

Kommentar zu den 7 Klavierstücken - Nov. 2001 bis Feb. 2002

Ich wollte damals eigentlich nur ein paar Ideen ausprobieren.

So entstand eine Reihe von mehr oder wenigen kurzen Klavierstücken, bei denen ich mich von Anfang an einer gewissen stilistischen Vielfalt verpflichtet fühlte, auch als eine Art Statement, daß diese verschiedenen Richtungen und Empfindungswelten mir alle gleichermaßen nah und wichtig sind.

Was ich damals als Kleinigkeiten betrachtete und empfand, hat mir jetzt aber doch die nicht unbeträchtliche Arbeit beschert, alles genau aufzuschreiben, zu analysieren, den Entstehungsprozeß, soweit es mir möglich war, nachzuvollziehen und, soweit es mir sinnvoll erschien, zu kommentieren.

Nr. 1 Zwölfton-Studie

Ausgangs-Idee dieses Stückes war, eine Zwölfton-Musik zu schreiben, die zwar streng komponiert ist, d.h. immerfort einen Durchlauf aller zwölf Töne bringt, aber nicht der häufig mit ihr einhergehenden Ästhetik folgt, jeden Anklang an tonale Musik zu vermeiden.

Ganz im Gegenteil: tonale Anklänge waren mir lieb dabei. Sexten, Septimen, Dezimen, seltener Terzen sollten viel Raum für tonale Zusammenhänge und Assoziationen schaffen. Und es blieb ja immer noch die Frage, wie sich diese verhalten, wenn keine Tonwiederholung (Überbindung natürlich schon!) innerhalb eines Abschnitts erlaubt ist. Eine gewisse Begrenzung mußte sich zwangsläufig ergeben, und nach Kadenz-Harmonik klingt dieser Satz wohl nicht. Was sich aus diesen Bedingungen genau ergibt, war der Gegenstand dieser Studie.

Die durchgehenden Taktstriche markieren den jeweiligen 12Ton-Durchgang, die gestrichelten folgen den Taktwechseln der melodischen und klanglichen Gesten. Mit letzteren meine ich z.B. so einen Klang-Aufbau wie in Takt 5 mit seiner triolischen Bewegung, die einen aufgefächerten 5Ton-Klang hervorbringt.

Die hauptsächlich treibende Kraft ist die Melodik der Oberstimme, die aber immer wieder durchbrochen und ergänzt wird von anderen Stimmen. Kernstück (weil am konzentriertesten) des ein- und drei- bis achttimmigen, meist vier- und fünfstimmigen (insbes., wenn man die Pedal-Stellen als mehrstimmige einbezieht) Satzes scheinen mir die durchweg vierstimmigen Takte 49-51 zu sein, aber die Phrasierungen und Spannungsbögen laufen nicht auf diese Stelle zu, sondern folgen einem durchgehenden Gestus (auch einem durchgehenden „feeling“), den (das) ich schlecht anders beschreiben kann als mit den Tönen/dem Stück selbst.

Lustig ist vielleicht, daß ausgerechnet der erste Takt gleich einen Fehler enthält : den doppelten Ton 'f', den ich aber stehen ließ, weil der erste Takt und vielleicht noch die hinzukommenden Töne des zweiten für mich „so eine Art Einfall“ (und sei es aus einem pianistischen Impuls) war. Von da ab habe ich mich aber wirklich streng an die Abmachung (mit mir selbst) gehalten, auch in einem späteren Durchgang noch Fehler korrigiert. Der etwas merkwürdige Takt 18 (der mir aber so gerade gefällt!) entstand so. Jetzt meine ich, daß kein „Fehler“, also keine Ton-Verdopplung oder -Wiederholung in einem Abschnitt mehr vorkommt. -

Ich meine, daß mir mit diesem Stück etwas Weicheres als die meist sehr harte (originale) Zwölfton-Musik gelungen ist. Ich (für mein Teil) mag solche Klänge lieber hören, finde sie „schöner“.

Welche tonalen Beziehungen hier genau entstehen, würde eine Analyse erfordern, die weit über eine einigermaßen knappe textliche Darstellung hinausgeht. Über diese nur sehr aufwendig detailliert wiederzugebenden jeweiligen harmonischen Interpretationen und Assoziationen bin ich, glaube ich, bei so etwas wie einer Art „allgemeiner“ Dissonanz-Behandlung und Stimmführung

gelandet, die auf dem jeweiligen speziellen Klang gerade beruht oder von ihm ausgeht, und im weiteren Verlauf den gerade geschaffenen „ästhetischen Raum“ nicht verlassen, stören oder gar zerstören will.

Um trotzdem die kompositorische Vorgehensweise etwas genauer zu beschreiben, könnte ich sagen, daß – ausgehend von der jeweiligen, jetzt zusammenfassend bezeichnet: melodisch-klanglichen Geste – die Aufgabe in jedem Zwölfton-Abschnitt zunächst mal in einer überzeugenden Fortspinnung derselben besteht, die die noch nicht gebrauchten Töne vollständig bringt. Was zu einer ziemlich komplexen Kombinatorik führt, die gegebenenfalls auch die jeweilige Ausgangs-Geste modifiziert.

Mich erinnert dieses Procedere immer an das Spiel „master mind“, bei dem eine Farbkombination und ihre Abfolge in der Weise zu ermitteln sind, daß man dem „eingeweihten“ Gegen- oder besser Mit-Spieler spekulierend eine Farbe-Platz-Kombination anbietet und der mit halben oder ganzen Streichhölzern sozusagen antwortet, wobei ein halbes Streichholz bedeutet: „richtige Farbe am falschen Platz“ und ein ganzes Streichholz „richtige Farbe am richtigen Platz“. Die oder jedenfalls eine Methode, wie man dem beikommen kann, ist – ausgehend von den bisher geratenen Kombinationen und deren „Antworten“ – zu fragen: wenn jetzt dieses Streichholz diese Farbe an diesem Platz bedeutet, was folgt daraus für die anderen Farben bzw. Plätze. Um zu sehen, ob sich dann irgendwelche Widersprüche zu schon erfolgten „Antworten“ ergeben. So lange, bis nur noch eine widerspruchsfreie Möglichkeit übrigbleibt.

So ähnlich bin ich hier auch beim Komponieren verfahren, was die noch fehlenden Töne des jeweiligen Abschnitts betrifft. Was dann jeweils einen Abschnitt vervollständigte, der, meinem „musikalischen Gefühl“ folgend, eine bestimmte Fortsetzung (von mir!) verlangte. Und so weiter bei den folgenden Abschnitten, natürlich dann immer den bisherigen Stück-Verlauf einbeziehend. Als reine Kombinations-Übung macht für mich so ein Komponieren noch keinen oder nicht genug Sinn – auch wenn man es auch dann schon als solches bezeichnen könnte.

Für mich muß noch eine „Ausdrucks-Idee“ hinzukommen. Mit diesen meinen musikalischen Ideen verhält es sich ähnlich wie mit meinen harmonischen und klanglichen Vorstellungen. Auch sie sind am besten oder überhaupt nur durch die Töne selbst zu erfassen. Sie entwickeln sich ja auch erst in der Auseinandersetzung mit dem jeweils schon Geschriebenen.

Um exemplarisch den Anfang zu beschreiben: die erste Phrase, in diesem Fall gleichbedeutend mit dem ersten 12Ton- Abschnitt, geht von der schon genannten Ausgangs-Geste Takt 1-2 aus und wird einstimmig fortgesponnen und dann der zweite Einzel-Ton (c2) dieser Fortspinnung mit drei weiteren Ergänzungs-Tönen „gefärbt“ von den drei noch fehlenden Tönen, umgedeutet gewissermaßen, was eine zweite Phrase (Takt 5-9) wie eine Antwort im Sinne klassischer Periodik nach sich zieht. Dementsprechend beginnt z.B. diese zweite Phrase mit einer Umkehrung der triolischen Ausgangs-Geste vom Beginn. Im Grunde ist damit schon der Raum geschaffen, aus dem sich die die Melodie fortspinnenden Phrasen des gesamten weiteren Stückes entfalten.

Es geht bei der Fortspinnung der Melodie eigentlich auch immerfort – wie im Prinzip bei den 12Ton-Räumen – um ein Austarieren, von Bewegungen, ihren Richtungen, ihren Lagen (z.B. der Lagen-Kontrast von Takt 31 zu 32), ihres Rhythmus und ihrer Schwerpunkte, ihres Miteinander-Korrespondierens, ihres Aufeinander-Bezug-Nehmens (z.B. die rhythmisch-motivische Beziehung der Melodie von Takt 14-15 auf Takt 12-13), von (An-)Spannung und Entspannung, Beschleunigen und Verweilen.

Übrigens stellen, wie leicht zu erkennen, die Takte 57-63 eine etwas veränderte Reprise von Takt 21-28 dar.

Bei dieser Kompositionsweise scheint sich (zumindest war das hier bei mir der Fall) ein „Schluß-Gefühl“ ganz von selbst einzustellen, wenn die der Fortspinnung der Melodie und des sie umgebenden Geschehens zugrunde liegende Spannung „abgearbeitet“ ist.

So habe ich es jedenfalls empfunden, und die Schluß-Geste (wie bei der Cluster-Studie mit

„Widmung“, in Takt 64-65) war ganz überraschend plötzlich da; jedenfalls war sie keine gewollte, wenn auch naheliegt, daß sie auch durch jene Reprise herbeigeführt worden sein könnte. -

Was wäre also nun das „Ergebnis“ solch einer „Studie“?

Vielleicht, ganz einfach sagen zu können: so klingt das also, was aus den definierten Ausgangs-Bedingungen sich – z.B. ! - entwickeln läßt.

Und ich selber erfreue mich an der Art musikalischer Sprache – ist sie nun noch tonal zu nennen? -, die ich da entwickelt habe. Nach anfänglicher Mühe manchmal, mit noch relativ viel Lesen und Denken nur hervorzubringen, erscheint sie mir jetzt ganz natürlich, selbstverständlich. Nur Gewöhnungs-Effekt?

Noch eine Anmerkung zum Pedal-Gebrauch: ich habe mir alle Mühe gegeben, alle aufeinanderfolgenden Töne bzw. Klänge, die mit Pedal zusammengefaßt werden sollen, mit den Pedal-Angaben genau zu bezeichnen. Das soll nicht heißen, daß sonst kein Pedal gebraucht werden darf. Oft braucht man es zum bequemen oder überhaupt nur so möglichen Binden aufeinanderfolgender Töne bzw. Klänge. Aber auch aus rein klanglichen Gründen scheint es mir oft wichtig zu sein, um mehr Resonanzen im Instrument zu erzeugen – wohlgemerkt : nicht als Halte-Pedal, um Töne/Klänge zu mischen, sondern nur aus klanglichen Gründen innerhalb einzelner Töne/Klänge.

Nr. 2 Blues

Dieses Stück soll einen frechen schrägen Blues darstellen :

harmonisch ziemlich neben der Spur, starke Dissonanzen (Takt 5-6, 24-25 und am Schluß), ein unberechenbares, manchmal asymmetrisches Geschehen. Und doch kam er mehr oder weniger von selbst auf 32 Takte, Takt 17-20 entsprechen Takt 1-4.

Und er enthält jede Menge blues-typischer Elemente, während diese Art triolischer Unisono-Läufe eher auf kleine Jazz-Etuden verweist.

Ob man das Stück vom Charakter her, oder auch überhaupt, noch als Blues bezeichnen will, ist eine andere Frage. Ich muß auch immer mal wieder an die mir als „konstruktiv-rebellisch“ erscheinende Haltung von Phil Woods denken, den ich mal in einem Konzert in Hamburg erlebt habe.

Nr. 3 Etude

Bewußt nicht mit „ü“, damit's mehr nach den Sammlungen der Romantik klingt. -

Das Stück beginnt in cis-moll - wer würde bei dieser Tonart nicht an den großen Meister Rachmaninoff denken? - und endet in E-Dur. Die Töne sind wirklich Ton für Ton mir so abgerungen, ich kann auf kein Kadenz-Schema zurückgehen – obwohl's womöglich danach klingt.

Motivisch kann man vielleicht zunächst ein Spiel mit der Kombination von Sekund-Schritt plus einem größeren Intervall innerhalb der jeweiligen Triole erkennen, aber auch dieses folgt keiner durchgehenden Regel.

Der Tonraum greift - auch buchstäblich (Pianisten-Hände) - immer weiter aus. Extrempunkte liegen in Takt 11-12 (tiefste Baß-Töne) und in Takt 15-16 (höchste Töne, auch das weiteste Auseinander-

Greifen der Hände), im Grunde von da ab eine durchgehende Beruhigung der Bewegung bis zum Schluß. Daß diese Beruhigung nicht schneller gelingen wolte und sollte, hat mit den motivisch und harmonisch bedingten immer wieder neuen Bewegungen und Spannungen zu tun, die wie schwer zu bändigen erscheinen.

Zu der Beruhigung tragen auch die langen Orgelpunkte bei, die aber schon im Anfang des Stückes angelegt sind. Die Spannung dort entwickelt sich im „cis-moll-Druckkessel“, aus dem sie sich erst in Takt 5 befreien kann. Ich erinnere noch, daß es mir nicht ganz leicht fiel, da heraus zu kommen. Etüdenmäßig ist natürlich die ununterbrochen durchgehaltene Drei-gegen-Zwei-Bewegung, auch die spieltechnische Schwierigkeit, die auch vom Tempo abhängt, das ich aber nicht genau festlegen will. Es soll vom Interpreten selbst, seiner Auffassung des Stückes folgend, entwickelt werden - „nicht zu langsam, nicht zu schnell“ - es geht um das Stück, nicht um die Demonstration von Virtuosität.

Nr. 4 Cluster-Studie (Dez.2001 bis Feb.2002)

Ich kann wohl sagen, daß ich – damals zumindest – mit diesem Stück an meine Grenzen gegangen bin, was meine nervliche und „denktechnische“ Belastbarkeit angeht. Überraschenderweise gewöhnte sich mein Ohr, d.h.mein Hören, dabei aber sehr schnell an diese unablässigen starken Dissonanzen. Nach einiger Zeit erscheinen einem die ständigen großen Septimen/verminderten Oktaven und kleinen Nonen/übermäßigen Oktaven nicht mehr viel anders als reine Oktaven. Dabei wollte ich bloß eine Idee konsequent ausführen, nämlich die – wie im Titel gesagt – auseinandergezogenen Cluster, also Halbtöne, die in verschiedene Oktavlagen auseinandergezogen werden, als einzelne Stimmen aufzufassen, die in Bewegung gebracht werden, dabei aber ihre Herkunft als Cluster nicht zu vergessen.

D.h. jeder Klang soll auf ein Cluster, also Halbtöne nebeneinander, zurückgeführt werden können. Inwieweit mir das konsequent gelungen ist bzw. gelingen konnte, überlege ich auch gerade. Die Bewegung der einzelnen Stimmen sollte in der Mitte beginnen und im weiteren Verlauf immer mehr nach rechts und links bzw. oben und unten ausgreifen.

Wie ich jetzt festzustellen meine, kann man das Stück tatsächlich sehr melodisch hören. Die Oberstimme, sozusagen der Sopran, schert nach einer Phase enger Bewegungen um die Ausgangs-a's in Takt 8-9 aus mit einem Sext-Sprung aufwärts und zurück, der in der Folge ausgedehnt wird bis zum f2 in Takt 17, mit dem der vierstimmige Abschnitt beginnt. Erst mit dem h1 in Takt 29 ist der so eröffnete Raum dieser Stimme vollständig chromatisch ausgefüllt. Der Baß in Takt 30 und 39, sowie der Tenor in Takt 41 „reagieren“ auf diese Sext-Bewegung, allerdings erst sehr spät, wenn diese Bewegungen nach den vielen weiteren Sprüngen des Soprans zuvor nicht mehr so auffallen. Bei der Ausbreitung der jeweiligen Ton-Räume (dem jew. abschnittswisen Ambitus/Umfang einer Stimme) leitete mich auch der Hindemith'sche Begriff des Sekundganges, d.h. die Sekund-schrittige Ausbreitung der Extrem-Töne (also sowohl der höchsten wie der tiefsten) innerhalb einer melodischen Fortspinnung.

Die aus einem Ton (bzw. drei a's in drei Oktaven) sofort hervorgehende Dreistimmigkeit geht bald in eine über eine weite Strecke durchgehaltene Vierstimmigkeit über.

Gegen Ende kommen weitere Töne hinzu, auch das Pedal wird zur weiteren Klang-Verdichtung bzw. - Mischung eingesetzt :

- dann, wenn die gewünschten Cluster-Bildungen erst sukzessive in einer Hand zustande kommen (z.B. Takt 62, l.H. auf „2“und“3“).

Es entstehen so auch 12-Ton-Räume, d.h. Zusammenklänge aller zwölf Töne (z.B. in Takt 113-114

auf '2', auch am Schluß in Takt 141-142), oder eines Teiles von ihnen (z.B. Takt 112 je sechs, oder neun Töne in Takt 115, da die drei Töne von Zählzeit '3' im Takt zuvor nicht ins Pedal genommen werden sollen – sonst wäre auch dies ein 12-Ton-Raum).

- außerdem, um bei Sprüngen in eine andere Lage „klangliche Löcher“ zu vermeiden. Takt 62 ist auch dafür schon ein erstes Beispiel, Takt 76 und 83 zwei weitere von vielen, die in der Regel von einem tieferen Klang ausgehen, in den ein höherer gemischt wird. In Takt 118-119 wollte ich es auch mal umgekehrt probieren, was schwieriger ist, weil der tiefere Klang den höheren schnell zu sehr überdeckt.

Ich bin aber, was den Pedalgebrauch angeht, bei einer Bevorzugung eines gewissen Grades an Durchhörbarkeit geblieben, wollte nicht, daß die Klänge zu sehr verschwimmen.

Charakteristisch für die Bewegung(en) des Stückes sind $\frac{3}{4}$ -Takt, Beschränkung auf Viertel und Halbe darin, Überbindungen, molto legato und das Überwiegen von Sekundsritten, die aber zunehmend von Sprüngen durchsetzt werden.

Auch ein durchgehendes Crescendo entspricht der Idee des Stückes, das aber bitte nicht zu pedantisch aufgefaßt werden soll.

Ob wirklich ein Ende des Stückes bzw. der Ausführung der Idee erreicht ist? Ich wollte selbstverständlich mich nicht wiederholen, von zwei kleinen Reprise-Stellen in Takt 121 -122 zu Takt 12 -13 und 134-135 zu Takt 14-15 abgesehen, und immerhin endet das Stück in einem dichten, fast die gesamte Klaviatur umfassenden 12-Ton-Klang (mit einer Widmung an unseren großen Meister Bach). -

Zu fragen bleibt, ob die Ausgangs-Idee der ständigen Cluster (vgl.o.) konsequent umgesetzt ist. Im strengen Sinne nicht; denn es gibt relativ viele Klänge, immerhin weniger als ein Drittel (119 von 423) aller vorkommenden, die nicht oder nicht ganz auf ein Cluster (und zwar spreche ich immer von einem chromatischen Cluster!) zurückzuführen sind.

Um das begründet sagen zu können, mußte ich jetzt (damals habe ich nicht so gedacht, sondern wollte nur in einem „gewissen“ Rahmen bleiben und vor allem intensive Musik schreiben) also mal nachzählen:

den ersten Takt nicht mitgezählt, enthalten die 5 Seiten des Stückes $87+90+87+84+75$
= 423 Viertel-Werte (jeweils die Takt-Zahl pro Seite x3).

Davon habe ich an „Ausnahmen“, d.h. nicht streng auf Halbton-Cluster zurückführbaren Klängen, gezählt: $32+27+16+17+27=119$.

Diese Ausnahmen erklären sich für den 3stimmigen Abschnitt bis Takt 16 auch aus meinem Bemühen, den ersten Ton der 4.Stimme möglichst „organisch“ ein- oder herzuleiten (vgl. o. „Sekundgang“). Im weiteren erklären sie sich aus allem, was mich sonst kompositorisch leitete, was ich, glaube ich, nur zum Teil benennen kann. Mir fällt jetzt ein:

die Ausbreitung der Klänge, ihre Verdichtung und Verdünnung, die Bewegungsformen intervallisch und rhythmisch inclusive Vorangehen und Stehenbleiben (zum ersten Mal gibt es ein Innehalten in der durchgehenden Viertel-Bewegung des Satzes erst in Takt 95, aber innerhalb der Stimmen von Anfang an ständig, in der Regel also komplementär zwischen den Stimmen), relatives An- und Entspannen der Schärfe der Dissonanzen, die relative Unverbrauchtheit noch nicht oder lange nicht mehr erscheinender Töne; Bezugnahmen auf vorherige Klänge, Bewegungen und Bewegungs-Richtungen, Lagen und Rhythmen; generell der Spannungsverlauf und nicht zuletzt, ob mir bestimmte Klänge für sich und im Verlauf gefielen... was alles keineswegs planbare Entwicklungs- und Entscheidungs-Vorgänge bedeutet. Durchspielend und immer wieder probierend, verwerfend, erlebend, reagierend stellt sich dieser Kompositionsprozeß dar – auch wenn meine Analyse hier noch so planvoll, bewußt etc. klingen mag. Ich mindestens so sehr den Tönen folgend wie die Töne meinen Absichten – eine latente Grundspannung in mir vorausgesetzt.

Die Frage, wie die Ausnahmen (der Klänge) von der Regel begründet werden könnten, führte mich dazu, auch noch die Klänge zu zählen, die von Regel-Gemäßheit nur einen Ton entfernt sind, d.h.

bei denen aus einem Halbton-Cluster, würde man sie in eine Oktavlage zusammenlegen, nur ein Halbton fehlt. Es sind von den genannten 119 Ausnahmen immerhin 55. Dann blieben von 423 Klängen noch 64 „andere“ übrig, deutlich weniger als ein Sechstel aller.

Meine Erfahrung mit den Klängen jetzt ist die, daß ich sofort, wenn ein Einzel-Ton bzw. Intervall „ausschert“ aus dem strengen Cluster-Zusammenhang, dies sehr deutlich wahrnehme, vielleicht in einem sozusagen „romantischen“ Sinne; dann nämlich, wenn irgendwelche tonalen Assoziationen an unsere klassische abendländische Musik entstehen, z.B. :

beim Klang in Takt 24 auf '1', den man, wenn man das g₂ im Sopran zum f₂ weiterführen würde, als B⁷b⁹ ohne Terz und Quinte auffassen könnte;

oder den Klang in Takt 34 auf '1' entsprechend als A⁷b⁹ ohne Terz und Quinte, wenn man im Sopran das fis₂ zum e₂ weiterführte.

Diese Art von Klängen, die im um einen Halbton erweiterten Cluster-Bereich naheliegen, entstehen dann, wenn über einer kleinen None unten (z.B. also die I.H. in Takt 34) noch die kleine Septime zum Baßton erscheint und darüber wiederum nicht die auch mögliche große None, sondern, wie hier, die große Sexte zum Baß oberhalb der anderen Töne, in Jazz-Terminologie die 13.

In Takt 36 auf '2' und '3' entsteht ein ein c-moll-naher Bereich.

Oder in Takt 41 auf „2“ und „3“ eine Art g-moll-G-Dur-Zusammenhang. Oder auch auf '3' eine Art fis-moll-Fis-Dur mit zusätzlicher Quart h (in Jazz „sus4“). –

Wenn ich ehrlich bin, sind es solche Momente, die mir am liebsten sind, aber ich meine zu erkennen, daß sich dieser Umstand nicht zuletzt ihrer „harten Umgebung“ verdankt.

Überhaupt bin ich ja als derjenige, der die (genannten) Regeln gesetzt hat, meines Erachtens durchaus sozusagen berechtigt, sie zu durchbrechen. Nur würde es mir überhaupt keinen Spaß machen, wenn ich es mir zu leicht machte dabei. Ganz im Gegenteil, ich meine sogar, daß mein Anspruch, woher und warum auch immer, durchaus streng war im Sinne von:

eine stringente bruchlose Entwicklung zu komponieren, bei der in keinem Moment das Gefühl/der Gedanke aufkommen soll, daß etwas nicht paßt. Und wenn etwas mal zu sehr überrascht, muß es zumindest nachträglich „eingeschmolzen“ werden in den „Gang der Handlung“ - was ich allerdings für dieses Stück kaum mehr empfinden kann, aber das mag auch einem Gewöhnungsmoment entspringen. Wenn man etwas immer wieder hört...

Und ich meine sagen zu dürfen, daß ich diese „emotionaleren Momente“ nicht mit Absicht herbeigeführt/komponiert habe – nicht zu viel zu analysieren, stellte insofern damals eine Art Schutz (vor „zu viel Kopf“) dar für mich. Ich ging einfach nach dem, was mir gefiel oder zwingend erschien in dem schon genannten Prozeß des Machens – da würde zuviel Absicht nur stören. Interessanterweise stellt sich die Entwicklung des Stückes mir jetzt so dar, daß ich die gerade ausgeführte „Gedankenwelt“ mit ihrer sicherlich vorhandenen Gefahr, „gefühlig zu werden“, ohnehin verließ in dem Moment der Komposition, als 5- und mehr-tönige Klänge ins Spiel kamen. Ab Takt 110 ist das der Fall. Die von da ab auftretenden 5-, 6- und 7-tönigen Cluster sind meist streng im genannten Sinne, im vorletzten Takt sogar ein 8-Ton-Cluster. Mein Eindruck dieses Abschnittes ist, daß sich die vorher lebhaftere Bewegung jetzt eher festfrißt, insbesondere in Takt 130-132, den Takten mit der größten Stimmen-Verdichtung überhaupt, die übrigens in Takt 130-131 wieder unter einer Bach-Widmung stattfindet.

Durchaus im Gedanken der Steigerung, die ja auch tatsächlich in Form der genannten 12-Ton-Räume stattfindet und auch im Sinne des weiterhin gedachten/gefühlten „Spannungs-Crescendos“, kann man die Tatsache verstehen, daß ab Takt 112 die bisherige Bewegungsform der einzelnen Stimmen zum Teil verlassen wird mit gemeinsamen Sprüngen der Stimmen in jeweils eine Richtung, als quasi gemeinsame Anstrengung der Stimmen, „auszubrechen“, nüchterner gesagt : den Tonraum zu erweitern.

So erklären sich vielleicht auch die beiden schon erwähnten Reprise-Momente. Nur mit geballten 12-Ton-Räumen und den gemeinsamen großen Sprüngen ging's nicht weiter, weshalb die

„Reprise“ auch dynamisch und klanglich (aber nicht weniger farbig!) etwas zurückgenommen werden müssen und sollen. Um das „Bewegungsmoment“ aufrechtzuerhalten und diese Art klangfarblicher Differenzierung zu ermöglichen, sollen z.B. die Viertel in Takt 139 nicht ins Pedal genommen werden; der Schluß wirkt so auch wuchtiger. -

Man könnte weiter fragen, welcher Art die genannten 119 „Ausnahme-Klänge“ sind, was mich jetzt zu einer weiteren Untersuchung geführt hat. Ich unterscheide dafür drei Bereiche des Stückes :

I) Im dreistimmigen Bereich Takt 2-16 gibt es nur einen einzigen Klang, der nicht einen „auseinandergezogenen Halbton“ enthält, nämlich in Takt 14 auf '3', alle anderen, wenn sie nicht sowieso aus einem auseinandergezogenen Halbton-Cluster oder einem mit einer Halbton-Lücke bestehen, enthalten zwei Töne, die sich auf einen Halbton-Abstand zurückführen lassen, und einen dritten Ton in einem anderen Abstand., der sich nur aus der Stimmführung und dem komponierten Satz erklärt, nicht aus einer „eigenen“ klanglichen Regel.

II) Im vierstimmigen Bereich Takt 17-109 kann ich nur einen einzigen Klang finden (nämlich den im schon anfangs erwähnten Takt 30 auf '2', einen E-Dur-Dreiklang mit b12, also mit lediglich einem „auseinandergezogenen Halbton“), der sich nicht zusammensetzt aus jeweils zwei „auseinandergezogenen Halbtönen“ in einem größeren als einem (große)Sekund-Abstand zueinander, oder einem auseinandergezogenen, ursprünglich aus drei Tönen bestehenden Halbton-Cluster, plus einem weiteren Ton in größerem als (große)Sekund-Abstand. Die Klänge mit einem (große)Sekund-Abstand fallen in den erweiterten Cluster-Bereich mit lediglich einer Halbton-Lücke.

III) Der letzte, „gemischt-stimmige“ Abschnitt Takt 110-142 bringt außer den soeben kategorisierten Viertelton-Klängen :

1.) Dreiton-Klänge, die allesamt auf Halbton-Cluster zurückführbar sind, oft übrigens durch's Pedal verschmolzen mit weiteren Klängen.

2.) „strenge“ 5-,6-, 7 und 8-Ton-Cluster :

insges. zehn 5-Ton-Cluster

in Takt 110-112 (4x), 128 auf '1', 130 auf '3', 131 auf '1' und '2', 133 auf '2', 136 auf '2';

insges. sieben 6-Ton-Cluster

in Takt 113, 115, 128 auf '2', 132 auf '1', 136 auf '3', und zwei in Takt 140;

insges. drei 7-Ton-Cluster

in Takt 130 auf '1' und '2', in Takt 131 auf '3';

ein 8-Ton-Cluster am Schluß;

3.) in unmittelbarer Verbindung mit einem dieser Cluster nur den achtstimmigen Klang in Takt 132 auf '2' und '3'.

4.) Die restlichen „Ausnahme-Klänge“ ab Takt 127 sind, da die vierstimmigen Klänge jetzt schon besprochen sind, nur noch im fünf- und sechs-stimmigen Bereich zu finden:

a) als Klänge mit mehr als einer „Halbton-Lücke“ in Takt 127 auf '2', 128 auf '3', 129 auf '2', 133 auf '1' und '3', 136 auf '1', 137 auf '1' und '2' ;

b) als Klänge des erweiterten Cluster-Bereichs mit lediglich einer Halbton-Lücke in Takt 127 auf '3', 128 auf '3', 135 auf '1' und '3'.

Aber alle unter 3.) und 4.) genannten Klänge sind sowieso sehr „Cluster-nah“,

d.h. sie haben mindestens die oben bei den Viertelton-Klängen genannte Zahl

„auseinandergezogener Halbtöne“. -

Ich glaube also, sagen zu dürfen, daß trotz des Anteils an „Ausnahme-Klängen“ (119 oder, wenn man so rechnen will, 64 von 423 Klängen) doch eine relativ große klangliche Homogenität das gesamte Stück über besteht, die zumindest den Eindruck einer „gewissen Konsequenz“ nicht verhindert.

Ergebnis dieser meiner Analyse ist auch das Aufkommen noch einer weiteren Frage : hätte ich denn jetzt Lust, meine Stück-Idee „mit letzter Konsequenz“ jetzt noch einmal zu versuchen zu realisieren, also ohne „Ausnahme-Klänge“? Mein Gefühl sagt jetzt eindeutig : Nein. So wichtig ist mir solche Konsequenz dann wieder nicht. Obwohl es interessant sein könnte zu probieren, ob in diesem Stück dann eine derartige Härte vorherrscht, daß man es nicht mehr mögen kann. Könnte aber auch sein, daß der Unterschied zum bestehenden Stück gar nicht so groß wäre. Könnte ein „erster“, d.h. nicht geübter Hörer ihn wahrnehmen?

Was mich in der letzten Zeit meiner Analyse und „Reinschrift“ am meisten beschäftigt hat beim „übenden Nacherleben“ des Stückes, waren die Lagen-Wechsel, vor allem sichtbar an den Oktavierungen der r.H. ab S.3, und die Pedal-Angaben.

Wichtig in diesem Zusammenhang erscheint mir z.B. in Takt 79, daß die r.H. auf '2' wieder eine Oktave hinuntergeht und mit dem Daumen in den Griff der l.H. greift, weil es mir für die Kontinuität der Klang-Ausbreitung insgesamt und auch für die melodische Gestik der Oberstimme richtig und wichtig erschien.

Wenn es gelingt, in der melodischen Gestik des Stückes sowohl in der Oberstimme wie den anderen wie auch aller im Verbund das anfängliche „Ziehen“ der zunächst in sehr engem Bereich kreisenden Melodik, die aber immer weiter ausgedehnt wird, bis zum Ende ohne Spannungsabfall durchzuhalten, dann dürfte ein großer Zusammenhang entstehen.

Ein „gestischer Extrem-Punkt“ liegt in Takt 98-99 mit dem Absturz vom b4 der r.H. in Takt 98 zum A-2 der l.H. in Takt 99,

dem in Takt 100 auf '3' bis 101 auf '2' und später in Takt 105 auf '3' bis 108 auf '1' noch „Konsolidierungs-Phasen“

und eine weitere melodische Intensivierung in Takt 101 auf '3'-105 auf '2' und Takt 108-110 folgen, bevor dann in Takt 110 die Vierstimmigkeit überschritten wird und in den genannten 12Ton-Räumen, in 5-8-Stimmigkeit, großen gemeinsamen Sprüngen, äußerster Verdichtung (Takt 127-132) und der Schluß-Geste (etwa ab Takt 138) nach weiteren Steigerungs-Möglichkeiten gesucht wird, die für mein Gefühl nicht mehr „so richtig“ verfangen (können) und, wie schon gesagt, eher zu einer Art „Festfressen“ führen. -

Zur Schreibweise noch :

da ich zu Beginn des Stückes mich gedanklich noch am ehesten in einem d-moll-Bereich wähnte, habe ich also ein 'b' als Vorzeichen geschrieben. Ab dem ersten Auftreten eines 'h' in Takt 11 wird das im Grunde hinfällig. Um das Lesen so weit wie möglich zu erleichtern, habe ich von da ab alle Noten mit Vorzeichen, auch gegebenenfalls mit Auflösungszeichen versehen, außer 'a' und 'd', was wiederum auf einen d-moll-Zusammenhang hinweisen könnte, der natürlich nicht besteht! Aber es ergab sich so, weil diese beiden Noten nie alteriert erscheinen. Einzige Ausnahme aus schreibtechnischen Gründen ist das 'ais' in Takt 136 auf '3'.

Nr. 5 Verdi (Dez.2001, Mai 2016, März 2020)

Nach der Anspannung der vorhergehenden Cluster-Studie soll dieses Stück eine Art Loslassen, Erholung bedeuten (woraus sich auch der Untertitel 'Intermezzo' erklärt) – melodisch in Form ruhiger einstimmiger Phrasen, harmonisch in lang-gehaltenen reinen wohlklingenden Dur-Akkorden.

Auch dieses Geschehen entwickelt sich etwas – völlig spannungslos sollte es nicht sein bzw. bleiben. Ganz spannungslos sind ja schon die ersten drei melodischen Phrasen in sich und zueinander nicht, wozu noch die kontrastierenden Dur-Akkorde kommen.

Ich erinnere noch, daß die kleine Melodie in Takt 47-48 – die, soweit ich das beurteilen kann, ihre

Herkunft bei Verdi hat, und der sich also auch der Stücktitel verdankt – damals wie eine Inspiration plötzlich da war. Wobei sie analytisch sicherlich unschwer aus dem Vorhergehenden herleitbar ist. Die schwelgerische Schluß-Geste mündet in einen, durch das dissonante Cis-1 vorher aber „beeinflußten“ Dur-Akkord, und dann in einen, oktavierten, Einzel-Ton, der zur Einstimmigkeit und Ruhe des Stück-Anfanges zurückführt.

Mir war es wichtig, als „Momente des Anhaltens“ nicht nur Dur-Akkorde mit Grundton im Baß zu verwenden – wie es ja viermal der Fall ist (Takt 4, 14, 21, 42), sondern auch andere, also andere „Farben“ :

moll-Sextakkorde (Takt 32, 45) und, in etwas anderer Form, Dur-Quartsextakkorde (Takt 29, 55-56 und 60) – letztere schon integriert in melodische Zusammenhänge (mehr noch der in Takt 57), was man auch von dem unterbrochenen Dur-Akkord in Takt 24-25 sagen kann, und von weiteren in Takt 23 (sukzessive entstanden),⁴⁸ (Achtel-Brechung I.H.) und 53 (moll-Quartsext-Akkord, in den sich dissonante Melodie-Töne der I.H. mischen), die aber nicht so exponiert als Akkord wahrgenommen werden.

Die genannten Stellen verweisen auch auf die Dialektik von akkordisch und melodisch, die sich aus der kontrastierenden Abfolge am Anfang des Stückes entwickelt. Dialektik steckt auch in den häufigen Lagenwechseln...

Die ebenfalls unter diesem Aspekt auffällige Stelle Takt 35-41 bringt insgesamt dreimal den schon im ersten Takt angelegten Tonraum a-h-c in aufsteigender Folge, die sich nachträglich als Umkehrung des Verdi-Melodie-Anfanges (Takt 47) entpuppt.

Die dissonanten „Begleit-Akkorde“ - c-moll-major7-9 in Takt 35 und 38, dann die beiden in Takt 39 – pianissimo wie kleine nicht zu ortende Schläge (?), stellen was (?) dar : eine Art Hemmschuh der aufsteigenden Melodie-Töne (?), einen leise angedeuteten Kontrast, der sie schärft (?), etwas leicht Bedrohliches(?)...

Nr. 6 Pookie

Eine andere Art des Loslassens soll dieses kleine Stück bedeuten – ein fröhlich-heller kleiner Schwall einfacher, tonaler Musik mit vielleicht einem leichten melancholischen Einschlag.

Anlaß war der Film 'Pookie' / USA 1969 mit der jungen Liza Minelli in der Titel-Rolle.

Eine Highschool-Romanze, deren Musik in irgendeiner Form, ich glaube in melodischen Wendungen, sich hier niedergeschlagen hat – aber von mir doch deutlich „feelingmäßig verwandelt“ (so, wie ich die Figuren und die Atmosphäre im Film empfand).

Erwähnenswert erscheinen mir an meinem Stück verschiedene Aspekte:

1.) Harmonisch zunächst vielleicht irritierend mag sein, daß das Stück wie ein D-Dur-Stück beginnt. Dadurch, daß immer nur der Ton 'c' kommt, nie 'cis', handelt es sich im ersten Teil (Takt 1-16) aber um „mixolydisch auf d“. Oder auch eine melodische Ausformung von D7.

Der zweite Teil (Takt 17-35) steht (wenn man von der melodischen Variante in Takt 21-22 absieht, die eher nach B7 führt) sogar in „lydisch auf b“ (mit einer Art „unaufgelöster Zwischen-Dominante“ D-Dur in Takt 32 und einer Art Ausweichung nach G-Dur in Takt 27-28).

Der dritte Teil (Takt 36-45) ist harmonisch wie der erste.

Der vierte Teil (Takt 46-57) steht, entsprechend dem ersten, in „mixolydisch auf a“. Bzw. „in A7“.

Leitet am Ende aber über G-Dur zurück zum Anfang des Stückes.-

All das ergibt womöglich einen etwas „schwebenden“ Effekt.

2.) Eine Melodie, die in den verschiedenen Form-Teilen (Takt 1, 17,36 und 46) nur jeweils ein wenig fortgesponnen wird, ohne systematische Variationen oder Verarbeitungen.

3.) Wieder ein „Gegenüber“, eine Art Dialog in diesem Falle, zwischen Oberstimme und Unterstimme, zwischen r. und l. Hand.

Dabei eine Achtel-Begleitstimme, in der Dezimen-(bzw. Oktave+Dezime) und Sext- (bzw. Oktave+Sext) Parallelen eine wesentliche Rolle spielen, aber so, daß die aus den oberen Tönen der l.H. sich herausbildende Unterstimme auch eigene Wege geht (z.B. in Takt 1-2 schon). Ebenso die Oberstimme der r.H. (z.B. in Takt 7-8).

Diese z.T.„eigenen Wege“, die nicht ganz berechenbar sind, geben m.E. den einander ähnlichen Stellen doch ein jeweils spezielles Gepräge, das auf den ersten Eindruck, so vermute ich, gar nicht sonderlich auffällt. Soll es auch nicht. Aber wenn man sich auf diese Gegenstimmen konzentriert und ihren eigenen Gang mitvollzieht, dann ergibt sich noch ein eigener zusätzlicher Zusammenhang, der einen mal wieder an den „Teufel im Detail“ denken lassen könnte.

Auch daß man, so geht es mir zumindest, in den Takten, in denen die l.H. die vermeintliche Melodie hat, in Takt 7-10 (oder 16?) und in Takt 29-35, nicht recht sagen mag, was die Hauptstimme ist oder was hervorgehoben werden soll, finde ich reizvoll. Ich möchte beide Stimmen bzw. Hände, glaube ich, „so ziemlich gleichlaut“ haben. Das paßt vielleicht, fällt mir jetzt (!) ein, zu dem Verhältnis der beiden Hauptfiguren des Films zueinander oder auch zum Betrachter.

4.) Eine beabsichtigte Unregelmäßigkeit soll auch in den Taktwechseln liegen.

5.) Auf die kleine Variante in Takt 21-22 zu Takt 19-20 mochte ich nicht verzichten, trotz der schreibtechnischen Verkomplizierung.

Übrigens finde ich, Tempo (inclus. Ritardando und Fermaten), Phrasierung (inclus. Zielpunkte der Melodie oder Kulminationspunkte), Pedalgebrauch und Klang-Leichtigkeit, aber auch „Zupacken“ -, kurz : alles ins richtige Verhältnis zu bringen, gar nicht so unknifflig.

Nr. 7 Tanz

Das letzte Stück dieser Reihe soll einen skurrilen, „gnomigen“ Tanz darstellen, so zumindest mein inneres Bild dabei.

Aber es kann auch besser sein, nicht irgendeine Vorstellung zu bemühen, sondern einfach dem musikalischen Geschehen zu folgen, den Tonwiederholungen, den Synkopen, den melodischen Motiven, die allmählich erweitert werden; den Akkord-Wiederholungen, kanonischen Einsätzen, Steigerungen und Rücknahmen, Verdichtungen und Verdünnungen, Pausen, gegen Ende auch den „Ohrwürmern“ (z.B. Takt 42 ff., Takt 52-53, Takt 63-70, Takt 71-74, Takt 90-91, Takt 93-95).

Es soll jedenfalls nicht verkrampft irgendwelche Lautmalerei betrieben werden. Viel wichtiger ist mir so was wie Groove bei größtmöglicher rhythmischer Exaktheit; nicht hart-maschinell, aber metronomisch exakt.

Ich habe auch immer wieder das Bild eines (geschätzten!) Komponisten-Kollegen in Lübeck vor Augen, wie er – in anderem Zusammenhang – bestimmte Bewegungen andeutete (für meine Begriffe total lustig), dessen Humor mir manchmal (z.B. in dem Moment) genau wie in diesem Stück gemeint erschien. Nur gefiel ihm dieses Stück hier gar nicht...

Ausgangspunkt war übrigens, ähnlich wie bei 'Punkte und Linien', die Idee, einen Rhythmus zu kreieren, indem von einer über zwei 2Halbe-Takten gleichmäßig repetierenden Achtel-Folge auf einem Ton (hier c2) nacheinander einzelne Achtel weggestrichen werden, bis ein interessantes rhythmisches Modell übrigbleibt. In diesem Stück alles ein wenig einfacher, und leichter spielbar als im erstgenannten.