wo der nächsten Teil beginnt.

## «Duo für Violine und Klavier Nr. 2» von René Wohlhauser

Als nächstes betrachten wir das „Duo für Violine und Klavier Nr. 2“.

Wir hören auch von diesem Stück wieder zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. [...]

*[Partitur Seite 1]*

Wenn wir auf der Partiturseite 1 den Anfang des Stückes betrachten, dann sehen wir ein typisches Hin- und Her-Werfen von Motiven. Es ist der Beginn eines **musikalischen Dialogs**. Es beginnt in der Geige. *[Geige Takte 1-2 auf dem Keyboard spielen.]* Das ist auf dem Keyboard natürlich nur fragmentarisch darstellbar, denn ich kann weder lauter werden, noch kann ich den letzten Zweiklang *sul ponticello*, also auf dem Steg spielen. Der Pfeil vor dem „pont.“ bedeutet, daß während dem Lauter-werden sich der Bogen von der Normalposition allmählich zum Steg hin bewegt, wo der Klang härter und rauher wird.

### Das Motiv

Ein Motiv (diesem Fachwort sind wir soeben begegnet) bedeutet in der Musik die kleinste Sinneinheit, eine vorallem rhythmische und melodische Gestalt, ein charakteristisches Gebilde.

Nur die ersten beiden Töne sind noch kein Motiv *[spielen]*, denn sie machen noch keine Sinneinheit aus. Man würde sie als Teilmotiv bezeichnen. Dieses Motiv der Geige besteht also aus zwei Teilmotiven. *[Nochmals das ganze Motiv spielen.]*

Was wird nun in diesem Motiv gespielt? Zweimal ein Bruchstück einer Tonleiter. Zuerst c-d *[spielen]*, dann d-es *[spielen]*, also abstrahiert eigentlich diese drei Töne *[c-d-es spielen]*. Wobei diese beiden Tonleiter-Bruchstücke verschiedenartig zum Erklingen gebracht werden. Das erste Zweiton-Teilmotiv erklingt im Forte und hat Symbole über den Noten, die bedeuten, daß der erste Ton auf der Geige im Abstrich und der zweite im Aufstrich gespielt werden soll.

Das zweite Zweiton-Teilmotiv hingegen wird ganz anders gespielt. Nicht im Forte, sondern mit einem Crescendo (einem Lauter-werden) vom Piano zum Forte, und so, daß der erste Ton als Tremolo (also als schnelle Ton-Wiederholung durch ein schnelles Hin- und Her-Bewegen des Bogens) erzeugt wird; und indem der zweite Ton, wie gesehen, auf dem Steg und mit einem Akzent gespielt wird, und nicht allein, sondern ZUSAMMEN mit dem ersten Ton.

Und wenn man weiß, daß der zweite Ton dieses Taktes, das „d“, die zweitunterste Saite der Geige ist, und daß das Zweiton-Motiv auf der gleichen Saite bleibend besser zu spielen ist, als mit einem Saitenwechsel, dann wird es wahrscheinlich so sein, daß die Geigerin die ersten beiden Töne auf der tiefsten Saite (d.h. auf der G-Saite) spielt, dann beim zweiten „d“ (nach der Pause) auf die leere D-Saite wechselt und im zweiten Takt den zusätzlichen Ton „es“ auf der tiefsten Saite dazu spielen wird, so daß dort die beiden tiefsten Saiten bespielt werden, und das noch nahe beim Steg, was einen ziemlich rauhen, geräuschhaften Klang ergibt.

Worin liegt nun der Unterschied, ob ich einfach zweimal zwei Töne spiele *[auf dem Keyboard c-d und d-es spielen]* oder ob ich diesen Tonleiter-Vorgang in der nun besprochenen Weise ausdifferenziere? Der Unterschied liegt darin, daß die erste Variante einfach, naheliegend und ein bißchen einfallslos ist, die zweite ist eigenständiger und anspruchsvoller, man könnte auch sagen: origineller. Und Kunstmusik ist dadurch gekennzeichnet, daß sie anspruchsvoller ist als alltägliche Musik, und daß sie uns dadurch die musikalische Welt – und



in übertragenem Sinne auch die reale Lebenswelt – von einer anderen Seite her zeigt, so wie wir sie bis anhin vielleicht noch nicht gekannt haben. Darin besteht u. a. die Bereicherung durch die eingehende Beschäftigung mit anspruchsvoller Musik. Durch das andersartige Erleben wird womöglich auch ein neuer, bisher nicht gekannter Denkvorgang in Gang gesetzt.

Nun versuchen wir, dieses ausgiebig besprochene Motiv in den musikalischen Zusammenhang zu setzen. *[Die Takte 1 und 2 spielen.]* Wir hören und sehen, daß die Geige etwas sagt, was eher bedächtig ist, und das Klavier antwortet mit einer schnellen Figur und bringt nach einer Denkpause nochmals eine schnelle Figur, die man als Variante der ersten bezeichnen kann.

Es ist, wie wenn die Geigerin bedächtig fragen würde „Wie geht es dir?“ und das Klavier schnell und hastig antworten würde „Ja, gar nicht schlecht“ – „Es ist schon ok“. Deshalb bezeichnet man diese Art von musikalischem Zwiegespräch als Frage und Antwort, wobei sowohl Frage als auch Antwort durchaus mehrteilig sein können.

So setzt sich dieses Gespräch dann fort, wobei es verschiedene Formen von Verknüpfungen geben kann:

Im zweiten Takt übernimmt das Klavier, wie wir gehört haben, die beiden Abschlußtöne der Geige als seine beiden ersten Töne, und zwar gleichzeitig.

Auf der zweiten Zeile hingegen startet die Geige einen neuen Ansatz und endet auf dem „es“ *[spielen]*. Das Klavier übernimmt zwar dieses „es“, landet aber dann auf dem „d“, während die Geige ihr „es“ noch weiter hält *[spielen]*. Es kommt hier also zu einem Dissens, ausgedrückt durch eine Dissonanz von zwei sehr nahe beieinander liegenden Tönen.

Danach ist es gerade umgekehrt: Das Klavier hält sein „d“ noch, während die Geige mit „e“ und „dis“ zwei andere Töne dagegen setzt, die sich auch wieder in engem Abstand als Dissonanz reiben *[spielen]*. Hier sind also nicht beide der gleichen Meinung. Wir wissen aber, daß eine Geschichte viel spannender ist, wenn die Protagonisten nicht der gleichen Meinung sind.

### «Entropía» von René Wohlhauser

Nun kommen wir zum nächsten Stück mit dem Titel „Entropía“. Wir hören auch von diesem Stück wieder zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. *[...]*

„Entropie“ oder italienisch „Entropía“ ist die Bezeichnung für das Maß zunehmender Unordnung in einem geschlossenen System. Die Entropie nimmt bei allen natürlich ablaufenden Prozessen zu. Doch dieser eigendynamische Prozeß der Auflösung einer strengen Ordnung führt allmählich zur Konstitution einer neuen Ordnung. Bei dieser Umwandlung werden Energien freigesetzt. Diesen Kraftlinien versuchte ich mit der Musik nachzuspüren.

#### *[Partitur Seite 1]*

In der Partitur hören und sehen wir zu Beginn des Stückes kraftvolle und gegensätzliche Einzelmomente, die sich erst allmählich zu einem größeren Ganzen zusammenfügen.

Versuchen wir uns in dieses Stück zu vertiefen, indem wir uns diese Einzelmomente, die man auch „Figuren“ oder „Phrasen“ nennen kann, genauer anschauen.

### Figur und Phrase

„Figuren“ oder „Phrasen“ haben keine festgelegte Größe, im Gegensatz beispielsweise zu einer klassischen 16-taktigen Periode mit 8 Takten Vordersatz und 8 Takten Nachsatz. Figuren und Phrasen bezeichnen eine Sinneinheit, eine musikalische Größe, die mehr oder weniger in einem Atemzug realisiert werden kann, und die umfangreicher ist als ein Motiv, wie wir es vorher besprochen haben.

Mit „Phrase“ verbindet man eher die Vorstellung einer gebundenen, gesanglichen Melodik, während eine „Figur“ nicht gesanglich zu sein braucht, sondern etwas mit der Erscheinungsform zu tun hat, die in gewisser Weise sehr prägnant und eigenwillig sein kann.

„Phrasen“, „Figuren“, „Perioden“ sind wie die Ausdrücke „Motiv“, „Thema“, „Satz“ oder „Sequenz“ Begriffe der elementaren Formenlehre in der Musik.

Schauen wir uns die erste Figur in Takt 1 an und versuchen wir zu verstehen, was der oder die Cellistin hier zu spielen hat.

Wir sehen, daß dieser erste Takt aus zwei gegensätzlichen Elementen besteht: Zuerst aus einem bewegten Teil im Fortissimo, auf den ein ruhiger Teil im Pianissimo folgt. In der klassischen Musik würde man von einem „Kontrast-Thema“ sprechen. Üblich wäre auch die Beschreibung als „Frage und Antwort“. [*Den ersten Takt auf dem Keyboard spielen.*]

Wenn ich nur die Töne spiele, dann habe ich nur einen ganz kleinen Teil dessen ausgeführt, was hier gespielt werden muß. Denn fast noch wesentlicher ist, WIE diese Töne gespielt werden.

Wir sehen, daß die 6 Töne dieses ersten Teils jeweils mit einem Strich verbunden sind. Dazu steht geschrieben: „gliss. (vgl. Vorwort)“. Also lesen wir im Vorwort [*eine Pdf-Seite zurück*]:

„Alle Glissandi (wie beispielsweise in Takt 1 oder Takt 7) sind immer so zu spielen, daß die betreffende Tonhöhe jeweils kurz gehalten wird (um die notierten Tonhöhen deutlich zu markieren); dann folgt ein schnelles Glissando zum nächsten Ton. (Also keine gleichmäßigen Glissandi, sondern der notierte Ton wird etwa im Verhältnis 1:1 oder 2:1 zwischen gehaltenem Ton und nachfolgendem Glissando aufgeteilt.)“

Gehen wir zurück zum Partitur-Beispiel.

Um die notierten Tonhöhen deutlich zu markieren, sehen wir, daß jeder Ton mit einem doppelten Artikulationszeichen versehen ist. Einerseits mit einem Tenuto-Strich, der dazu führen soll, daß die Tonhöhen gehalten (eben tenuto) werden; und andererseits mit einem Akzent.

Über dem ersten Ton haben wir noch ein Zeichen, das angibt, daß die Figur mit einem Abstrich gespielt soll.

Über die ganze Figur ist ein Legatobogen gesetzt, da alle Töne und Glissandi gebunden werden sollen.

Über der Figur steht die Vortragsbezeichnung: „molto vibr. presto“. Die linke Hand führt das Glissando also nicht ruhig aus, sondern spielt es mit einem schnellen Vibrato.

Diese schnelle Bewegung wird noch dadurch gesteigert, daß die linke Hand zum Vibrato hinzu noch einen glissandierenden Triller spielen muß.

Unter der Figur steht „sulla quarta corda“. Der Cellist muß also die ganze Figur, auch die oberen Töne, auf der tiefsten Saite spielen, damit sie gut gebunden sind. Dies bedingt, daß er auf der tiefsten Saite sehr schnell sehr weite Distanzen zurücklegen muß.

Unter dem letzten Ton steht noch „tall.“: al tallone, am Frosch, also in der Nähe der Hand, die den Bogen hält. Wenn man dort streicht, ergibt es einen harten, geräuschhaften Ton.

Es ist, zusammengefaßt, eine ganze Geschichte, die in sehr verdichteter Form in dieser Figur erzählt wird.

Alle diese Angaben in dieser kurzen Zeit gleichzeitig zu realisieren, grenzt schon fast an Überforderung und zeigt, wie eine genaue Notation zu einem sehr komplexen Resultat führen kann. Oder wie umgekehrt Komplexität aus dem Bestreben nach Genauigkeit resultiert.

Alle diese verdichteten Aktionen dieser ersten Figur gehen im Konzert sehr schnell vorbei. Wenn man mehr davon haben möchte, als nur einen flüchtigen Eindruck, empfiehlt es sich, daß man sich im voraus in diese reichhaltigen Details hinein vertieft. Das kann man bei diesem Stück tun, indem man es sich auf YouTube anhört, wo gleichzeitig auch die Partitur mitläuft. Man kann die Stelle dann auch mehrmals abspielen und wird jedes Mal mehr mitbekommen.

Es ist auch möglich, auf meiner Homepage unter „Downloads“ die Pdf-Partitur des Stücks herunterzuladen und alle diese Figuren in Ruhe zu studieren.

### «Quer durch ...» von René Wohlhauser

Als nächstes steht das Stück mit dem Titel „Quer durch ...“ auf dem Programm.

Wir hören von diesem Stück wieder zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. [...]

Das Stück wurde auf ein eigenes Gedicht komponiert. Es befindet sich im Vorwort der Partitur. Wir gehen also zum Vorwort [*Vorwort*]. Das Gedicht ist nicht Lautpoesie, sondern es verwendet konkrete Worte der deutschen Sprache. Aber es komponiert diese Worte in einer Weise, daß keine konkreten Aussagen entstehen, sondern nur andeutungsweise mit verschiedenen Bildern Assoziationen geweckt werden. Somit hängen die Worte sozusagen in der Luft und dienen als Projektionsfläche für eigene Gedankenverbindungen. Zusammengehalten werden diese Worte aber durch ein strenges System von strophenübergreifenden Binnenreimen. Wir können das an den beiden ersten Strophen veranschaulichen: [*Lesen*]

Vier. Machen! Und durch ...  
 Wo? – Dort!  
 Fünf. Die Gerade. Im Schluß.  
 Warum?  
 Knapp.  
 Eisenberg Koloß.

Sechs. Lachen! Der Lurch ...  
 Was? – Fort!  
 Sieb'. Die Arkade. Im Fluß.  
 Darum.  
 Ab.  
 Gitterzweig im Schloß.

Die Strophen haben jeweils die gleiche Silbenzahl und den gleichen Rhythmus, der aber nicht einem traditionellen metrischen Verfuß wie Jambus, Trochäus oder Daktylus folgt.

Es gibt einerseits die traditionellen Reime am Ende der Zeile, aber eben strophenübergreifend: „Und durch ...“ am Ende der ersten Zeile der ersten Strophe reimt sich auf „Der Lurch ...“ am Ende der ersten Zeile der zweiten Strophe usw.

Dann gibt es die Binnenreime: Obwohl „Machen!“ in der ersten Strophe nicht am Zeilenende steht, reimt es sich auf „Lachen!“ in der zweiten Strophe, das am gleichen Ort steht.

Dann gibt es Sinnentsprechungen: „Wo?“ aus der ersten Strophe entspricht dem „Was?“ der zweiten, dem „Wer?“ der dritten und dem „Wie?“ der vierten Strophe an der jeweils gleichen Stelle.

Beim ersten Wort der ersten und dritten Zeile jeder Strophe sind diese Sinnentsprechungen mit den Zahlwörtern sehr offensichtlich: Vier. Fünf. Sechs. Sieb'.

### **Konkrete Poesie**

Wir haben also ein ganzes Netz von Laut-Entsprechungen im Textbereich, ohne daß es sog. Lautpoesie mit Fantasiewörtern wäre, was ich auch schon gemacht habe. Z.B.

gelsüraga promu kose  
kuragara maru frabu

Hier hingegen haben wir eine Lautpoesie mit konkreten Wörtern. Man nennt diese Form der Dichtung deshalb „Konkrete Poesie“.

In Wikipedia lesen wir dazu: „Die Sprache dient nicht mehr der Beschreibung eines Sachverhalts, eines Gedankens oder einer Stimmung, sondern sie wird selbst zum Zweck und Gegenstand des Gedichts.“ Bekannte Vertreter der Konkreten Poesie sind u.a. Eugen Gomringer, Ernst Jandl, Kurt Schwitters und Helmut Heißenbüttel.

In diesem Gedicht kommt noch das beschriebene dichte Netz der Entsprechungen dazu. Dem entspricht ein Netz von Entsprechungen im musikalischen Bereich.

#### *[Partitur 1. Seite]*

Wenn wir zur ersten Seite der Partitur gehen, dann sehen wir, daß wir im intervallischen Bereich auf der ersten Seite fast nur Halbtonfortschreitungen haben. Allmählich kommen dann andere Intervalle dazu. Von gängigen Halbton-Fortschreitungen führt der Weg immer weiter weg zu individuelleren und anspruchsvolleren Struktur-Bildungen, sozusagen vom Mainstream ins Individuelle. Durch diesen Prozeß versinnbildlicht dieses Stück den Weg einer zunehmenden Individualisierung in einer Massengesellschaft. Und damit wird Bezug genommen auf die Situation der zeitgenössischen Musik oder Modernen Klassik, die quer in der Welt steht, indem sie durch ihre Andersartigkeit, durch die Eigenständigkeit ihres künstlerischen Denkens, den Mainstream von Konsum und Kommerz in Frage stellt, und indem sie der leichten Unterhaltung das Anspruchsvolle einer reich strukturierten inneren Welt entgegenstellt.

Das Stück ist also in gewisser Weise eine Ermutigung zum eigenständigen und kritischen Denken. Denn eigenständiges und originelles Denken sind Grundvoraussetzungen für Innovation, für neue Verknüpfungen, die über das bisher Bekannte hinausgehen und uns neue Möglichkeiten eröffnen.

### **«Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello Nr. 2 „Gen-tuplets“» von René Wohlhauser**

Nun kommen wir zum „Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello Nr. 2“ mit dem Untertitel „Gen-tuplets“. Bei diesem Stück ist die Besetzung bereits im Titel angegeben.

Wir hören auch von diesem Stück zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. [...]

In der heutigen Musik ist die fortlaufend binäre Unterteilung des Schlags am weitesten verbreitet. *[Dirigieren und vorsprechen: Der einfache Schlag, die zweifache Unterteilung des Schlags, die vierfache Unterteilung, die achtfache Unterteilung.]* Oftmals kommt auch die ternäre Unterteilung (also die die Unterteilung durch Drei) vor. *[Dirigieren und vorsprechen: Die dreifache Unterteilung.]* In diesem Stück kommen keine binären und auch keine ternären

Unterteilungen der Grundeinheit vor, sondern – wie wir auf der ersten Seite der Partitur sehen [*Partitur 1. Seite*] – Unterteilungen von 11, 13 oder 17 (eine Primzahlen-Folge), also sogenannte **irrationale Notenwerte**, die auch „X-tolen“ oder auf Englisch „Tuplets“ genannt werden und die hier durch algorithmische Verfahren generiert wurden. Daher der Untertitel „Gen-tuplets“.

Diese Elftolen, Dreizehtolen und Siebzehntolen werden auf 2, 3 oder 4 Schläge aufgeteilt. Das mag kompliziert tönen, aber es ist kein Stück aus dem Bereich der sog. New Complexity mit ihren mehrfach übereinander geschichteten Klammern, die sich oft auf Bruchteile einer Grundeinheit beziehen, sondern der Rhythmus dieses Stückes bewegt sich in einem Zwischenbereich von **Pulsierungen** einerseits, die sich aber andererseits **asynchron überlagern**. Es pulsieren also immer 11 oder 13 oder 17 Töne auf 2 oder 3 oder 4 Schläge. Das kann jedermann mit einwenig Übung selbst realisieren. Beispielsweise 11 auf 2 Schläge [*vormachen*], auf 3 Schläge [*vormachen*] und auf 4 Schläge [*vormachen*].

11 Noten auf 2 Schläge zählen: 1-2-3-4-5-6 / 1-2-3-4-5 (Takte 1-2, Cello)

13 Noten auf 2 Schläge zählen: 1-2-3-4-5-6-7 / 1-2-3-4-5-6 (Takte 5-6, Klarinette)

17 Noten auf 2 Schläge zählen: 1-2-3-4-5-6-7-8-9 / 1-2-3-4-5-6-7-8 (Takt 21, Cello)

11 Noten auf 3 Schläge zählen: 1-2-3-4 / 1-2-3-4 / 1-2-3 (Takt 6, Cello)

13 Noten auf 3 Schläge zählen: 1-2-3-4-5 / 1-2-3-4 / 1-2-3-4 (Takte 3-4, Flöte)

17 Noten auf 3 Schläge zählen: 1-2-3-4-5-6 / 1-2-3-4-5-6 / 1-2-3-4-5 (Takte 9-10, Cello)

11 Noten auf 4 Schläge zählen: 1-2-3 / 1-2-3 / 1-2-3 / 1-2 (Takte 10-11, Flöte)

13 Noten auf 4 Schläge zählen: 1-2-3-4 / 1-2-3 / 1-2-3 / 1-2-3 (Takte 2-3, Cello)

17 Noten auf 4 Schläge zählen: 1-2-3-4-5 / 1-2-3-4 / 1-2-3-4 / 1-2-3-4 (Takte 4-5, Cello)

## Register

Zu diesen asynchronen Überlagerungen der Pulsierungen kommt eine **asynchrone Überlagerung der Registerveränderungen**: Das heißt: Bei jedem Erscheinen einer neuen X-tolen-Figur wird diese von der Mittellage ausgehend immer einen Schritt weiter an die Ränder transponiert. In 10 Schritten ist die Extremlage jedes Instruments erreicht. Wir können das bei der Flöte in den Takten 1-7 mitverfolgen. Die Flöte wird allmählich immer lauter, und je lauter daß sie wird, umso höher steigt sie im Register nach oben. Der höchste Punkt wird im Taktübergang 7 zu 8 erreicht. Danach beginnt es wieder unten.

Dieser Transpositionsprozeß wird im 1. Teil dreimal durchlaufen.

## Dynamik

Zu diesen asynchronen Überlagerungen der verschiedenen schnellen Pulsierungen (13 gegen 11 usw.) und der Registerveränderungen gesellt sich ein **Crescendo** (ein Lauter-werden), das in den verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitig stattfindet und das somit zu einer weiteren **asynchronen Überlagerung** führt. Wir sehen im Teil 1 in jeder Stimme (z.B. in der Flöte) die Abfolge pp-p-mp / nächste Stufe: p-mp-mf / nächste Stufe: mp-mf-f / und schließlich ff. Und da sind wir wieder beim Taktübergang von 7 zu 8. Danach beginnt es wieder bei pp. Das Gleiche machen auch die anderen Stimmen, aber eben nicht gleichzeitig. Deshalb ist es asynchron überlagert. Das heißt: Jede X-tolen-Figur, die jeweils unter dem gleichen Balken zusammengehalten wird, erhält eine andere Dynamik-Bezeichnung, immer in zwei Schritten vorwärts und einem Schritt zurück lauter werdend. Analog zu den oben definierten 10 Transpositionsschritten von der Mittellage zur Extremlage wird somit in 10 Schritten die lauteste Dynamik-Bezeichnung dann erreicht, wenn das Instrument in der Extremlage ankommt.

Im 2. Teil des Stückes ist die Verteilung der Registerlagen aleatorisch (d.h. elektronisch erwürfelt). Die Dynamik bleibt in einem dreimaligen Crescendo, um dem Ganzen eine Richtung zu geben.

Im 3. Teil gibt es eine neu komponierte, festgelegte Registerverteilung mit den daran gekoppelten Dynamikabstufungen in 30 Schritten.

Im 4. Teil gibt es einen viermaligen Anstieg sowohl der Registerlagen als auch der Dynamikstufen.

usw.

Wer sich für diese kompositorischen Details interessiert, kann das nachlesen. Und zwar geht man auf meine Homepage [www.renewohlhauser.com](http://www.renewohlhauser.com), dort geht man auf „Forschung / Downloads“ (denn hier finden Musikwissenschaftler alle Detailinformationen, wenn sie eine Forschungsarbeit über meine Werke schreiben wollen). Dann sucht man im Inhaltsverzeichnis nach dem Stück („Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello Nr. 2, «Gentuplets», 2. Fass.“). So kommt man auf die Seite, wo man die Partitur oder die Einzelstimmen herunterladen kann. Man kann unter dem „Entwicklungsgang“ die verschiedenen Stufen des Kompositionsprozesses mitverfolgen. Und am Schluß findet man noch das **Protokoll**. Wenn wir dort unter „Form / Tempi“ schauen, finden wir genau diese Angaben, die ich soeben vorgetragen habe.

### «Dunkle Stimmen» von René Wohlhauser

Zum Schluß betrachten wir noch die Komposition „Dunkle Stimmen“ für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello.

Wir hören auch von diesem Stück zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. [...]

Wie das Stück „Eingedunkelte Zeit“ ist auch dieses Stück eine Reaktion auf die Dunkelheit der heutigen Zeit. Aber wir sehen hier eine andere Herangehensweise.

In dieser Komposition werden die Dunkelheit und das Licht einander gegenübergestellt, und dies in mehrfacher Hinsicht.

Einerseits haben wir eine Abfolge von dunklen und hellen Teilen.

Andererseits ist auch in den hellen Teilen das Dunkle immer mit dabei, indem die Singstimmen stets unverfremdet (also „hell“) bleiben und die Instrumentalstimmen in diesen hellen Teilen stets eine Tendenz zum Geräuschhaft-Schmutzigen (also „dunklen“) beibehalten und die Musik somit stets in einem „Unaufgelösten dialektischen Schwebezustand“ bleibt.

Die Komposition beginnt mit der archaisch-wühlenden Dunkelheit. Wir hören sowohl die Singstimmen wie auch die Instrumente im tiefsten Bereich. Die Instrumente wuseln undeutlich und legen so einen diffusen und irisierenden Teppich. Die Singstimmen haben in diesen dunklen Teilen gar keinen Text, sondern mischen sich mit tiefen und langen Tönen raunend in dieses dunkle Tutti, sozusagen wie ein dunkler Grabesgesang.

*[Partitur 1. Seite]*

Wenn wir die Seite 1 der Partitur betrachten, dann sehen wir, wie dieser diffuse und irisierende Teppich in den Instrumenten zustande kommt.

Die Technik besteht darin, daß der Schlag in den verschiedenen Instrumenten verschiedenartig unterteilt wird.

In der Flöte wird er in 5 unterteilt, in der Klarinette in 4, im Cello in 3 und in der Violine wird der Doppelschlag in 7 unterteilt. Dadurch sind die Instrumente nur noch auf dem Schlag-Anfang zusammen, wenn dort nicht auch noch ein Bindebogen steht, was öfters der Fall ist. Dies ergibt einen sehr unruhigen und unsicheren Untergrund.

Darauf singen nun die beiden Stimmen ihr dunkles Duett. Hören wir uns nur dieses Singstimmen-Duett in den ersten 24 Takten an, ohne die Instrumente (und ohne die langen, instrumental gefüllten Pausen zwischen den Phrasen). [*Duett Takte 1-24 singen oder auf dem Keyboard spielen oder ab Video laufen lassen.*]

Es fällt auf, daß die Singstimmen in diesem ersten Teil allmählich aufsteigen. Das kann man so deuten, daß die dunkle Stimmung des Zeitgeistes allmählich eine Gegenkraft hervorruft, eine „Ästhetik des Widerstands“, um mit dem bekannten Buch von Peter Weiss zu sprechen. Denn die existenzielle Kraft der Musik wird alle schwierigen Zeiten überdauern und hoffentlich bald neue Utopien einer besseren Welt entstehen lassen.

Nachdem wir uns so durch das Dunkel empogearbeitet haben, folgt in Takt 26 nach einer Generalpause als Kontrast ein heller Teil mit fast engelhaften Singstimmen wie aus einer anderen Welt. [*Die beiden Singstimmen Takte 26-33 spielen.*] Es könnte so auch in einem geistlichen Gesang von Johann Sebastian Bach komponiert worden sein. Auch die Instrumente verändern nun ihre Spielweise, indem sie jetzt nicht mehr wuseln, sondern geräuschhafte Einwüfe spielen.

Die Spieltechniken beginnen in den Streichern auf Seite 12 mit leicht abgedämpften Pizzicati mit einer Scheckkarte über alle 4 Saiten im oberen Bereich gespielt. Dann folgen *tongue ram* in der Flöte (ein Zungenverschluß [*vormachen*]) und *slap tongue* in der Klarinette (etwas Ähnliches für die Klarinette). Dann gibt es auf Seite 13 Passagen, die nur aus Blas- und Streichergeräuschen bestehen oder aus geräuschhaften Tremoli auf dem Steg bei den Streichern und mit Flatterzunge bei den Bläsern.

Wir spüren somit das Ringen zwischen den engelhaften Gesängen und den dunklen Mächten des Geräuschhaften.

Wir sehen, wie mit musikalischen Mitteln Situationen aus dem alltäglichen Leben dargestellt werden, so wie Musik immer eine Art Spiegelbild (des) alltäglichen Lebens ist, ohne es aber programmatisch abzubilden. Jeder ist frei, dies nun als Kampf gegen die Pandemie oder als die Situation mit dem Krieg in der Ukraine oder als etwas ganz anderes zu interpretieren. Aber es hat auf jeden Fall mit unserem Leben zu tun. Das ist wichtig, daß wir das spüren. Dadurch bekommt die Musik eine ethische Essenz und eine Tiefe des Erlebens, die uns über den Alltag hinaus trägt.

### «Spleen II» von Olga Neuwirth

Da noch Zeit vorhanden ist, werfen wir einen Blick auf das Stück „Spleen II“ von Olga Neuwirth, mit dem das Konzert beginnen wird.

Hören wir auch daraus zuerst einen Ausschnitt aus dem Konzertvideo. [...]

Der Titel des Stückes lautet „Spleen II“. „Spleen“ bezeichnet umgangssprachlich eine überspannte Idee oder eine leichte Verrücktheit. In der französischen Sprache hingegen wurde der Begriff *splénétique* gleichbedeutend zu „Weltschmerz“ und zu „Melancholie“ verwendet, vorallem durch Charles Baudelaire in seiner Gedichtsammlung „Les Fleurs du Mal“, dessen erster Teil mit „Spleen et Idéal“ überschrieben ist. Davon ließ sich die Komponistin inspirieren.

[Titelbild des Stücks]

Wir haben in diesem Stück eine Baßflöte. Sie gehört zur **Querflöten-Familie**. Diese besteht aus dem Pikkolo, das eine Oktave höher klingt als die normale Querflöte, dann die normale Querflöte, die man „große Flöte“ nennt, dann die Altflöte, die eine Quarte tiefer klingt als die große Flöte, dann die Baßflöte, die eine Oktave tiefer klingt als die große Flöte, und schließlich die Octobaß-Flöte oder Kontrabaß-Flöte (es gibt verschiedene Benennungen), die zwei Oktaven tiefer klingt als die große Flöte. [Foto Kontrabaß-Flöte.] Neuerdings gibt es auch noch die Subkontrabaßflöte, die noch eine Oktave tiefer klingt, und die schon ein ziemliches Monster ist, das wir auch auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=dA70S6NJsCw> hören können. [Foto Subkontrabaß-Flöte]

Wenn wir den soeben gehörten Ausschnitt beschreiben möchten, dann kann man sicher festhalten, daß er sehr geräuschhaft klingt. Dies wird erreicht durch die Anwendung sogenannter **erweiterter zeitgenössischer Spieltechniken**. Es gibt für jedes Instrument spezielle Spieltechniken. Zu den **traditionellen Spieltechniken** gehören bei der Flöte

1. Das Spiel in verschiedenen Registern (tief, mittel, hoch).
2. Triller. Ich kann Ihnen das auch auf dem Keyboard vorspielen [spielen].
3. Tremoli. Das sind Triller mit zwei Tönen, die weiter auseinanderliegen als beim Triller [spielen]. Beim Triller sind es benachbarte Töne [spielen].
4. Flageolett-Töne. Das sind Obertöne, die eine andere Klangfarbe haben als normale Töne, und die mit speziellen Griffen erzeugt werden. Das kann ich auf dem Keyboard nicht vorspielen.
5. Verschiedene Artikulationsarten wie Staccato und Legato [spielen].
6. Flatterzunge [vormachen].

Wenn wir wissen möchten, was an **erweiterten zeitgenössischen Spieltechniken** dazu kommen kann oder möglich ist, dann nehmen wir am besten eine zeitgenössische Partitur und studieren das Vorwort, in dem diese Techniken erläutert werden. Zum Beispiel das Vorwort von diesem Stück „Spleen II“. [Vorwort einblenden.] Hier sehen wir jeweils ein Symbol und daneben die Erklärung. Die Symbole können von Komponist zu Komponist ändern. Jede Komponistin ist frei, neue Zeichen zu erfinden. Viele Zeichen haben sich aber mittlerweile durchgesetzt, so daß es angebracht ist, die gebräuchlichen Zeichen zu verwenden.

- Wir sehen als Erstes in der linken Spalte unter „Zeichenerklärungen“ einen Notenkopf in rhomboider Form und die Erklärung „halb Ton / halb Luft“. (Manchmal schreiben die Komponisten auch einfach zu einem normalen Ton hinzu: „Mit viel Luft“ oder „Mit sehr viel Luft“ oder „Fast nur Luft“.)
- Als nächstes Symbol sehen wir einen Pfeil und die Abkürzung „übl“. Dazu die Erklärung „überblasen (mittleres bis hohes Register)“. In Klammern steht noch ein „M“ als Abkürzung für „Mehrklang“ oder auf Englisch „Multiphonic“, da das Überblasen oft eine Tendenz zum Mehrklang hat.  
Der Pfeil bedeutet einen Übergang vom Normalton zum überblasenen Ton. Das Überblasen ist praktisch immer mit einem Crescendo (also einem Lauter-werden) verbunden, da die Lippen angespannter sein müssen und vom Zwerchfell her mehr Druck aufgebaut werden muß.
- Wir kommen zum 3. Symbol, einer Vorschlagsnote mit weißem Notenkopf, was normalerweise so nicht vorkommt, und der Erklärung „jet-whistle“. Ein jet-whistle ist ein sehr schnelles Überblasen vom tiefsten ins höchste Register, wie ein Start eines Flugzeugs. Daher der Name „jet“.
- Das vierte Symbol zeigt eine Vorschlagsnote mit einem Plus-Zeichen (+) darüber und die Erklärung „Pizzicato“. Pizzicato ist eigentlich eine Spielweise der Saiteninstrumente, die



hier auf die Flöte übertragen wird und mittels eines starken „T“s erzeugt wird [*vormachen*].

- Dann haben wir wieder eine Vorschlagsnote mit weißem Notenkopf und darüber „ht“ und die Erklärung „Paukeneffekt“. Dies wird normalerweise als „tongue ram“ (also Zungenverschluß) bezeichnet. Die Flöten-Öffnung wird schlagartig mit der Zunge geschlossen [*vormachen*]. Dadurch erklingt ein Ton, der eine große Septime tiefer liegt als der gegriffene Ton.
- Das letzte Symbol in der linken Spalte ist ein Ton mit einem kleinen Kreis darüber. Was ein Flageolett ist, haben wir vorher bei den traditionellen Spieltechniken gesehen.
- In der rechten Spalte haben wir zuoberst eine Note mit einem Trillerzeichen und der Erklärung „Klangfarbentriller“. Ein normaler Triller trillert mit zwei verschiedenen, benachbarten Tönen. Ein Klangfarbentriller trillert mit zwei verschiedenen Griffen, die aber die gleiche Tonhöhe erzeugen, aber mit unterschiedlicher Klangfarbe. Daher die Bezeichnung „Klangfarbentriller“.
- Die beiden folgenden Vortragsbezeichnungen „molto vibrato“ und „senza vibrato“ brauchen nicht zusätzlich erläutert zu werden.
- Auch die Spielanweisung „die Töne so schnell wie möglich wiederholen“ ist klar. Man muß sich nur das dazu gehörende Symbol merken, damit man es beim Partiturlernen in der Erinnerung hat.
- Und schließlich haben wir noch die Flatterzunge, die wir schon oben unter den traditionellen Spieltechniken gesehen haben.

Die meisten Erklärungen dieser Spielweisen finden Sie mit Vorführungen auch im Internet auf YouTube unter dem Stichwort „Extended Techniques“. Ich werde auch diesen Vortrag auf die Homepage setzen, so daß Sie alles nachlesen und gegebenenfalls herunterladen können.

Mit diesem Vorwissen können wir nun die Partitur lesen, und versuchen zu beschreiben, was wir sehen und demnach als Klang erwarten. Und wir versuchen uns innerlich vorzustellen, wie das wohl klingen mag. Und danach können wir unsere Klangvorstellung mit der Aufführung vergleichen.

### «Rechant» von Heinz Holliger

Zum Schluß gebe ich Ihnen anhand des Stückes „Rechant“ von Heinz Holliger noch eine Kurzanleitung, wie man sich bei einer neuen Partitur orientieren kann.

[*Partitur 1. Seite*]

Als erstes schauen wir, für welche Besetzung das Stück geschrieben ist. Hier ist es die Klarinette.

Da die Klarinette transponierend notiert ist, also anders klingt als sie geschrieben ist, stellt sich die Frage, ob wir es hier mit einer klingenden oder transponierenden Partitur zu tun haben. Da die gebräuchliche B-Klarinette als tiefsten Ton das kleine „d“ hat und in dieser Partitur als oftmals wiederkehrender tiefster Ton das „e“ notiert ist, können wir davon ausgehen, daß es sich um eine transponierende Notation handelt und alle Töne einen Ganzton tiefer klingen als notiert.

Als nächstes können wir versuchen, uns einen Überblick über die Form zu verschaffen. Dabei helfen uns kleine Hinweise wie Atemzeichen, Pausen und Fermaten, die oft einen Formabschnitt abschließen.

Dann können wir versuchen, die Struktur und den Charakter des Stückes zu beschreiben. Der Charakter ist eher ruhig. Die Struktur ist geprägt von weiten Intervallen. Die Abschnitte oder

Phrasen sind zum Teil sehr gegensätzlich. Wir können das Stück wie eine Erzählung betrachten, die uns durch verschiedene Lebensstationen des Klarinettenisten Thomas Friedli führt, zu dessen überraschendem Tod mit nur 62 Jahren Heinz Holliger diesen „Wiedergesang“ komponiert hat.

### **Schlußbemerkungen**

Ich hoffe, daß ich Ihnen ein paar Einblicke in die Faszination der Modernen Klassik vermitteln konnte und Sie vielleicht dafür begeistern konnte, sich noch eingehender damit zu befassen.

Und zum Schluß noch das Allerwichtigste: Kommen Sie unbedingt morgen an das Konzert, denn erst im Konzert werden Sie die Moderne Klassik in ihrer eindrücklichsten und nachhaltigsten Form erleben. Die Erläuterungen und Beschreibungen sind gut und wichtig, aber der ganze Reichtum und die große Faszination eröffnen sich einem erst, wenn man die Musik live, das heißt: lebendig und echt, und mit gutem Klang erleben kann. Verpassen Sie nicht das Wichtigste dieses Kurses.

Ihr Name wird auf der Gästeliste mit freiem Eintritt sein.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.