

Posttonale Klang-Zeit-Räume: Performative Analysen

Im ersten Kapitel wurden historische und systematische Grundlagen einer wahrnehmungssensitiven Analyse posttonaler Klangstrukturen entwickelt, in der zwar wiederholt und zum Teil auch ausführlich analytische Beispiele zur Veranschaulichung herangezogen wurden, aber einzelne Werke kaum kontextualisiert und ihren multiplen Dimensionen angemessen dargestellt werden konnten. Der somit vorwiegend explanative Charakter dieser Analyseskizzen wird in diesem Kapitel nun von zunehmend detaillierten Fallstudien abgelöst, die Spezifika der Werke und der mit ihnen verbundenen Hörweisen schärfer ins Licht rücken. Anders ausgedrückt wird eine *performative* Analyse erst in diesem Kapitel wirklich zur Entfaltung gelangen, da erst hier der Raum für eine entsprechend mehrpolige Kreuzung von unterschiedlichen Hörarten und Interpretationsstrategien geschaffen ist. Dabei stehen im ersten Teil vorwiegend mikrostrukturelle Details im Blickpunkt, mithin in erster Linie der morphologische Aspekt, zum einen auf der vorwiegend ‚horizontalen‘ Ebene von Gestalt und Kontur (2.1.1), zum anderen auf der vorwiegend ‚vertikalen‘ Ebene komplexer Einzelklänge (2.1.2). Zwar werden auch von hier aus bereits Ausblicke auf Dimensionen der Makroform, mithin auf syntaktische Aspekte, geworfen, besonders in der Analyse von Pierre Boulez’ *Structures Ia*, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt diese Dimension aber erst im zweiten Teil des Kapitels. Je stärker der Aspekt der Makroform fokussiert wird, desto mehr bedarf die im ersten Kapitel entwickelte und vor allem auf dem Prinzip des ‚Echtzeithörens‘ basierende Methode kontextsensitiver Erweiterungen, die etwa Formbegriffe in der neuen Musik (anlässlich einer Diskussion der Ästhetik der *musique spectrale*, 2.2.2), das Prinzip der Modularität (ausgeprägt vor allem in Salvatore Sciarrinos Musik, 2.2.3) oder narratologische Modelle (im Rahmen der Kurtág-Analyse in 2.2.4) einbringen. In allen Fällen stehen die morphosyntaktischen Analysen im Spannungsfeld zu Autorintention und Selbstanalyse der Komponisten oder entsprechend intentionalistisch gefärbter Werkexegese in der Literatur, wobei werkgenetische Aspekte selbstverständlich eingehend berücksichtigt werden – das eingangs geforderte Maß im Spannungsfeld einer Kritik am Autorzentrismus und dem Ausleuchten von Schaffensprozessen (→ 1.1) gewinnt hier also unmittelbar an Relevanz.

In gewisser Hinsicht kulminieren die methodischen Ausweitungen dieses Kapitels dann zu Beginn des dritten Kapitels in der ausführlichen Diskussion der Zeitdimension, deren Ungreifbarkeit und Volatilität sich durchaus gut mit dem Zielen der performativen Analyse auf divergierende Hörweisen und klangliche Interpretationen verträgt. Damit wird auch das zumindest im ersten Teil dieses zweiten Kapitels noch überwiegende analytische Fokussieren morphosyntaktischer Beziehungen und Netzwerke zunehmend problematisiert, etwa so wie sich in einem realen Hörvorgang die in der Klanggegenwart distinkten Morphologien bei Verbreiterung des ‚Präsenzfeldes‘ zunehmend in unscharfe

‚Eindrücke‘ (*imprints*) auflösen. Einfach gefasst: Je stärker die Dimension der Makroform ins Blickfeld der Analyse rückt, desto nachdrücklicher muss auch die Unschärfe der hörenden Wahrnehmung in der Zeit prominent berücksichtigt werden.

2.1 Grundlegende Prinzipien in der Organisation des posttonalen Klang-Raums

2.1.1 *Gestalt und Kontur als Basis posttonaler Struktur von Schönberg bis Ligeti*

Die Begriffe ‚Gestalt‘, ‚Kontur‘, ‚Figur‘ und ‚Geste‘ wurden im ersten Kapitel wiederholt verwendet und diskutiert und die mit ihnen verbundenen Klang- und Wahrnehmungsphänomene als grundlegend für das hörende Begreifen posttonaler Strukturen postuliert. Die Beobachtung, dass dieser Aspekt besonders für lokale Strukturbeziehungen einen Schlüsselaspekt darstellt, soll hier nun anhand von Fallbeispielen vertieft werden, wobei auf die komplexe Bedeutungs- und Begriffsgeschichten der einzelnen Termini im Folgenden nur cursorisch eingegangen werden kann. Bekannt wurde die Veranschaulichung des Gestaltbegriffs durch Christian von Ehrenfels anhand der Transposition einer Melodie: Auch wenn sich in Original und Transposition keinerlei gemeinsame Töne mehr finden, können wir in der Transposition ohne weiteres die originale Melodie wiedererkennen.¹ Die Gestalt einer Melodie beruht also nicht auf den physikalischen Merkmalen der Einzelelemente (Töne), sondern auf deren struktureller Beziehung („relationale Determination“²), die in einer Transposition erhalten bleibt. Eine gestalttheoretische Grundlage haben insbesondere auch die bereits vielfach angesprochenen Wahrnehmungseffekte des „auditory“ oder „perceptual streaming“,³ also das Zusammenfassen von im Tonraum nahe beieinander liegenden Tönen zu übergeordneten Konturen, das in Johann Sebastian Bachs ‚immanenter Mehrstimmigkeit‘ ebenso zu finden ist wie in den ‚inhärenten Mustern‘ afrikanischer Musik, die Komponisten wie Steve Reich oder György Ligeti beeinflussten.

Die Zuordnung musikalischer Strukturen zu morphologischen Kategorien von Klangtypologien, wie sie im ersten Kapitel erörtert wurden (→ 1.4.2), geht meist von ‚globalen‘, übergeordneten Beschreibungskriterien aus. Darin liegt zugleich auch ihre Problematik: Sie tendieren zur deskriptiven Tautologie und geben meist wenig Anhaltspunkte für eine mikrostrukturelle Analyse der beschriebenen Gestalten.⁴ Im Folgenden wird daher versucht, Aspekte einer gestalthaften Wahrnehmung gerade auch in Detailstrukturen heraus-

¹ Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“.

² Köhler, „Relational Determination in Perception“.

³ Vgl. u.a. Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“ und Bregman, *Auditory Scene Analysis*.

⁴ Vor diesem Hintergrund wurden Anwendungen der Gestalttheorie auf dem Gebiet der Musikforschung wiederholt kritisiert. Vgl. dazu u.a. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, 638f. und Dahlhaus, „Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse“, 242–245 (→ 1.4.2, 2.2.3).

zustreichen und im Sinne der performativen Analyse auf ihren Zusammenhang mit strukturellen Faktoren der Komposition hinzuzielen. Gerade auf der Ebene eines mikrostrukturellen Erfassens von Klangkonstellationen konvergieren die Konzepte von Gestalt, Kontur, Geste und Figur bis zu einem gewissen Grad, ohne schlicht gleichgesetzt werden zu können. Die folgenden Analysen stellen dabei insbesondere die Relevanz der Konturwahrnehmung heraus.

Arnold Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3

Arnold Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 3 (1909) bleibt ein erratischer Block für die musikalische Analyse. Christian Raff hat die durch Adorno etablierte Charakterisierung des Stücks als „athematisch“⁵ in Zweifel gezogen und versucht, die rhythmischen Gestalten der überlagerten Schichten an Schönbergs frühen, vor allem rhythmisch charakterisierten Motiv-Begriff zu knüpfen.⁶ Aber hört man hier tatsächlich noch Motive? Nicht allzu aussagekräftig scheint mir in Bezug auf dieses Stück auch Reinhold Brinkmanns bekannte Analyse, die das Stück in 18 kontrastierende „Satzzonen“ unterteilt, allerdings recht wenige Erkenntnisse über die Konsequenzen dieser Anlage für die Wahrnehmung vermittelt.⁷ Ein gestalt- und konturtheoretischer Ansatz liegt hier insofern besonders nahe, als Dichte, Heterogenität und Tempo der Klangereignisse das Hören auf elementare, schemengeleitete Prozesse zurückwerfen, unter denen die Konturwahrnehmung ein zentrales Element darstellt (→ 1.4.8).⁸

Dass die ersten vier Takte bis zur Eins von Takt 5 (vgl. Nbsp. 19, Audiobsp. 17) als Einheit empfunden werden, dürfte kaum in Frage stehen, wobei Takt 4 mit den zwei fallenden Tritoni *fis* – *c* und *dis* – *A* (zusammengenommen ein verminderter Septakkord), denen jeweils ein scharf dissonanter Spannungsklang vorangeht, als ‚kadenzierend‘ gelten kann (nicht nur Schönberg ersetzt in dieser Phase häufig das Dominant-Tonika-Verhältnis

5 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 501. Brinkmann spricht einerseits (im Kontext des ersten Stücks aus op. 11) von der „Selbstauflösung thematischer Arbeit ‚bis an die Grenze der Nivellierung zum bloßen Material‘“, hebt aber gerade bei op. 11, Nr. 3 die „Reste thematischer Arbeit“ hervor, insbesondere in den Takten 1 bis 5 (Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, XI, 76, 120f.)

6 Raff, „Schönberg ‚beim Wort genommen‘“, 149–159 und Raff, *Gestaltete Freiheit*, 233–265.

7 Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, 109–129.

8 In welchem Ausmaß Schönberg selbst Kontur- und Gestaltaspekte bewusst als Kriterien der Komposition herangezogen hat, kann hier nicht genauer beleuchtet werden. Seine Unterrichtsmaterialien zeigen, dass er wiederholt graphische Konturen heranzog, um Prinzipien der Melodiebildung in barocken und klassischen Werken zu veranschaulichen, vgl. Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, 51 (Text), 71–73 (Notenbeispiele). Andrew Easons jüngste Studie („Cadence as Gesture in the Writings and Music of Arnold Schoenberg“) bringt den Aspekt der Kontur in engsten Zusammenhang mit einer gestisch-formalen Gliederung posttonaler Strukturen bei Schönberg, wobei ‚frei atonale‘ und dodekaphone Werke gleichermaßen berücksichtigt werden.

durch das Tritonusverhältnis⁹). In den Takten 5 bis 7 folgen drei Echos, die jeweils einen Takt einnehmen, kontrastierend in Tempo und Dynamik, alle jedoch mit deutlich fallender Bewegungstendenz und leichter Steigung am Ende, die diese Echos ‚offener‘ wirken lässt als die Eins in Takt 5, auf der die schließende Phrase die tiefste Klaviertaste erreicht.



Audiobeispiel 17: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–7; T. 19–21; Thomas Larcher, Aufnahme 1998, CD ECM 465 136-2, © 1999 ECM Records GmbH, Track 6, 0:02–0:35, 1:22–1:34

Versuchen wir eine ‚konturorientierte‘ Sichtweise zunächst auf diese Kadenz- und Echosakte 4 bis 7 anzuwenden: Die erste graphische Darstellung zeigt alle Töne der Außenstimmen in Form eines Koordinatensystems (Abb. 5a). Die Ähnlichkeit der vier Konturen wird deutlicher in der vereinfachten Darstellung, die für jede Kurve nur noch höchsten und tiefsten Wert beibehält sowie jene Punkte, an denen die Bewegungsrichtung wechselt (Abb. 5b). Die Tonhöhen der so entstandenen Konturen lassen Verbindungen der oberen Spitzentöne durch kleine Sekunden, große Septimen und kleine Nonen sichtbar werden, während die Basistöne im Tritonusverhältnis stehen. Daneben beginnen alle drei Echos auf dem Ton *cis*,¹⁰ jeweils in einer anderen Oktavlage. Verbinden wir Spitzen- und Basistöne zu zwei übergeordneten Konturen, erhalten wir einen Außenstimmensatz von großer Plastizität (Abb. 5c), der in Koppelung an den kontrastierenden Wechsel von Dynamik und Tempo die Wahrnehmung dieser Passage gewiss entscheidend prägt. Eine Analogie zu Reduktionsverfahren der Schenker’schen Analyse ist hier zweifellos spürbar – mit dem Unterschied, dass der Reduktion kein abstrahiertes Stimmführungsmodell zugrunde liegt, sondern primäre Ereignisse der Oberflächenstruktur.

In diesen Kadenztakten treten die Konturen aufgrund der geringen Dichte des fast rein homophonen Satzes sehr klar hervor. Wie aber nähert man sich den ersten drei Takten – einer der berühmtesten ‚herausfahrenden‘ Gesten der neueren Musikgeschichte? Auch hier erweist sich ein konturorientierter Zugang als erhellend. Die zunächst fast undurchdringlich wirkende graphische Darstellung (Abb. 6a) lässt sich vereinfachen, indem Oktavverdopplungen und Mixturstimmen sowie eine untergeordnete Nebenlinie entfallen (Abb. 6b). Im übergeordneten Außenstimmensatz (Abb. 6c) zeigen sich in der Oberstimme die Nonenspannung *cis* – *d* und die Tritonusspannung *b* – *e*, in der Unterstimme die Septimspannung *A* – *gis*.

9 Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität*, 211–215. Die (im engeren Sinn) ‚posttonale‘ Polarität von Achsentönen im Tritonusabstand prägt die Harmonik u.a. bei Debussy, Ravel, Bartók und Strawinski und bleibt bei den Komponisten der Wiener Schule insbesondere auch in der (frühen) Dodekaphonie erhalten (etwa in Schönbergs *Suite* für Klavier op. 25).

10 Dem Ton *cis* fällt in Verlauf des gesamten Stücks eine wichtige, harmonisch eher ‚exterritoriale‘ Rolle zu, insbesondere hinsichtlich einer Beziehung zwischen den Rahmenteilern, vgl. Böggemann, *Gesichte und Geschichte*, 180–182.

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

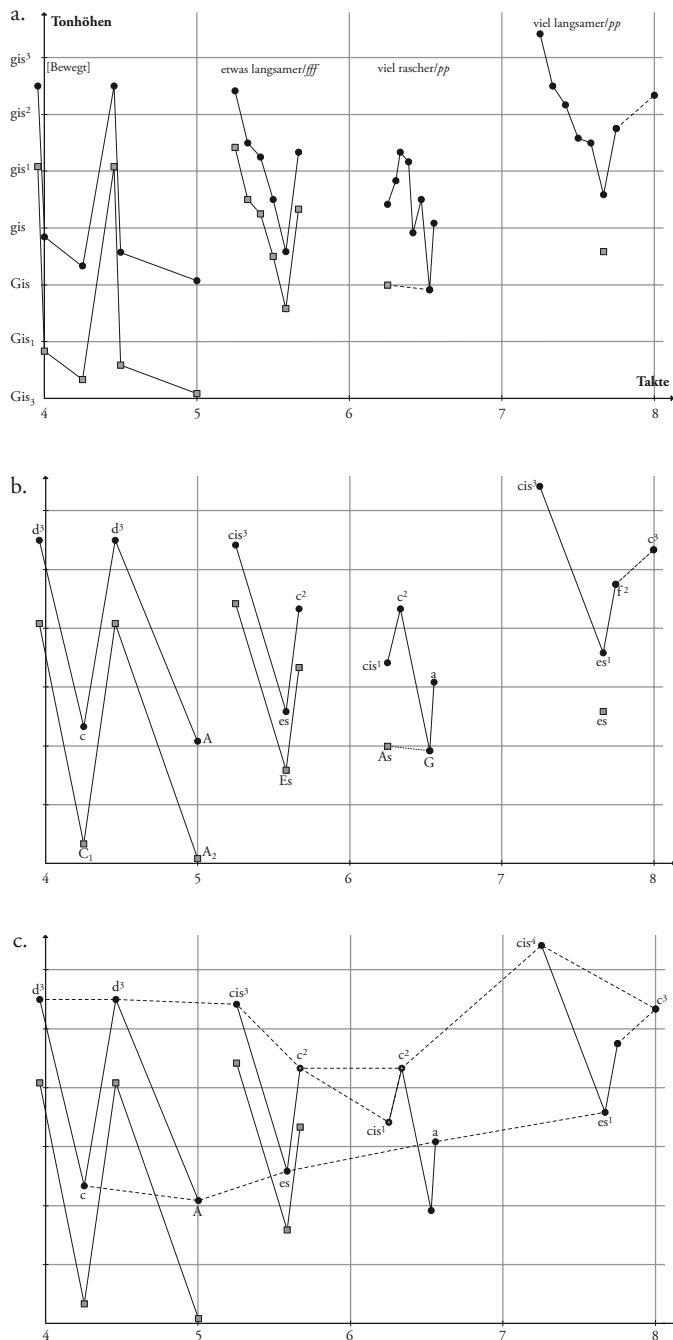


Abbildung 5: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 4–7,
a. Konturen, b. Konturen vereinfacht, c. Konturen der
Außenstimmen

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

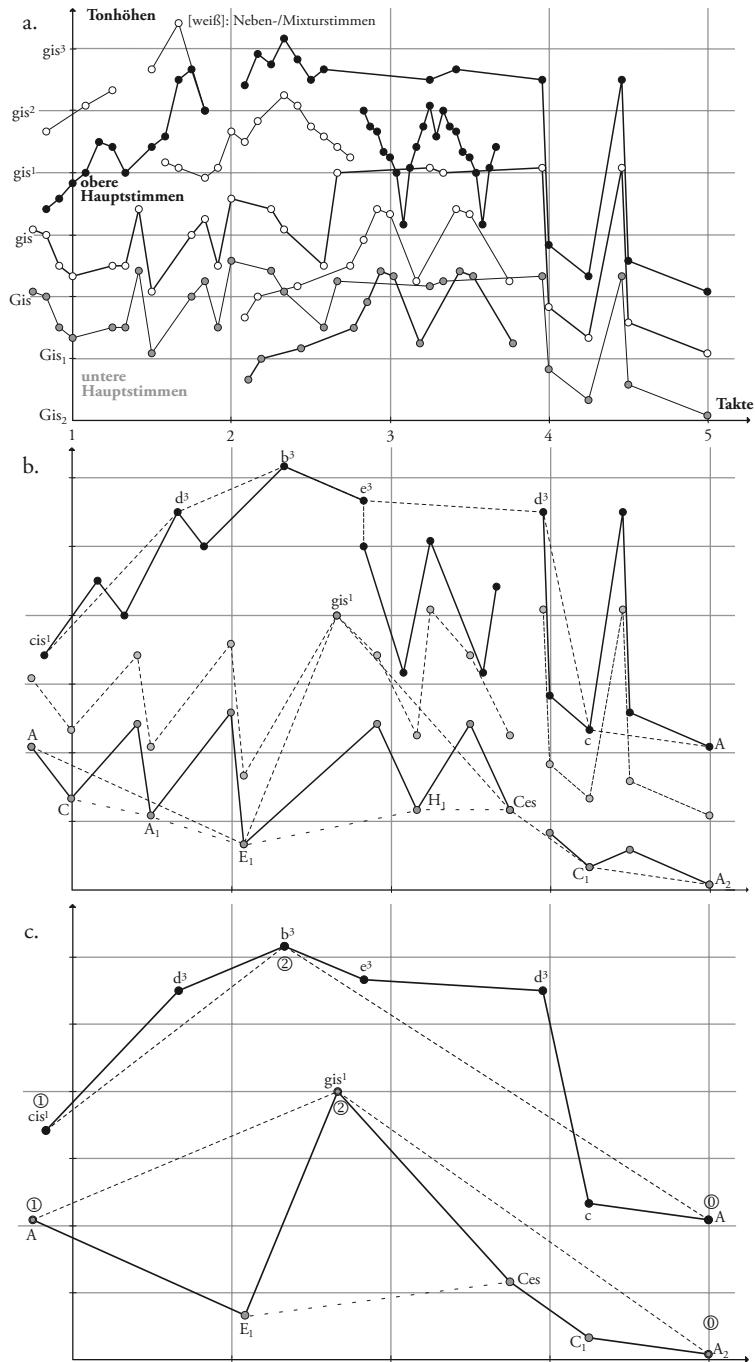


Abbildung 6: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–5. a. Konturen, b. Konturen vereinfacht, c. Konturen der Außenstimmen

Dieses Gerüst aus Tritoni und großen Septimen konstituiert auch den immer wiederkehrenden Zentralklang $a - dis^1 - gis^1$ (*set class* 016) sowie dessen Umkehrungen und Transpositionen¹¹ (Nbsp. 19, graue Rahmen). Die Kontur der Außenstimmen zeigt ein quasi imitatorisches Prinzip. Im Hörerlebnis schlägt sich dies in äußerst dicht miteinander verschränkten, wellenartigen imitatorischen Strukturen nieder (Nbsp. 19, gestrichelte Bögen): So entsprechen sich in Takt 1 die Sprünge zum dritten Achtel in der Ober- und zum vierten Achtel in der Unterstimme, gleichermaßen die Spitzentöne in Takt 2, hier zum dritten Achtel in der Ober- und zum fünften Achtel in der Unterstimme. Schließlich gibt es eine Entsprechung zwischen der wörtlichen Wiederholung der Zweiunddreißigstelkaskaden in der Oberstimme (T. 2.6–3.5) und der ebenfalls exakt wiederholten Bassfigur $cis - c - b/des - c - ces$ (T. 2.6.2–3.5.2), die, um ein Sechzehntel versetzt, exakt die gleiche Länge haben.

Nun könnte man einwenden, dass auch dieser graphisch gestützte Konturansatz noch zu ‚global‘ orientiert sei. Deshalb soll ein noch genauerer Blick auf diesen Beginn durch die Lupe von Robert D. Morris’ Theorie der „contour relations“¹² geworfen werden, wobei wir nun zur Notendarstellung übergehen. Vergleichen wir dabei die Konturen der ersten drei Phrasen der Oberstimme (Nbsp. 19, a1–a3) und der Unterstimme (Nbsp. 19, b1–b3).

Zunächst zeigt die vergleichende Darstellung der drei Oberstimmenphrasen deutlich die allgemein bekannten Techniken von Schönbergs ‚Entwickelnder Variation‘: chromatische Versetzung einzelner Töne, Ellipsen, Varianten etc. (Nbsp. 20a). Der konturorientierte Ansatz Schönbergs wird besonders deutlich darin, dass die dritte Phrase der Oberstimme (a3) nicht wie die beiden ersten vom *cis* eine kleine None zum *d*, sondern nur eine verminderte Septime zum *b* hinaufsteigt. Wird Morris’ „contour reduction algorithm“¹³ angewandt – ein Reduktionsverfahren, das dem oben graphisch dargestellten weitgehend entspricht – lassen sich die Beziehungen zwischen den drei Konturen besonders elegant darstellen (Nbsp. 20b): Die mittlere Reduktion zeigt in allen drei Fällen die Kontur 0321, wobei 0 den tiefsten, 3 den höchsten Ton einer Kontur bezeichnet ($\rightarrow$ 1.1).

Auch die Beziehungen von Ober- und Unterstimme in den ersten drei Phrasen treten deutlich zutage (Nbsp. 20c). Besonders deutlich wird, dass b2 die Krebsumkehrung der Kontur von a2 ist. Diese Beziehung wird dadurch verstärkt, dass gleiche Tonhöhenqualitäten einbezogen sind (Oberstimme: $cis^2 - d^3 - as^2$ / Unterstimme: $gis - d - es^1$). Die Kontur b3 ist insgesamt schwerer zu fassen aufgrund der Verschränkung von Mittel- und Unterstimme, die von Schönberg hier im Sinn einer „stream segregation“, also einer immanenten Mehrstimmigkeit, notiert sind, allerdings beim Hören stark miteinander verschmelzen. Erst ein solches Zusammenfassen beider Systeme (b3.2) macht eine enge Konturbeziehung zwischen b3 und a3 deutlich, wiederum verstärkt durch die Interaktion gleicher Tonhöhenqualitäten (*e* und *des/cis*).

11 Vgl. dazu ebd., 173–177.

12 Vgl. dazu vor allem Morris, „New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour“.

13 Vgl. ebd., 213–218.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Bewegt (♩ = 132)

ff sf 1. H. a1 a2 b1 b2 b3 a3 2 3 4 5 6 7 8 9 10

etwas langsamer viel rascher

poco rit. p fff pp

viel langsamer sehr lang etwas langsamer rit. - rascher

pp pp f

Notenbeispiel 19: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–10; markiert sind Varianten des Zentralklangs (*set class* 016) und die imitatorische Motivik der Außenstimmen;
© 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

a. a1

a2

a3

b. a1

a2

a3

c. a1

b1

a2

b2

a3

b3.1

b3.2

[+13-6]

[+4-16^[4]]

[+13-6]

[-6+13]

(Kreisaufkehrung)

[+9-6]

[+11+18^[6]]

[+21^[9]+7]

Notenbeispiel 20: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–3; Konturanalyse a, b, c

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Die Konturanalyse kann auch dabei helfen, Beziehungen zwischen unterschiedlichen „Satzzonen“ des Stücks genauer zu durchleuchten. Durch die ausbruchartige Gestik knüpfen die Takte 19 bis 21 (Nbsp. 21, vgl. Audiobsp. 17) an die Takte 1 bis 3 an. Über die offensichtlichen Gemeinsamkeiten der beiden Passagen – laute Dynamik, weite Lagen, beschleunigte Zweiunddreißigstel zum Schluss – hinaus zeigt die graphisch-numerische Darstellung auf einer mittleren Reduktionsstufe (Abb. 7a) zunächst eine wichtige Analogie: Beide Passagen prägen eine ‚Zick-Zack-Bewegung‘ aus – am deutlichsten in den Zweiunddreißigstelkaskaden in Takt 3, wiederaufgegriffen vor allem in den Takten 19 und 20. Ersichtlich ist auch wie in beiden Fällen die Stimmregister ineinander greifen, eine Facette, die in den Takten 19 bis 21 noch ausgeprägter ist und entscheidend zur Durchlässigkeit und damit tendenziellen Aufhebung der ‚Motivik‘ insgesamt beiträgt. Dabei zeigt das Auseinanderstreben der Linien am Ende von Takt 21 gegenüber der schließenden Tendenz von Takt 3, gefolgt von einer stark fallenden Kadenz, eine Intensivierung des ausbruchartigen Gestus an. Eine weitere Reduktionsstufe (Abb. 7b) veranschaulicht noch deutlicher, wie beide Passagen über eine kontrastierende Gegenbewegung aneinander gekoppelt sind.

Notenbeispiel 21: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 17–21;
© 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg

Der konturtheoretische Ansatz mag dazu verleiten, andere Parameter zu vernachlässigen oder zu übersehen (in diesem Fall etwa die durch den erwähnten Tritonus-Quart-Zentralklang nachhaltig geprägte Harmonik), dennoch scheint er hier deutlich näher am Hörerlebnis zu arbeiten als etwa *pitch-class-set*- oder motivorientierte Analysen. Voraussetzung für eine Relevanz der Konturperspektive ist freilich, dass die Linien nicht in einem über-

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

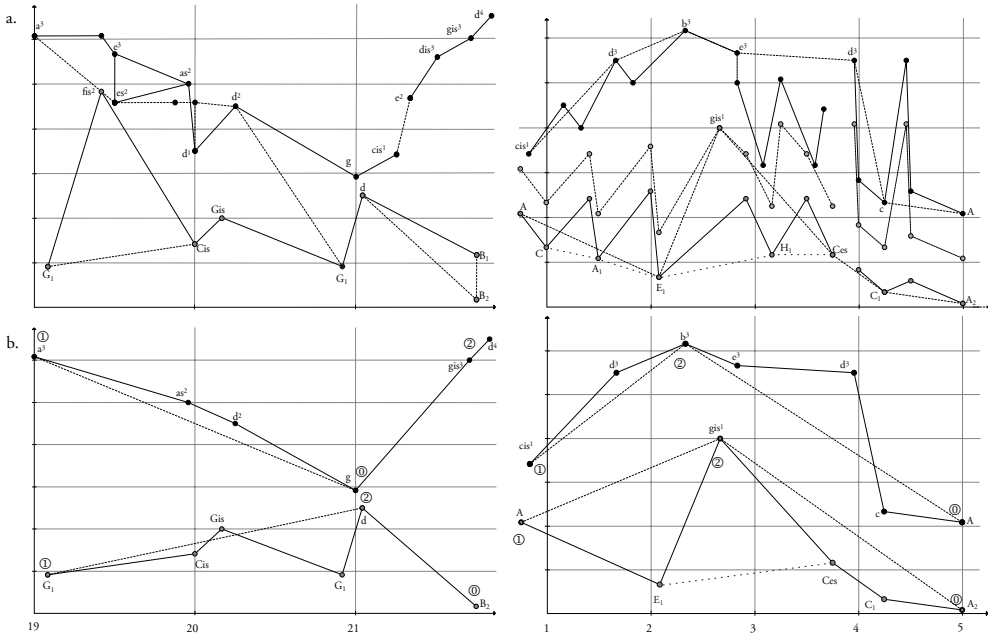


Abbildung 7: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 19–21 und T. 1–5, a. Konturen (reduziert), b. Konturen (vereinfacht)

eilten Tempo, das insbesondere für den Beginn oft aus naheliegenden Gründen gewählt wird, zur flächigen Textur neutralisiert werden. Dieses Kriterium erfüllt unter den bei der Analyse konsultierten Einspielungen insbesondere die Interpretation Thomas Larchers (ECM 1667, 1999, Aufnahme Juli 1998).¹⁴

Gestaltknoten und serielle Struktur in Pierre Boulez' *Structures Ia* (1951)

Das Hören serieller Musik ist von Anfang an kontrovers diskutiert worden, war doch der Entwurf einer von Grund auf neu konstruierten ‚musikalischen Sprache‘ nicht zu denken ohne die Frage, wie eine solche Sprache rezipiert und ‚verstanden‘ werden könnte. Gerade an dieser Problematik der Kommunikation entzündete sich, wie in Kapitel 1.4.5 dargestellt, Kritik, etwa wenn Nicolas Ruwet die Gleichsetzung von Sprachsystem (*langue*) und Sprechakt (*parole*) in der seriellen Kompositionstechnik kritisierte und analytisch anhand kurzer Ausschnitte aus Stockhausens Klavierstücken I und II nachzuweisen versuchte, dass ein Mangel an durchhörbaren Strukturbeziehungen die Sprachhaftigkeit der Musik zusammenbrechen ließe.¹⁵ In Reaktion auf diese Kritik rechtfertigte Henri Pousseur die

¹⁴ Eine Diskographie der Tonaufnahmen von Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11 bis zum Jahr 2005 findet sich unter <http://schoenberg.at/diskographie/works/op11a.htm>.

15 Ruwet, „Von den Widersprüchen der seriellen Sprache“.

Werke serieller Musik durch den Hinweis auf die performative, sich erst in der Aufführung konstituierende Dimension musikalischer Sprachlichkeit.¹⁶ Ohne Zweifel trug gerade die aus dem seriellen Konzept erwachsene Problematik der Form dazu bei, dass trotz der hochgradigen Determination des Partiturtextes den Interpret*innen eine zunehmend aktive Rolle in der Vermittlung der formalen Bezüge und Zusammenhänge zufiel: „it was precisely in serial music that the detachment of ‚musical surface‘ from serial ‚background‘ [...] created new opportunities and indeed requirements for performers to co-create the music that listeners heard. The agency denied in theory was asserted all the more strongly in practice.“¹⁷

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1951) steht im Anschluss an die in der Schönberg-Analyse entwickelte Annahme einer Grundlegung posttonaler Hör-Strukturen durch Konturbeziehungen nun allgemeiner die Frage nach der Möglichkeit eines spontanen Erfassens solcher Strukturen, das nicht auf Expertenwissen angewiesen ist. Ziel ist es insbesondere, das Modell des performativen Hörens analytisch zu präzisieren, gerade auch mit Rücksicht auf die viel kritisierte, aber oftmals nur oberflächlich einbezogene serielle Struktur und ihre Konsequenzen für die gestaltende Wahrnehmung.

Die Forderung, serielle Musik stärker von einer phänomenologisch oder auch empirisch gefassten Hörerfahrung her zu beschreiben und ihre Analyse nicht – wie es György Ligetis bekannter Analyse der *Structures Ia* oft zugeschrieben wird¹⁸ – auf die rein kompositionstechnische Ebene der Serialität zu beschränken, ist schon lange erhoben worden, zuletzt auch im Rahmen kulturgeschichtlich ausgerichteter Studien, die versuchen, serielle Musik vor dem breiteren Kontext der europäischen und nordamerikanischen Nachkriegsgesellschaften zu deuten. In Bezug auf die *Structures Ia* haben insbesondere die Untersuchungen von Mark Carroll und Ben Parsons neue Maßstäbe gesetzt. Sie beleuchten die gesellschaftlichen Kontexte der Entstehung und Uraufführung des Werks beim Pariser Festival *L'Œuvre du vingtième siècle* (initiiert und durchgeführt vom CIA-unterstützten *Congress for Cultural Freedom* unter der Leitung des Komponisten Nicholas Nabokov) am 7. Mai 1952 durch Olivier Messiaen und den Komponisten.¹⁹ Parsons etwa fordert vor dem Hintergrund einer Tendenz zum öffentlichen Disput und Skandal im breiteren historischen Umfeld des Festivals, die „irrationalen“ Resultate der seriellen Kompositionstechnik zu akzeptieren und die „subversive“ Kraft von Boulez' frühen seriellen Werken im Kontext ihrer Zeit zur Kenntnis zu nehmen, die keineswegs weltferne Spekulation gewesen seien, sondern „an invitation to engage with society in contexts that were specifically public.“²⁰

16 Pousseur, „Musik, Form und Praxis“.

17 Cook, „Inventing Tradition“, 201.

18 Parsons, „Sets and the City“, 71 und Zenck, *Pierre Boulez*, 530f.

19 Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe* und Parsons, „Sets and the City“.

20 Parsons, „Sets and the City“, 66 und 70.

Mikrostruktur und Gestaltknoten

In der radikalisierten Polyphonie der *Structures* bilden sich gleichsam im Vorübergehen ‚Gestaltknoten‘²¹ und machen den ephemeren Charakter und die Prozessualität des Formverlaufs bewusst. Ein besonders anschauliches Beispiel bieten die bereits in Ligetis Analyse bemerkten, wenn auch nicht systematisch untersuchten Gestaltknoten in den Takten 14 bis 19, die hier nun exemplarisch genauer dargestellt werden sollen.²² Für die Identifikation dieser Gestaltknoten sind vor allem die im ersten Kapitel bereits erläuterten wahrnehmungspsychologischen Prinzipien der Gruppierung, der *cue abstraction*, des *streaming* und der Prototypen-Kategorisierung von Bedeutung²³: Im Register nahe beieinander liegende Tonhöhen werden zu übergeordneten Konturen (*streams*) zusammengefasst. Dabei können Konfigurationen entstehen, die in vereinfachter Form als Prototyp aufgefasst und entsprechend an späterer Stelle als identisch oder modifiziert wiedererkannt werden. Außerdem dienen allgemein saliente, hervortretende Ereignisse als wichtige *cues* für die übergeordnete Formwahrnehmung. Auf Grundlage der psychologischen Studien zur Echtzeitwahrnehmung kann also davon ausgegangen werden, dass Gestaltknoten grundsätzlich unser Hören nachhaltig stützen, selbst wenn sie nicht im analytisch-rationalen Sinn während des Hörens identifiziert werden. Dabei muss betont werden, dass es in jedem Fall mehrere Möglichkeiten gibt, die Gestaltknoten genauer zu definieren und dass ihr Hervortreten oder Herausheben nicht zuletzt von der Interpretation und der genauen Zeit-, Tempo- und Dynamikgestaltung sowie dem Zusammenspiel abhängt.

Notenbeispiel 22 zeigt zunächst den originalen Notentext der Takte 14 bis 19 (Audiobsp. 18). Es handelt sich hier um den Übergang zwischen zwei der insgesamt 14 je 19,5 Achtel umfassenden „Strukturen“ des Stücks, von Struktur 2a (T. 8–15) zu Struktur 2b (T. 16–23), wobei das Tempo (♩ = 144) gleich bleibt und die Zäsur zwischen den zwei (Teil-)Strukturen zunächst aufgrund der hohen Dichte gerade in den Takten 15–16 beim Hören kaum deutlich wird, es sei denn durch den Dynamik- und Artikulationswechsel, der jedoch durch die Verdichtung der *sf*-Akzente in Takt 15 verschleiert wird. Allerdings wird ab Takt 17 die geringere Dichte sehr wohl bemerkbar, die sich daraus ergibt, dass nun nur noch drei statt wie zuvor vier ‚Reihenfäden‘ gleichzeitig ablaufen.

- 21 Der Begriff ‚Gestaltknoten‘ leitet sich aus Ligetis bekannter Analyse ab, in der von „Knoten“ die Rede ist, allerdings ist dieser Begriff dort enger gefasst als im Folgenden und bezeichnet explizite Tonhöhenwiederholungen in derselben Lage: „So entstehen häufige Tonwiederholungen, die beim Anhören des Stückes unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es ergeben sich Verknüpfungen, die in der Netzstruktur wie Knoten wirken. Und zwar sind diese Knoten um so fester, je weniger Anschläge zwischen einen Ton und seine Wiederkehr eingeschoben werden.“ (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“, 438.)
- 22 Im Rahmen des von mir geleiteten Forschungsprojekts *CTPSO* (→ Vorwort) wurde das Werk auf zwei MIDI-Klavieren eingespielt, sodass die Gestaltknoten auch in ‚Originalqualität‘ (d.h. mit originalem Klavierklang, nicht nur als MIDI-Simulation) hörbar gemacht werden können (vgl. Audiobsp. 19). Vgl. Anm. 42.
- 23 Vgl. u.a. Rosch, „Principles of Categorization“, Delègue, „A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms“, Delègue/Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“, Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“ und Delègue, „Prototype Effects in Music Listening“.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Modéré, presque vif (♩ = 144)

Notenbeispiel 22: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19;
Copyright © 1955 by Universal Edition (London) Ltd., London



Audiobeispiel 18: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme: 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Die beiden Gestaltknoten in diesem Abschnitt (denen drei weitere, zum Teil weniger offensichtliche, in den Takten 8 bis 14 vorangehen) ergeben sich vor allem aus den Kontur- bzw. *Streaming*-Effekten, die durch die Teilfixierung der Oktavlagen²⁴ der unterschiedlichen Reihenfüden entstehen (Nbsp. 23, Audiobsp. 19). In den Takten 15 bis 16 entsteht ein *stream* im hohen Register aus den Tönen cis^3 , fis^3 , b^3 und f^4 mit ‚ostinatem‘ b^1 in der Mittellage (Gestaltknoten 4), danach folgt in den Takten 16 bis 19 der zweite Gestaltknoten mit der auch von Ligeti hervorgehobenen Folge $e - es^2 - d^3$ in beiden Reihen des Klavier I (Gestaltknoten 5). Neben der Wiederkehr derselben Tonhöhen in derselben Lage trägt auch die Konsistenz der Intervallik (Quarten / Quinten $cis^3 - fis^3$, $b^3 - f^4$; große Septimen $e - es^1 - d^2$) zur Kohäsion der Gestaltknoten bei.

Überlagert werden diese und die vorangehenden Gestaltbildungen in der Struktur 2a (also bis Takt 15) durch eine übergeordnete Folge von *Sforzato*-Akzenten im Klavier I, die eine weitere völlig eigenständige Kontur quer durch den Tonraum entstehen lässt. Das performative Hören kann also etwa oszillieren zwischen der Fokussierung auf die *Sforzato*-

²⁴ Wie Ligeti erläutert, hängt die Tendenz zur Oktavraumfixierung mit der zunehmenden Dichte in der Überlagerung von Reihenformen zusammen. Bei der Überlagerung mehrerer Reihenformen ist die Fixierung der Oktavlagen oft die einzige Möglichkeit, Oktavintervalle zwischen den Reihenformen zu vermeiden (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“, 437f.).

Kontur und eine spezifisch und individuell konfigurierte Folge von Gestaltknoten. Aber es können – wie bereits angedeutet – auch alternative, erweiterte oder reduzierte Formen der Gestaltknoten beim Hören in den Vordergrund rücken. So wäre es etwa denkbar, statt oder zusätzlich zu der Folge $e - e^2 - d^3$ in den Takten 16 bis 19 auch den Zusammenhang zwischen den Tonhöhenqualitäten d und a herzustellen, wobei das d in verschiedenen Oktavlagen auftritt.

Notenbeispiel 23: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5



Audiobeispiel 19: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19, Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme: 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Wenn die Gestaltknoten in ein System zusammengefasst werden (Nbsp. 24), wird der Zusammenhang noch deutlicher und wenn wir mehrmals die Gesamtstruktur und die Reduktion auf die Gestaltknoten dieser Passage im Wechsel hören, wird intuitiv fassbar, wie sehr unser hörendes Erfassen auf dieses Konturgerüst gestützt ist.

Nun soll der Zusammenhang der Gestaltknoten mit der seriellen Struktur deutlich gemacht werden.²⁵ Die Notenbeispiele 25 bis 27 zeigen die serielle Disposition der Struk-

²⁵ Bekanntlich griff Boulez in der Absicht jegliche Form konventionellen ‚Einfalls‘ auszuschließen für die Grundreihe der *Structures Ia* auf die Tonhöhenqualitäten eines ‚Modus‘ ($e-s-d-a-as-g-fis-e-cis-c-b-f-b$) aus Olivier Messiaens Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) zurück (Boulez, *Musikdenken heute* 2, 41). Im Anschluss an Ligeti wird die serielle Technik des Werks u.a. dargestellt in Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, 83–86 und Cavallotti, „Serielle Musik“, 549–551.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The image shows a musical score for Boulez's *Structures Ia*, measures 14-19. The notation is in 3/8 time and features a complex sequence of notes and rests. Above the staff, two brackets identify 'Gestaltknoten 4' (measures 14-17) and 'Gestaltknoten 5' (measures 18-19). The score includes various dynamic markings: *mf*, *ppp*, *sfz*, *fff* subito, *quasi f*, and *fff*. There are also articulation marks like accents and slurs. The notes are often beamed together in groups, and the overall texture is dense and rhythmic.

Notenbeispiel 24: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5, synoptische Darstellung

turen 2a und 2b. Das Tonhöhenmaterial (Nbsp. 25) und Rhythmusmaterial (Nbsp. 26) weisen für die Gestaltknoten (4: umrahmt; 5: gestrichelt umrahmt) zwar eine gewisse Disposition auf, die für Knoten 4 aus der Konstellation der Nahtstelle zwischen den Reihenverbänden resultiert mit der Häufung der Reihentöne 6 (*fis*), 8 (*cis*), 10 (*b*), 11 (*f*) und 12 (*b*), für Knoten 5 aus den analogen Dreitongruppen 7-1-2 und 2-1-7 (Nbsp. 25) sowie einer vor allem für Knoten 4 relevanten rhythmischen Verdichtung in Klavier I (Nbsp. 26). Entscheidend für die Wahrnehmung ist aber die (nicht seriell präterminierte) Wahl der Registerlagen sowie die dynamische und artikulatorische Gestaltung (Nbsp. 27).

The image shows a musical score for Boulez's *Structures Ia*, measures 8-23, focusing on the serial pitch disposition. The score is divided into five staves, each representing a different register: R¹, R⁷–R¹⁰, R³–R¹², U², and U³–U⁴. Each staff contains a sequence of notes, with some notes circled or grouped to indicate specific pitch relationships. The notation is in 3/8 time and features a complex sequence of notes and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

Notenbeispiel 25: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Tonhöhendisposition

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

Notenbeispiel 26: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Rhythmusdisposition

Notenbeispiel 26: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Rhythmusdisposition

Morphosyntaktische und serielle Struktur stehen also in einem engen Zusammenhang. Letztlich widerlegt eine solche Analyse die auch heute noch kursierenden Stereotypen über diese entscheidende Phase der neueren Kompositionsgeschichte. Daniel Leech-Wilkinson beschreibt 2009 die Hörerfahrung von Werken wie Boulez' *Structures Ia* so: „aggregates of many individual notes of equal significance [...]. [...] what happened next was for the listener completely unpredictable in detail: There was no *audible* connection between notes.“²⁶ Dass eine solche Beschreibung in vieler Hinsicht unzureichend ist, wird besonders auch dann deutlich, wenn man sich die Makrostruktur des Werks und seine Potenziale für eine aufführungspraktische Ausdeutung vergegenwärtigt.

²⁶ Leech-Wilkinson, „Musicology and Performance“, 793.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

mf 7 1 10 3 4 5 11 2 8 12 6 9 fff 10 3 7 1 2 8 12 4 5 11 9 6

3 4 1 2 8 9 10 5 6 7 12 11 12 10 11 7 1 2 9 3 4 6 8 5

ppp 2 1 4 3 10 12 8 7 11 5 9 6

ppp 3 10 1 7 11 6 4 12 9 2 5 8 quasi f 4 3 2 1 7 11 5 10 12 8 6 9

Notenbeispiel 27: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b),
Disposition der Oktavlagen, Dynamik und Artikulation

Disposition und Erfassen der Makroform: gestörte Symmetrien und performative Verknüpfungen

Der Zusammenhang zwischen serieller Struktur, aufführungspraktischer Interpretation und performativem Hören kann noch genauer gefasst werden mit Blick auf die Gesamtform der *Structures Ia*. Die Disposition der Gesamtform ist in Tabelle 1 dargestellt. Elf Abschnitte (im Folgenden ‚Strukturen‘, abgekürzt ST1, ST2 etc.) sind durch Fermaten voneinander getrennt, wobei ‚runde‘ Fermaten (*points d'orgue*) und ‚eckige‘ Fermaten (*points d'arrêt*) zu unterscheiden sind. Obwohl auch im französischen Raum kein Konsens über das Verhältnis der Dauern von *points d'orgue* und *points d'arrêt* besteht, kann man davon ausgehen, dass bei Boulez die eckigen Fermaten eher kurze Atemzäsuren, die runden dagegen gliedernde Pausen variabler Länge andeuten sollen²⁷ (auch wenn in der neuen

²⁷ Als Beleg dafür kann vor allem eine Ausführungsanweisung in der Partitur von Boulez' *Marteau sans*

Musik sonst eher eine gegenteilige Fermatenwertigkeit verbreitet ist²⁸). Damit würden die elf Strukturen in folgende Binnengliederung unterteilt werden: 1 | 2_3_4 | 5 | 6_7 | 8 | 9_10_11 (vgl. Tab. 1). Bereits für diese Anordnung ist eine leicht ‚gestörte‘ Symmetrie charakteristisch, die Boulez’ Komponieren (nicht nur) in dieser Phase auf allen Ebenen auszeichnet.²⁹ Die Strukturen 2 und 4 sind in drei bzw. zwei Unterabschnitte unterteilt, die nur durch Dichte- bzw. Reihenwechsel erkennbar werden und in beiden Fällen in einem übergeordneten fortlaufenden Tempo ohne Zäsuren aneinandergereiht sind.

Somit kann man insgesamt 14 Strukturen unterscheiden, die alle exakt denselben Umfang von jeweils 19,5 Achtelwerten oder 78 Zweiunddreißigsteln haben (gesamt 273 Achtel oder 1092 Zweiunddreißigstel). Dieser Wert ergibt sich durch die einfache additive serielle Rhythmusreihe, bei der in jedem Reihendurchlauf alle zwölf Werte zwischen 1 und 12 Zweiunddreißigstel vorhanden sein müssen (vgl. Nbsp. 26).³⁰ Durch das Alternieren von drei Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen – *Très Modéré* (♩ = 120), *Modéré, presque vif* (♩ = 144) und *Lent* (♩ = 120) – dauern diese 19,5 Achtel jeweils unterschiedlich lang (9,75 Sek., 8,125 Sek., 19,5 Sek.). Tempowerte und Abschnittsdauern stehen also im Verhältnis 12:6:5 (bzw. 5:6:12). Die durch die ‚runde‘ Fermatengliederung gesetzte übergeordnete Struktur der sechs größeren Abschnitte 1, 2–4, 5, 6–7, 8, 9–11 ergibt in Sekunden dauern folgende Disposition: 9,75 – 60,125 – 9,75 – 27,625 – 9,75 – 37,375 (Gesamtdauer ohne Fermaten: 154,375 Sek., vgl. Tab. 1 und 3). Man könnte also zunächst den ‚langen‘ Block mit den Strukturen 2 bis 4, der auf die einfache Introduction der Struktur 1 folgt, als einen expositionsartigen Hauptteil verstehen (60,125 Sek.), dem nach je einer kurzen Zäsur (ST5 und ST8 zu je 9,75 Sek.) zwei kürzere Blöcke verschiedener Dauer (27,625 und 37,375 Sek.) und unterschiedlicher Binnengliederung folgen.

In der Gesamtübersicht (Tab. 1) wird dagegen vor allem die stark gliedernde Funktion der ‚Lent‘-Strukturen 3, 6 und 10 deutlich. Sie werden zwar in allen Fällen von einer ‚eckigen‘ Fermate gefolgt und den Strukturen 3 und 10 geht auch eine eckige Fermate voran,

maître (1952–57), 4. Satz *commentaire II de „bourreaux de solitude“* dienen (UE 12450, Philharmonia No. 398, London 1957, 21): „N.B. Les points d’orgue seront extrêmement variés de court à long; les points d’arrêt seront bref, uniformément.“ (Ich danke Simon Tönies für diesen Hinweis.) Beide Fermatentypen sollen dabei „comme de brusques coupures dans le tempo, sauf indications contraires“ (ebd.) ausgeführt werden. Auch Ligeti („Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 431) deutet die Dauern der Fermaten entsprechend und erklärt die Platzierung der unterschiedlichen Fermatentypen in den *Structures Ia* so, dass die Zäsuren zwischen vom Tempo her nur gering kontrastierenden Abschnitten längere Fermaten benötigen: „Das ist eine ganz funktionelle Verwendung der Fermaten, da bei den größeren Tempounterschieden die Trennung der Abschnitte sowieso gesichert und der Überraschungsgrad des neuen Tempos höher ist, wenn es ohne großes Zögern einsetzt; dagegen markieren kleinere Tempoveränderungen nicht so eindeutig die Abschnittsgrenzen, also müssen längere Zäsuren die Trennung hervorheben [...]“ (Ebd.)

28 Die einflussreiche Fermatenverwendung in Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979–80) schreibt eine Hierarchie von (jeweils bis zu fünffach vervielfachten) ‚spitzen‘ Fermaten (kurz), ‚runden‘ Fermaten (mittel) und ‚eckigen‘ Fermaten (lang) vor.

29 Vgl. u.a. Bösche, „Auf der Suche nach dem Unbekannten“.

30 Summe der Werte 1 bis 12 = $78 \{ 12 \times (12+1) / 2 = 78 \}$. $78 \times 14 = 1092$. $1092 / 4 = 273$.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

sodass sie in den Zusammenhang integriert werden. Sie bilden aber dennoch deutlich gliedernde Ruhepunkte, da sie mit ihrer gedehnten Dauer von 19,5 Sekunden mehr ‚Zeitraum‘ einnehmen als die meisten anderen Strukturen, mit Ausnahme der zusammengesetzten Struktur 2 (24,375 Sek.).

Struktur	Takte	Taktanzahl	Taktarten	Tempo	Tempoangabe	Werte (♩)	Fermaten	Dauer (Sek.)	Stimmen
1	1–7	7	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	2
							☺	4,000	
2a	8–15	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	4
2b	16–23	8	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	3
2c	24–31	8	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	1
							☹	2,000	
3	32–39	8	3/16, 4/16, 5/16, 6/16	♩ = 120	Lent	19,5		19,500	6
							☹	2,000	
4a	40–46	7	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	2
4b	47–56	10	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	5
							☺	4,000	
5	57–64	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	1
							☺	4,000	
6	65–72	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Lent	19,5		19,500	5
							☹	2,000	
7	73–81	9	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	3

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

							☺	4,000	
8	82–89	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	4
							☺	4,000	
9	90–97	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	4
							☹	2,000	
10	98–105	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Lent	19,5		19,500	2
							☹	2,000	
11	106–115	10	3/16, 2/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	6
		115				273		184,375*	
								154,375**	

Tabelle 1: Boulez, *Structures Ia*, Gesamtdisposition; *Dauer inklusive Fermaten (für eckige Fermaten wurde eine Dauer von zwei Sekunden, für runde eine Dauer von vier Sekunden kalkuliert); **Dauer ohne Fermaten

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Wahrnehmung und Interpretation der Gesamtform ist die wechselnde Dichte, bestimmt durch die Anzahl an Stimmen bzw. simultan erklingenden Reihenfüden. Hierbei werden einerseits die Strukturen 3, 4b, 6 und 11 durch die Maximaldichte von fünf bzw. sechs simultanen Stimmen hervorgehoben, andererseits kommt auch den ausgedünnten Strukturen 2c und 5 mit nur einer Stimme und den Strukturen 1, 4a und 10 mit nur zwei Stimmen eine Gliederungsfunktion zu. Deutlich wird so, dass geringe und hohe Dichte nahezu immer gezielt aneinander gekoppelt werden und damit saliente Gliederungsmomente markieren: 2c–3; 4a–4b; 5–6; 10–11 (Tab. 2). Ebenso werden die Tempostufen vorwiegend im Sinne einer kontrastierenden Folge angeordnet: Den drei *Lent*-Strukturen geht das schnellste Tempo (*Modéré, presque vif*) voraus (ST3, 10) bzw. es folgt ihm (ST3, 6). Tabelle 2 versucht diese für die Wahrnehmung der Gesamtform salienten Faktoren zusammenzufassen, wobei auch in diesem Zusammenspiel die gliedernde Bedeutung der *Lent*-Abschnitte besonders ersichtlich wird.

Welche Auswirkungen hat nun die serielle Organisation auf die Makroform aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive? Zunächst zur Organisation von Dauern und Dichte (Tab. 3): Insgesamt werden 48 Tonhöhenreihen und 48 Rhythmusreihen³¹ verwen-

31 Die in der seriellen Terminologie gängige (und auch von Ligeti verwendete) Bezeichnung „Dauernreihe“ ist unpräzise und sollte aufgegeben werden. Die Identität eines rhythmischen Werts innerhalb der seriellen (oder einer beliebigen anderen musikalischen) Struktur beruht gerade nicht auf seiner ‚Dauer‘,

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Struktur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fermaten											
Dauer		xxxx	xxx			xxx				xxx	
Dichte	xx		xx	xxx	xx	xx	xxx	xx		xx	xxx
Tempo		xxx	xxx	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	

Tabelle 2: Boulez, *Structures Ia*, Synopsis salienter Faktoren der Makroform (die Anzahl an ‚x‘ in den einzelnen Feldern gibt eine eingeschätzte Gewichtung der Salienz zwischen 2 und 4 an)

det (je 4×12 bzw. 2×24 Reihen), wobei beide Reihenkatgorien auf dieselben Zahlenquadrate zurückgreifen und somit insgesamt nur 48 Zahlenfolgen zugrunde liegen.³² Die arithmetische Mitte des rhythmischen Gesamtwerts von 273 Achteln liegt bereits nach Struktur 4 (136,5 Achtel, Tab. 3). An diesem Punkt sind aber erst 23 Reihenfäden verbraucht. Die einstimmige Struktur 5 liefert also die Komplettierung der ersten Hälfte der gesamten Reihenexposition. Aus dieser Sicht fällt der einstimmigen Struktur 5 eine besonders nachhaltige Gliederungsrolle zu. Wie oben dargestellt, stärkt auch die Organisation der Dichtegrade und die Platzierung der Fermaten die Zäsur zwischen den Strukturen 5 und 6. Trotz der also auch hier deutlichen ‚schiefen Symmetrie‘ bestätigt diese Beobachtung die Bedeutung von Struktur 6 als zentraler Achse, der Struktur 5 als besonders auffälliges makroformales Gliederungsmoment vorangeht.

Die Variationen der Dichte im Verhältnis zum Tempo sind zweifellos wesentlich für die hörende Organisation: Das ‚mäßig rasche‘ Tempo 1 (*Très Modéré*) erhält in den zäsurierenden Strukturen 1, 5 und 11 eine geringe (ST1: 2; ST5: 1) und maximale Dichte (ST11: 6) an Reihenfäden, während für Struktur 8 im Kontext der zusammenhängenden Gruppe 7-8-9 eine mittlere Dichte von 4 gewählt wird, die sich mit den Dichtegraden der benachbarten Strukturen verbindet (3-4-4). Ebenso zeichnen sich die gleichfalls zäsurierenden *Lent*-Abschnitte (Tempo 3; ST3, 6, 10) durch Extremwerte der Dichte aus (6, 5, 2). Das rasche Tempo 2 (*Modéré, presque vif*) (ST2, 4, 7, 9), das für die Binnenstrukturen bestimmend ist, entfaltet dagegen eine kontinuierliche Variabilität der Dichte (4-3-1; 2-5; 3; 4).³³

da ja ein rhythmischer Wert je nach vorgegebenem Tempo und Metrum sehr unterschiedlich lang ‚dauern‘ kann. Aus demselben Grund ist die räumliche Metapher ‚Länge‘ wohl auszuschneiden, denn da man darunter ‚Zeitlänge‘ verstehen müsste, gilt hier dasselbe. Es handelt sich vielmehr um relationale *rhythmische*, (Grund-)Werte, sodass hier der Begriff ‚Rhythmusreihe‘ Verwendung findet, wenn auch nur als sprachliche Vereinfachung, da Wortungetüme wie „Rhythmusgrundwertreihe“ kaum brauchbar wären. Die von Ligeti verwendete präzise Bezeichnung „Tonhöhenqualitätsreihe“ wird hier aus demselben Grund vereinfacht zu ‚Tonhöhenreihe‘.

32 Die Bezeichnung der Reihenformen ist hier deshalb vereinfacht zu R (Reihengrundform), U (Umkehrung), K (Krebs) und KU (Krebsumkehrung), unabhängig von der Zuordnung zu Rhythmen oder Tonhöhen.

33 Ligetis Analyse hebt hervor, dass die serielle Organisation der Dichtegrade bereits nach Struktur 8 abgeschlossen ist (Werte von 1 bis 8), wobei dies eine Addition der Dichtegrade in den zusammengesetz-

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

Struktur	1	2			3	4		5	6	7	8	9	10	11
Reihen- fäden	2	4	3	1	6	2	5	1	5	3	4	4	2	6
	2	8			6	7		1	5	3	4	4	2	6
	24								24					
	48													
rhythm. Werte (♩)	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5
	136,5							136,5						
	273													
Tempo	1	2			3	2		1	3	2	1	2	3	1
Zeitdauer (Sek.)	9,75	8,125	8,125	8,125	19,5	8,125	8,125	9,75	19,5	8,125	9,75	8,125	19,5	9,75
	9,75	24,375			19,5	26		19,5	26			19,5	9,75	
[Propor- tionen; %]	6,32	15,79			12,63	16,84		12,63	16,84			12,63	6,32	
	79,6250 (51,58%)								74,7500 (48,42%)					
	154,375													
Fermaten														

Tabelle 3: Boulez, *Structures Ia*, Synopsis der Makroform mit Dichtegraden (Anzahl der Reihenfäden)

Auch die Relevanz der seriellen Tonhöhenorganisation für die Gesamtanlage ist gut nachweisbar: Ligeti hat die Implikationen der seriellen Technik für die Hörerfahrung in seiner Analyse bereits sehr detailliert angesprochen.³⁴ Wesentlich ist zunächst eine Art

ten Strukturen 2 und 4 voraussetzt (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 428–430). Natürlich sind somit die vermeintlichen Dichtegrade 7 und 8 nicht in der klanglichen Materialität hörbar, sondern ausschließlich Teil des abstrakten Strukturplans.

³⁴ Die insgesamt 48 Reihenformen (je zwölf Transpositionen der Grund-, Umkehrungs-, Krebs- und Krebsumkehrungsreihe $R_1 - R_{12}$; $U_1 - U_{12}$; $K_1 - K_{12}$; $KU_1 - KU_{12}$) werden in den 14 Strukturen (elf durch Fermaten getrennte Strukturen mit drei- bzw. zweifach untergliederten Strukturen 2 und 4) so angeordnet, dass jede Reihenform genau einmal vorkommt, wobei bereits Ligeti eine Ausnahme von diesem Prinzip konstatiert: Im Bereich der Rhythmusreihen kommt KU_3 zwei Mal vor [in ST₃ und 4b], während KU_9 nicht auftritt (ebd., 425f.). Gemäß einem in serieller und postserieller Komposition (etwa in Stockhausens *Gruppen*) beliebten rekursiven Prinzip wird auch die Abfolge der Tonhöhen-

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Struktur 1 Struktur 2a Struktur 2b Struktur 2c Struktur 3 (T. 39) Struktur 4a Struktur 4b
(T. 40/41)

Dichte: 2 Dichte: 4 Dichte: 3 Dichte: 1 Dichte: 6 Dichte: 2 Dichte: 5

Struktur 5 Struktur 6 Struktur 7 Struktur 8 Struktur 9 Struktur 10 Struktur 11

Dichte: 1 Dichte: 5 Dichte: 3 Dichte: 4 Dichte: 4 Dichte: 2 Dichte: 5

Notenbeispiel 28: Boulez, *Structures Ia*, Gesamtdisposition Harmonik / Oktavlagen

„Grundharmonik“ durch die intervallische Anlage der Grundreihe (vgl. Nbsp. 25), die in erster Linie die Intervallklasse der kleinen Sekunden, großen Septimen und kleinen Nonen (Intervallklasse 1) hervorhebt. Bedeutsam sind daneben auch zwei Quartan und Quinten ($d - a$, $b - f$; Intervallklasse 5), die in der komponierten Struktur immer wieder markant heraustreten, so etwa auch im oben besprochenen Gestaltknoten in den Takten 15 bis 16.

und Rhythmusreihen seriell determiniert und zwar durch die vier „Ausgangsreihen“ R_1 , U_1 , K_1 und KU_1 , die gemäß dem Prinzip einer „Polyphonie X“ in den beiden durch die Reihenstruktur bestimmten großformalen Teilen (zu je 24 Reihenfasern, ST1-5, ST6-11) paarweise vertauscht werden (die Reihenfolge der Tonhöhenreihen in Klavier I lautet also R_1 , R_7 , R_3 etc.). Auch dieses Prinzip ist mit einer für Boulez typischen „Unschärfe“ realisiert, da im zweiten Teil die Anordnung „R gemäß U_1 “ durch „R gemäß KU_1 “ (Rhythmen, Klavier II) ersetzt wird.

Entscheidend für eine großformale Relevanz der Tonhöhenebene ist die Abfolge der Registerlagen der Reihenanordnungen, und besonders die bereits erwähnte Fixierung der Oktavlagen. Dabei macht eine Gesamtdarstellung der Tonhöhendisposition (Nbsp. 28) deutlich, dass Boulez häufig die Nahtstellen zwischen den Strukturen durch Analogien in der Registerdisposition überbrückt, aber auch deutliche Kontraste in der Tonraumanordnung setzt. So sind etwa die Strukturen 6–7, 8–9 und 10–11 durch eine relativ große Anzahl ‚liegen bleibender‘ Tonhöhen besonders deutlich verbunden. Andererseits kontrastieren die Strukturen 7 und 8 durch die starken Ballungen im tiefen Register (7) einerseits und im hohen Register (8) andererseits, wobei der tiefe Tritonus $A_2 - E_{s1}$ wiederum die Strukturen 7 bis 9 aneinanderbindet, die ja auch in Hinblick auf die Binnengliederung durch Tempi und Fermaten als ein größerer Abschnitt erscheinen. Analoge Oktavlagen überbrücken mehrfach die Zäsuren zwischen den Strukturen, wie es bereits anhand des Gestaltknotens 4 in den Takten 15 bis 16 dargestellt wurde. Auch der Übergang von Struktur 2b zu 2c (T. 21–23/24–25) wird durch die analogen Tonhöhenlage des tiefen G_1 bewusst „nahtlos“ gestaltet, im Übergang von Struktur 3 nach Struktur 4a (T. 39/40–41) bleiben F , b^1 und cis^2 ‚erhalten‘ und sorgen so für Kontinuität zwischen den ansonsten stark kontrastierenden Strukturen.

Morphosyntaktische Textur- und Klangraumstrukturierung in den Strukturen 3, 6 und 11

Anhand der drei Strukturen 3, 6 und 11 (Dichtegrade 6, 5, 6), denen jeweils ein- bzw. zweistimmige Strukturen vorangehen (ST_{2c}, 5, 10 mit den Dichtegraden 1, 1, 2), soll nun die für spätere serielle und postserielle Klangorganisation sowie das perzeptuelle Erfassen besonders entscheidende Dimension der Textur- und Klangraumstrukturierung analytisch betrachtet werden. In den ein- und zweistimmigen Strukturen kann man die Reihenformen noch in gewisser Weise als melodisch-motivische Gebilde verstehen; sie erinnern hier von fern an die Ursprünge der dodekaphonen Technik, in der Reihenbildung und thematischer Einfall eng aufeinander bezogen waren – nur die extremen Intervallsprünge weisen darauf hin, dass hier eher ‚Punkte‘ im Tonraum als motivische Gestalten im engeren Sinn vorliegen. In den dichten Strukturen 3, 6 und 11 hingegen sind die Reihenfäden kaum mehr als isolierte Substrukturen erkennbar, sondern gehen in einem komplexen ‚Strukturklang‘ auf. Für die spezifische Qualität dieser Strukturklänge sind dabei zum einen das unterschiedliche Tempo (ST₃ und 6: *Lento* / ♩ = 120, ST₁₁: *Très Modéré* / ♩ = 120), zum anderen die (nicht seriell organisierte) Anordnung der Oktavregister der Reihentöne sowie nicht zuletzt Dynamik und Artikulation entscheidend. Da Dynamik und Artikulation eines Reihenfadens im Gegensatz zu Tonhöhen und Rhythmen innerhalb einer Struktur konstant bleiben, prägen sie stark den unterschiedlichen Charakter der einzelnen Strukturen. Ein für die Anschaulichkeit der Analyse entscheidender Schritt ist es nun, die von Boulez konsequent in polyphonen Reihenfäden notierte (und daher oft sehr schwer lesbare) Originalpartitur auf übersichtliche synoptische Darstellungen zu reduzieren (Nbsp. 29–31). Ich habe für die drei Strukturen dabei jeweils leicht unterschiedliche

Darstellungsformen gewählt, die die Spezifik des jeweiligen Strukturklangs begreifbar machen sollen.

Struktur 3 (Nbsp. 29, Audiobsp. 20; Tonhöhen: $R_9, R_2, R_{11} / U_6, U_7, U_8$; Rhythmen: $KU_2, KU_{12}, KU_3 / K_7, K_6, K_7$): Die hohe Dichte von sechs Reihenfäden tendiert hier dazu, die rhythmische Serialität zu neutralisieren, da die Zweiunddreißigstel- und Sechzehntelwerte im Resultat stark zunehmen und sich so gleichmäßiger Pulsation annähern.³⁵ Dazu tragen auch die vorwiegend laute Dynamik in fünf von sechs Reihenfäden (*poco sfz, quasi p, fff, quasi f, fff, fff*) und die ebenfalls vorwiegend auf Markierungen zielende Artikulation bei (2x ‚normal‘, 2x *staccato*, 1x *staccato-tenuto*, 1x *staccato-marcato*). Die periodische Rhythmik wird zudem durch die hier in allen sechs Reihenfäden identischen Oktavregister als Konfiguration von Tonwiederholungen fassbar, die einen gleichsam innerlich pulsierenden Zwölftonakkord entstehen lassen. Dieser Akkord hat – im Gegensatz zu den Strukturen 6 und 11 – einen betont ‚dissonanten‘ oder ‚atonalen‘ Charakter, da er mit Ausnahme des in der Mitte liegenden Fis-Dur-Dreiklangs durch Quart- und Septimstrukturen bestimmt wird (vgl. Nbsp. 28). Durch die Tonwiederholungen entstehen auch hier ‚Gestaltknoten‘. In Notenbeispiel 29 ist erkennbar wie im ersten Teil der Struktur (bis zur Mitte von Takt 36) aufgrund der vielen Tonwiederholungen (durch Klammern hervorgehoben) der Eindruck eines in zwei Phasen sich entfaltenden pulsierenden Liegeklangs dominiert (die Notenköpfe bezeichnen im Notenbeispiel lediglich die Einsatzpunkte; Tondauern sind nicht indiziert). Ab Mitte von Takt 36 entstehen hingegen durch die rhythmische Konfiguration deutlicher motivisch konturierte Gestaltknoten, die in ihrer Tendenz zur impliziten ‚unscharfen‘ Symmetrie als Weiterentwicklungen Webern’scher Konfigurationen erkennbar sind: So sind zur Mitte von Takt 38 eine Sechs- und eine Fünffonfigur hin ‚schief-symmetrisch‘ angeordnet (ebenso wie die vorangehende fünfwertige Figur am Übergang der Takte 36/37), worauf dann in Takt 39 eine quasi-‚kadenzierende‘ Fragmentierung der Gruppierungsgröße auf vier und schließlich zwei Impulse erfolgt. Nicht zuletzt davon, wie sehr solche Aspekte der Gestaltbildung und Gruppierung durch die Aufführung hervorgehoben werden, wird es abhängen, ob sie sich beim Hören als markante Orientierungspunkte aufdrängen.

Wenn Struktur 3 auch als komplexe Fortsetzung der ‚Gestaltreste‘ in den Strukturen 1 und 2 erscheinen kann, so wird in Struktur 6 (Nbsp. 30, Audiobsp. 21; Tonhöhen: $KU_5, KU_8, KU_4 / K_{12}, K_{11}$; Rhythmen: $U_{12}, U_{11}, U_{10} / R_5, R_8$) ein deutlicher Bruch zum Gestaltprinzip erkennbar: Die Dynamik der fünf Reihenfäden ist stark zurückgenommen (*ppp, pp, pppp, mf, pp*), die Artikulation durch Legato dominiert (3x *legato / staccato*, 1x *marcato*, 1x *legato*), die Harmonik bildet deutlich ‚weichere‘ Intervalle aus und ruft immer wieder Zusammenklänge auf, die aus tonaler Musik bekannt sind; besonders deutlich etwa macht sich der verminderte Septakkord $c - es^1 - fis^1 - a^1$ (*set class 0369*) in den Takten 67 bis 70 bemerkbar. Die Oktavregister sind in dieser Struktur nur teilfixiert. Zu den sechs in allen

³⁵ Vgl. ebd., 435f.

32 8 33 34 35 36 37 38 39

12 [1] 3 [4] 16 0:00 0:01,5 0:04,5 0:07,5 0:10 0:12,5 0:14,5 0:17 0:19,5

5 [2] 5 [3] 5 [1] 4 [1] 2 [1]

21 8 21

Norenbeispiel 29: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 3



Audiobeispiel 20: Boulez, *Structures Ia*, T. 32–39 (Struktur 3); Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

65 66 67 68 69 70 71 72

0:00 0:02 0:04 0:07 0:10 0:12,5 0:15 0:17,5 0:19,5

Norenbeispiel 30: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 6

Audiobeispiel 21: Boulez, *Structures Ia*, T. 65–72 (Struktur 6); Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung



fünf Reihenfäden fixierten Tönen zählen neben $c - es^1 - fs^1 - a^1$ noch der in höchster Lage befindliche Tritonus $e^4 - b^4$, der mit dem zu Beginn exponierten Tritonus $cis^2 - g^2$ einen weiteren verminderten Septakkord ausbildet. Auch hier kommt es zu einer starken ‚Dehnung‘, stehender Klänge im ersten Teil der Struktur (T. 65–68) und zu Ansätzen hin zu einer ‚kadenzierenden‘ Pulsation in den letzten beiden Takten (T. 71–72). Vorwiegend sind es im zweiten Teil ‚modifizierte‘ Oktavlagen, die eine Brücke zur ansonsten stark kontrastierenden Struktur 7 bilden (die Tonhöhen H_1 , Gis , d^3 und b^4 finden sich in den ersten drei Takten der Struktur 7 wieder). Trotz solcher Anzeichen einer zyklischen Integration kann man Struktur 6 als ‚Plateau‘ der Formdramaturgie verstehen, die durch eine Exposition ‚schwebender‘ Klänge und eine Hingabe an die Zuständlichkeit der klanglichen Situation einen entscheidenden Wendepunkt des formalen Verlaufs darstellt.

Als ‚Pänultima‘ des Formablaufs werden in Struktur 10 Dichte und Tempo stark zurückgenommen, um in Struktur 11 (Nbsp. 31, Audiobsp. 22; Tonhöhen: KU_3 , KU_7 , KU_1 / K_3 , K_2 , K_1 ; Rhythmen: U_3 , U_2 , U_1 / R_3 , R_7 , R_1) dann mit dem maximalen Dichtegrad 6 und dem doppelten Tempo noch einmal eine finale Kulmination zu erfahren, die allerdings durch die extrem zurückgenommene Dynamik (*pppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*, *pppp*, *pppp*) und die auf tendenziell kurze Klangdauern zielende Artikulation (drei Mal *marcato*+*martellato*, je einmal *marcato*, *martellato* und ‚normal‘) eher den Charakter eines spukhaften Verschwindens oder eines rasch verklingenden Echos zur ‚neutralen‘, statischen Charakteristik der Struktur 10 (Dynamik *mp* / *f*; Artikulation *martellato* / ‚normal‘) erhält. Der von langen Liegetönen geprägte diskontinuierliche Satz in Struktur 10 weicht so in Struktur 11 einer ‚gehetzten‘ Motorik, nachvollziehbar anhand des rhythmischen Auszugs in Kombination mit den Zeitangaben (Nbsp. 31). Aus Struktur 3 abgeleitet erscheint die Disposition der durchgehend fixierten Oktavlagen (eine Ausnahme: aus b^1 in den Takten 106 bis 108 wird b^3 in den Takten 111 und 112 – vermutlich um die an dieser Stelle sehr naheliegende Assoziation mit G-Dur zu vermeiden. Im Zentrum steht hier G-Dur so wie Fis-Dur in Struktur 3 (vgl. Nbsp. 28). Die ‚offene‘, schärfere Harmonik, nachdrücklich inszeniert durch die schließende übermäßige Oktave in extrem weiter Lage ($Es_1 - e^4$) verstärkt die Poetik des ‚offenen Endes‘. Ein Eindruck des ‚Sich-Verlierens‘ wird gestützt durch die kontinuierliche Dissoziation der anfangs besonders hohen rhythmischen Dichte, das Zusammentreffen mehrerer Reihentöne auf demselben Schlag erzeugt eine rasche Folge von Dichteakzentuierungen (im rhythmischen Auszug steht der vertikale Pfeil für sechs, der Doppelakzent für vier, der einfache Akzent für drei und der ‚Dachakzent‘ für zwei gleichzeitige Töne). Gestaltknoten ergeben sich hier stärker auf lokal begrenzter Ebene, durch die zurückgenommene Dynamik und Artikulation und trotz des hohen Tempos entsteht nicht, wie in Struktur 3, der Eindruck eines pulsierenden Liegeklangs. Deutlich wird somit der Variantenreichtum, der gerade den besonders vielstimmigen Strukturen durch die Interaktion von seriell determinierten und frei wählbaren Parametern zuwächst und durchaus morphologische ‚Charakterisierungen‘ ihrer makroformalen Funktion erlaubt.

The image displays a musical score for Boulez's *Structures Ia*, measures 106 through 115. The score is presented in a synoptic manner, with measures grouped into five distinct time intervals: 0:00 to 0:01,75; 0:03,75 to 0:05,75; 0:07,75 to 0:09,75; 0:11,75 to 0:13,75; and 0:15,75 to 0:17,75. The notation includes staves for various instruments, with notes and rests indicating the musical content. The score is written in a complex, post-tonal style, characteristic of Boulez's work.

Norenbeispiel 31: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 11

Audiobeispiel 22: Boulez, *Structures Ia*, T. 106–115 (Struktur 11); Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung



Aufführungs- und wahrnehmungspraktische Interpretationen können die in der Analyse offengelegten Tendenzen von Boulez' Strukturklängen sowohl in Richtung Diskontinuität (scharfe Gestik- und Tempokontraste; lange Zäsuren; Verweilen beim Einzelnen) als auch in Richtung Kontinuität (beziehungsreiche Tempogestaltung, dramaturgische Kürzung und Verlängerung der Zäsuren, Hervorheben gestalthafter und dramaturgischer Verbindungslinien) ausgestalten. Die Intention des Komponisten „absolut jede Spur des Überkommenen [zu] tilgen“, eine „neue Synthese“ anzustreben, die „nicht von Anfang an durch Fremdkörper – stilistische Reminiszenzen im besonderen – verdorben war“ und dabei „die Ohren [...] zum ‚Blinzeln‘“ zu bringen,³⁶ kann auf diese Weise gerade in der scheinbar umfassenden ‚Determination‘ des Erklingenden eine große Freiheit der Wahrnehmung eröffnen. In Werken wie den beiden folgenden Büchern der *Structures* (*Ic* und *Ib*, 1952), in *Le Marteau sans maître* (1952–57) oder in der (Fragment gebliebenen) Dritten Klaviersonate (1955–57) wurde solche paradoxe Freiheit, nicht zuletzt im kritischen Dialog mit anderen Tendenzen der Zeit, auch kompositorisch in zunehmend ‚wuchernden‘ Klangkonfigurationen entfaltet.

Formdramaturgien in den Einspielungen der Structures Ia

Die bisherigen Überlegungen haben bereits impliziert, dass eine beträchtliche Breite an Möglichkeiten besteht, die Makroform hörend zu gestalten: Das performative Hören kann sich am Wechsel von Dichte und Tempo orientieren, an den Brücken und Diskontinuitäten der harmonischen Räume, der Dauer der einzelnen Strukturen oder ‚Struktur-Blöcke‘ und ihrem Verhältnis zueinander etc. Dabei ist die Abhängigkeit solcher Hörstrategien von der Aufführungspraxis evident. So liegt, wie Martin Zenck anmerkt,³⁷ bereits in der konkreten Ausgestaltung der Zäsuren einiges Potenzial für eine großformale Gestaltung, andererseits natürlich auch im Grad der Präzision bzw. Flexibilität von Tempo, Dynamik und Synchronizität.

Unter diesen Aspekten soll ein kurzer Interpretationsvergleich die Möglichkeiten einer performativen Ausgestaltung der Makroform erhellen. Die drei verglichenen Einspielungen aus den Jahren 1965, 2007 und 2014 zeigen zunächst alle ein erwartbar hohes Maß an Tempopräzision, das tendenziell zu neueren Einspielungen hin leicht abnimmt, während umgekehrt die Gestaltung der Dauern der Zäsuren zwischen den einzelnen Strukturen keine klare Tendenz aufweist. Es scheint sich hier dennoch grob gesehen eine Entwicklung zu zeigen, die Leech-Wilkinson anhand von drei Einspielungen von Boulez' *Pli selon Pli* (1957–62) durch den Komponisten eingegrenzt hat: nämlich die Entwicklung von einer Konzentration auf die ‚Noten‘ und die möglichst korrekte und ‚angemessene‘ Umsetzung isolierter notierter Ereignisse (analog zum kompositorischen ‚Pointillismus‘) hin zu einer Integration solcher Ereignisse in übergreifenden Gesten, die Zusammenhang und Konti-

³⁶ Boulez, *Musikdenken heute* 2, 40, 44.

³⁷ Zenck, „Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse“, 18.

nuität in den Vordergrund stellen.³⁸ Diese Entwicklung sucht Leech-Wilkinson anhand einer dazu analogen Tendenz in der Musikpublizistik zu fundieren, die zunehmend von analytischen Spezialuntersuchungen weg zu Fragen von Klang und Wahrnehmung geführt habe.

Leech-Wilkinsons Darstellung ist gewiss in mancher Hinsicht verkürzend. Insbesondere scheint die Reduktion auf ‚technische‘ Dimensionen in Texten der 1950er und 60er Jahre ein Stereotyp zu sein, zu dem sowohl zahlreiche Überlegungen zu Hören und Wahrnehmung in diesem Zeitraum – selbst wenn sie meist durch die Informationsästhetik und verwandte Strömungen stark technisiert und rationalisiert waren³⁹ – als auch die große Zahl strukturanalytischer Untersuchungen seit den 1980er Jahren Gegenbeweise liefern. Dennoch soll Leech-Wilkinsons Beobachtung einer Entwicklung hin von einem aufs Detail fokussierten, eng am Text orientierten ‚pointillistischen‘ Interpretationsstil hin zu einem stärker kontextbezogenen, ‚kontinuierlichen‘ Interpretationsstil durch den folgenden Interpretationsvergleich überprüft werden. Abbildung 8 zeigt einen Vergleich der durch die Partitur vorgegebenen Zeitdauern mit den realisierten Zeitdauern in den drei Einspielungen (Audiobsp. 23–25). Wenn wir die Dauern für die elf Strukturen vergleichen, so scheint es zunächst, dass die älteste Aufnahme (Kontarsky/Kontarsky 1965,⁴⁰ im Folgenden K/K 1965) tatsächlich den vorgeschriebenen Tempoangaben am nächsten kommt. In der Tat weichen die Strukturen 1 bis 5 in dieser Aufnahme nur um 1,6% von den vorgeschriebenen Dauern ab – ein Wert, der aufgrund der Messtoleranz vernachlässigt werden kann. Dann aber sehen wir eine eklatante Abweichung vom vorgeschriebenen Tempo in Struktur 6 (Abweichung 46%, 36,1 statt 19,5 Sekunden, also nahezu das halbe Tempo bzw. die doppelte Dauer). Nachdem die Strukturen 7 bis 9 wieder relativ eng am notierten Tempo sind, wenn auch deutlich weniger streng als zu Beginn (Abweichung durchschnittlich 12,67%), weichen die abschließenden Strukturen 10 und 11 wieder relativ deutlich ab (durchschnittlich 29%).

Man kann folgern, dass die Brüder Kontarsky hier ganz gezielt großformale Architektur akzentuieren wollen: Die Achse der Struktur 6 wird weit überproportional herausgehoben, ebenso werden die Schlusstrukturen 10 und 11 stark verlangsamt, während anfangs eine übergenaue Präzision den Tempofluss und damit ein dynamisches Hinzielen auf die zentrale Achse verstärkt. Die beiden jüngeren Aufnahmen (Chen/Pace 2007⁴¹ und Cerrato/Shirakura 2014,⁴² im Folgenden C/P 2007 und C/S 2014) weisen demgegenüber

38 Leech-Wilkinson, „Musicology and Performance“, 793–798.

39 Vgl. u.a. Borio, „Komponisten als Theoretiker“.

40 Alfons und Aloys Kontarsky, Erstveröffentlichung Wergo LP WER 60 011 (1965); CD WER 60 11–2 (1992).

41 Pi-Hsien Chen, Ian Pace, Aufnahme: 2.–5.10.2007, WDR Funkhaus Wallrafplatz, Klaus-von-Bismarck-Saal, Aufnahmeleitung: Michael Peschko, Bardo Kox; veröffentlicht auf der CD Hat-Hut Records, hat[now]ART 175, 2010.

42 Maria Flavia Cerrato (Klavier I), Tsugumi Shirakura (Klavier II); zum Zeitpunkt der Aufnahme Studentinnen, jetzt Absolventinnen des Masterstudiums „Performance Practice of Contemporary Music“

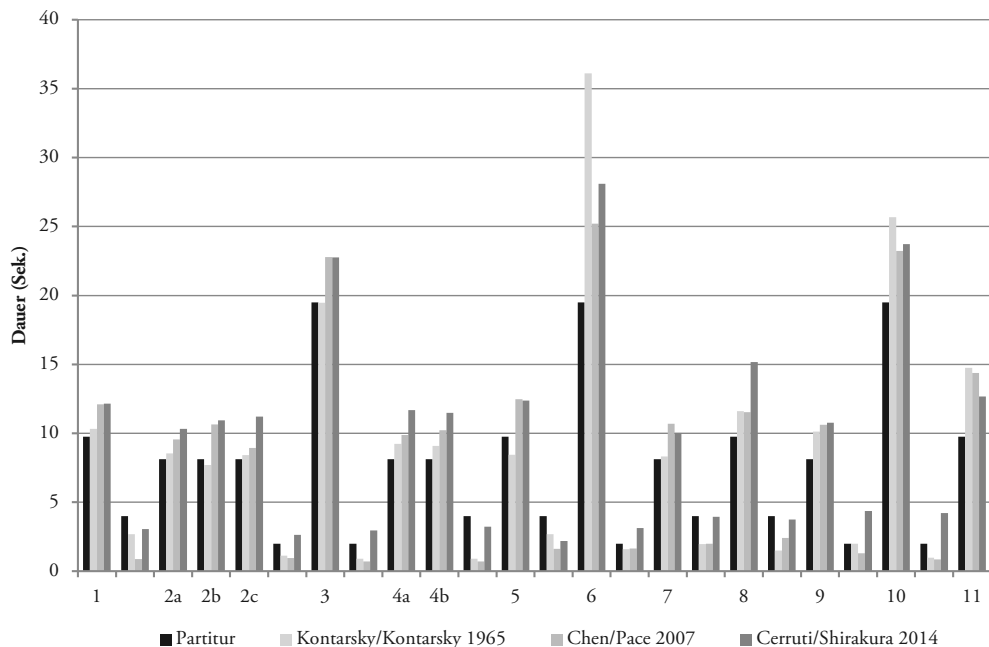


Abbildung 8: Vergleich der Tempogestaltung von *Structures Ia* in drei ausgewählten Einspielungen; als Vergleichswerte wurde für eckige Fermaten eine Dauer von zwei Sekunden, für runde eine Dauer von vier Sekunden angenommen (vgl. Tab. 1)

eine deutlich weniger signifikante Streuung von Tempoabweichungen auf, auch wenn bei beiden Aufnahmen die Abweichung bei Struktur 6 ebenfalls einen verhältnismäßig hohen Wert erzielt (22,7% bei C/P 2007 und 30,6% bei C/S 2014, die Maxima liegen bei 32,1% bei C/P 2007 [ST11] und bei 35,7% bei C/S 2014 [ST8]). Insgesamt ist auffällig, dass die durchschnittliche Tempoabweichung bei K/K 1965 trotz dem Extremwert in Struktur 6 am niedrigsten ist (17,8%, gegenüber 19,7% bei C/P 2007 und 24,1% bei C/S 2014).

Betrachten wir nun die Fermaten: Spätestens hier muss eine quellenkritische Anmerkung ergänzt werden, die die Analyse von Tonaufnahmen allgemein betrifft⁴³: In allen drei Aufnahmen sind die *Structures Ia* als ein CD-Track veröffentlicht (im Falle von K/K 1965 als Digitalisierung der ursprünglichen LP-Einspielung). Es muss aber bezweifelt werden, dass es sich bei den Einspielungen um ungeschnittene ‚Durchläufe‘ handelt.⁴⁴ Somit ist

an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, betreut vom Klangforum Wien. Einspielung auf MIDI-Flügeln an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz am 4.1.2014; Aufnahmeleitung: Christian Utz und Dieter Kleinrath.

⁴³ Vgl. u.a. Cook, „Methods for Analysing Recordings“.

⁴⁴ Dies konnte ich für die Aufnahme Chen/Pace 2007 verifizieren, die nach Aussage von Pi-Hsien Chen eine Vielzahl von Schnitten aufweist, wobei der Einfluss der Interpret*innen auf das Endprodukt

also die Wahrscheinlichkeit groß, dass auch die Länge der Pausen zwischen den Strukturen erst nachträglich während der Abmischung festgelegt und womöglich auch dort Pausen gekürzt oder auch verlängert wurden, wo zwei Strukturen unmittelbar hintereinander aufgenommen wurden. Nun sollte man freilich annehmen, dass die Pianist*innen selbst an diesem Prozess beteiligt waren und die Länge der Zäsuren bestimmen durften. Die in allen drei Fällen signifikant unterschiedliche Länge der Zäsuren würde einerseits dafür sprechen. Andererseits gibt es in allen drei Aufnahmen *keinen* signifikanten Unterschied zwischen runden und eckigen Fermaten. Bei K/K 1965 und C/P 2007 sind die runden Fermaten im Durchschnitt unwesentlich länger (K/K 1965: 1,95 Sek., C/P 2007: 1,52 Sek. gegenüber 1,32 bzw. 1,09 Sek. für die eckigen Fermaten), während bei C/S 2014 das Verhältnis umgekehrt ist (3,23 Sek. gegenüber 3,46 Sek. für die eckigen Fermaten).

Dennoch können bei aller also gegebenen Vorsicht hinsichtlich der Intentionalität der Zäsur dauern drei unterschiedliche formdramaturgische Konzepte unterschieden werden: Die maximalen Zäsur dauern setzen die Brüder Kontarsky nach der Struktur 1 (2,69 Sek.), die damit als Eröffnung deutlich vom Folgenden abgesetzt wird, vor Struktur 6 (2,69 Sek.), was deren Achsenfunktion weiter verdeutlicht, sowie vor den Strukturen 8 und 10 (1,98/1,99 Sek.), was mit der insgesamt freieren Tempogestaltung im zweiten großen Abschnitt korrespondiert (insgesamt sind drei der vier genannten Zäsuren durch ‚runde‘ *points d'orgue* markiert). Chen und Pace nehmen nicht nur insgesamt die Fermaten durchschnittlich am kürzesten (1,3 Sek. gegenüber 1,6 bei K/K 1965 und 3,3 bei C/S 2014), wobei ihre Zäsur dauern die höchste Schwankungsbreite aufweisen (relative Standardabweichung 0,46 gegenüber 0,42 bei K/K 1965 und 0,21 bei C/S 2014). Leicht verlängerte Zäsur dauern lassen sich bei Chen und Pace am ehesten vor den Strukturen 8 und 9 erkennen, also gerade dort, wo die Analyse aufgrund der stabilen Dichte eher einen kontinuierlichen Übergang suggeriert hatte. Dagegen sind die Zäsuren nach der ersten und vor der letzten Struktur auffallend kurz (0,87 bzw. 0,84 Sek.), und auch Struktur 6 wird nicht durch die Zäsurenlängen gesondert herausgehoben (1,62 bzw. 1,65 Sek.). Bei Cerrato und Shirakura ist auffällig, dass alle Zäsuren im ersten Abschnitt inkl. der Zäsur nach Struktur 6 *unter* dem Durchschnitt liegen, während alle folgenden Zäsuren (d.h. die Zäsuren zwischen den Strukturen 7 und 11) *über* dem Durchschnitt liegen. So besehen lässt sich tatsächlich ein gemeinsamer Nenner aus allen drei Aufnahmen ziehen: Der erste Abschnitt mit den Strukturen 1 bis 5 wird in allen drei Aufnahmen durch eine Verkürzung der Zäsuren und zum Teil auch durch eine deutliche Stabilität des Tempos als eine formale Einheit verstanden; von K/K 1965, im Ansatz auch von C/S 2014, wird dabei die Struktur 1 als Eröffnung abgesetzt; die zentrale Struktur 6 wird vom Tempo her deutlich zurückgenommen, aller-

aufgrund der knapp bemessenen Zeit begrenzt war (E-Mail an den Verfasser, 9.9.2016). Im Falle der Abmischung der Aufnahme Cerrato/Shirakura 2014 am 18.4.2014 wurde ein Gesamtdurchlauf zugrunde gelegt, danach wurden allerdings einzelne Strukturen ersetzt und die Länge der Zäsuren in Abstimmung mit den Interpretinnen angepasst.

dings nur zum Teil auch durch die Zäsuren markiert (vor allem bei K/K 1965). Der zweite Teil mit den Strukturen 7 bis 11 wird durch eine tendenzielle Verlängerung der Zäsuren stärker diskontinuierlich gestaltet, und es lässt sich auch eine Tendenz zum Absetzen der schließenden Struktur erkennen, vor allem durch ein relativ deutlich verlangsamtes Tempo (nur bei C/S 2014 auch durch eine verlängerte Zäsur davor, die hier fast fünf Sekunden erreicht).



Audiobeispiel 23: Boulez, *Structures Ia*; Alfons und Aloys Kontarsky, Aufnahme 1965, CD WER 6011-2, © 1992 WERGO Schallplatten GmbH, Track 1



Audiobeispiel 24: Boulez, *Structures Ia*; Pi-Hsien Chen, Ian Pace, Aufnahme 2007, CD hat[now]ART 175, © WDR Köln, 2007, © 2010 HAT HUT Records Ltd., Track 2



Audiobeispiel 25: Boulez, *Structures Ia*; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Eine solche Darstellung von gemessenen Werten fällt notwendigerweise sehr technisch aus, weswegen ein derartiges *distant listening* durch einen qualitativen Interpretationsvergleich mittels *close listening* ergänzt werden muss (→ 3.),⁴⁵ gerade auch im Sinn der von Martin Zenck geforderten „diskursive[n] Erörterung“ eines „diagrammatischen Wissensbildes“, mit dem Ziel, die „sich in und mit der Zeit artikulierende Komposition“ adäquater zu fassen.⁴⁶ Dies soll hier durch einen Vergleich der drei *Lent*-Abschnitte (ST3, 6, 10) geschehen, denen in der Analyse ja eine besonders saliente formarchitektonische Bedeutung als makroformale *cues* zugesprochen wurde. Für die drei Abschnitte wurden oben bereits relativ deutliche Charakterunterschiede herausgearbeitet. Schon Ligetis Analyse wies darauf hin, dass in Struktur 3 die hohe Dichte von sechs Reihenfäden dazu tendiere, die rhythmische Serialität zu neutralisieren, da die Zweiunddreißigstel- und Sechzehntelwerte im Resultat stark zunehmen.⁴⁷ Tatsächlich lässt sich der durchgehende Sechzehntelpuls in allen drei Aufnahmen relativ deutlich vernehmen, am markantesten wohl im außerordentlich präzisen Tempo der Brüder Kontarsky (Abweichung vom notierten Tempo hier nur 0,1%, gegenüber jeweils 14,4% bei C/P 2007 und C/S 2014). Die rhythmische ‚Prosa‘, die in nahezu allen anderen Strukturen vorherrscht, verschwindet also hier, nicht zuletzt

⁴⁵ Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 135–223.

⁴⁶ Zenck, „Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse“, 20.

⁴⁷ Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 435f.

bedingt auch durch die vorwiegend laute Dynamik und die ebenfalls vorwiegend auf Markierungen zielende Artikulation (siehe oben). Das mehrfache Hören der drei Einspielungen macht deutlich, wie stark hier die vorgegebene Struktur die Interpretation prägt; dabei ist das leicht zurückgenommene und unmerklich schwankende Tempo bei C/P 2007 und C/S 2014 weniger deutlich erkennbar als etwa die Bemühung von Chen und Pace, auch innerhalb der pulsierenden Rhythmik ‚Gestaltknoten‘ hervortreten zu lassen, etwa indem das *quasi p* deutlicher als bei K/K 1965 zurückgenommen wird oder die Takte 38/39 als ‚Kadenz‘ im Sinne einer motivischen Verdichtung verstanden werden (zum Beispiel wird die ‚Imitation‘ zwischen $b^4 - d^4$ [Klavier II] und $c^3 - g^2$ [Klavier I] in Takt 38 besonders deutlich). Cerrato und Shirakura dagegen scheinen gezielt solche ‚Knoten‘ zu vermeiden. In der ‚Neutralität‘ ihrer Deutung nähern sie sich hier eher den Brüdern Kontarsky an.

Der zweite *Lent*-Abschnitt (ST6) bildet, wie dargestellt, einen deutlichen Gegensatz zum ersten mit stark zurückgenommener Dynamik, Überwiegen der Legato-Artikulation und ‚weicherer‘ Harmonik. Daneben ist die Rhythmik deutlich flexibler als in Struktur 3. All dies scheint für die Interpret*innen eine freiere Tempowahl zu rechtfertigen. Tatsächlich führt bei den Brüdern Kontarsky das nahezu halbe Tempo zu einer extremen Dehnung der ‚stehenden Klänge‘ vor allem im ersten Teil der Struktur (T. 65–68), und auch im zweiten Teil werden die Ansätze zu einer Pulsation in den letzten beiden Takten (T. 71–72) kaum vernehmbar, während sie im rascheren Tempo der beiden neueren Aufnahmen einen deutlich kadenzierenden Charakter annehmen. Man könnte das als erneute Bestätigung der Kontarsky-Dramaturgie verstehen: Struktur 6 wird als ‚Plateau‘ gleichsam aller Zeitdynamik enthoben, während die neueren Aufnahmen – hier Leech-Wilkinsons These bestätigend – stärker auf die Kontinuität auch dieser Struktur in den übergeordneten Prozess abzielen.

Der letzte *Lent*-Abschnitt (ST10) ist wiederum durch die serielle Struktur vollkommen anders gestaltet. Als ‚Pänultima‘ des Formablaufs werden Dichte und Tempo hier stark zurückgenommen, um in Struktur 11 dann mit dem maximalen Dichtegrad 6 und dem doppelten Tempo noch einmal eine finale Verdichtung zu erfahren, die, wie oben ausgeführt, durch die äußerst zurückgenommene Dynamik den Charakter eines spukhaften Verschwindens oder eines rasch verklingenden Echos zu Struktur 10 erhält. Dem steht das relativ deutlich verlangsamte Tempo der Struktur 11 in allen drei Aufnahmen eher entgegen. Am überzeugendsten wird der instabile Charakter von Cerrato und Shirakura eingelöst, deren Virtuosität hier verblüfft (und deutlich macht, aus welchen Gründen das vorgeschriebene Tempo hier fast unerreichbar ist). Die Struktur 10 hat durch die Kombination des langsamen Tempos und der geringen Dichte einen statischen Charakter, der erhöht wird durch die Kombination der seriellen Rhythmusreihen: Dies führt wiederholt zu ‚liegenden‘ Intervallen, deren Dauer bis zu zehn (Zweiunddreißigstel-)Grundwerte (= 2,5 Sekunden) umfasst und die daher den Satz stark diskontinuierlich wirken lassen – vor allem im Umfeld der dichten Strukturen 9 und 11. Durch die mittlere Dynamik (*mp* / *f*) und die Artikulation (*martellato* / ‚normal‘) wird die ‚neutrale‘, statische Charakteris-

tik verstärkt. Wiederum wird diese Charakteristik am deutlichsten bei den Brüdern Kontarsky, welche die Dynamik insgesamt stark zurücknehmen und vor allem die *martellati* in Klavier I extrem kurz halten. Im Gegensatz dazu steht die Aufnahme von Chen und Pace, die mit verschiedenen überraschenden Akzentuierungen in der Mittellage von Klavier II (etwa *es*¹ in Takt 99, *a* in Takt 100 und *cis*¹ in Takt 102) einen weit unruhigeren Charakter ausbreiten. Auch hier könnte dies also darauf hinweisen, dass die Brüder Kontarsky eine markantere großformale Architektur schaffen möchten, während Chen / Pace und Cerrato / Shirakura verstärkt die Kontinuität zwischen den Strukturen herausarbeiten.

Zusammengefasst ergibt sich durch das *close listening* der *Lent*-Abschnitte eine Bestätigung und Verstärkung der Interpretation der Datenanalyse des *distant listening*. Daraus können nun klare Anhaltspunkte für ein performatives Hören in Wechselwirkung mit der Aufführungspraxis formuliert werden:

- Die Aufnahme der Brüder Kontarsky scheint einerseits zeittypisch in ihrer tendenziell ‚neutraleren‘ Diktion, aber vor allem auch in der insgesamt eindrucksvollen Tempopräzision sowie in der eher ‚eiligen‘ Auffassung der Zäsuren. Andererseits ist diese Interpretation am deutlichsten in Hinblick auf die großformale Gestaltung hin konzipiert: Das nahezu halbe Tempo, das für Struktur 6 gewählt wird, die deutliche Abtrennung der Rahmenstrukturen 1 und 11, vor allem auch durch die stark ‚neutralisierte‘ Auffassung von Struktur 10, sowie die hochgradige Präzision von Struktur 3 als nachdrücklicher Gegensatz zu Struktur 6 zeigen ein sehr klares makroformales Konzept, das auf das Plateau der zentralen Achse zielt und die so entstehenden beiden formalen ‚Hälften‘ durch unterschiedliche Binnengestaltung plastisch herausarbeitet.
- Chen und Pace scheinen dagegen am stärksten die *Structures Ia* gleichsam ‚in einem Atemzug‘ durchmessen zu wollen; sie beschränken die Zäsuren tendenziell auf ein minimales Nachklingen, die Tempoabweichungen sind relativ konstant und reduzieren so das architektonische Moment zugunsten eines prozessualen Fließens, das allerdings durch die gegenüber der älteren Aufnahme klareren dynamischen und gestischen Kontraste belebt wird.
- Im Gegensatz dazu lassen Cerrato und Shirakura durch die Dehnung der Zäsuren stärker den diskontinuierlichen Charakter von einzelnen ‚Sätzen‘ hervortreten, finden aber andererseits durch eine Mischung aus Tempodehnung und -konstanz eine plausible Mitte zwischen den beiden früheren Einspielungen. Besonders überzeugt das ‚offene Ende‘ durch die virtuose Interpretation der Struktur 11.

Gewiss sind dies nicht die einzigen Aspekte, die ein aufmerksames Hören diesen drei Interpretationen entnehmen kann. Wie Martin Zenck betont, gilt es auf Grundlage des hier Eingegrenzten

auszuprobieren, wie eine musikalische Interpretation, die noch ganz nahe am ‚Text‘ ist, sich im Vergleich zu einer ganz anderen, die möglicherweise auch ganz andere Aspekte im ‚Text‘ akzentuiert, sich jeweils auf das Hörverhalten auswirkt, auch um einen Prozess der Überlage-

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

rung verschiedener Hörerfahrungen von ein und demselben Klangausschnitt in Gang zu setzen. Es könnte hierbei überprüft werden, was an einmaliger Hörerfahrung im Hörgedächtnis zurückbleibt, was jeweils dann an neuer hinzutritt und insgesamt zu einem umfassenden Hör-Resultat führt.⁴⁸

Als Desiderat wird aus allen drei Aufnahmen deutlich, dass eine Beachtung der unterschiedlichen Fermatentypen gewiss noch neue Perspektiven bringen würde und auch noch ‚radikalere‘ Interpretationen in Richtung Diskontinuität einerseits (schärfere Gestik- und Tempokontraste; längere Zäsuren), wie auch in Richtung Kontinuität (gezielt kontinuierliche Anbindung der Tempi, gezielte dramaturgische Kürzung und Verlängerung der Zäsuren etc.) andererseits denkbar wären und wiederum zu neuen performativen Hörerfahrungen führen würden.

Die ausführliche performative Analyse der *Structures Ia* zeigt somit, dass selbst in einer hoch rational konzipierten Umgebung primäre morphosyntaktische Bildungen analytisch gefasst, klingend hervorgebracht und hörend gestaltet werden können. Diese stehen in einem fortgesetzten Spannungsfeld mit der seriellen Konzeption, sind nicht allein durch diese determiniert, aber doch stark mitbestimmt, und enthalten zahlreiche Dimensionen von Mehrdeutigkeit und Flexibilität, die durch den weitgehenden Verzicht auf „stilistische Reminiszenzen“ umso stärker hervortreten. In der Interaktion zwischen Interpret*innen und Hörer*innen wird eine spezifische Instanz performativen Hörens hervorgebracht, die das Potenzial besitzt, sich von der zu eng gefassten Vorstellung einer abbildhaften komponierten Struktur wie auch von langlebigen Rezeptionskonstanten zu lösen.

György Ligetis *Kyrie* (1963–65) zwischen Kontur und Klangmasse

György Ligeti aus einer Kritik serieller Methoden entwickelte Verfahren gingen einerseits aus dem Wunsch nach einer Relevanz der Intervallcharakteristik und der an sie gekoppelten räumlichen Assoziationen für die musikalische Wahrnehmung hervor, andererseits aber trieb er die polyphone Anordnung von Intervallverbänden gezielt so weit, dass sie in eine nur mehr umrisshafte, *konturhafte* Form der Wahrnehmung umschlagen musste. Ligeti hatte in seinem Text „Wandlungen der musikalischen Form“ (1960) den Gestaltaspekt eingehend diskutiert (→ 1.5.4)⁴⁹ und kam dadurch schließlich in postseriellen Werken wie dem bekannten *Kyrie* aus dem *Requiem* (1963–65) zu einer erweiterten Reihentechnik, in der die Intervallstruktur der Reihe für die Konturen des großformalen Prozesses unmittelbar relevant wurde.

Werfen wir einen Scheinwerfer auf die konturbildende Bedeutung der Reihen im *Kyrie*: Dem Satz liegen zwei eng verwandte reihenartige Bezugsstrukturen zugrunde, eine *Kyrie*-

⁴⁸ Zenck, *Pierre Boulez*, 92.

⁴⁹ Vgl. Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 87–91.

und eine *Christe*-Reihe, die sich beide auf die Konturen von Luigi Nonos allintervallischer Spreizreihe aus *Incontri* (1955) und dem *Canto Sospeso* (1955–56) beziehen (Nbsp. 32).⁵⁰ Eine sich spreizende (und dann wieder zusammenziehende) Tendenz wird nach dem Modell von Stockhausens *Gruppen* auch auf die Großform übertragen: Die Anfangstöne aller 22 Einsätze bilden eine Makrostruktur mit demselben Reihenprinzip.⁵¹

Die Nono-Reihe wurde von Ligeti an einigen Stellen durch die Einfügung zusätzlicher kleiner Sekunden ‚manipuliert‘ (*Christe*-Reihe) und in ein konturhaftes Bewegungsmodell aufgelöst (*Kyrie*-Material). Die Intervallcharakteristik bleibt so vor allem in der *Christe*-Reihe erhalten, wobei durch das ‚Auf- und Abrollen‘ der Reihe, also die Kombination von Grund- und Krebsformen von Reihensegmenten, vor allem die Sekundschritte vervielfacht werden (vgl. Nbsp. 32, Audiobsp. 26, Einsätze in Tenor in Takt 1 und Sopran in Takt 60). Die Intervalle der *Kyrie*-Reihe dagegen werden zur durchgehenden Wellenkontur aufgefüllt, mit immer größer werdenden Wellen bis hin zum Rahmenintervall der großen Septime. Sie zeichnen damit den Spreizprozess von Nonos Ausgangsreihe gestisch, aber nicht intervallisch ‚exakt‘ nach. Ein Vergleich dreier ausgewählter Reihengestalten in Notenbeispiel 32 zeigt die Gemeinsamkeiten der Verfahren: Die sich spreizende Intervallcharakteristik der *Christe*-Reihe wird zum Modell für die chromatischen Linien des *Kyrie*-Materials. In beiden Fällen entsteht so die Tendenz zur immanenten Zweistimmigkeit bzw. zum *auditory streaming* zweier eigenständiger auseinanderstrebender Linien, ein Verfahren, das auf vergleichbare Techniken in Ligetis späten Klavieretüden vorausweist.



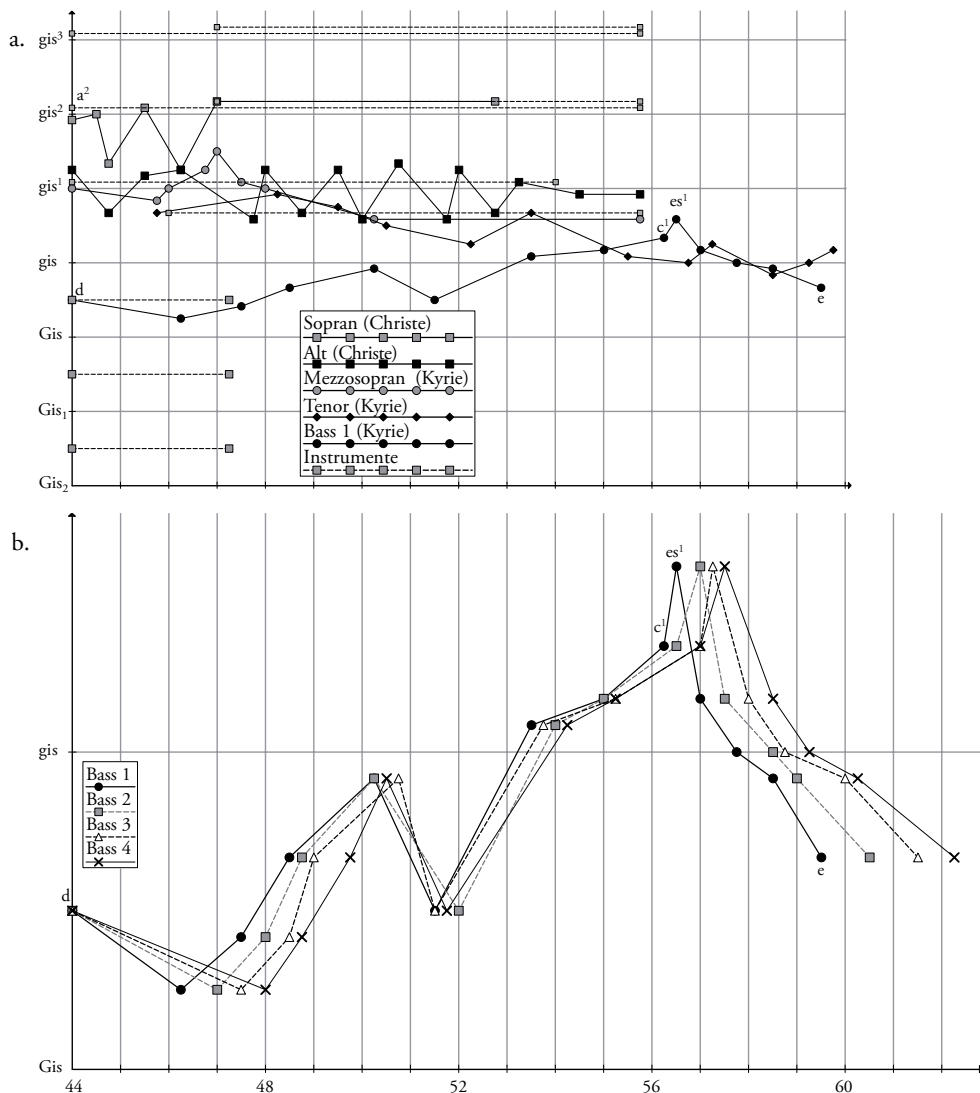
Audiobeispiel 26: Ligeti, *Requiem*, II. *Kyrie*, T. 1–59; London Voices (Terry Edwards), Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Aufnahme 2002, CD Teldec Classics 8573-88263-2, © 2003 Teldec Classics International GmbH, Hamburg, Germany, Track 12, 0:00–3:16

50 Ligeti weist auf Nonos Reihe hin und führt aus, dass sie „aus der Interpolation zweier, in Gegenrichtung strebender Sequenzen kleiner Sekunden besteht.“ (Ebd., 87.) Ein bewusster Bezug auf Nonos Reihe im *Requiem* liegt also sehr nahe. Vgl. auch Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, 103–105.

51 Die ersten zwölf Töne der sich aus den 22 Einsätztönen ergebenden Makroreihe entsprechen der in Notenbeispiel 32 angegebenen ‚Urform‘ der *Christe*-Reihe, allerdings in wechselnden Oktavierungen, bedingt durch die unterschiedlichen Stimmlagen der Einsätze. In transponierter Form tritt diese Urform während des Satzes nur einmal in fast ‚reiner‘ Form auf (T. 82, Bass, transponiert auf *f*, erster und zweiter Reihenton sind vertauscht). Die Töne 11 bis 22 der Makroreihe sind eine variierte Umkehrung der Urform transponiert auf *es* (hierbei sind die Töne leicht permutiert: 2-1-3-4-6-5-7-8-9-12-11-10). Die Töne 11 und 12 der Makroreihe gehören also nach Webers Modell der Reihenverschränkung zwei unterschiedlichen Reihenformen an. Vgl. dazu u.a. Ligetis Brief an Harald Kaufmann vom 6.2.1970 (Kaufmann, *Von innen und außen*, 252), Bernard, „A Key to Structure in the Kyrie of György Ligeti’s Requiem“ und Bernard, „Rules and Regulation“, 159–167.

[illegible]

Notenbeispiel 32: Ligeti, *Reihengense und Konturen*

Abbildung 9: Ligeti, *Requiem*, II. Kyrie, T. 44–62, a. Konturen gesamt, b. Konturen Detail (Bässe)

Die graphische Darstellung einer längeren Passage des Satzes (T. 44–62, Abb. 9a) zeigt, wie im Gesamtergebnis durch Stimmkreuzung und die Kombination der Zick-Zack-Bewegung der *Christe*-Struktur mit der kontinuierlichen Wellenbewegung der *Kyrie*-Struktur ein plastischer Tonraum erzeugt wird, der durch die instrumentalen Liegeklänge klare Bezugspunkte erhält. Dabei ist in dieser vereinfachten Darstellung noch nicht das ‚Ausfransen‘ der Konturen berücksichtigt, das durch die nach dem Modell von Johannes Ockegheims

Prolationskanon entwickelte Mikropolyphonie entsteht.⁵² Die Darstellung anhand der vier Bassstimmen (Abb. 9b) macht deutlich, dass Ligeti dabei die kanonische Struktur gezielt flexibel hält, die Reihenfolge, in der die vier Stimmen den nächsten Kehrtönen erreichen, also ständig wechselt. Das Ergebnis lässt aufgrund der großen Variabilität und des Beziehungsreichtums der Strukturen äußerst plastisch die Gestalthaftigkeit des Gesamtklangs hervortreten, allerdings nicht als eine fest umrissene, sondern als prozesshafte Gestalt in statu nascendi.

Durchhörbare Gitterstrukturen: Ligetis *Continuum* für Cembalo solo (1968)

Ausgehend von seiner kritischen Analyse der *Structures Ia* und anderen spezifischen Perspektiven auf historische Kompositionstechniken ging es György Ligeti in seinen Werken seit den späten 1950er Jahren darum, aus der seriellen Dissoziation der Form neue formale Prozessualität und damit die Spannung zwischen Erwartbarkeit und Unerwartbarkeit wiederzugewinnen (→ 1.5.4). Die Wende zur ‚Klangkomposition‘ um 1960 machte zudem das Prinzip des globalen ‚Texturklangs‘ im Sinne einer radikalisierten postseriellen Feld-Polyphonie (wie sie etwa in Stockhausens *Gruppen* angelegt war, → 1.4.2) zum obersten Prinzip und verstand dabei musikalische Form im Wesentlichen als Manifestation von Klang (→ 1.3.1). Das berühmt gewordene *Continuum* für Cembalo solo (1968) ist eine pointierte Weiterentwicklung dieses Prinzips, da hier instrumentenspezifische Klangtexturen besonders stringent in einen formalen Prozess überführt werden. Der Grundgedanke des Werks geht zurück auf einen Auftrag der Schweizer Mäzenatin und Cembalistin Antoinette Vischer im Jahr 1965.⁵³ Von Anfang an stand die Charakteristik des Instruments im Zentrum der Konzeption und die Paradoxie, einen kontinuierlichen Klang mit einem Instrument erzeugen zu wollen, das keine kontinuierlichen Töne hervorbringen kann: „I thought to myself, what about composing a piece of music that would be a paradoxically continuous sound, something like *Atmosphères*, but that would have to consist of innumerable thin slices of salami? [...] it all arose from the sound quality of the harpsichord.“⁵⁴

Die Faszination für das Mechanische verbindet das Werk mit dem sechs Jahre zuvor entstandenen *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962), Ligetis Antwort auf die

52 Neben Ockeghems Polyphonie standen Bachs Motette *Singet dem Herren ein neues Lied* (1726–27) BWV 225 und Thomas Tallis’ 40-stimmige Motette *Spem in alium* (1568–69) im Hintergrund der doppelchörigen *Kyrie*-Konzeption. Das Prinzip des Prolationskanons brachte Ligeti nicht nur mit Ockeghems *Missa Prolationum*, sondern auch mit Johannes Ciconias dreistimmigem Kanon *Le ray au soleil* (1402) in Verbindung (vgl. Ligeti/Bouliane, „Stilisierte Emotion“, 53). Ligeti entdeckte Ciconia allerdings erst lange nach der Komposition des *Requiem*, vermittelt durch Annette Kreuziger-Herr, die von 1986 bis 1990 die Kompositionsklasse Ligetis besuchte (Toop, *György Ligeti*, 184).

53 McKean, „Compositional Process and Notational Implications in Ligeti’s *Continuum* für Cembalo“, 6.

54 Ligeti, *György Ligeti in Conversation*, 21.

Fluxus-Bewegung.⁵⁵ Die Vorstellung einer gleichsam zerstückelten Kontinuität erwuchs aber auch nicht zuletzt aus den Erfahrungen im elektronischen Studio: Dass ab etwa 16 bis 20 Impulsen pro Sekunde der Eindruck von Einzelimpulsen (Rhythmus) in einen Tonhöhen Eindruck (Klangkontinuum) übergeht, inspirierte sowohl Stockhausens bekannte Theorie der Einheit der Zeit⁵⁶ als auch Gottfried Michael Koenigs Konzept der „Bewegungsfarbe“, auf das sich Ligeti explizit bezog.⁵⁷ In *Continuum* wird diese ‚gitterförmige‘ Art der Kontinuität durch die extrem hohe Geschwindigkeit des Cembalospiels realisiert. Laut Partiturvorschrift darf das Stück maximal vier Minuten dauern; dies ergibt bei 204 16/8-Takten eine minimale Metronomzahl von 51 pro Takt, eine minimale Dichte von 13,6 Impulsen pro Sekunde und eine Mindestgeschwindigkeit von 74 Millisekunden pro Impuls. Das hohe Tempo kann realisiert werden, da Ligeti auf Daumenuntersätze verzichtet – sämtliche Figuren bestehen aus maximal fünf Tönen pro Hand. Das Werk nahm nicht zuletzt wichtige Entwicklungen in Ligetis Musik der 1980er Jahre vorweg, insbesondere das Komponieren mit ‚inhärenten Mustern‘ wie sie Gerhard Kubik in der afrikanischen Musik beschrieben hatte und wie sie in Ligetis Klavierkonzert (1984–88) und Klavieretüden (1985–2001) prominent entwickelt wurden.⁵⁸

Exkurs: Steve Reichs *Drumming* (1970–71)

Ligetis ‚Gitterkomposition‘ ist eng verwandt mit frühen Entwicklungen des amerikanischen Minimalismus, vor allem in seiner Ausprägung durch Steve Reich, wobei die Musik Reichs Ligeti 1968 vermutlich noch nicht bekannt war. Insbesondere die Arbeit mit raschen repetitiven Mustern und dem damit zusammenhängenden Phänomen der ‚Phasenverschiebung‘ hatte Reich seit seiner Tonbandkomposition *It's gonna rain* (1965) kontinuierlich entwickelt. In der Technik der ‚Phasenverschiebung‘ wird ein in zwei Schichten exponiertes ostinates Muster von vollkommener Synchronizität aus mittels unmerklicher Beschleunigung oder Verlangsamung einer der beiden Schichten um einen Wert verschoben, sodass am Ende des Verschiebungsvorgangs die beiden Schichten in einem kanonischen Verhältnis im Abstand des Verschiebungswerts stehen. Am Beginn des 50- bis 70-minütigen *Drumming* (1970–71) wird nach Erreichen des zu Beginn sukzessive sich konstituierenden Bongo-Grundmusters durch Drummer 1 und 4 in Takt 16 (12/8: x-x-x-o-x-o-x-x-x-o-x-o [x: Schläge; o: Pausen]); gespielt in einem rasend schnellen Grundpuls von $\text{♩} = 528-576$, notiert als $\text{♩} = 132-144$) zunächst Drummer 4 durch Drummer 2 mittels einer dynamischen Überblendtechnik abgelöst (T. 17), bevor in Takt 19 dann Drummer 2 sukzessive sein Tempo beschleunigt bis er (nach 20 bis 30 Sekunden) zwei Achtelimpulse ‚vor‘ Drummer 1 spielt (Nbsp. 33). Nun setzt Drummer 3 ab Takt 21 mit verschiedenen Varianten von *resultant (resulting) patterns* ein, die aus der Überlagerung der beiden gegeneinander

⁵⁵ Vgl. Drott, „Ligeti in Fluxus“.

⁵⁶ Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“.

⁵⁷ Ligeti, „Musik und Technik“, 252–261.

⁵⁸ Vgl. Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project“ und Utz, *Musical Composition in the Context of Globalization*, 363–382.

verschobenen Muster entstehen. Zahlreiche solche resultierenden Muster werden in der Folge aneinander gereiht, ehe eine neue Phasenverschiebung das Grundmuster um weitere zwei Achtel verschiebt. In der ursprünglichen Manuskriptfassung der Partitur war die Gestaltung der *resultant patterns* zum Teil den Ausführenden freigestellt. Einige dieser neu entstehenden Muster wie sie in der durch Marc Mellits und Reich erstellten Neufassung der Partitur (2011) angegeben sind, werden in Notenbeispiel 33 dargestellt. Wie bei Ligeti sind in Reichs Musterstrukturen die Phänomene der *stream segregation* und die steigende Sensibilität der Wahrnehmung bei wiederholten Mustern hinsichtlich kleinster Veränderungen die entscheidenden Faktoren, die diesen ‚gradual process‘⁵⁹ als Formprinzip plausibel machen. Durch die klangfarbliche Annäherung der *resulting patterns* (Frauenstimmen / Marimbaphone; Pfeifen und Piccolo / Glockenspiele) werden in den folgenden Abschnitten des insgesamt vierteiligen Werks fortgesetzt neue Konstellationen des einen Grundmusters abgetastet und im abschließenden Abschnitt mit hochgradiger Virtuosität zusammengeführt.⁶⁰

Wesentlich für die Hörerfahrung von Ligetis *Continuum* – eines explizit auf die ästhetische Erfahrung hin komponierten Werks, in dessen Folge sich Ligetis Schaffen verstärkt auf „illusionäre Muster“ hin ausrichtete⁶¹ – ist die Orientierung an *streams*, also an musikalischen Linien, die mittels *auditory streaming* als eigenständige ‚horizontale‘ Gestalten aus dem Gesamtklang herausgehört werden können, wobei in vielen Fällen mehrere Optionen bestehen. Oft sind diese *streams* (wie in den *Structures Ia*) einfache Tonwiederholungen, die deutlich eine Veränderung eines zuvor ‚saturierten‘, gleichsam statischen Klangs anzeigen und eng mit der konsequenten kompositorischen Nutzung der zweimanualigen Disposition des Cembalos zusammenhängen. So wird etwa in Takt 50 der Zweiklang *fis*¹ – *gis*¹ als Resultat einer knapp einminütigen Transformation aus dem eröffnenden Zweiklang *g*¹ – *b*¹ (T. 1–9) hin zu komplexen zehntönigen clusterartigen Konfigurationen (T. 21–35) und wieder zurück zum einfachen Zweiklang erreicht (Nbsp. 34). Dieser Zweiklang wird über sechs Takte hinweg unverändert beibehalten (T. 50–55, 7,1 Sek.), bevor in Takt 56 als neuer ‚Signalton‘ ein *dis*¹ hinzutritt (ab Takt 58 in beiden Manualen), das deutlich als eigener *stream* erkannt werden kann und dem weitere *streams* von repetierten Tönen folgen (*eis*¹, *cis*¹, *his*¹ etc.), die sich ab einem gewissen Zeitpunkt so stark verdichten, dass die Wahrnehmung sich wieder von den einzelnen *streams* weg auf den ‚globalen‘ Gesamteindruck der clusterartigen Textur richtet. Entscheidend für die Wahrnehmung des Tons als neue ‚Stimme‘ in Takt 56 ist nicht ein Registerunterschied, sondern vielmehr die Veränderung der statischen Klangsituation, die das Hinzutreten des neuen Tons bewirkt, und die den Zweiklang in den Hintergrund der ‚musikalischen Szene‘ treten lässt.⁶² Dasselbe

59 Vgl. Reich, „Music as a Gradual Process“.

60 Eine detaillierte Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungspraxis findet sich bei Hartenberger, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*. Die Entstehung und der Einfluss afrikanischer Trommelmusik auf *Drumming* wird in Klein, *Alexander Zemlinsky – Steve Reich* untersucht.

61 Vgl. Ligeti, „Über meine Entwicklung als Komponist“, 120.

62 Vgl. Cambouropoulos / Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*“, 127–129.

The musical score is organized into three main systems, each featuring two staves (treble and bass clef) and a rhythmic pattern below.

- System 1:** Labeled "Grundmuster - phasenverschoben (2 Achtel)". It shows two "Grundmuster" (Basic Patterns) with a 2/4 time signature. The rhythmic pattern is "X-X - X-O-X - X-X-X - X-O-X - 0".
- System 2:** Labeled "Grundmuster - phasenverschoben (4 Achtel)". It shows two "Grundmuster" with a 2/4 time signature. The rhythmic pattern is "X-X - X-X - X-O-X - X-O-X - X".
- System 3:** Labeled "resultant patterns". It shows two staves with the resulting musical patterns from the previous systems. The rhythmic pattern is "X-X - X-O-X - 0-X-X - X-O-X - 0".

Measure numbers 20, 26, 55, and 72 are indicated at the start of the first two systems. Measure numbers 75 and 77 are indicated at the end of the second system.

Noteneispiel 33: Reich, *Drumming*, Grundmuster, Phasenverschiebung und resultant patterns

9 17 55

62 67 76 86 87

68 72 89

Notenbeispiel 34: Ligeti, *Continuum*, T. 9–12, 17–20, 55–62 (hörbare streams durch weiße Notenköpfe hervorgehoben)

Phänomen tritt bereits zu Beginn des Stücks auf: Nachdem die eröffnende Kleinterz über neun Takte (10,6 Sek.) gehalten wurde, tritt mit dem f^1 eine neue Stimme hinzu. Es kommt zu einer polymetrischen ‚Phasenverschiebung‘ von zunächst 3:2 Impulsen, die in Takt 17 mit dem Hinzutreten von f und as im unteren Manual zu 3:4, dann in Takt 18 zu 4:5 verwandelt wird. Spätestens hier ist es unmöglich geworden, einzelne Stimmen als *streams* aus dem Gesamtklang herauszuhören. Dieses fortgesetzte Pendeln zwischen distinkt wahrnehmbaren „definierten Intervallen“ und einer als Feld empfundenen „Trübung“ harmonischer Flächen“, das Ligeti als Prinzip seines zwei Jahre zuvor entstandenen Chorwerks *Lux Aeterna* (1966) beschrieben hatte,⁶³ kann also auch für *Continuum* als ein zentrales formales Prinzip erachtet werden.

Aus markanten Texturveränderungen wie jenen in Takt 56 ergibt sich eine makroformale Anlage in fünf Phasen (T. 1–55; 56–86; 87–125; 126–143.11; 143.12–204). Die Platzierung wichtiger formaler Marker (T. 10, 21, 35, 55, 87, 144) ist offensichtlich (mit charakteristischen ‚Unschärfen‘) aus Fibonacci-Reihe (8-13-21-34-55-89-144) bzw. Goldenem Schnitt (Beginn von Phase IV in Takt 126; 204:126; 126:78) abgeleitet, die Ligeti in der Nachfolge Bartóks häufig als formal-zeitliche Gliederungsprinzipien einsetzte. Die Markierungen dieser Phasen durch die ‚Intervallsignale‘⁶⁴ sind besonders deutlich in Takt 87 (H-Dur, mit in Takt 89 folgender Mollterz d^1 , vgl. Nbsp. 34 und 35) und T. 143.12 (abrupte Reduktion auf den Zweiklang $b^2 - cis^3$). Dass die Signale dennoch keinen nachhaltigen Bruch erzeugen, hängt mit dem stringenten makroformalen ‚fächerartigen‘ Verlauf der ‚gegenstrebigen‘ Harmonik zusammen, die kontinuierlich und mittels einer an kontrapunktischem Denken geschulten Stimmführung das gesamte Register des Instruments von der Mitte weg bis zu den extremen Lagen hin erschließt, wobei zu Beginn von Phase V die tiefste Region bereits erreicht ist und sich der Prozess zum Schluss hin in die äußerste Höhenlage verflüchtigt. (Nicht zufällig überdecken zum Schluss hin die Geräusche der Tastenmechanik hörbar jene der erzeugten Töne, sodass der ‚mechanische‘ Charakter des Werks hier gewissermaßen offengelegt wird.) Ligeti fasste selbst in einer erst nach der 1970 erfolgten Drucklegung des Werks verfassten unveröffentlichten harmonischen Analyse diesen Prozess zusammen (Nbsp. 35, die indizierten Seitennummern beziehen sich auf die gedruckte Partitur).⁶⁵ Ligeti unterscheidet dabei zwischen weißen Notenköpfen (strukturbildende Tonhöhen) und linear-kontrapunktischen Linien (schwarze Notenköpfe). Einige Intervallsignale sind in der Skizze gesondert als Ruhepunkte hervorgehoben, so etwa der H-Dur-Klang in Takt 87 durch einen vorangehenden Doppelstrich.

63 Ligeti, „Über Lux aeterna“, 237.

64 Ligeti, *György Ligeti in Conversation*, 28f., 31, 60. Vgl. dazu vor allem Hicks, „Interval and Form in Ligeti’s *Continuum* and *Coulée*“ und Cambouropoulos/Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*“, 122f. und 132f.

65 Vgl. McKean, „Compositional Process and Notational Implications in Ligeti’s *Continuum*“. Die Druckfassung (Edition Schott 6111, Mainz: Schott 1970) umfasst sieben Druckseiten, die als Seiten 4–11 in der Druckausgabe nummeriert sind, wobei Seite 7 unbedruckt blieb. Vgl. auch Zimmermann, „Something in the Air“, 236, Fußnote 37.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Handwritten musical score titled "HARMONIK" (p. 4). The score is written on ten staves, featuring complex harmonic structures and annotations. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, along with handwritten annotations in German and English. The score is divided into sections labeled p. 4, p. 5, p. 6, and p. 8. The title "HARMONIK" is written in the top left corner. The top right corner contains the text "Tonhöhen / Pitches" and "Tonverteilung / Place of sound". The bottom right corner contains the text "CONTINUUM of Continuum". The bottom left corner contains the text "Mehrmusikalisch" and "2. Satz II". The bottom center contains the text "3 St. f. 2 Klar" and "5 St. f. 2 Klar". The bottom right corner contains the text "Reich" and "blau (Lautstärke)". The bottom right corner also contains the text "Kontinuierliche" and "Gitarre - kontinuierliche (Einflussungsform)".

Notenbeispiel 35: Ligeti, „Harmonik“, handschriftliche Analyse von *Continuum*; Paul Sacher
Stiftung Basel, Sammlung György Ligeti, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

Handwritten musical score for "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4 and 3/4), and notes. There are extensive handwritten annotations in blue and black ink, including "TRANSF.", "GONG - ANSWER", "15A", "Masked", and "Intense". The score is dated "11-21-12" and "12-01-12" in the bottom right corner.

Notenbeispiel 35 (Fortsetzung)

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Neumenartige geschwungene Linien eingekreister Töne bezeichnen Bestandteile übergeordneter *streams*, dabei sind die meisten (wenn auch nicht alle) Ganztonintervalle gesondert durch einen eingekreisten Asterisk (*) hervorgehoben. Am Ende der zweiten Seite fasst Ligeti den harmonischen Verlauf in einer Zeile zusammen. Entsprechende Darstellungen des harmonischen Raums in Notenform oder graphisch symbolisiert finden sich in Analysen des Werks häufig.⁶⁶ Besonders eng mit Ligetis eigener Analyse korrespondieren die harmonischen Reduktionen von Emilios Cambouropoulos und Costas Tsougras.⁶⁷

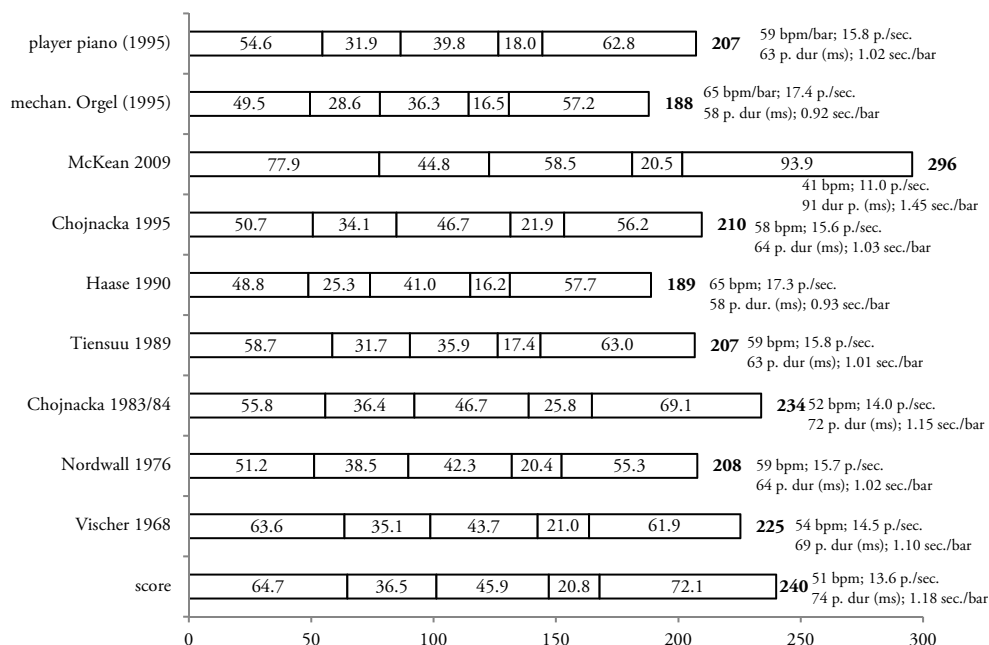


Abbildung 10: Ligeti, *Continuum*, Dauern der fünf Abschnitte und Gesamtdauer (in Sekunden) und Tempi der vorliegenden Einspielungen (Angaben: bpm = *beats per minute*; p./sec. = *pulses per second*; p. dur (ms) = *average duration of one pulse in milliseconds*; sec./bar = *average duration of one 16/8-bar in seconds*); Antoinette Vischer, Aufnahme 1968, WERGO – WER 60045; Eva Nordwall, BIS – LP-53, 1976; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1983/84, WERGO – WER 60100; Jukka Tiensuu FACD 367, 1989; Erika Haase, Aufnahme 1990, col legno WWE 20501; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1995, SK 62307, 01-062307-10; eingerichtet für mechanische Orgel (Pierre Charial) und eingerichtet für zwei Player Piano (Jürgen Höcker); Sony Classical – SK 62310, 01-062310-10, 1997; John Hansmann McKean, Konzertmitschnitt 7.7.2009; Freiburg, <https://www.youtube.com/watch?v=iPgWF3G5i4k>

66 Vgl. Urban, „Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück ‚Continuum‘“, 68f., Clendinning, „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti“, 202 und Petersen, „Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten‘ hat Rhythmus“, 12.

67 Cambouropoulos/Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*“, 134f. Die zusammenfassende Übersicht auf Seite 135 ist analog zu Ligetis Zusammenfassung am Ende der zweiten Seite seiner Analyse.

Ein Interpretationsvergleich der vorliegenden Einspielungen (Abb. 10, Audiobsp. 27–29) macht deutlich, dass – wie zu erwarten – keinesfalls diejenigen Aufnahmen, die den von Ligeti Angaben implizierten ‚Geschwindigkeitswettbewerb‘ gewinnen, die überzeugendsten sind. So tendiert die äußerst rasche Einspielung von Erika Haase (1990) dazu, die einzelnen *streams* selbst bei ‚offenen‘ Stellen wie jener ab Takt 55 sehr rasch in ein indifferentes Klangfeld zu überführen, bedingt auch durch den (zu) starken Hall dieser Aufnahme, der einer polyphonen Hörweise in vielen der Aufnahmen abträglich ist, gerade auch in den Einspielungen von Bearbeitungen für ‚mechanische Instrumente‘, die für die Ligeti-Gesamtaufnahme bei Sony Classical entstanden. Am erfolgreichsten in Bezug auf die polyphone Ausdifferenzierung erscheint die frühere Aufnahme von Elisabeth Chojnacka (1983/84), vielleicht gerade weil ihre Tempodisposition auch eine hohe relative Standardabweichung (0,13, Maximum 0,14 bei Nordwall 1976 und Chojnacka 1995) aufweist (d.h. ihre Tempogebung schwankt – freilich kaum merklich – stärker als jene der Konkurrenzaufnahmen), vermutlich aber auch aufgrund der analogen Aufnahmetechnik und Mikrophonierung, die dem ‚strukturellen Hören‘ der Pattern-Polyphonie hier sehr entgegenkommt. In Takt 55 wird konzis ein *stream* nach dem anderen hörbar, zusammen mit dem seltsam schwebenden ‚Verlangsamungseffekt‘, der durch die allmähliche Verlängerung der ostinaten Figuren entsteht. In einer Zusammenarbeit von Analytiker*innen, Cembalist*innen und Hörer*innen könnte ein solches performatives Hören und Analysieren als Grundlage intensiver Zusammenarbeit dienen.



Audiobeispiel 27: Ligeti, *Continuum*; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1983/84, LP WER 60100, © 1986 WERGO Schallplatten GmbH, Seite B



Audiobeispiel 28: Ligeti, *Continuum*; Jukka Tiensuu, FACD 367, © 1989 Finlandia Records, Track 5



Audiobeispiel 29: Ligeti, *Continuum*; Erika Haase, Aufnahme 1990, CD col legno WWE 20501, 2000, © 1991 col legno, Track 23

2.1.2 Spektrale Dimensionen komplexer Klang-Räume: Edgard Varèses *Intégrales* (1924–25)

Auch wenn gerade das texturorientierte Komponieren Ligetis ein *locus classicus* für das Ineinandergreifen von linearen oder ‚horizontalen‘ und harmonischen oder ‚vertikalen‘ Dimensionen des Klang-Raums ist, so wurde im vorangegangenen Abschnitt doch mit dem

Fokus auf Gestalt- und Konturaspekte stark die lineare Perspektive auf morphosyntaktische Zusammenhänge forciert. Als Gegengewicht erfolgt hier nun eine Durchleuchtung einzelner Klänge in Edgard Varèses *Intégrales*, sodass nun der vertikale, klangmorphologische Aspekt in den Vordergrund gerückt wird, freilich nicht ohne gleichzeitig eine syntaktische Problematik zu diskutieren: die bei Varèse mitunter besonders rätselhaft erscheinenden Prinzipien der ‚Klangfolge‘ oder, anders gefasst, die vielfältigen Dimensionen, welche die Transformation eines Klangs in einen anderen bei Varèse offenbart.

Eine umfangreichere Sichtung der bisherigen Versuche, Varèses Klangorganisation zu verstehen, kann in diesem Rahmen nicht erfolgen. Ausgegangen wird von strukturalistischen Beobachtungen von Varèses Komponieren, die dann mittels einer Ausleuchtung der Klangmaterie ‚dekonstruiert‘ werden. Ein von Wen-Chung Chou veröffentlichtes Skizzenblatt Varèses aus dem Jahr 1910 kann dabei als Einstieg dienen (Nbsp. 36).⁶⁸ Die Skizze zeigt, dass Varèses Hervorhebung autopoietischer Prozesse, in der musikalische Form als Resultat einer Eigendynamik der Klänge verstanden und der „Intelktualisierung von Intervall(verhältniss)en“ jegliche Relevanz abgesprochen wurde,⁶⁹ von Beginn an in paradoxer Weise mit der Konzeption systematisierter Ton-, Intervall- und Klangfarbenordnungen einherging. In der Skizze werden die zwei Hexachorde der chromatischen Tonleiter auf zwei symmetrischen Diagonalen angeordnet, wobei die linke Diagonale in kleinen Nonen (13 Halbtöne; $C_1 - Cis - d... - f^3$), die rechte in großen Septimen (elf Halbtöne; $H_1 - B - a... - fis^3$) fortschreitet (Nbsp. 36a). Die aus der Kombination der beiden Hexachorde resultierende Klangstruktur ist ein allintervallischer Zwölftonakkord, in dem die Intervalle in jedem Intervallpaar um jeweils zwei Halbtöne vergrößert bzw. verkleinert werden (11-9-7-5-3-1 und 2-4-6-8-10).⁷⁰ Intervalle, die miteinander eine Oktave ergeben – Komplementärintervalle – sind in diesem Klang an spiegelsymmetrisch korrespondierenden Positionen angeordnet (11-1 / 10-2 / 9-3 / 8-4 / 7-5, Nbsp. 36b), wobei der Tritonus $a - es^1$ als Symmetrieachse dient. Außerdem stehen alle achsensymmetrisch angeordneten Töne im Tritonusverhältnis ($C_1 - fis^3$; $H_1 - f^2$; $Cis - g^2$; $B - e^2$; $d - as^1$; $a - es^1$, Nbsp. 36c, in der Transkription der Skizze mit durchgehenden Linien markiert).

68 Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 357.

69 „The form of the work results from the density of the content. [...] Timbres and their combinations [...] become part of the form. [...] Sounds [...] are an intrinsic part of the structure.“ (Varèse zitiert nach David Ewen, *American Composers Today*, New York 1949, in: Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse*, 291.) „Indem ich Form als eine *Resultante* [...] begriff, war ich durch das frappiert, was mir eine Analogie zwischen meiner kompositorischen Gestaltung und dem Phänomen der Kristallisation zu sein scheint.“ (Varèse, „Rhythmus, Form und Inhalt“, 18.) „[...] L’intellectualisation de l’intervalle est un facteur qui, pour moi, n’a rien à faire avec notre époque et ses nouveaux concepts.“ (Varèse, *Écrits*, 125)

70 Hier und in weiterer Folge findet die aus der *set theory* bekannte Bezeichnung von Intervallen nach der Anzahl ihrer Halbtöne Verwendung.

Notenbeispiel 36: Varèse, Skizze „Berlin, 1910“, Original (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Edgard Varèse, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung), Transkription und Intervallstruktur (a. 13- und 11-Zyklen; b. Komplementärintervalle; c. Tritoni)

Notenbeispiel 36: Varèse, Skizze „Berlin, 1910“, Original (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Edgard Varèse, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung), Transkription und Intervallstruktur (a. 13- und 11-Zyklen; b. Komplementärintervalle; c. Tritoni)

Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser Skizze um ein ‚Klangmodell‘, um eine paradigmatische Konstellation von Intervallen, der in Hinblick auf die Klangbildungen in Varèses Werken große Relevanz zukommt. Natürlich ist dieses Modell auch musikhistorisch im Rahmen der etwa von Strawinski, Bartók, Berg und anderen Komponist*innen der Moderne unternommenen Versuche zu verstehen, symmetrische und sonstige distanzharmonische Ordnungen im zwölftönigen System als Alternativen zur tonalen Dreiklangsharmonik aufzuspüren.⁷¹ Wesentlicher in unserem Zusammenhang ist jedoch, dass sich verwandte Intervallstrukturen auch in den Klangspektren der Stimmgabeln, Glocken und Membranophone finden, die Hermann von Helmholtz in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* beschreibt, ein Buch, das Varèse nachweislich intensiv studierte und das sein klangliches

71 Vgl. dazu unter zahllosen Darstellungen u.a. Perle, „Berg’s Master Array of the Interval Cycles“ und Antokoletz, *The Music of Béla Bartók* sowie Gervink, „Die Strukturierung des Tonraums“. Varèse, der in den Jahren 1907 bis 1913 in Berlin lebte, dürfte am ehesten durch den Kontakt mit Ferruccio Busoni und das Studium der Partituren Skrjabins, Debussys und Schönbergs (vor allem der opera 11 und 16) zu dieser Darstellung gelangt sein. Das Skizzenblatt fand sich in Varèses Partitur von Skrjabins *Poème de l’Extase* (Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 356).

Denken zweifellos prägte.⁷² So könnte etwa das von Helmholtz diskutierte Spektrum über dem Ton *c* einer gespannten Membran mit der Intervallstruktur 8-5-1-5-3 durchaus als ein Modell für Varèse gedient haben, um die von ihm angestrebte enge klangfarbliche Verbindung zwischen Schlaginstrumenten ohne bestimmbare Tonhöhe und den tonhöhengebundenen Blas- und Streichinstrumenten des Orchesters herzustellen⁷³ – neben dem ebenfalls Helmholtz' Schrift entnehmbaren Schwebungsreichtum kleiner Nonen und großer Septimen ein weiterer Grund, weshalb die Oktave in seinen Klängen konsequent durch diese beiden Intervalle ersetzt wird. Daneben waren solche Entwürfe gewiss auch Teil des Versuchs, die Musik vom „willkürlichen paralysierenden temperierten System“⁷⁴ zu befreien (auch wenn sie freilich aufgrund der chromatischen Distanzordnung der Töne gerade auf diesem basierten).

Eine Diskussion des Eröffnungsabschnitts von *Intégrales* (1924–25)⁷⁵ soll nun die Frage verfolgen, wie dieses Klangmodell sich in Varèses Praxis verwandelte und mit welchen wahrnehmungsrelevanten Aspekten es in Beziehung trat. Denn es kann angesichts der ästhetischen Voraussetzungen von Varèses Komponieren kein Zweifel daran bestehen, dass eine ‚Architektur des Timbres‘, die über eine Deutung des Notentextes allein nicht zu erfassen ist, für das Begreifen dieses Komponierens essenziell ist.⁷⁶ Der Abschnitt

72 Vgl. Lalitte, „The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse“, Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 351 sowie Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 120–127 und 290–324. Das Spektrum der gespannten Membran $c - as - cis^1 - d^1 - g^1 - b^1$ (Intervallfolge 8-5-1-5-3) findet sich auf Seite 126, die Diskussion von Schwebungen in Bezug auf die Rauigkeit der Intervalle nimmt vor allem die Abschnitte 8, 10 und 11 der „Zweiten Abtheilung“ des Buchs ein. Zu beachten sind in diesem Zusammenhang auch Beschreibungen von Glocken und außereuropäischen Instrumenten, die in Varèses Atelier standen (vgl. Nin, *Die Tagebücher der Anaïs Nin* 3, 183f.).

73 Vgl. dazu u.a. La Motte-Haber, „Aufbruch in das Klanguniversum“, 49: „Eine radikale Annäherung der Melodieinstrumente an das Schlagzeug zeigt sich [...] nur in der Musik von Varèse, wobei [...] die vollständige Gleichbehandlung typisch ist. [...] Die Aufhebung der Differenz zwischen Instrumenten mit bestimmter und unbestimmter Tonhöhe weist bereits darauf hin, daß es Töne in dem abstrakten Sinn, wie ihn die abendländische Musik hervorgebracht hat, nicht mehr gibt. Tönen wird die Qualität des Klangs wiedergegeben.“

74 Varèse, „Musik als ars scientia“, 16.

75 Eine dem vorliegenden Ansatz verwandte Methodik verfolgt, ebenfalls in Bezug auf *Intégrales*, Lalitte, „Varèse's Architecture of Timbre“ (vgl. auch Lalitte, „L'architecture du timbre chez Varèse“). Die zahllosen weiteren vorliegenden Analysen von *Intégrales* stoßen nur selten in die hier anvisierten klanglichen Detailstrukturen vor. Vgl. dazu u.a. Strawn, „The *Intégrales* of Edgard Varèse“, Stenzl, „Varèsiana“, Clayton, *Varèse, the Chamber Works of the 1920s*, Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, Danuser, „Musik jenseits der Narrativität?“, Decroupet, „Via Varèse“, La Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse*, 148–158, 202–205, u.a., Ballstaedt, „Zur Figur in Edgard Varèses *Intégrales*“, Mäkelä, „Melodic totality' and Textural Form in Edgard Varèse's *Intégrales*“, Mäche, „Méthodes linguistiques et musicologique“ sowie Authier, „*Intégrales* d'Edgard Varèse“.

76 Vgl. Lalitte, „Varèse's Architecture of Timbre“, 1: „[...] analyser cette musique seulement en termes de matériaux thématiques, de texture ou de constructions intervalliques, sans prendre en compte réellement le timbre, peut conduire à des impasses et, en tout cas, ne permet pas dégager l'essence du son organisé tel que l'a pensé Varèse.“

von Takt 1 bis 23 besteht aus zwei wesentlichen Komponenten, einer ‚Figur‘, die sich aus Repetitionen des Tons b^2 (zum Teil mit den Nebennoten as^2 , g^2 , fis^2 angereichert) mit jeweils am Beginn stehendem Vorschlag $d^2 - as^2$ zusammensetzt, und zwei Trichorden ($c - e - cis^1$ und $a^2 - es^3 - b^3$), die sich stets sukzessiv in der Folge tiefer/hocher Trichord um den Achsenton b^2 legen und mit diesem ein siebentöniges Klangaggregat ergeben. Von mehreren Autoren wurde darauf hingewiesen, dass Varèse mit diesem Verfahren sich auf das von Helmholtz detailliert beschriebene Phänomen der Kombinationstöne bezogen habe,⁷⁷ und es wurde sogar versucht, das Schichtungsverfahren mit den Versuchsanordnungen Helmholtz’ in Zusammenhang zu bringen.⁷⁸

Während die Repetitionsfigur, deren Länge und rhythmische Gestalt sich fortgesetzt verändert,⁷⁹ insgesamt zwölf Mal auftritt (der dreizehnte Auftritt, ab Takt 24, rückt in Takt 25 das b^2 zum des^3 und mündet in ein neues Klangaggregat, T. 26–29, vgl. Nbsp. 37), werden die beiden Trichorde nur insgesamt sechs Mal hinzugefügt (beim siebten Auftritt in den Takten 24 bis 25 wird nur der obere Trichord gebracht, es folgt eine Transformation in das neue Klangaggregat). Diese insgesamt sieben Klangaggregate gliedern die zwölf Figuren⁸⁰ in Gruppen zu 2-2-2-2-2[1+1]-1-3[2+1]-1 Auftritten (Tab. 4, Audiobsp. 30). Die über 24 Takte unveränderte Tonhöhenkonstellation lenkt die Aufmerksamkeit zweifellos besonders auf diese zeitliche Segmentierung sowie auf die klangfarblichen Veränderungen. Tatsächlich wird der Achsenton b^2 von insgesamt vier verschiedenen Instrumenten

77 Decroupet, „Via Varèse“, 33–36 und Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 5f. und 9. Decroupet schränkt allerdings ein, dass Varèse, der eine „resolut moderne und atonale Musik“ schreiben wollte, in Helmholtz’ Forschungen möglicherweise eher eine „negative Projektionsfläche“ erkannt und „gewisse Grundideen aus der *Lehre* in eine ihnen fremde Umgebung“ transponiert habe (Decroupet, „Via Varèse“, 34).

78 Lalitte („Varèse’s Architecture of Timbre“, 5) geht von folgender Beschreibung Helmholtz’ aus: „Am leichtesten sind [Differenztöne zwischen zwei Grundtönen] zu hören, wenn die beiden primären Töne um weniger als eine Octave von einander abstehen, dann ist der Differenzton der Grundtöne tiefer, als beide primären Töne. Um ihn zuerst zu hören, wähle man zwei Klänge, welche stark und anhaltend hervorgebracht werden können und ein rein gestimmtes harmonisches Intervall bilden, das enger als eine Octave ist. Man lasse erst den tieferen von beiden angeben, dann auch den höheren. Bei gehöriger Aufmerksamkeit wird man bemerken, dass in dem Augenblicke, wo die höhere Note hinzukommt, auch ein schwacher tieferer Ton hörbar wird, der eben der gesuchte Combinationston ist.“ (Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 229.) Es ist allerdings fragwürdig, ob sich Varèses komplexe Klanganordnungen tatsächlich mit einem so schlichten psychoakustischen Experiment vergleichen lassen. Auch Lalittes Ableitung der Differenz- und Summentöne aus den Klangaggregaten des Beginns von *Intégrales* bietet zwar grundsätzlich einige interessante Erkenntnisse, zugleich steht man aber vor dem Problem, dass sieben- oder elftönige Klänge eine derartige Fülle an Differenztönen produzieren, dass mit ihnen nahezu jeglicher Ton des Zwölftontotals ‚erklärt‘ werden kann (vgl. Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 9). Der Erkenntniswert der Kombinationstheorie für die Wahrnehmung der Klänge bei Varèse muss also als eher gering eingestuft werden.

79 Ballstaedt, „Zur Figur in Edgard Varèses *Intégrales*“, 471–476, listet insgesamt 49 Varianten der Figur über den gesamten Verlauf des Werks auf.

80 Der Beginn einer Figur wird durch den Vorschlag $d^2 - as^2$ jeweils eindeutig markiert.

gespielt (Es-Klarinette alternierend mit C-Trompete, Oboe und D-Trompete), wobei aus Zeit- und Klangfarbengliederung für Varèse charakteristische Zeitstreckenverhältnisse resultieren, die sich der Proportion des Goldenen Schnitts annähern.⁸¹

Takt / Länge	Solo-Instrumente (Figur)	Anzahl Figuren [Ziffern] / Aggregate [-]
T. 1–9 (39.5 ♩)	Es-Klarinette	2 – 2 –
T. 10–13 (23 ♩)	C-Trompete – Es-Klarinette – Oboe	2 – [1 +
T. 14–17 (16.5 ♩)	Es-Klarinette	1] – 1 –
T. 18–21 (16.5 ♩)	D-Trompete	[2 +
T. 22–29.1 (23 ♩)	Es-Klarinette	1] – 1 –

Tabelle 4: Varèse, *Intégrales*, T. 1–29, formale Gliederung



Audiobeispiel 30: Varèse, *Intégrales*, T. 1–31; Asko Ensemble, Riccardo Chailly, Aufnahme 1998, CD Decca 460 208-2, © 1998 The Decca Record Company Limited, CD 2, Track 8, 0:00–1:53

Eine solche stark gedehnte Dauer eines einzelnen Klangs⁸² führt nicht nur zu einer einprägsamen Inszenierung klangfarblicher und zeitlicher Parameter, sondern kann auch expektanzpsychologisch höchst bedeutsam werden, da sie die Erwartung einer Klangveränderung stark anwachsen lassen kann, wobei das tatsächliche Eintreten eines neuen Klangs dann in jedem Fall eine hohe Salienz aufweist und damit eine makroformale Zäsur bildet. Der Wechsel vom siebentönigen Aggregat der ersten 23 Takte (Klang a) zu einem elftönigen zweiten Aggregat (Klang b) in Takt 25 bis 29 (Nbsp. 37) wird damit zu einem (Klang-)Ereignis von größter Bedeutung, das ein Maximum an Aufmerksamkeit auf sich zieht. Bei den Takten 24 bis 28 handelt es sich überdies um den ersten Abschnitt seit Takt 4, der ganz auf Schlaginstrumente verzichtet – ein weiterer Aspekt, der Klang b als besonders signifikant von seiner Umgebung abhebt.

81 Vgl. dazu Utz, „Immanenz und Kontext“ sowie Cox, „Geometric Structures in Varèse’s *Arcana*“. Umfang und Ausmaß von Varèses geometrisch gestalteten Zeitstrecken bleiben freilich umstritten. Cox differenziert, dass geometrische Proportionen für Varèse keine vorab festgelegte Formel waren, sondern „used with freedom and imagination to generate form without recourse to exact repetitions of formal solutions. The use of these techniques offered Varèse the satisfaction of an integral conception coupled with flexibility and control over the realization of his design.“ (Ebd., 253)

82 Bernard hat diese Passage und vergleichbare Klangbildungen bei Varèse als „frozen music“ bezeichnet (Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, 134–162).

Klang a

Klang b

Théâtre des enfants rivières ascendantes

©/www.biquettes.com/bour

Notenbeispiel 37: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29; © 1956 G. Ricordi & Co., New York

Dieser erste Schlüsselmoment von *Intégrales* kann zunächst dazu dienen, sich das Ineinandergreifen von gestalthaften und prozessual-zeitlichen Komponenten von Klangorganisation zu vergegenwärtigen. Auf der Ebene der Tonhöhenorganisation liegen die quasi-stationären Momente eindeutig in Takt 23 (Klang a) und Takt 28 (Klang b). Takt 22 kann man als auskomponierten ‚Einschwingvorgang‘ verstehen (durchaus mit bewusstem Bezug auf das akustische Verständnis dieses Begriffs), die Takte 24 bis 27 als prozessartiges ‚Transformationsfeld‘, in dem Klang a zu Klang b ‚mutiert‘, wobei bereits am Beginn von Takt 27 der neue Klang de facto erreicht ist. Nur in Takt 25 überschneiden sich Komponenten beider Klänge. Prozessartige Elemente finden sich aber auch innerhalb der quasi-stationären Takte 23 und 28: Durch *crescendi* ändert sich das Spektrum beider Klänge kontinuierlich, Klang a ist darüber hinaus mit (ebenfalls crescendierenden) Schlagzeugklängen angereichert, die bei Klang b vollständig entfallen. Es sind somit eine Reihe von prozessartigen Komponenten in die ‚akkordische‘ Grundstruktur der Klänge eingebunden. Dennoch bleibt die Trennschärfe der beiden Klänge groß und damit die Stellung von Klang b außergewöhnlich exponiert.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The image displays musical notation for two sounds, Klang a and Klang b, and their instrumental groupings. At the top, Klang a and Klang b are shown as horizontal lines with notes and intervals. Klang a has intervals 4, 9, 13, 20, 1, 1, 5, 8. Klang b has intervals 13, 13, 6, 20, 6, 13. Below this, four specific instrumental groupings are shown: Klang a (T. 1-23/24), Klang b (T. 25-29), Klang a (T. 1-23/24), and Klang b (T. 25-29). These groupings include instruments like Piccolo, B-Klar., Es-Klar., Oboe, Trompeten, Horn, and Posaunen, with specific interval markings and a 'Tonraum' section.

Notenbeispiel 38: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29, Klänge A und B, Spreizung (oben), Tonraum und 13-Ketten (unten links), Instrumentalgruppen (unten rechts)

Das syntaktische Verhältnis der Klänge a und b kann, eine grundsätzliche Kenntnis von Varèses Klangbildungsprinzipien vorausgesetzt, folgendermaßen beschrieben werden: Klang a mit einer Intervallstruktur von 4-9-20-1-5-8 Halbtönen offenbart die substrukturelle symmetrische Grundstruktur 13-21-13 (Nbsp. 38, oben). Gemäß Varèses Prinzipien der „Transmutation“⁸³ wird eine Kombination von Spreizung und Transposition herangezogen, um Klang b zu gewinnen: Beide Klänge enthalten das Rahmenintervall einer großen Septime (+ drei Oktaven in Klang a, + fünf Oktaven in Klang b). Die Spreizung kommt nun dadurch zustande, dass in die Grundstruktur 13-21-13 an symmetrischen Positionen jeweils ein Tritonus eingefügt wird. Zusätzlich wird die untere kleine None ‚potenziert‘ (13 → 13-13) und das große Intervall in der Mitte des Klangs (21) um einen Halbton verkleinert und unterteilt (11-2-7 = 20). Resultat ist die Intervallfolge 13-13-6-20-6-13.

⁸³ Varèse zog diesen Begriff aus der Alchimie heran, um seine prozessorientierten kompositorischen Verfahren allgemein zu beschreiben. Vgl. Varèse, „Neue Instrumente und Neue Musik“, 12.

Man kann allerdings noch andere Dimensionen in dieser ‚Transmutation‘ ausmachen. Wenn man etwa die beiden Vorschlagsnoten der Figur einbezieht, die Klang a vorausgeht, wird eine Folge von kleinen Nonen $c - cis^1 - d^2 - es^3$ und damit die Grundstruktur 13-13-13 (13-13-[8]-13; $c - cis^1 - d^2 - b^2 - h^3$) sichtbar (Nbsp. 38, unten links); Klang b lässt sich dann lesen als 13-13-6-13-13-13, was insofern besonders sinnfällig ist, als die in dieser Folge kleiner Nonen ($A_1 - B - h / f^1 - fis^2 - g^3 - gis^4$) enthaltenen Töne f , fis und g im neuntönigen Tonvorrat von Klang a (mit Vorschlägen) nicht enthalten waren.

Schließlich, und damit kommen wir auf das Gebiet der Instrumentation, lassen sich kleine Nonen auch als Schlüsselintervall in der klangfarblichen Verbindung beider Klänge ausmachen (Nbsp. 38, unten rechts). Die in der Mittellage hinzutretenden zwei Trompeten und das Horn bilden ebenso eine kleine None als Rahmenintervall wie die hohen Holzbläser und die Posaunen, die jeweils von 13 bzw. 14 Halbtönen auf 26 gespreizt werden. Betrachtet man die Klangstruktur des hohen Registers, so erweist sich die Einfärbung der führenden Es-Klarinette, zunächst durch einen unteren chromatischen Nebenton (a^2 , Piccolo), dann durch einen oberen (d^3 , Oboe), als besonders auffällig.

Spätestens hier aber muss man nun fragen, wie diese Klänge sich im Spektrum darstellen.⁸⁴ Um uns dieser Frage zu nähern, betrachten wir nun Spektralanalysen der quasi-stationären Abschnitte der Klänge a und b in den Takten 23 und 28, jeweils in zwei verschiedenen Einspielungen, dirigiert von Pierre Boulez (1984) und Riccardo Chailly (1998) (Abb. 11 und 12, Audiobsp. 31).⁸⁵ Mit der dafür verwendeten, von Dieter Kleinrath programmierten Software CTPSO werden die Daten anhand ihrer Lautheit in *sone* gefiltert.⁸⁶ Eine Resynthese der in den Abbildungen 11 und 12 wiedergegebenen Analyseergebnisse

84 Analysen Varèse'scher Werke haben bis auf einige allgemeine Ansätze dazu bislang wenig beigetragen. Trotz in dieser Hinsicht vielversprechender methodischer Voraussetzungen verbleibt Philippe Lalittes Analyse („Varèse's Architecture of Timbre“) sehr im Allgemeinen. Abgesehen von metaphorischen Charakterisierungen der sonographischen Darstellung wie „frottements d'harmoniques“ oder „jaillissement d'harmoniques“ (in Bezug auf Klang a, ebd., 7) und der methodisch fragwürdigen Reduktion der Klangkomplexe auf eine Zentralfrequenz (Zentroid), welche die räumliche Wirkung der Klangmassen erklären soll (je lauter der Klang, desto „höher“ werde er empfunden, ebd., 9–11), werden alle wesentlichen analytischen Erkenntnisse am Ende doch aus einer Analyse der Partitur abgeleitet. Auch andere methodische Schritte bleiben unkommentiert, etwa die problematische Reduktion der Schlaginstrumente auf jeweils ein Frequenzband innerhalb des Sonagramms in Fig. 3 (ebd., 8). Lalittes dennoch insgesamt wertvoller Beitrag zeigt so nicht zuletzt die Schwierigkeiten, die sich einer Analyse der „klanglichen Evidenz“ („l'évidence sonore“, ebd., 1) von Varèses Musik entgegenstellen.

85 Pierre Boulez, Ensemble Intercontemporain [1984], Sony SMK 45844, 1990; Riccardo Chailly, Asko Ensemble, Decca 00289 460 2082, 1998.

86 *Sone* ist als Einheit der Empfindungsgröße Lautheit ein genormtes Maß unserer subjektiven Lautstärkeempfindung. Die Lautheit eines Tons gibt im Wesentlichen an, wie laut ein Ton im Verhältnis zu einem anderen Ton empfunden wird, die doppelte Lautheit eines Tons entspricht dabei dem doppelten Lautstärkeempfinden – ein Ton mit 4 *sone* wird also als viermal so laut empfunden wie ein Ton mit 1 *sone*, wobei diese Werte ausgehend von einem Referenzton (1000 Hz / 40 dB) anhand von Hörversuchen ermittelt wurden (vgl. Zwicker/Feldtkeller, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger*, 42–

ist zwar klanglich noch wenig befriedigend, was darauf hinweist, dass deutlich mehr als 30 Spektralkomponenten notwendig sind, um den Klangeindruck zu rekonstruieren (erst ab ca. 80 Spektralkomponenten nähert sich die Resynthese deutlich dem Original an). Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die hier dargestellten Spektralverläufe ein wichtiges Gerüst für die Wahrnehmung der Klänge und ihre Strukturierung im Tonraum bilden.

Die Ergebnisse der Spektralanalyse lassen sich auf der Grundlage eines genauen Vergleichs beider Aufnahmen und nach einer Auswahl der prominentesten Komponenten innerhalb der einzelnen Register in Notendarstellung vereinfachend zusammenfassen und mit den Ergebnissen der Strukturanalyse vergleichen (Nbsp. 39). Dabei zeigen sich deutliche Abweichungen, aber auch Zusammenhänge. Bei beiden Klängen verschiebt sich der Schwerpunkt gegenüber dem Notat deutlich in höhere Register – ein Resultat insbesondere der hohen Dynamik; die Grundtonfrequenzen der beiden tieferen Posaunen sind in beiden Fällen kaum oder überhaupt nicht im Spektrum vorhanden, werden aber – zumindest in Klang b – eindeutig durch unser Gehör als ‚virtuelle Grundtöne‘ ergänzt.⁸⁷ Noch klarer als in Takt 28 wird dies zu Beginn von Takt 27 in der Chailly-Aufnahme, wo der tiefe Posaunengrundton A_1 sehr deutlich hervortritt. Grundsätzlich ist der Grundton im tiefen Posaunenregister spektral schwach ausgeprägt, die Spitzen liegen beim dritten, fünften und siebten Teilton bzw. im Formantbereich 520 bis 600 Hz (ca. $c^2 - es^2$).⁸⁸



Audiobeispiel 31: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29; a. Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez, Aufnahme 1984, CD SMK 45844, 1990 © 1984 CBS Records Inc., Track 10, 1:30–1:51; b. Asko Ensemble, Riccardo Chailly, Aufnahme 1998, CD Decca 460 208-2, © 1998 The Decca Record Company Limited, CD 2, Track 8, 1:27–1:48

45). Der wesentliche Vorteil eines *Sone*-Filters im Vergleich zu dem üblicherweise für Sonagramme zur Verfügung gestellten Dezibel-Filter ist, dass das Ergebnis des Filterungsprozesses der menschlichen Klangwahrnehmung sehr viel näher kommt. Insbesondere bei rauscharmen Klängen mit relativ klaren Tonhöhenverläufen lässt sich auf diese Weise die Anzahl der Sinuskomponenten eines Signals oft auf eine kleine Auswahl der wesentlichen Bestandteile reduzieren.

87 Es ist zu beachten, dass einige psychoakustische Effekte (Residualtöne, Summen-/Differenztöne) nicht anhand eines Sonagramms erfassbar sind. In manchen Fällen könnte in diesem Kontext auch das Verfahren der Auto-Korrelation zur Klanganalyse herangezogen werden. Vgl. Fricke, „Psychoakustik des Musikhörens“, 134–137. Virtuelle Grundtöne oder Residualtöne (auch: Residua) entstehen durch die Hinzufügung fehlender tiefer Spektralkomponenten durch das menschliche Gehör, sodass beispielsweise am Telefon die Stimme des Gesprächspartners erkannt werden kann, obwohl das Telefon die tiefen Grundfrequenzen gar nicht überträgt. Mindestens drei Spektralkomponenten müssen vorhanden sein, um die Wahrnehmung eines virtuellen Grundtons zu ermöglichen. Seine Tonhöhe kann mathematisch durch den größten gemeinsamen Teiler berechnet werden. Vgl. ebd., 140–149.

88 Vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 76f.

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

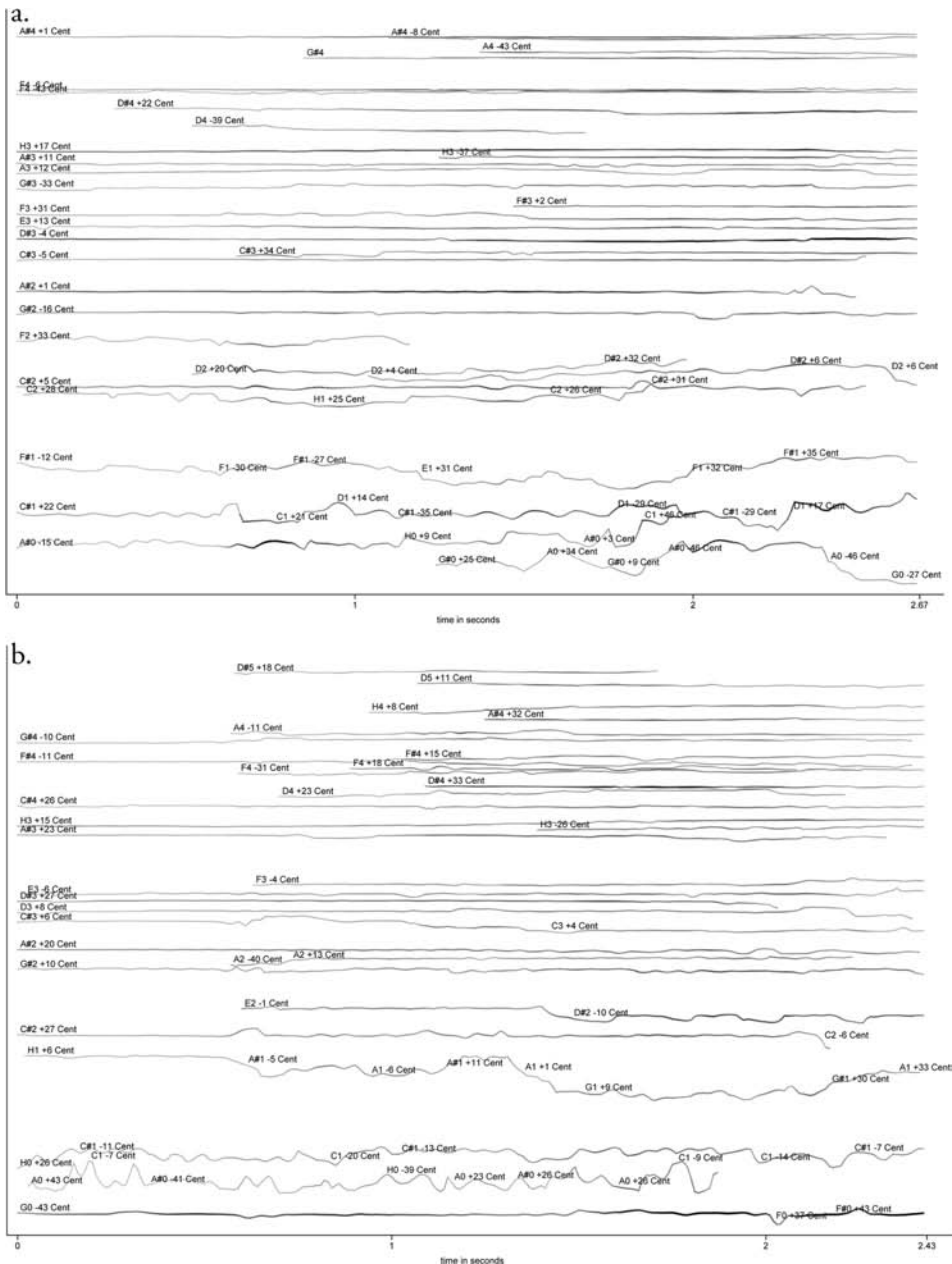


Abbildung 11: Varèse, *Intégrales*, T. 23 (oben: Boulez 1984, Signaldauer: 2,67 Sekunden; unten: Chailly 1998, Signaldauer: 2,43 Sekunden), nach *Sone*-Werten gefilterte Analyse der 30 stärksten Spektralkomponenten; die Lautheit der Komponenten ist wie bei einer Sonagramm-Darstellung durch Graustufen indiziert: je dunkler eine Linie, desto lauter das Signal, Centabweichungen sind ausgehend vom Kammerton $a^1 = 440$ Hz (Boulez 1984) bzw. 443 Hz (Chailly 1998) berechnet

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

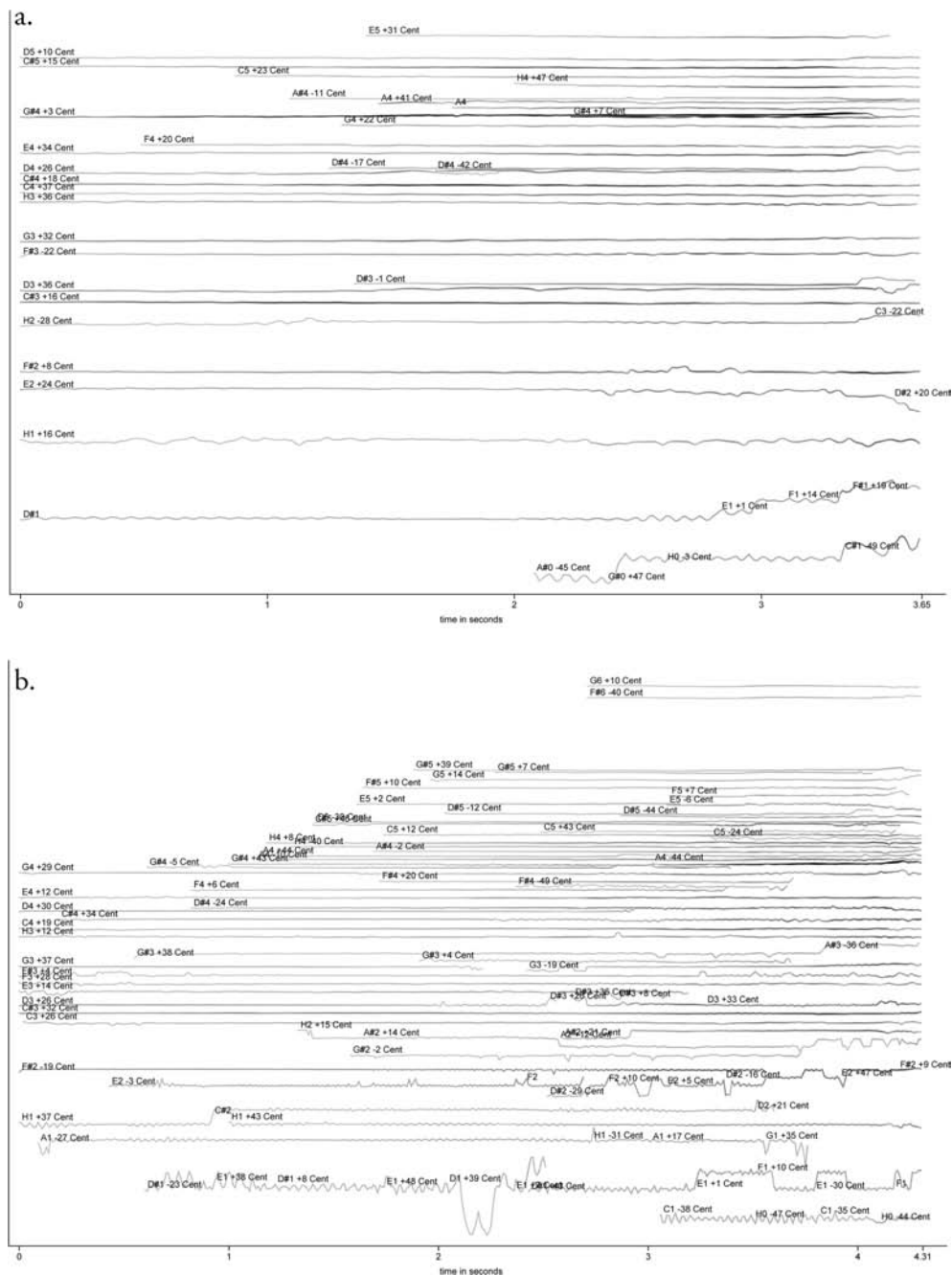


Abbildung 12: Varèse, *Intégrales*, T. 28 (oben: Boulez 1984, Signaldauer: 3,65 Sekunden; unten: Chailly 1998, Signaldauer: 4,31 Sekunden), nach *Sone*-Werten gefilterte Analyse der 30 stärksten Spektralkomponenten

Eine spektrale Strukturierung beider Klänge kann durch die dynamisch im Spektrum am stärksten hervortretenden Frequenzen vorgenommen werden. Die so entstehenden Klangstrukturen dienen als Basis für einen Vergleich mit den Ergebnissen der strukturellen Analyse. Klang a wird dabei vor allem durch drei sehr starke Grundtonfrequenzen bestimmt: das b^2 der Es-Klarinette, das es^3 der B-Klarinette und das b^3 der ersten Piccoloflöte. Den äußeren ‚Rahmen‘ des Spektrums bilden der oberste Posaunenton cis^1 (der allerdings verhältnismäßig wenig ausgeprägt ist) und das b^4 , Teilton der Klarinettenöne b^2 und es^3 (vgl. gestrichelte Bögen in Notenbeispiel 39). Daneben treten das gis^2 und das es^4 auffällig hervor. Das gis^2 ist erklärbar als dritter Teilton des oberen Posaunentons cis^1 und zugleich fünfter Teilton des mittleren Posaunentons e , das es^4 als zweiter Teilton des es^3 der B-Klarinette. Daneben sind die Schwebungen aus den kleinen Sekunden c^2/cis^2 und c^3/cis^3 auffallend, die Resultat der kleinen None $c-cis^1$ in den Posaunen sind. Die resultierende

Klang a

[Strukturanalyse]
13 [4-9] 21 [20-1] 13 [5-8]

[Spektralanalyse]
19 [14-5] 2 5 12 [8-4] 7
21 19

Klang b

[Strukturanalyse]
26 [13-13] 6 13 [11-2] 13 [7-1-5] 13

[Spektralanalyse]
19 [12-7] 7 12 [6-6] 7 5
19 12

1. Pic. [+9] Es-Klar. [+3] B-Klar. [-9]

Notenbeispiel 39: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29, Klänge A und B, Gegenüberstellung von Strukturanalyse und Spektralanalyse

Intervallstruktur 19-2-5-8-4-7 (19-7-19; 19-7-12-7) zeigt gegenüber der strukturellen Analyse eine hohe Relevanz von Oktav-, Quint- und Quartstrukturen. Wenn dagegen der Ton b^3 (erste Piccoloflöte) besonders akzentuiert wird, zeigt sich mit 21[19-2]-13[5-8]-11[4-7] auch die Relevanz kleiner Nonen und großer Septimen im Klangresultat.

Auch in Klang b verschiebt die Spektralanalyse die zu betrachtende Grundstruktur nach oben, zudem ergeben sich deutliche Verstärkungseffekte innerhalb der Teiltonstruktur. Die Frequenzen mit den höchsten *Sone*-Werten werden wiederum von B-Klarinette, Es-Klarinette und erster Piccoloflöte erzeugt: $fis^2 - cis^3 - gis^4$, wobei im weiteren Spektrum cis^4 und cis^5 besonders hervortreten. Es handelt sich um die Teiltöne 2 und 4 von cis^3 (Es-Klarinette), die zugleich Teiltöne 3 und 6 von fis^2 (B-Klarinette) sind. Begrenzt wird das Spektrum hier erneut vom oberen Posaunenton (b). Der vierte Teilton des tiefen Posaunentons a und der zweite Teilton des mittleren Posaunentons b sind eher schwach ausgeprägt. Deutlich hervortretende Elemente aus der Teiltonreihe von a ($e^2 - cis^3 - g^3 - cis^4 - e^4 - g^4$) erklären vermutlich, dass der tiefe Posaunenton als Residualton hörbar wird. Auch hier kann man eine oktav-, quint- und quartbetonte Deutung (19-7-12-7-5) neben eine nonenbetonte Deutung (19-13[7-6]-13[6-7]-5) stellen, die vor allem bei besonderer Betonung des g^3 (zweite Piccoloflöte) plausibel wird.

Wenn wir die Spektralstrukturen der beiden Klänge einander gegenüberstellen, erkennen wir eine Art der Transposition bzw. Spreizung, die in der ausschließlichen Analyse des Notentextes nicht sichtbar war: Die Struktur 19-7-19 von Klang a wird in Klang b zu 19-7-19-5. Eine detailliertere Darstellung macht den Zusammenhang zwischen den Intervallstrukturen beider Klänge noch deutlicher:

$$\begin{array}{rcl}
 & \begin{array}{c} 7 \\ \hline 14-5-2-5-8-4-7 \\ \hline 19 \qquad \qquad 12 \end{array} & \text{[Klang a]} \\
 & \begin{array}{c} 12-7-7-6-6-7-5 \\ \hline 19 \qquad \qquad 12 \end{array} & \text{[Klang b]}
 \end{array}$$

Natürlich kann auf der Grundlage einer Verbindung zwischen nur zwei Klängen noch keine allgemeine Aussage über die klangsyntaktischen Prinzipien eines Werks gemacht werden. Überproportionale Dauer einzelner Klänge, dramatisch ‚inszenierte‘ Einführung neuer Klänge, Zwölftonkomplementarität, Zyklen der Strukturintervalle 11 und 13 gekoppelt an Quint- und Quartbildungen, strukturelle und spektrale Spreizung und Transposition sowie orchestrale Schichtenbildung können aber in jedem Fall für Varèse auch in zahlreichen weiteren Fällen als Grundtechniken der klanglichen Syntaxbildung veranschlagt werden. Die Interpretation der spektralen Struktur ist zwar kaum eindeutig zu treffen, zumal sie stark von der Interpretation, aber auch von Aufnahmetechnik, verwendetem Instrumentarium etc. abhängt – und so auch keinesfalls, wie Lalitte annimmt, eine

„objektive Methode“⁸⁹ darstellt, sondern ebenso wie der Notentext einer umfassenden und differenzierten Interpretation bedarf. Dennoch erweitert sie, behutsam interpretiert, unser Verständnis von Varèses ‚Architektur des Timbres‘ hier wesentlich.

Aus methodischer Sicht ist festzuhalten, dass die durch die Spektralanalyse ‚verschärfte‘ Technizität der analytischen Methodik für sich freilich keinerlei Weg aufzuzeigen vermag, um den Konnotationsreichtum, die impliziten Bedeutungen der Klänge zu beschreiben, mit denen Komponisten wie Varèse arbeiten. So wurde Varèses Komponieren etwa treffend als „*konkret metaphorisches*“⁹⁰ beschrieben – „konkret“ in dem Sinne, dass es versucht, die von Helmholtz beschriebenen ‚impliziten‘ Klangdimensionen offen zu legen, „metaphorisch“, da es (nicht zuletzt auch in Ermangelung ausgereifter technischer Hilfsmittel) wesentlich von der Schlüsselmetaphorik der Klangmassen als sich anziehende oder abstoßende Kräfte geprägt ist. Diese Metaphorik ist Teil eines antimetaphysisch-rationalen Klangkonzepts, das sich, wie bei Ernst Kurth, hauptsächlich aus geistigen Strömungen der Jahrzehnte nach 1900 wie Vitalismus, Theosophie und moderner Physik ableitet und auf die ‚Vierte Dimension‘ der Klang-Zeit abzielt (→ 1.3.2, 2.2.1, 3.1.1).

2.2 Vorstellung und Nachvollzug der Makroform: Verräumlichungen und Verzeitlichungen

Es wird in den nun folgenden breiter angelegten ‚monographischen‘ Analysen stets deutlich bleiben, wie sehr diese auf der morphosyntaktischen Methodik des ersten Kapitels und besonders auf den detaillierten Anwendungsbeispielen im ersten Teil dieses zweiten Kapitels aufbauen. Zu betonen ist aber, dass hier keine mechanische Applikation eines stabilen methodischen Systems zu erwarten ist, sondern vielmehr das eingangs geforderte Prinzip der Kontextsensitivität in Aktion treten muss. Die biographischen, werkgenetischen, űuvrespezifischen, intertextuellen Ebenen der Werke sind mit ihrer klanglichen Materialität in einen schlüssigen, aber flexiblen Zusammenhang zu bringen, dergestalt, dass die morphosyntaktische Perspektive gezielt Risse und Konvergenzen zwischen einem strukturellen, intentionalistischen, autorzentrierten Hören und einem breiter gefassten performativen Hören aufzeigen kann. Die Risse mögen dort minimiert werden, wo die kompositorische Poetik, so im Falle Salvatore Sciarrinos oder (im dritten Kapitel) Helmut Lachenmanns, eine derartig hochgradige Differenzierung aufweist, dass von einer (eng gefassten) Autorintention im Sinne eines idealisierten Rezipierens der eigenen Werke keine Rede mehr sein kann, sondern die kompositorische Poetik vielmehr bereits dezidiert eine Pluralität performativer Wege zum Erfassen der Klangstrukturen aufzeigt.

89 Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 1. Eine methodische Grundsatzkritik am analytischen Einsatz von Spektralanalysen legt Roth, „Mimesis und Mimikry“ vor.

90 Decroupet, „Via Varèse“, 34.

2.2.1 *Giacinto Scelsi's Klang-Formen: Echtzeitwahrnehmung und Formimagination*

Wie die Musik so mancher Komponisten, die sich als ausgesprochene Analyse-Skeptiker zeigten, darunter Claude Debussy und Edgard Varèse, hat die Musik Giacinto Scelsi in der Musikologie ein besonders nachhaltiges Interesse an ihrer analytischen Durchdringung geweckt. Gewiss hat dies zum einen mit der einzigartigen Weise ihrer Entstehung zu tun, der eigentümlichen Separierung von klanglicher Erfindung und schriftlicher Ausarbeitung, deren Doppelbödigkeit durch die Öffnung des Archivs der *Fondazione Isabella Scelsi* in Rom für die internationale Forschung im Jahr 2009 erst in ihrer ganzen Dimension erkennbar wurde und die Plausibilität eines konventionellen Autorbegriffs für den Fall Scelsi wohl gänzlich unterminiert hat. Neben der werkgenetischen Dimension ist es aber auch – und vor allem – die Faszination der Wirkmächtigkeit, der ‚Tiefe‘ und Unerschöpflichkeit der durch Scelsi und seine Mitarbeiter*innen in die Welt gebrachten Klangwelten, die unser analytisches Interesse weckt. Als Analytiker*innen möchten wir nicht nur verstehen, wie diese Musik ‚gemacht‘ ist, wir möchten auch eindringen in die eigentümliche Mixtur aus bestürzend Neuem, ‚Unerhörtem‘ einerseits und Alt-Vertrautem, Archaisch-Prototypischem andererseits, das uns in Scelsi's Musik gegenübertritt. Wenn man beide Motivationen zusammenführt, könnte man folgende Voraussetzung der Scelsi-Analyse formulieren: Sie soll aus quellenkritischer Sicht Aufschluss darüber geben, welche Arten der Wechselwirkung zwischen ‚intuitiver‘ Klangerfindung und ‚rationaler‘ kompositorischer Ausarbeitung zu diesen so bemerkenswerten Ergebnissen geführt haben. Vor diesem Hintergrund ist deutlich, dass eine Einbeziehung der Tonbänder mit Scelsi's Klangcollagen als eine zentrale Quelle in den analytischen Prozess geboten ist.

Die Distanz zur Verschriftlichung, die Scelsi an den Tag legte, indem er die schriftliche Ausarbeitung dieser Klangcollagen delegierte, korrespondiert mit seiner Geringschätzung struktureller Analyse, stehen beide Formen doch für die schriftlich-diskursive Fixierung und Verortung einer sich gerade durch ihre fortgesetzte Wandlungsfähigkeit, Prozessualität und Ungreifbarkeit auszeichnenden Klangsprache.⁹¹ Natürlich mag ein entscheiden-

⁹¹ Vgl. dazu vor allem Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“. Die im Archiv der *Fondazione Isabella Scelsi* vorgenommene Datierung des angeblich auf der Transkription einer bislang nicht aufgefundenen Tonbandaufnahme basierenden Aufsatzes „Son et musique“ auf das Jahr 1953/54 bzw. der in der französischen Ausgabe von Scelsi's Schriften genannte Entstehungszeitraum 1951/52–57 werden von Friedrich Jaecker in Zweifel gezogen, der den Text zu den Altersschriften Scelsi's zählt (vgl. ebd., 614). Insofern kann eine verlässliche Datierung dieses Topos bei Scelsi derzeit nicht vorgenommen werden. Dennoch lässt sich annehmen, dass entsprechende Konzepte Scelsi's bereits in den 1950er Jahren entwickelt waren.

Vermutet werden kann daneben, dass Scelsi's Klang-Begriff auch von der Vorstellung einer ‚vierten Dimension‘ ausging und damit an einen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts populären ästhetischen Diskurs der Avantgarden anknüpfte (vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 103–105). Die Vorstellung von der ‚Tiefe‘ des Klangs führt Reish spezifischer auf den Einfluss Alexander Skrjabin's, Ferruccio Busoni's, Dane Rudhyars und Rudolf Steiners zurück, in deren Schriften sich zum Teil mit Scelsi's Schriften wortgleiche Formulierungen finden (ebd., 97–114 und Reish, „Una Nota Sola“). Vgl. auch Celestini, „Busoni und Scelsi“ und Utz, „Klang als Energie“.

der Impuls für Scelsi selbst neben dem oft kommentierten therapeutischen Ursprung dieses Musikverständnisses⁹² eine gezielte Distanznahme von musikhistorisch dominierenden Strömungen der seriellen und postseriellen Musik der 1950er und 60er Jahre gewesen sein – und damit eine nachhaltige Skepsis gegenüber der Musik seiner Gegenwart, in der Scelsi und sein wichtigster Mitarbeiter Vieri Tosatti übereinstimmten⁹³: Dem „leeren Rahmen“⁹⁴ eines formbezogenen europäischen Kunstbegriffs, wie er für Scelsi und Tosatti insbesondere im musikalischen Strukturalismus der 1950er Jahre und der Konzeption getrennter Parameter erkennbar wurde, sollte eine esoterisch durchwirkte, holistische Kontemplation des Klangs entgegengesetzt werden, bei dem im Zentrum nicht mehr das *componere* als Zusammensetzen von Unterschiedlichem stehen sollte,⁹⁵ sondern die Vorstellung von „Klang als Energie“.⁹⁶ Resultat ist ein in kontemplativen Zyklen oder Bögen konzipiertes dynamisches Formmodell⁹⁷ und ein damit korrespondierendes responsives, stark auf die seelisch-psychische Versenkung in die Klangenergie fokussiertes Hörideal.⁹⁸ Die materialreichen Einflussphären, in denen Scelsi sich dabei bewegte, sind in den vergangenen Jahren gut aufgearbeitet worden. Neben den Einflüssen Dane Rudhyars und Alexander Skrjabin sind hier u.a. Theosophie und Anthroposophie,⁹⁹ Yoga und indische Philosophie (etwa der kaschmirische Shivaismus) sowie Schriften von Sri Aurobindo und Hazrat Inayat Khan, tibetische Ritualmusik und buddhistische Rezitationspraxis zu nennen.¹⁰⁰ Diese Form von esoterischem Synkretismus entsprach nicht nur einem Grundprinzip der Theosophie, mit der sich Scelsi spätestens seit den frühen 1930er Jahren beschäftigt hatte,¹⁰¹ sondern spiegelte vor allem auch einen Zeitgeist der 1920er und frühen 30er Jahre wider. Dennoch waren es erst die mittels Klavier- und vor allem die ab etwa 1957 mittels Ondiola-„Improvisationen“ geschaffenen Klangerkundungen, durch die Scelsis Musik eine ästhetische Gestalt fand, in der ein solches Hörideal konsequent eingelöst wurde.¹⁰² Werke ab 1957 sollen daher im Folgenden im Vordergrund stehen. Mit gewissen Modifikationen sind die hier erörterten Methoden freilich auch auf ältere Werke anwendbar, zumindest auf Klavierkompositionen seit 1951, die ebenfalls aus weitgehend intuitiven, klangzen-

92 Vgl. dazu u.a. Scelsi, „Ich bin kein Komponist...“, 67–69 und Scelsi, „Der Traum 101“, 59–61.

93 Vgl. Marrocu, „In nächster Zukunft“ und Marrocu, *Il regista e il demiurgo*.

94 Scelsi „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 605.

95 Vgl. Scelsi „Ich bin kein Komponist...“, 70.

96 Vgl. dazu insbesondere Anderson, „Klang als Energie“.

97 Vgl. dazu u.a. Menke, „Contrapunto scelsiano?“, 27f.

98 Vgl. dazu vor allem Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“.

99 Zum nachhaltigen Einfluss von Rudolf Steiners Schriften zur Musik, die nicht zuletzt den Gedanken „tiefer in den Ton hinein[zu]gehen“ entwickelten, auf Scelsi vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 27–29, 40–43 und 105–110.

100 Vgl. Baatz, „Resonanz des ‚weißen Unbewegten‘“.

101 Vgl. ebd., 35f.

102 Vgl. Piras/Baroni/Zanarini, „Improvisazioni di Giacinto Scelsi“ zur Geschichte, Spieltechnik und den klanglichen Möglichkeiten der *Ondiola*.

trierten improvisationsartigen Prozessen hervorgegangen sind.¹⁰³ Allgemein wird im Vergleich von Scelsis ‚elektronischen Kompositionsskizzen‘ und den Partiturfassungen seiner Werke überaus deutlich, dass, wie Friedrich Jaecker dargelegt hat, zum einen der Begriff ‚Improvisation‘ für die auf den Tonbändern dokumentierten Klänge häufig unzureichend ist, zum anderen der Begriff ‚Transkription‘ nur ungenügend die Arbeit Tosattis und der anderen Mitarbeiter*innen Scelsis erfasst.¹⁰⁴

Die Scelsi-Forschung hat spätestens seit einer genaueren Auseinandersetzung mit den ‚elektronischen Skizzen‘ deutlich herausgestellt, welch großes Gewicht im komplizierten Entstehungsprozess der Verschriftlichung dieser Tonbandklänge zukam und wie sehr der intuitive ‚Kern‘ von Scelsis Musik durch strategisch-dramaturgische Gestaltung und instrumentatorische Raffinesse geleitet und bestimmt ist.¹⁰⁵ Ältere Studien hatten Scelsis Intention, sich der Erfahrung des „richtigen Klangs“¹⁰⁶ anzunähern, weitgehend unhinterfragt als gelungen betrachtet und waren dabei dem von Carl Dahlhaus geprägten Topos einer „Unanalysierbarkeit“ von Scelsis Musik gefolgt.¹⁰⁷ So diagnostizierte Heinz-Klaus Metzger, den Komponisten gleichsam paraphrasierend, dass in Scelsis Musik „das Ganze nicht durch [die] Zusammenfügung [demonstrabler Einzelelemente] hergestellt“ werde, „sondern einzig in changierenden Stadien seiner Dissolution sich als Phänomen präsentiert und entfaltet.“¹⁰⁸ Martin Zenck sprach von einem „Festhalten von Zeit“, das den Klängen Scelsis „Tiefenschärfe“ verleihe: „Sie verändern sich weniger in der Zeit als im Raum, [...] in dem sie als verschiedene ‚Gestalten‘ eines ‚Grundklangs‘ erscheinen.“¹⁰⁹

¹⁰³ Vgl. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 6f.

¹⁰⁴ „Je komplexer die Texturen sind, umso mehr Arbeitsgänge müssen zu ihrer elektroakustischen Realisierung nötig gewesen sein. Spätestens hier ist der Begriff der ‚Improvisation‘ nicht mehr angemessen. Das Zusammenfügen mehrerer Schichten zu einem Satz ist ‚Komposition‘ in ihrer wörtlichen Bedeutung, auch wenn die zusammengefügte Teile improvisatorisch entstanden sind. Erst recht bei der Anwendung traditioneller Kompositionsverfahren wie dem Krebsgang oder dem Kanon erweist sich Scelsi als Komponist. [...] Es ist unverkennbar, dass die verwendeten Töne, ihre Dauer und der ‚körnige‘ Klangcharakter der Tonbandaufnahme das Vorbild der Partitur waren. Doch all die Details [...] lassen sich dem eher pauschalen Klangeindruck von Scelsis Aufnahme kaum entnehmen. Sie sind der Phantasie und dem handwerklichen Können Vieri Tosattis zu verdanken. Der Begriff der ‚Transkription‘ ist hier sicher nicht mehr angemessen. Ist der ‚Transkriptor‘ folglich als Mitschöpfer der Werke anzusehen? Das wird davon abhängen, welche Bedeutung der kompositorischen Ausarbeitung, dem kompositorischen Detail für die Qualität eines Stücks beizumessen ist. [...] Ohne die visionäre Erfindungskraft Scelsis würden Meisterwerke wie ‚Hymnos‘, das vierte Streichquartett, ‚Anahit‘ oder ‚Konx Om Pax‘ nicht existieren – ohne Tosattis professionelle Ausarbeitung aber ebenfalls nicht.“ (Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 9f.) Vgl. auch Jaecker, „Improvisation“ und „Transkription“ im Schaffen von Scelsi.

¹⁰⁵ Vgl. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, Marrocu, *Il regista e il demiurgo* und Jaecker, „Sehnsucht nach dem Transzendenten“.

¹⁰⁶ „Son juste“. Vgl. dazu Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 600f. Scelsi bezieht sich hierbei auf das „Yoga des Klangs“.

¹⁰⁷ Vgl. Celestini, „Scelsi heute und gestern“, 9–20, u.a. mit Bezug auf Dahlhaus, „Der Komponist Scelsi: Entdeckung“.

¹⁰⁸ Metzger, „Das Unbekannte in der Musik“, 14.

¹⁰⁹ Zenck, „Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde“, 68.

Gianmario Borio schließlich stellte als einer der ersten Scelsis Musik in einen konkreten historischen Kontext, und zwar durch einen engen Bezug seines Schaffens auf den ‚instantanen‘ Werkbegriff Franco Evangelistis und der *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Borio sah eine Beziehung von Scelsis Werken zu Evangelistis Streichquartett *Aleatorio* (1959), bei dem es sich „weniger um einen zeitlichen Verlauf als um ein Klangobjekt [handelt], das gleichsam um sich herum gedreht wird.“¹¹⁰ Enge Wechselbeziehungen zwischen Scelsi und den Komponisten der *Nuova Consonanza* sind seither eingehend untersucht und bekräftigt worden.¹¹¹ Von besonderem Interesse ist dabei die 1976 auf der LP *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Musica su schemi* erschienene 16-minütige *Omaggio a Giacinto Scelsi*, in der die wichtigsten stilistischen Charakteristika von Scelsis Musik durch die Gruppe aufgegriffen werden.

Neuere analytische Untersuchungen, vor allem durch Johannes Menke, Ian Dickson und Volker Helbing,¹¹² haben schließlich versucht zu zeigen, wie sehr Scelsis Musik auf rationaler zeitlicher Organisation beruht, also durchaus von klassischen ‚kompositorischen‘ Prozeduren und Techniken geprägt ist. Scelsis Musik baut in dieser Sichtweise auf archetypischen musikalischen Modellen auf, darunter Spannungs-Lösungs-Prozesse und dramatisch konzipierte Formtypen, die wesentlich auf eine zeitlich-prozessuale Wahrnehmung abzielen – also weniger von einer kontemplativen ‚Zeitlosigkeit‘ als von einer klaren Ordnung unterschiedlicher Form-Zeit-Stadien gekennzeichnet sind. Mit Hinweis auf diese Tendenz wurde insbesondere auch Tristan Murails einflussreicher Metapher von der „De-komposition“¹¹³ als wesentlicher Methode von Scelsis Kunst widersprochen. Dickson hat darüber hinaus gezeigt, dass sowohl während der Improvisationen als auch im Verlauf der Verschriftlichung Denkmodelle und Äußerungsformen der Schriftkultur in einem weitaus stärkeren Ausmaß in Scelsis Werke eingeflossen sein dürften, als es bislang von der Scelsis-Forschung eingeräumt worden ist.¹¹⁴ Auch im französischsprachigen Raum sind parallel dazu Analysen vorgelegt worden, die kompositionstechnische Beobachtungen und eine Reflexion der ästhetischen Erfahrung aufs Engste verbinden, etwa von Harry Halbreich, Pierre-Albert Castanet, Michel Rigoni, Georges Bériachvili und François-Xavier Féron.¹¹⁵

¹¹⁰ Borio, „Klang als Prozeß“, 17.

¹¹¹ Vgl. Tortora, „Giacinto Scelsi e l’associazione per la musica contemporanea ‚Nuova Consonanza‘“, Anderson, *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation*, 137f. und Pustijanac, „Mario Bertoncini und die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza“.

¹¹² Menke, „Esaltazione serena“, Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, Menke, „Contrapunto scelsiano“, Dickson, „Orality and Rhetoric in Scelsi’s Music“, Dickson, „Towards a Grammatical Analysis of Scelsi’s Late Music“ und Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

¹¹³ Vgl. Murail, „Scelsi, de-compositore“. Siehe dazu insbesondere Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 19–22.

¹¹⁴ Dickson, „Orality and Rhetoric in Scelsi’s Music“, 28–34.

¹¹⁵ Vgl. Halbreich, „Analyse de *Konx-Om-Pax*“, Castanet, „Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi“, Rigoni, „La musique chorale de Giacinto Scelsi“, Bériachvili, „La poetique du son dans l’œuvre de Giacinto Scelsi“ und Féron, „L’esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi“.

Eine Synthese aus den gegenläufigen Tendenzen der Scelsi-Analyse kann man in Alessandra Montalis Ausführungen zum „zeitlosen Augenblick des Scelsi'schen Klangs“ („L'ora senza tempo del suono scelsiano“¹¹⁶) sehen. Montali stellt systematisch „lineares“ und „nicht-lineares Hören“ gegenüber und findet beide Hörformen in Scelsis Musik wieder. „Lineares Hören“, also der Eindruck einer Direktionalität und Gerichtetheit des musikalischen Flusses, ist demnach vor allem durch zwei Faktoren in Scelsis Musik präsent, nämlich durch:

- (1) einen fortgesetzten Wandel der Dynamik, die sich in der Regel zu länger gezogenen *Crescendo*- und *Decrescendo*-Feldern zusammenschließt und so die Zeitverläufe ‚dynamisiert‘;
- (2) die harmonischen Spannungsverläufe vom Einklang bzw. Oktave in dissonantere Klangkonstellationen und wieder zurück (von Menke auf Modelle des *contrapunctus simplex* zurückgeführt¹¹⁷), in denen ein konventionelles Konsonanz-Dissonanz-Prinzip überdauert.

„Nicht-lineares Hören“ hingegen vermag Scelsis Musik zu erzeugen durch:

- (1) die fortgesetzten Verschiebungen innerhalb eines engen, aber nicht klar abgegrenzten Tonhöhenbandes, die eine klare Orientierung im ‚vertikalen‘ Tonraum erschweren;
- (2) die fortgesetzte Ausdehnung und Kontraktion des Klangs, die vor allem mit Hilfe von Dynamik, wechselnder Instrumentation und spektralen Transformationen bewerkstelligt wird;
- (3) das häufig unmerkliche Einsetzen von Instrumenten oder Stimmen und die daraus hervorgehenden immer neuen Kombinationen unterschiedlicher Timbres und Spieltechniken, die ein klangliches Kontinuum konstituieren.

Die folgenden analytischen Entwürfe orientieren sich an diesem Ineinandergreifen von linearem und nicht-linearem Hören, das als Aufforderung begriffen werden soll, sowohl Prinzipien der Echtzeitwahrnehmung als auch solche der Formimagination zu berücksichtigen. Echtzeitwahrnehmung kann dabei verstanden werden als ein Hören, das eng an eine Orientierung im imaginären Klang-Zeit-Raum gebunden ist; dabei verbinden sich zweidimensionale Räume (Tonhöhe, Tondauer) mit mehrdimensionalen (zusätzlich: Dynamik, Dichte, Geschwindigkeit/Tempo, Klangstruktur und Klangfarbe). Das Echtzeithören greift *cues*¹¹⁸ auf, bildet *imprints* (mittels *cues* erzeugte Gedächtnisspuren) und Prototypen,¹¹⁹ gruppiert also den Klangprozess und setzt dadurch in elementarer Weise Vergan-

¹¹⁶ Montali, „Il presente sospeso“. Der zentrale dritte Abschnitt dieses Aufsatzes ist überschrieben mit „L'ora senza tempo del suono scelsiano: analisi“.

¹¹⁷ Vgl. Menke, „Contrapunto scelsiano?“. Auch Castanet („Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi“) führt Scelsis heterophone Konstellationen auf frühe Modelle des Kontrapunkts zurück.

¹¹⁸ Generell können alle musikalischen Parameter *cues* ausbilden, vor allem Dynamik, Melodik, Harmonik, Tempo und Klangfarbe. Vgl. Deliège/Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“.

¹¹⁹ Vgl. Deliège, „Prototype Effects in Music Listening“.

genes mit Gegenwärtigem und Zukünftigem in Beziehung (→ 1.5).¹²⁰ Formimagination hingegen versucht aus solchen im Gedächtnis bewahrten Bruchstücken einen komplexen Gesamteindruck zu bilden. Es ist unmöglich zu sagen, wo Echtzeitwahrnehmung endet und Formimagination beginnt. Mit Henri Bergsons Modell der *durée* – einer für Scelsi zentralen Quelle der Inspiration¹²¹ – können wir davon ausgehen, dass Echtzeithören im Sinne eines Präsenzerlebens und eine verräumlichte Formvorstellung fortgesetzt aufeinander verweisen und ineinander übergehen:

Die ganz reine Dauer [*La durée toute pure*] ist die Form, die die Sukzession unsrer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen. Dazu hat es keineswegs nötig, sich an die vorübergehende Empfindung oder Vorstellung ganz und gar zu verlieren; denn dann würde es ja im Gegenteil zu dauern aufhören. Ebenso wenig braucht es die vorangegangenen Zustände zu vergessen: es genügt, wenn es diese Zustände, indem es sich ihrer erinnert, nicht neben den aktuellen Zustand wie einen Punkt neben einen anderen Punkt stellt, sondern daß es sie mit ihm organisiert, wie es geschieht, wenn wir uns die Töne einer Melodie, die sozusagen miteinander verschmelzen, ins Gedächtnis rufen. Könnte man nicht sagen, daß, wenn diese Töne auch aufeinanderfolgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und daß sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile, wenn sie auch unterschieden sind, sich trotzdem gerade durch ihre Solidarität gegenseitig durchdringen? [...] Die Sukzession läßt sich also [...] wie eine gegenseitige Durchdringung, eine Solidarität, eine intime Organisation von Elementen begreifen, deren jedes das Ganze vertritt und von diesem nur durch ein abstraktionsfähiges Denken zu unterscheiden und zu isolieren ist. Eine solche Vorstellung von der Dauer würde sich ohne allen Zweifel ein Wesen machen, das zugleich identisch und veränderlich wäre und dem die Idee des Raumes gänzlich mangelte. [...]

Kurz, die reine Dauer könnte sehr wohl nur eine Sukzession qualitativer Veränderungen sein, die miteinander verschmelzen, sich durchdringen, keine präzisen Umrisse besitzen, nicht die Tendenz haben, sich im Verhältnis zueinander zu exteriorisieren, und mit der Zahl nicht die geringste Verwandtschaft aufweisen: es wäre das die reine Heterogenität [...].¹²²

120 Vgl. u.a. Snyder, *Music and Memory* und La Motte-Haber, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik“.

121 Vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 30–33.

122 Bergson, *Zeit und Freiheit*, 77–80. Ein Bezug auf Bergsons *durée* wird zwar auch durch Scelsis Schriften bisweilen angedeutet, Gregory N. Reish kommt in seiner Dissertation jedoch zu dem Schluss, dass Scelsis Rezeption von Bergsons Begriffen „*durée*“ und „*élan vital*“ zum Teil missverständlich ist und keine gründliche Kenntnis von Bergsons Philosophie verrät, wobei sich auch keine Schriften Bergsons in Scelsis Bibliothek fanden (Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 30–33). Scelsi verwendet ‚*durée*‘ synonym zu einer externen, kosmischen, ‚unendlichen‘ Zeit, die im Gegensatz zur gegliederten musikalischen Zeit des Menschen stehe: „Die rhythmische Sprache ist [...] Ausdruck von Tiefenrhythmen, die aus vitaler Dynamik aufsteigen. Doch ist der Rhythmus (andererseits) auch Ausdruck und Manifestation von Dauer. Ist er also einerseits die Grundbedingung der Existenz des Menschen oder des Kunstwerks, so vereinigt und verbindet er andererseits durch

Bergsons *durée* integriert gewissermaßen morphologische und syntaktische Wahrnehmungsstrategien, wenn ausgeführt wird, dass *la durée toute pure* gerade *nicht* die Isolation eines Gegenwartspunkts bedeutet, durch die vorangegangene Zustände „vergessen“ würden. Sie beschwört also nicht einen Zustand ‚reiner‘ Präsenz, der „sich an die vorübergehende Empfindung oder Vorstellung ganz und gar [...] verlieren“ würde. Indem aufeinander folgende Ereignisse „miteinander organisiert“ werden, entsteht vielmehr ein dehnbarer Bereich, der zwischen Präsenzerfahrung und der Erfahrung vergehender Zeit vermittelt.

Makro- und Mikrostruktur von Scelsis Wellenformen (Trio à cordes, 1958)

Das viersätziges Streichtrio (1958) ist wohl das erste Werk Scelsis, in dem die Konzentration auf jeweils ein Tonhöhenband weitgehend konsequent über alle vier Sätze durchgeführt ist, wobei im dritten Satz zwei alternierende Tonhöhenbänder (*b*² und *dis*²) auftreten. Generell scheint es für Scelsis Musik angemessener von (Zentral-)Tonhöhenbändern oder -bereichen zu sprechen statt von (Zentral-)Tönen oder Tonhöhen, auch wenn dies einer allgemeinen Tendenz und Scelsis eigenem Wortgebrauch (*Quattro pezzi su „una nota sola“*, 1959) zu widersprechen scheint. Denn in vielen Fällen wird, wie bereits angedeutet, eine Orientierung im Tonraum konsequent unterlaufen, sodass beim Hören oft nicht eindeutig entschieden werden kann, ob am Ende eines Satzes, Verlaufs oder Bogens dieselbe Tonhöhe wie zu Beginn oder etwa eine mikrotonale oder chromatische Versetzung erklingt: „There is no fixed point at which a pitch becomes continuous or established.“¹²³ Im zweiten und vierten Satz des Streichtrios ist dies gut zu beobachten (Nbsp. 40): Nach dem relativ konstanten Zentralton *b* im ersten Satz beginnt der zweite mit einem anfangs vierteltönig von unten ‚anglissandierten‘ *fis*², das lange Zeit als Zentralton intakt bleibt, zum Schluss aber einem vierteltönig erhöhten *fis*² gewichen ist, das sich spätestens ab Takt 65 als neuer ‚Hauptton‘ durchgesetzt hat.¹²⁴ Der vierte Satz setzt anfangs ein um einen Viertelton erhöhtes *c*¹ als Zentralton, das zwar auch am Ende des ‚großen Formbogens‘ in den Takten 60 bis 62 als letzter Ton zurückbleibt (bis kurz vor Schluss eingefärbt durch das um einen

sein Wesen die persönliche und relative Zeit des schöpferischen Künstlers und der von ihm geschaffenen Bilder mit der kosmischen Dauer, der absoluten Zeit.“ (Scelsi, „Sens de la musique. Seconde version“ / „Sinn der Musik. Zweite Fassung“, 511.) Für Bergson dagegen existiert *durée* nur innerhalb der menschlichen Wahrnehmung: „Bergson’s *durée* is anything but absolute; it is a psychological and experiential phenomenon that contrasts sharply with Scelsi’s use of the term to indicate a metaphysical, temporal reality.“ (Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi’s Musical Style and Aesthetic*, 32.) Ein Bezug auf Bergsons *durée* kann dennoch darauf hindeuten, dass Scelsis Musik (mehr als seine theoretischen Texte) jene von räumlichen Hilfskonstruktionen oder Metaphorik unabhängige Erfahrung von Dauer thematisiert oder ermöglicht, auf die Bergsons Philosophie abzielt.

¹²³ Dickson, „Towards a Grammatical Analysis of Scelsi’s Late Music“, 233.

¹²⁴ In dieser Partitur sowie in den darauffolgenden *Quattro Pezzi su „una nota sola“* für Orchester (1959) werden die Vierteltonabweichungen mit 4+ und 4– bezeichnet, die Aufhebung der Vierteltonversetzungen mit *g* („giusto“). Diese Schreibweise wird hier übernommen, wobei die Angaben 4+ und 4– in eckige Klammern gesetzt werden.

Viertelton höhere *cis*¹²⁵), in der folgenden Coda aber, zunächst eine Oktave nach unten versetzt, schließlich dem tiefen *Des* weicht. Solche Beobachtungen lassen also zunächst einige Vorsicht gegenüber der analytischen Anwendung herkömmlicher Konsonanz-Dissonanz-Prinzipien aufkommen: Scelsis Tonraum ist ein gekrümmter.¹²⁵ So sehr er zweifellos auf einem energetischen Prinzip von Spannung und Entspannung aufbaut, so wenig können traditionelle Intervallverhältnisse als sein alleiniger Maßstab dienen.



Notenbeispiel 40: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I–IV: makroformale Tonhöhenverläufe

Betrachten wir nun den makroformalen Verlauf der vier Sätze des Trios, der mithilfe einer Amplitudenform dargestellt ist (Abb. 13), basierend auf der Einspielung des Arditti Quartetts (untere Wellenform, Audiobsp. 32) und den zugrunde liegenden elektronischen Tonbandfassungen Scelsis (obere Wellenform).¹²⁶ Es ist dabei zunächst der Aufbau der Sätze aus dynamisch zu- und abnehmenden Bögen oder ‚Wellen‘ deutlich sichtbar. Gut aus der Abbildung ablesbar ist freilich auch, dass diese dynamische Ausgestaltung der Form in den Tonbandaufnahmen Scelsis weniger markant ausgeprägt ist. Nachvollziehbar wird aber dennoch die enge Korrelation zwischen der Tonbandstruktur und jener der verklanglichten Partitur.

Abbildung 14 zeigt ergänzend zur Amplitudendarstellung die auf Grundlage der Partitur berechneten metronomischen Dauern im Vergleich mit jenen der Tonbandfassung und der klanglichen Interpretation durch das Arditti Quartett. Erkennbar ist dabei, mit welcher Akribie Vieri Tosatti in diesem Fall (und, wie bekannt, in allen anderen untersuchten Fällen¹²⁷) bei der Organisation der Zeitgestalt vorgegangen ist. Einzig in den Schlussphasen der Rahmensätze finden sich Abweichungen zwischen Tonband und Partitur, die

¹²⁵ Menke bezieht dieses Prinzip der Linienkrümmung bei Scelsi auf Prinzipien barocker Architektur- und Formsprache (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 118–121).

¹²⁶ Die Analysen der Tonbandfassungen basieren auf von der *Fondazione Isabella Scelsi* für meine Forschungen im Jahr 2011 bereitgestellten mp3-Dateien mit Kopien der Bänder sowie auf der durch Friedrich Jaecker vorgenommenen Identifizierung von Scelsis Werken auf den Tonbändern. Die Bänder werden nach den Katalognummern der *Fondazione* identifiziert. Die Tonbandfassung des Streichtrios findet sich auf dem Band NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (1. Satz 4.23–8.23; 4. Satz 8.31–12.33; 2. Satz 24.15–27.02; 3. Satz 27.08–29.37 und 1.06.20–1.09.08; dabei dürfte vermutlich die zweite Version des dritten Satzes als Vorlage für die Verschriftlichung gedient haben).

¹²⁷ Vgl. u.a. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

über eine vorauszusetzende Messtoleranz hinausgehen und bewusste Eingriffe Scelsi in die Dramaturgie der Schlussgestaltungen beider Sätze andeuten können.

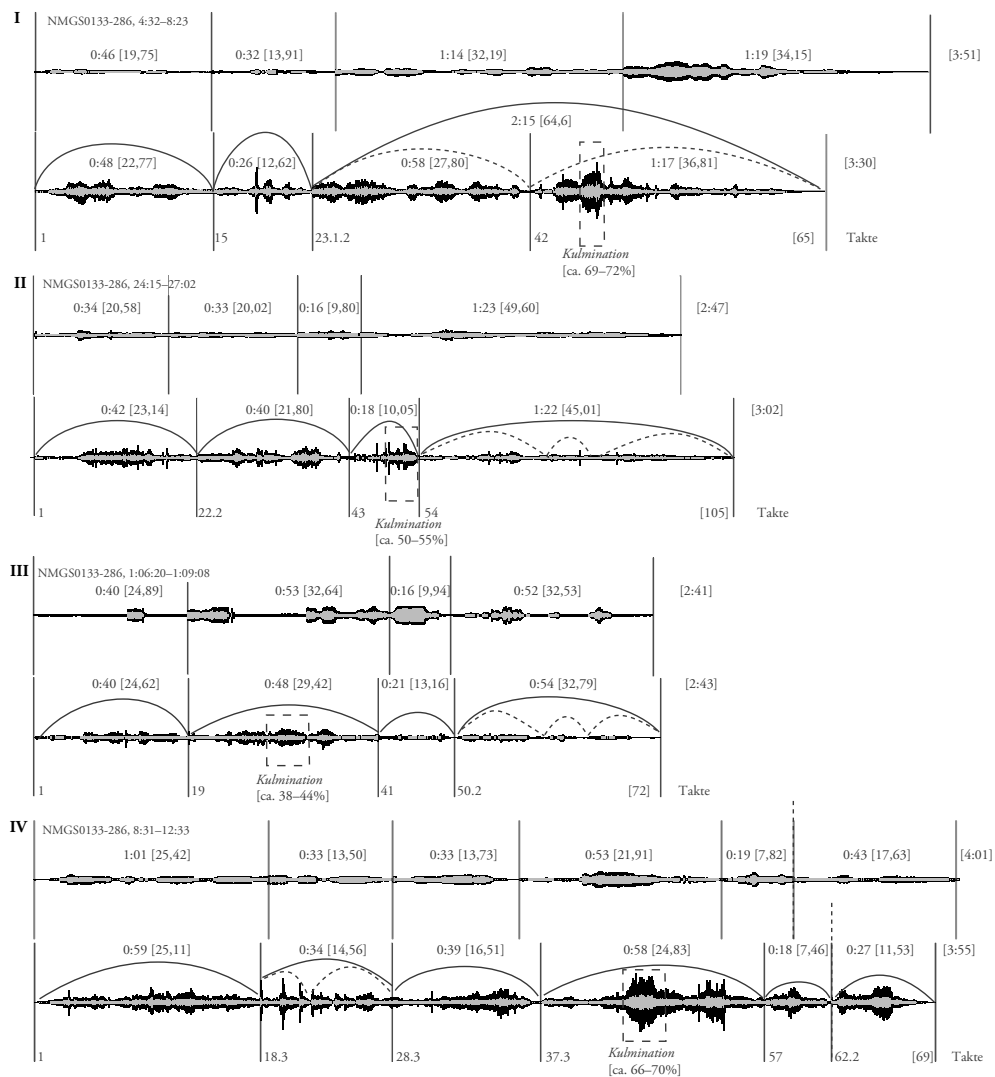


Abbildung 13: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I-IV: Amplitudendarstellung (elektronische Skizzen / oben; Einspielung Arditti Quartett 1988/unten; CD Salabert Actuels SCD 8904-5 1990); Dauern, in Klammern: Prozentanteile der Gesamtdauer



Audiobeispiel 32: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I-IV, Arditti Quartett, Aufnahme 1988, CD Salabert Actuels SCD 8904-5, © 1990 Éditions Salaberts, Fondazione Isabella Scelsi, Westdeutscher Rundfunk, CD 1, Tracks 5-8

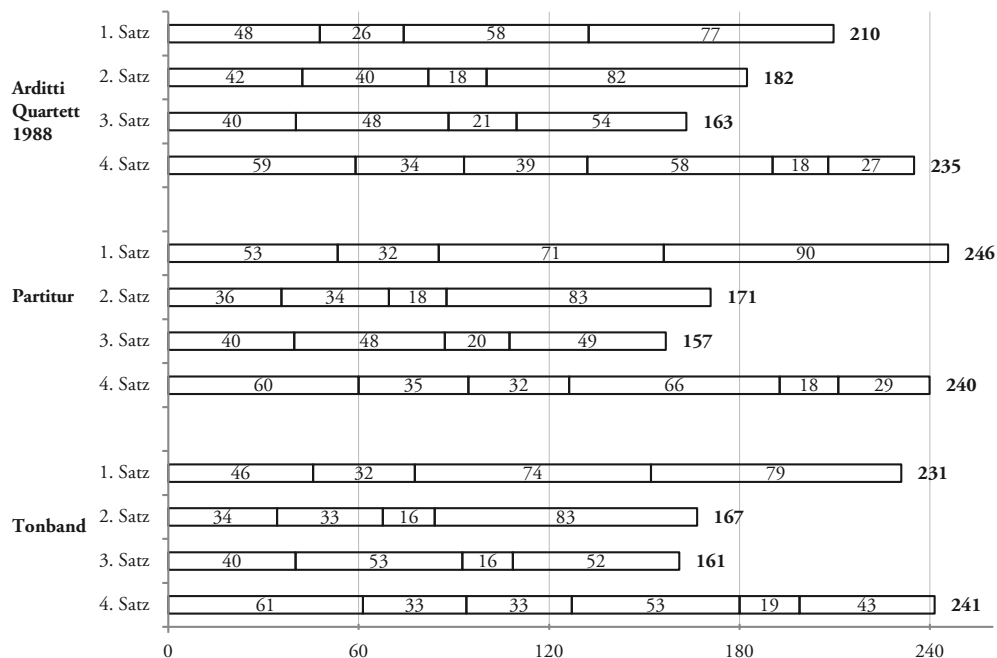


Abbildung 14: Scelsi, *Trio à cordes*, Dauern der vier Sätze mit Abschnittsdauern (in Sekunden) von Scelsis Tonbandcollagen, der Partitur (metronomische Dauer) und in der Einspielung des Arditti Quartetts (1988) im Vergleich

Welchen Prinzipien folgen nun die ‚Wellenformen‘ der vier Sätze? Auf den ersten Blick scheint die Vermutung einer ‚klassizistischen‘ Anordnung der Satzfolge nahe zu liegen, in der Kopf- und Finalsatz in Hinblick auf Dauer, dynamische Intensität und Kontrastbildung dominieren. Für eine konventionelle Dramaturgie spricht auch, dass sich die relativ kurzen Kulminationsfelder in den Rahmensätzen fast exakt nach zwei Dritteln der Gesamtdauer innerhalb des letzten Bogens finden. Dennoch ist ungewiss, ob Scelsi damit tatsächlich eine effektiv auf Höhepunkte und das Werkende zielende „teleologische Gesamtform“¹²⁸ entwerfen wollte. Vielmehr kann man in den Amplitudenformen mit einigem Recht auch einen „anti-teleological sonorous focus“¹²⁹ sehen, der zu einer kontemplativen Hingabe an eine nicht zwingend dramatisch im engeren Sinn organisierte Folge von stets anders gearteten Wellenformen einlädt.

¹²⁸ Vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 27–35.

¹²⁹ Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 234. Eine grundlegende Mehrdeutigkeit von Scelsis Formen wird gerade auch von Johannes Menke eingeräumt: „Die Unwiederholbarkeit des der Teleologie innewohnenden Gedankens der Entwicklung im Sinne einer Zielgerichtetheit steht im Gegensatz zur unendlichen Wiederholbarkeit, wie sie für die Bewegung der Bogenform gilt. Für das Erlebnis des Formganzen der Werke Scelsis ist gerade diese Ambivalenz charakteristisch.“ (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 28)

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Der Verlauf in großen Bögen oder Wellen kann in jedem Fall als der zentrale Aspekt einer Verarbeitung der Musik durch die Wahrnehmungsinstanzen der Hörer*innen angesehen werden, fungieren doch Beginn und Ende der ‚Wellen‘ eindeutig als *cues* für das Echtzeithören. Die Wellen lassen sich aus einfachen morphosyntaktischen Kriterien ableiten: Die Zäsurbereiche (oder „Grenzzonen“¹³⁰) zwischen den Bögen sind vor allem durch eine Reduktion der Tonhöheninflektion charakterisiert, gekoppelt an eine Zurücknahme der Dynamik. So geht am Ende der ersten Welle im ersten Satz (T. 12–14) die Dissonanzspannung der mikrotonal vergrößerten großen Septime (bzw. der mikrotonal verkleinerten kleinen Sekunde) $ces[4-] - b^1 / b - ces[4-]$ in den Oktavklang $b - b^1$ über, zudem wird die Dynamik reduziert, vom Maximum *f* (Vc., T. 3.3–6.2) und *mf* (Vl., T. 6.4–11, Vla., T. 11) auf *p*, dann *più p* und *pp* in Takt 14, und die rhythmische Aktivität verringert sich (sie erreicht ihr Minimum in Takt 13). Der Beginn der neuen Welle wird zu Beginn von Takt 15 eindeutig durch das Einsetzen der tieferen Oktavlage (*B*, Vc.) markiert (Nbsp. 41).

The image displays three staves of music for Violon, Alto, and Violoncelle. The first system (measures 5-14) includes a tempo marking of quarter note = 63. The second system (measures 15-24) and third system (measures 25-34) continue the musical notation. Various performance instructions and dynamic markings are present throughout the score.

Notenbeispiel 41: Scelsi, Trio à cordes, erster Satz, T. 1–17; © Copyright 1990 by Éditions Salabert, Paris

¹³⁰ Vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 36f.

Bei der Gestaltung der musikalischen Aktivität innerhalb der Wellen wirken drei Ebenen zusammen:

1. die dynamische Ebene (z.B. das Crescendieren des Cellos zu Beginn vom *pp* ins *mp*, erster Satz, T. 1–2);
2. die klangfarbliche Ebene, etwa durch:
 - a. Wechsel oder Kombination gestrichener Saiten mit gleicher Tonhöhe (z.B. erster Satz, Vc., T. 3–6);
 - b. Änderung der Strichposition und -geschwindigkeit (*tasto*, *ponticello*, *flautando*, *naturale*) bei gleichbleibender Tonhöhe (z.B. zweiter Satz, Vl., T. 7–8);
 - c. Wechsel oder Kombination von *Ordinario*-Tönen und Flageolets mit gleicher Tonhöhe (z.B. zweiter Satz, T. 66–105);
 - d. pulsierende Wiederholungen einer Tonhöhe (oder eines Zweiklangs) bis hin zum Tremolo (z.B. erster Satz, Vla., T. 23–25; zweiter Satz, Vl., T. 10–13);
3. die Tonhöhenebene: fortgesetzte mikrotonale Inflektionen der Tonhöhe durch Vibrato, Glissando oder Wechselnoten bei gleichbleibender Strichtechnik (z.B. erster Satz, Vc., T. 6–12).

Häufig treten dabei Kombinationen dieser drei Ebenen auf. In der Tat sind sie nicht schlüssig voneinander zu trennen, da jede Tonhöhen- oder Dynamikänderung auch eine klangfarbliche Änderung impliziert und umgekehrt. Aus dem fortgesetzten Wandel der Inflektionstechniken entsteht der Eindruck einer kontinuierlichen Klangtransformation innerhalb der einzelnen Wellen. Die daraus resultierende polyphone Dichte ist ein entscheidendes Merkmal von Scelsis ‚Personalstil‘ (siehe unten).

Neben den *cues*, welche die Wellenform gliedern, finden sich auch relativ häufig strukturierende lokale Klangereignisse innerhalb der Wellen, die Aufmerksamkeit beim Hören erregen, ohne eine Unterbrechung des Klangflusses nach sich zu ziehen. Zu nennen sind hier insbesondere kurze *Pizzicato*-Impulse (oft mit der linken Hand gezupft) oder *Col-legno-balzato*-Akzente (nachfederndes Aufschlagen des Bogenholzes auf die Saite). Diese kurzen geräuschhaften Impulse sind Transkriptionen von Stör- und Nebengeräuschen auf Scelsis Bändern¹³¹ und stellen klare Kontraste zum Sustaincharakter des primären Klangprozesses dar. Sie entwickeln mitunter eine gewisse Eigendynamik. So ist die erste Welle des zweiten Satzes (T. 1–22) von insgesamt 14 *Pizzicato*-Impulsen ‚durchlöchert‘, die sich auch in der folgenden Welle fortsetzen, zum Ende des Satzes hin dann aber wegfallen. Der zweite Satz scheint so ein Formnarrativ vom Gewinnen klanglicher Kontinuität zu entwerfen.

Trotz solcher ‚Störungen‘ zeigt die Grundstruktur der Wellen (vgl. Abb. 13) eine klare allgemeine Tendenz: Auf zwei etwa gleich lange exponierende Wellen folgt, teils nach Einschub einer kürzeren ‚Anlaufwelle‘ (Sätze 2 und 3), die längste Welle, die in mehreren Schüben verläuft und in der sich in den Sätzen 1 und 4 auch der Kulminationspunkt fin-

131 Vgl. Jaecker, „Der Dilettant und die Profis“, 33.

det.¹³² Im zweiten Satz ist dieser Punkt in die Anlaufwelle hinein vorverlegt, während die lange Schlusswelle als gedehnter Ausschwingvorgang dient. Eine solche Dramaturgie der Wellenfolgen verleiht dem Formverlauf zweifellos ein gewisses Maß an gerichteten, vektoriellen Tendenzen. Die darin erkennbare konventionelle Dramaturgie in Scelsis Werken hat insbesondere Volker Helbing hervorgehoben.¹³³

Der dritte Satz scheint am wenigsten mit diesem Modell übereinzustimmen. Zum einen ist er durch den fortgesetzten Wechsel der Zentraltonbereiche h^2 und dis^2 insgesamt kurzgliedriger, zum anderen überlagert dieser Wechsel die energetische Wellenform hier in deutlich destabilisierender Weise. Die Veränderungen des Zentraltonbereichs sind zum h hin durch kleine Transformationsfelder gestaltet, die durch Änderungen des Metrums und durch Pizzicatoimpulse angezeigt werden (vgl. T. 13.5, 23.6, 48.5), während die Wechsel zum dis -Bereich hin mit scharfer Attacke markiert sind (vgl. T. 11.6, 19, 33, 55). Eine Besonderheit ist auch, dass sich die Kulmination hier bereits nach etwa einem Drittel des Satzes ereignet. In der Tat handelt es sich hier um den rückläufigen Verlauf des zweiten Satzes aus dem sechs Jahre später veröffentlichten Violinsolostück *Xnobyis* (1964).¹³⁴ Die palindromische Struktur ist, wie meist bei Scelsi, ziemlich exakt rekonstruierbar – gezielte Unschärfen freilich eingeschlossen, darunter eine in *Xnobyis* angehängte fünftaktige Coda (T. 73–77).¹³⁵ Gegenüber dem Streichtriosatz ergibt sich in *Xnobyis* mithin ein stärker modellhafter Verlauf, bei dem die Kulmination nur wenig vor dem zweiten Drittel liegt und die alternierenden Zentraltonfelder von längeren zu kürzeren Segmenten fortschreiten. Die Destabilisierung der Wellenform durch die alternierenden Zentraltonbereiche bleibt freilich, mit entsprechend umgekehrter Dramaturgie, erhalten. Die bereits früh formulierte Frage,¹³⁶ warum ein musikalischer Verlauf bei Scelsi in zwei ‚Richtungen‘ funktionieren kann, lässt sich mit der tendenziell symmetrischen Struktur der Wellenform und dem grundlegenden Reihungsprinzip von Scelsis kontemplativer, nicht-linearer Form zumindest ansatzweise beantworten – und bildet damit zugleich einen wesentlichen Gegenpol zu den überlagerten linear-teleologischen Tendenzen.

132 Als Kriterium für die Lokalisierung der Kulminationen wurden im Wesentlichen die bei Menke für die „extensiven Höhepunkte“ genannten Kriterien zugrunde gelegt, also maximale Lautstärke und Dichte, oft verbunden mit einer maximalen Ausdehnung des Ambitus (Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 244).

133 Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

134 Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 7. Auf dem Band NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (vgl. Anm. 126) findet sich neben den vier Sätzen des Streichtrios auch der zweite Satz aus *Xnobyis* (1.03.01–1.06.07), dem unmittelbar darauf eine zweite Fassung des dritten Satzes des Streichtrios folgt (1.06.20–1.09.08). Die Tonhöhen der elektronischen Fassungen liegen im Übrigen bei beiden Sätzen (Streichtrio, iii und *Xnobyis*, ii) um einen Ganzton höher (cis^3/f^2) als in den Partiturfassungen (h^2/dis^2).

135 Die Coda findet sich *nicht* auf dem Band mit Scelsis elektronischer Fassung (NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 1.03.01–1.06.07).

136 Thein, „Botschaft und Konstruktion“, 56f.

Allgemein kann man festhalten, dass die satz- und werkübergreifende Palindrombildung auf die generelle Flexibilität von Scelsis Wellenmodell hinweist und dessen rituellen Charakter verdeutlicht. Sie macht klar, dass die Wellenstruktur im Kern nicht *per se* dramatisch oder gerichtet ist, sondern als äußerst variables Modell einer wahrnehmungsorientierten Klangbildung dient, das mit unterschiedlichen Akzentuierungen versehen werden kann: Die Wiederholung von ähnlichen oder verwandten Wellenformen unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Charakters kann zur Kontemplation des Moments einladen. Versteht man die Wellen als Atemzüge, was im Kontext von Scelsis Yoga-Bezügen nahe liegt, so wird plausibel, warum diese wie in der Yoga-Atempraxis des *Pranayama* keine von vornherein festgelegte oder regelmäßige Dauer haben, sondern einem vegetativ-unregelmäßigen Wechsel folgen.¹³⁷ Dass der kontemplative Charakter dieser Wiederholungen aber immer wieder von dramatisch-gerichteten oder auch gezielt destabilisierenden Prozessen überlagert wird, verweist darauf, wie eine solche Präsenzwahrnehmung mit einem linear-beziehenden Hören verwoben sein kann. Scelsis Musik kennt auch Momente der Störung, des Ungleichgewichts, der inszenierten Spannung und Entladung. Diese machen einen bedeutenden Teil ihres Kunstcharakters aus und sind durch ein kontemplatives Präsenzmodell allein nicht zu erfassen.

„Die erste Bewegung des Unbewegten“: Der Innenraum von Scelsis Klangstrukturen (Quartetto No. 4, 1964; *Anahit*, 1965)

Wie viele Musik seit den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, etwa von Iannis Xenakis, György Ligeti oder Krzysztof Penderecki, breitet auch Scelsis Musik ein von Anfang bis Ende andauerndes Klangkontinuum aus. War in frühen Werken der genannten Komponisten eine – alsbald scharf kritisierte – Reihung von Klangfeldern klar als makroformales Prinzip erkennbar (→ 1.3.3), so ist eine schlüssige Abgrenzung in großformale Felder bei Scelsi oft weitaus weniger evident, wenn man vom eben dargestellten Wellenprinzip abieht. Ganz besonders gilt dies für komplexe Werke wie das Vierte Streichquartett (1964), das einen ununterbrochenen etwa 14-minütigen Klangprozess entwirft, der als kontinu-

137 Patañjali (ca. 4.–5. Jahrhundert n.Chr., Kompilator des Yogasutra) definiert *Pranayama* als den Punkt, an dem der Fluss von Einatmen und Ausatmen sich in eine einzige Bewegung auflöst („transzendiert“ wird), bis zu dem Punkt, an dem kein Unterschied mehr zwischen Einatmen und Ausatmen besteht (*Yoga Sutrani Patanjali*, II. 49/51). In Bezug auf die Yogapraxis spricht Scelsi in „Klang und Musik“ von „besonders anspruchsvollen Atemübungen“ („exercices particuliers de respirations très poussées“, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 600/603) und verweist dann explizit auf Patañjali: „Ich kann euch nicht sagen, mit welcher Technik man dahin [zum Klang ‚Anahad‘, dem ‚grenzenlosen Klang‘] gelangen kann. Sie ist Teil des ‚Laya- und Kriya-Yoga‘, umfasst besonders anspruchsvolle Atemübungen und das Wissen um die Wirkung von Klängen auf unsere Körperorgane und feinstofflichen Zentren. Man sollte dazu hinduistische und tibetische Texte lesen; ich beschränke mich darauf, euch die klassischen Schriften von Patanjali zu empfehlen, doch versichere ich euch, dass ein paar tägliche Übungen in dieser Hinsicht nützlicher sind als zwölf Bücher.“

ierliches Ansteigen von c^1 zu b^3 beschrieben werden kann.¹³⁸ In dieser Hinsicht hängt das Quartetto No. 4 eng mit dem im selben Jahr verschriftlichten Violinsolo *Xnoybis* zusammen, dessen drei Sätze laut Untertitel „Die aus Energie zum Geist aufsteigende Kraft“ darstellen. Alle vier Instrumente tragen in dem einsätzigen Quartett im gleichen Ausmaß zur heterophonen, ständig mikrotonal inflektierten Gestaltung dieses Anstiegs bei. Dabei lassen sich Schlüsselmomente ausmachen, die für die Gesamtanlage der Zeitgestalt entscheidend sind. Dazu gehört vor allem ein Ausbruch in Takt 158, in dem erstmals das Bassregister in dynamisch exponierter Weise eingeführt wird.¹³⁹ Der Ausbruch führt zu einem bemerkenswert stabilen Klangband von etwa einer Minute Dauer (20 Takte, T. 158–177), nach dem das tiefe Register wieder ausgeblendet wird. Deshalb und auch aufgrund seiner besonderen Intensität stellt dieser Ausbruch im Gesamtverlauf einen Höhepunkt dar.¹⁴⁰

Die spektrale Darstellung (Abb. 15, Audiobsp. 33) zeigt als übergeordnetes zusammenhangbildendes Element die beiden Zentraltöne f (bis Takt 169) und d (ab Takt 170) bzw. deren Teiltöne d^1 und f^1 sowie $a^1/a^2/a^3$ und c^4 .¹⁴¹ Durch den Wechsel des Basstons von f nach zunächst d (T. 170, Vla.), später D (T. 172/173, Vc.) lassen sich deutlich zwei größere Abschnitte in diesem Ausbruch ausmachen, die sich in ihrer spektralen Struktur unterscheiden: Während die Takte 158 bis 169 eine relativ obertonarme statische Klangwirkung vermitteln, treten die höheren Teiltöne in den Takten 170 bis 177 durch die prägnante Stimmführung der beiden Violinen in hoher Lage mit hohem Geräusch- und Schwebungsanteil deutlich in den Vordergrund und erzeugen so einen nachhaltigen Kontrast zum Vorangegangenen.

Daneben werden die beiden Zentraltöne f und d kurzzeitig auch als Akkord- oder Teiltöne der Dreiklänge B-Dur und d-Moll umgedeutet. In Takt 167 deutet das B des Cellos zum ersten Mal B-Dur an, wobei der Zentralton f weiterhin im *forte* / *fortissimo* gespielt wird (2. Vl., Vla., Vc.) und so die konventionelle Harmonik größtenteils verdeckt. Auch der d-Moll-Dreiklang erklingt in Takt 170 nur für kurze Zeit, zudem wird er durch den scharfen Einsatz der zweiten Violine verschleiert. Dreiklangsharmonik blitzt in dieser dichten Klangstruktur nur reminiszenzartig auf, in Form von „Ruinen“, die „auf unheimliche Weise vertraut“ scheinen.¹⁴²

138 Helbing („Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“) und Garilli („Isole in un mare di nastri“) bieten detaillierte Analysen des Quartetts, Garilli mit Bezug auf die zugrunde liegenden Tonbänder.

139 In Takt 107 wird das Bassregister lediglich im *ppp* angedeutet.

140 Vgl. die systematisch durchgeführte ‚dramatische‘ Deutung der Großform in Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

141 Auch diese und die folgenden Spektralanalysen wurden mit der von Dieter Kleinrath entwickelten Software CTPSO durchgeführt (→ 2.1.2, Anm. 86).

142 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 115.

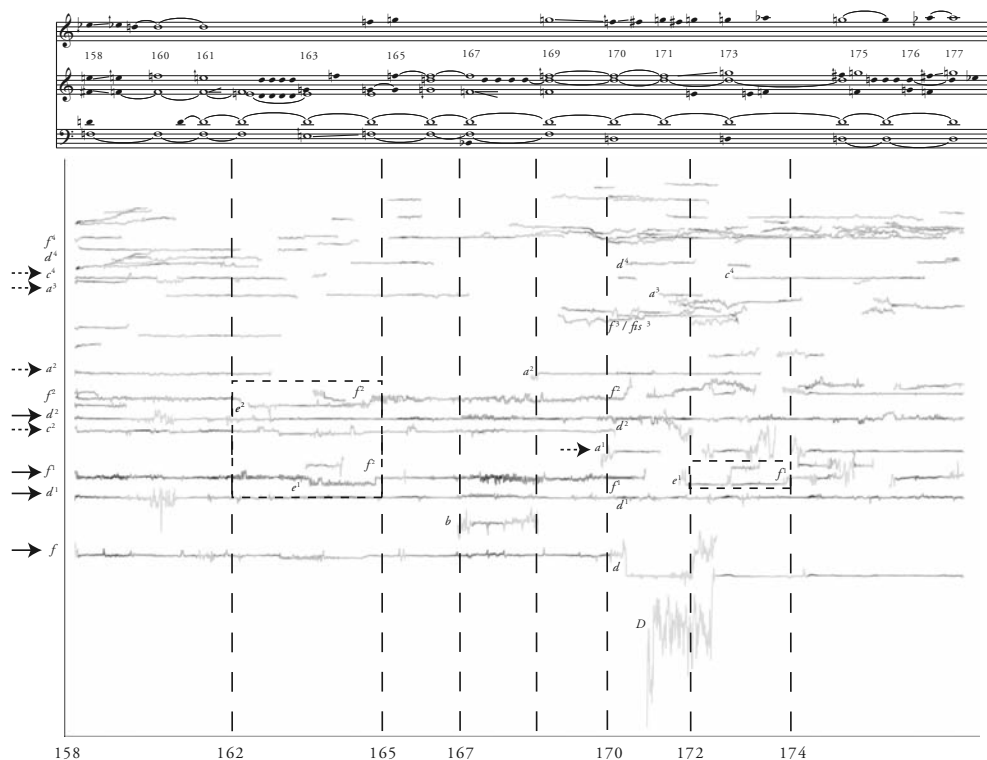


Abbildung 15: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 158–177, Reduktion der Partitur (nach Volker Helbing) und *sonic*-basierte Spektralanalyse (0012162KAI)



Audiobeispiel 33: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 158–177; Klangforum Wien, Aufnahme 1997, CD Kairos 0012162KAI, © 1999 KAIROS Production, Track 1, 9:31–10:40

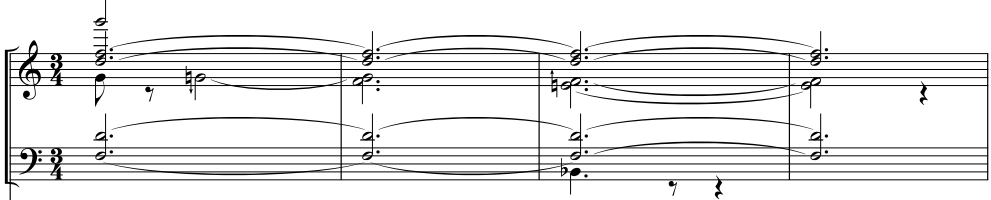
Das Gesamtspektrum der vier Takte 165 bis 168 (Nbsp. 42) macht deutlich wie fließend Teiltöne und Grundtöne ineinander übergehen können: So tritt etwa das f^1 in Takt 165 als zweiter Teilton von Viola und Cello prominent hervor und wird in Takt 166 von der Viola als neuer Grundton aufgegriffen. Trotz dieser ‚Kompatibilität‘ der Spektren erzeugt die fortgesetzte Inflektion der Tonhöhen einen sehr hohen Grad an spektraler Rauigkeit.

Deutlich wird durch solche Beobachtungen, wie formbildend spektrale Wandlungen in Scelsis Musik sein können. Allerdings sollte ihre Gruppierungsfunktion nicht überschätzt werden, sind sie doch – speziell in diesem Werk – Bestandteil fortgesetzter, in aller Regel als ‚kontinuierlich‘ empfundener Transformation und fungieren so selten als *cues* im strengen Sinn.

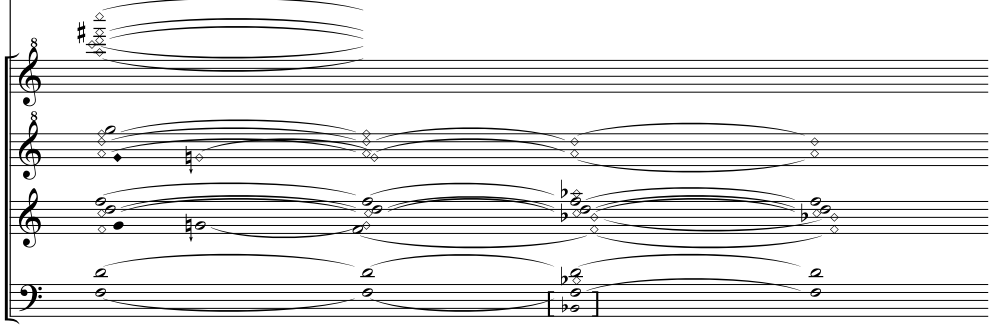
Auch in Scelsis berühmtem Werk *Anahit* für Violine und 18 Instrumente (1965) lassen sich zunächst kaum saliente, also für die Wahrnehmung deutliche Ereignisse ausmachen,

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

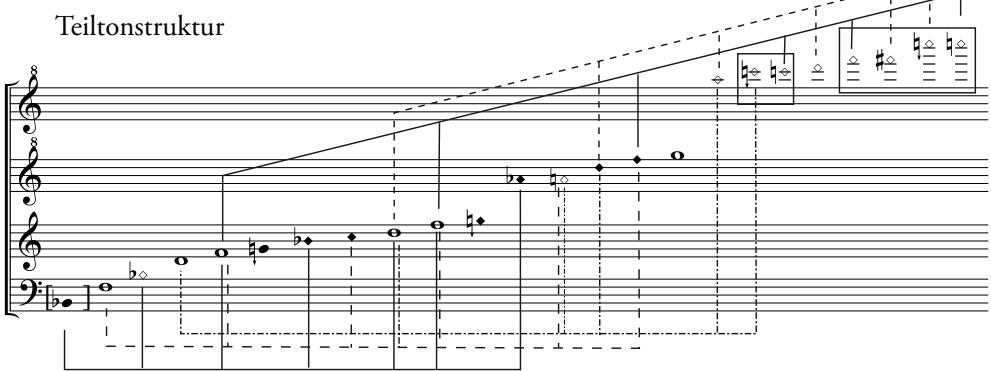
Partitur



Spektralanalyse



Teiltonstruktur



Notenbeispiel 42: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 165–168, Partiturreduktion, *sone*-basierte Spektralanalyse und Teiltonstruktur (Durchschnitt über die gesamten vier Takte)

die eine Untergliederung des Klangkontinuums bewirken würden. Die *Anahit*-Analyse von Christine Anderson kommt so auch zum Schluss, dass Scelsi in *Anahit* erfolgreich „kristallisierte Momente“ der Präsenzerfahrung inszeniert. Die von Anderson identifizierten zu dieser Wirkung beitragenden Mittel sind „Tempi am Rande der Wahrnehmbarkeit“, „irreguläre Klangereignisse“ und die „Simultaneität verschiedener Prozesse“¹⁴³ sowie „plötzliche[] Ambitusveränderungen“ und „nicht ortbare[] Töne in der Kontraok-

¹⁴³ Anderson, „Klang als Energie“, 81.

tave [...]“.¹⁴⁴ Diese Beobachtungen können als präzise Spezifizierungen eines nicht-linearen Hörens gelten, wie es in *Anahit* praktiziert werden kann. Auch Anderson aber räumt ein, dass eine „Verschränkung [...] des zyklischen mit dem final-gerichteten [Formprinzip]“ wesentlichen Anteil an Scelsis Kunstfertigkeit habe.¹⁴⁵ Auch in *Anahit* also greifen Kontinuität und Diskontinuität, Linearität und Nicht-Linearität ineinander.

Die in Abbildung 16 dargestellte Passage (T. 31–55) kann das veranschaulichen (Videobsp. 3): Zum einen wird hier in charakteristischer Weise ein Klangband ausgebreitet, das aufgrund der fortgesetzten Inflektionen und einer kaum ausgeprägten Bogenstruktur weder im ‚vertikalen‘ Tonraum noch im ‚horizontalen‘ Zeitraum Halt bietet. Es lässt sich nicht mehr unterscheiden, welches Referenztonhöhen, welches etwaige Nebentöne sind. Der Mangel an deutlich kontrastierenden Ereignissen vermittelt uns vielmehr ein klangliches Kontinuum. Dazu kommt der fortgesetzte dynamische Wandel von Einzelkomponenten und die damit zusammenhängende variable Instrumentation, wie von Anderson beschrieben. Neu hinzutretende oder verklingende Komponenten des Gesamtklangs sind durch ihre ein- bzw. ausschwingende Dynamik oft kaum identifizierbar, Obertonstrukturen der tiefen Töne verschmelzen, wie auch im Vierten Streichquartett gezeigt, auf engste mit den Grundtönen der höher liegenden Töne.

Dem entgegen stehen aber Momente, in denen Einzelkomponenten nichtsdestotrotz deutlich aus dem Kontinuum heraustreten. Die prominentesten unter diesen eingebetteten ‚Ereignissen‘ sind im oberen Notensystem von Abbildung 16 angeführt und in der Spektraldarstellung durch graue Unterlegung hervorgehoben: das Auf- und Abglissandieren von Posaune 1 und Violoncello 1 (T. 34), die absteigenden Trillerfiguren der Bassklarinette (T. 35.4–36), der Triller von Englisch Horn und Viola 2 (T. 39.3–41.3), der trotz *ppp* deutlich hörbare Einsatz der Blasinstrumente im tiefen Register (T. 42.4, Kl., Bkl., Hr. 2; *F – H – e*), noch deutlicher wenig später die reine Oktave im *mf* (T. 49.1; *E – e*, Kl., Hr. 2), die *sul ponticello* gespielten Sextolen des Violoncello 1 (T. 47.3–48.1), und schließlich die dialogisch angeordneten Glissandi in Trompete (T. 49–50, *ais*¹ – *a*¹ – *ais*¹) und Tenorsaxophon (*g*¹ – *gis*¹ – *a*¹). Zwar handelt es sich hierbei nicht um saliente Momente im engeren Sinn, aber doch um reliefartig heraustretende Charakteristika des Klangbandes, die entscheidend zur zeitlichen Orientierung beitragen und sich dadurch wesentlich von der monochromen klangfarblichen ‚Strenge‘ der elektronischen Fassung des Werks unterscheiden.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., 78.

¹⁴⁶ Vgl. die knappe Analyse des Tonbands zu *Anahit* in Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 9f. Während Jaecker hier den kreativen Beitrag Vieri Tosattis im Prozess der Verschriftlichung hervorhebt, da sich die Differenziertheit der Partitur von *Anahit* erheblich vom „pauschalen Klangeindruck von Scelsis Aufnahme“ unterscheide, scheint Uli Fussenegger im Gegenteil die Meinung zu vertreten, die Verschriftlichung sei „eine ziemlich grobe Vereinfachung in der Vertikalen“ gegenüber den „extrem komplex[en]“ „mikrotonalen Details des Ondiola-Originals“ („Die Musik hinter der Musik“, 268). Die Tonbänder zu *Anahit* sind archiviert unter NMGS0094-267, Riv@9,5-RVRS_02.R-56.mp3, 0.03–5.07 (T. 1–92) und NMGS0148-136, Riv@19_03.L-56.mp3, 0.06–6.14 (T. 88–188).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

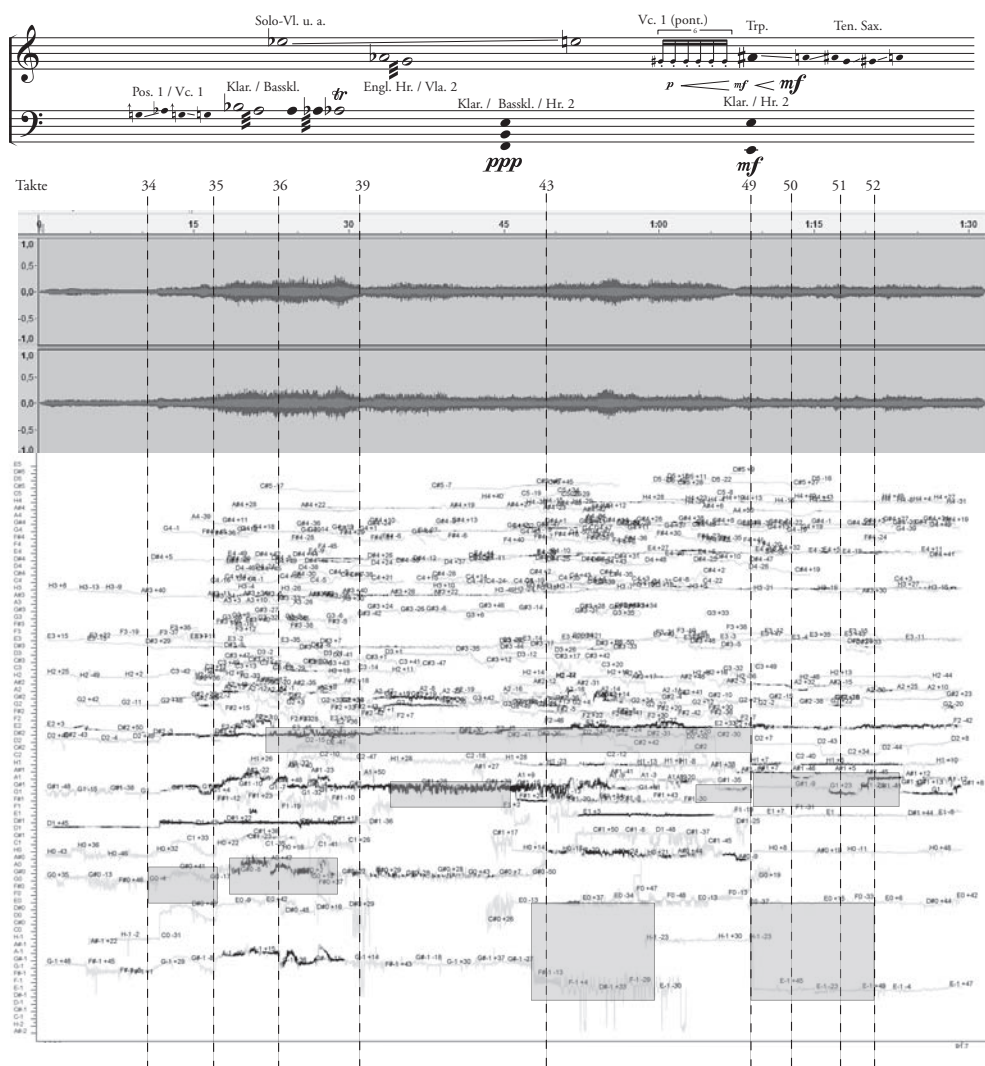


Abbildung 16: Scelsi, *Anabit*, T. 31–55 (von unten nach oben): *sone*-basierte Spektralanalyse, Amplitudendarstellung, saliente Ereignisse in Notendarstellung (Klangforum Wien, Violine: Annette Bik, Leitung: Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, 1999)



Videobeispiel 3: Scelsi, *Anahit*, T. 3:1–55, *sone*-basierte Spektralanalyse; Annette Bik, Klangforum Wien, Hans Zender, Aufnahme 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 4, 2:15–3:46

Diese Passage aus *Anahit* wurde gewählt, weil sie wohl am schlüssigsten auf Montalis nicht-lineares Hören verweist, in dem eine Orientierung des Hörvorgangs an ‚architektonischen‘ Markierungen der Zeit gezielt unterlaufen wird. Im gesamten Verlauf des laut vorgeschriebenen Tempi knapp elfminütigen Werks scheint dagegen ein morphologisches Prinzip gegenüber dem diskutierten relativ ‚ereignislosen‘ Ausschnitt klar an Kontur zu gewinnen: Deutlich ist die Zäsur durch das Violinsolo nach etwas mehr als der Hälfte des Werks (T. 109–126), wodurch die großformale Anlage automatisch in ein Vorher/Nachher geteilt wird. Markant außerdem zeigen sich auch hier die makroformalen wellenartigen Intensivierungsphasen in beiden großen Abschnitten, mit deutlichen Energiemaxima in den Takten 60 bis 70, 89 bis 107 und 135 bis 162. Noch weitaus pluraler als etwa im Streichtrio sind dabei allerdings die heterogenen Schichten und Ereignisse angelegt, die durch diese Bögen umspannt werden, so etwa abrupt ‚herausplatzende‘ *crescendi* (z.B. T. 91, Bläser), plötzliche Registerwechsel (T. 147, Vl. und Flöten) oder scharf markierte Simultandissonanzen (T. 143, Vl. und Vla. 1+2).

Diese ereignishaften Elemente, so unscheinbar sie auf einer mikroformalen Ebene auch bisweilen sein mögen, zeigen eine Tendenz, die Homogenität der Bogenform zu überformen, den kontinuierlichen Fluss innerhalb der Wellen nachhaltig zu ‚stören‘. Sie wirken so einer einfachen Kontemplation von musikalischen ‚Atemzügen‘ entgegen und machen aus der Musik mikropolyphone Abenteuer. Diese Destabilisierung von zeitlicher ‚Vektorialität‘, die sich in Scelsis elektronischen Vorlagen noch weitaus auffälliger einstellt, bewahrt Scelsis Werke letztlich vor einem Anheimfallen an pauschale Kontrast- oder Steigerungs-dramaturgien. Sie realisiert schlüssig jene „erste Bewegung des Unbewegten“, ¹⁴⁷ als die Scelsi Klang definiert hat.

Zum Ineinandergreifen von Verräumlichung und Linearität
(*I presagi*, 1958; *Chukrum*, 1963)

Der dritte Satz von Scelsis dreisätzigem *I presagi* für neun Blechblasinstrumente und zwei Schlagzeuger (1958) ist palindromisch gebaut (mit dem Symmetriezentrum in den Takten 47/48). ¹⁴⁸ Das damit exponierte, symmetrisch-verräumlichte Grundmodell wird am Schluss des Satzes durch einen deutlich gerichteten linearen Prozess überlagert: Er mündet in ein ungebremses, ekstatisches *crescendo*, das plötzlich abbricht. Dieser spektakuläre Schluss widerspricht auffällig Scelsis ‚Standardmodell‘ des langsamen Verklingens. Die Überbietungs-dramaturgie der ‚teleologischen Gesamtform‘ wird damit zu einer besonders auffälligen Konsequenz geführt, weisen doch die ersten beiden Sätze den modellhaften verklingenden Schluss auf. Aber nicht nur der Schluss des dritten Satzes, sondern seine gesamte Form kann als ‚dramatische‘ Anlage interpretiert werden. Die Zentraltonbereiche wechseln von A zu einem gespannteren B (T. 22) und wieder zurück zur ‚Auflösung‘ in

¹⁴⁷ Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 599.

¹⁴⁸ Vgl. Taylor, *The Large Ensemble Works of Giacinto Scelsi*, 145–160.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

den Ton *A* (T. 71). In Hinblick auf Dynamik, Klangdichte und Aktionstempo kann man eine Abfolge energetischer Wellen konstatieren, die an Intensität zunehmen (mit einer kurzen, aber deutlichen ‚Atempause‘ im Symmetriezentrum) und am Schluss kulminieren (Abb. 17, Audiobsp. 34).

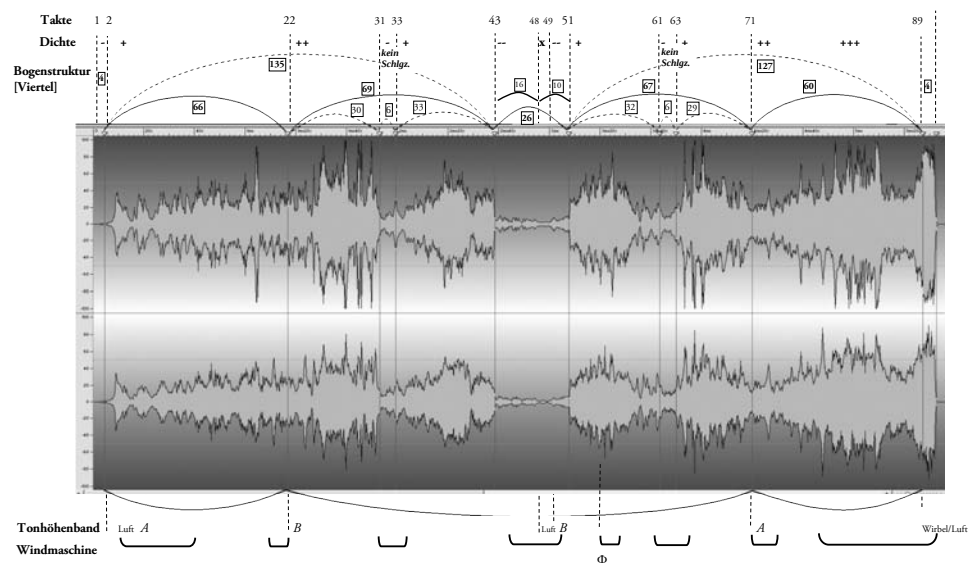


Abbildung 17: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, annotierte Amplitudendarstellung der Aufnahme Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, Kairos 0012032KAI, 1999, Gesamtdauer 5:30



Audiobeispiel 34: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz; Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 7

Diesen dynamischen Vorgängen wirkt aber auch hier eine anti-hierarchische Tendenz entgegen, die ein nicht-lineares Hören provoziert. Vor allem gilt dies für eine Passage des Werks, die vom Symmetriezentrum zur ‚Auflösung‘ in den Ton *A* übergeht (T. 51–70): Die hohe Aktionsdichte, eine Verdeckung der Tonhöhen durch Luft- und Nebengeräusche sowie die fortgesetzte Überlagerung unregelmäßiger rhythmischer Bildungen (Nbsp. 43) tragen hier zu einem besonders ‚flachen‘, anti-hierarchischen Gesamteindruck bei, wie auch die Spektralanalyse dieser Passage zeigt (Abb. 18, Videobsp. 4). Einzelne Ereignisse sind schwer isolierbar – ein Resultat nicht zuletzt der kongenialen Verschriftlichung von Scelsis hier äußerst geräuschhaften Tonbandklängen durch Tosatti.¹⁴⁹ Scelsis Modell des

¹⁴⁹ FIS, NMGS0103-363, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 48.58–53.55 (nach 2:29 bzw. 50:27 zwei Sekunden Unterbrechung; Schluss abrupt abgeschnitten).

kugelförmigen Klangs¹⁵⁰ scheint hier somit schlüssig eingelöst. Dieser Abschnitt kann als *ein* einziger fortgesetzt aufgerauter Klang ohne klare Einschnitte aufgefasst werden. Ein solcher Hörzugang lenkt die Aufmerksamkeit implizit auf die ‚chimärische Zuordnung‘ der Klangtransformation, in der die Klangkomponenten nicht mehr einzelnen ‚Objekten‘ der Umgebung zugeordnet werden können (→ 1.3.4).¹⁵¹ Die Musik ist bestimmt durch hybride Klangfarben, deren Zusammensetzung beim Hören nicht ohne weiteres identifiziert werden kann. Die satztechnischen Grundlagen dafür wurden in der Scelsi-Forschung als „Netzwerktechnik“¹⁵² und „potenzierte Heterophonie“¹⁵³ beschrieben.

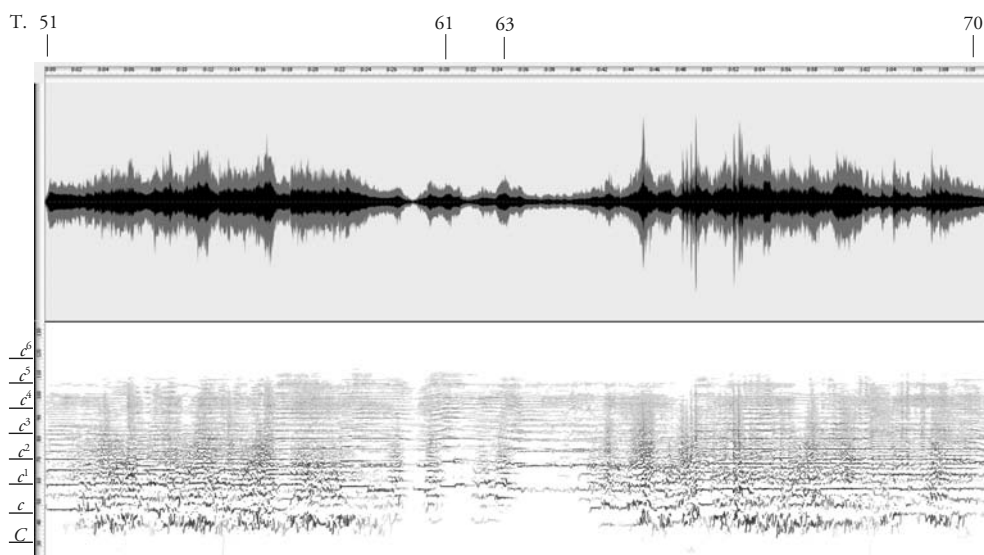


Abbildung 18: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 51–70, *sone*-basierte Spektralanalyse (Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, Kairos 0012032KAI, 1999)



Videobeispiel 4: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 51–70, *sone*-basierte Spektralanalyse; Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 7

150 „Außerdem ist der Ton sphärisch, doch wenn wir ihn hören, scheint er nur zwei Dimensionen zu haben: Tonhöhe und Dauer – von der dritten, der Tiefe, wissen wir zwar, dass sie existiert, doch sie entgeht uns in gewissem Sinne. Die Obertöne und die Untertöne (die man weniger hört) vermitteln uns manchmal den Eindruck eines reicheren und komplexeren Klangs, der etwas anderes ist als Dauer oder Tonhöhe, doch ist es schwierig für uns, seine Komplexität wahrzunehmen.“ (Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 597)

151 Vgl. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 459f.

152 Koch, „Musik unter der Lupe“, 92.

153 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 94.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The image displays a musical score for Scelsi's *I presagi*, third movement, measures 50-55. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions like "JORD. METALL." and "VIA SORD.".

The score is divided into two systems. The first system (measures 50-54) includes a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *f*. The second system (measures 55-59) continues the complex rhythmic and dynamic patterns, with additional markings like *più f*, *meno f*, and *molto f*.

Notenbeispiel 43: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 50–55; © Copyright 1987 by Editions Salabert, Paris

Eine solche produktive Desorientierung der Wahrnehmung verfolgt generell auch *Chukrum* für großes Streichorchester (1963). Das Werk weist, hierin dem Streichtrio vergleichbar, einen viersätzigen Aufbau auf, in dem in klassizistischer Weise die Rahmensätze von Länge und Gewicht her dominieren – und in diesem Fall sogar direkt aufeinander bezogen sind. Wie bereits Wolfgang Thein festgestellt hat,¹⁵⁴ ist der vierte Satz eine Variante des ersten und gegenüber diesem leicht gerafft, wobei beide Sätze palindromisch gebaut sind. Vergleichbar mit *Anahit* bietet *Chukrum* einen großen Reichtum an kontrastierenden Gestalten, an salienten Oberflächenereignissen, die hier zum Teil aber durchaus die Funktion von explizit markierten *cues* annehmen können. Durch die spiegelbildliche Anlage dieser *cues* gewinnt die Palindromform im ersten Satz eine hohe raum-zeitliche Plastizität und Relevanz für die Formimagination. Zu nennen sind dabei insbesondere folgende Momente (Nbsp. 44, Audiobsp. 35):

- die auch hier (wie im dritten Satz von *I presagi*) dynamisch und energetisch stark zurückgenommene Achse in der Mitte des Satzes (T. 61–71);
- zwei herausstechende motivartige Akzentfolgen: eine Kombination von vier Doppel- und zwei Einzelakzenten (T. 31–33/99.2–101), gekoppelt an ein großes Tremolo-Glissando im Tutti (T. 34–36/96–98) und an drei Einzelakzente mit auskomponiertem Nachhall (T. 38–39.1/93.3–94);
- die Generalpausen nach den beiden ersten, vorwiegend sanft anhebenden Wellen (T. 7.2/15.3 sowie 117.1/125.2) und die sich zu Impulsfolgenden verdichtenden *Pizzicati* (T. 8.3–11/121–123) in den Rahmenphasen;
- das markante, plötzliche Hereinbrechen der Töne *c* (T. 29.2) und *d* (T. 52–54/78–80 sowie 60/72).

In der Rekomposition dieses Verlaufs im vierten Satz nun ist im Vergleich besonders auffällig, dass die Generalpausen in den Rahmenabschnitten entfallen und der Klangfluss insgesamt einen stärker prozessualen Zug erhält. Dies schlägt sich auch im Wegfallen der im ersten Satz stark zäsurbildenden zentralen Achse nieder (diese wird durch einen einzelnen *Fortissimo*-Klang ersetzt, der den Takten 60/72 im ersten Satz entspricht) sowie in der generell intensivierte Dynamik, die das Profil eines dynamischen ‚Finalsatzes‘ verstärkt. Das kann etwa anhand eines Vergleichs der markanten Doppelakzente veranschaulicht werden: Im ersten Satz sind sie eher dezent vom fast kompletten Tutti der ersten Violinen (bis auf zwei), von der Hälfte der zweiten Violinen (*legno battuto*) und einem Drittel der Celli über das liegende *c* in fünf anderen Instrumentengruppen gelegt (T. 31–33/99–101); im vierten Satz (T. 30–32) dagegen sind sie zu massiven Tuttischlägen geweitet, wobei ein weiteres Drittel der Celli und das fast komplette Tutti der Kontrabässe (bis auf zwei) zur Akzentschicht hinzutreten, während das im ersten Satz stabile *c* hier in sechs weiteren Instrumentengruppen starken Inflektionen unterworfen wird.

¹⁵⁴ Thein, „Botschaft und Konstruktion“, 55 f. und 63.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions like *pizz.*, *[G.P.]*, *quasi f*, and *arco* are used throughout. Time markers and measure numbers are provided below the staves.

System 1:

- Measures 6, 6.2, 7.2, 10-11, 12.1, 15.3.5, 29.2
- Dynamic markings: *p*, *ff*, *[G.P.]*
- Time markers: 126, 125.2, 121-122, 120.2.5, 117.1, 112.2, 105.2.75 x [103/104]

System 2:

- Measures 31-33, 34-37
- Dynamic markings: *ff*, *ff*
- Time markers: 99.2-101, 96-98

System 3:

- Measures 38-39, 52-54, 60
- Dynamic markings: *f*, *mf*, *f*, *pp*
- Performance instructions: *pizz.*, *[arco]*
- Time markers: 93.3-94, 78-80, 72

Notenbeispiel 44: Scelsi, *Chukrum*, erster Satz: cues



Audiobeispiel 35: Scelsi, *Chukrum*, erster Satz; Orchestre de la Radio-Télévision Polonaise de Cracovie, Jürg Wyttenbach, CD Accord 201112, © 1990 Musidisc, Track 6

Einerseits entspricht dieser stärker dramatisierte und prozessuale Zug des vierten Satzes Scelsis Tonbandfassung: Für diesen Satz hat Scelsi nicht einfach nur das rückwärts abgespielte Band des ersten Satzes kopiert und neu ausgesteuert, sondern dieses auch mit neuen Elementen überlagert, sodass es zu fortgesetzt sich wandelnden geräuschhaften Modulationseffekten kommt.¹⁵⁵ Diese lassen allerdings auch (vergleichbar mit der Funktion der geräuschhaften Elemente im dritten Satz von *I presagi*) die Relevanz gestalthafter Bildungen deutlich zurücktreten – eine Tendenz, die Tosattis instrumentale Fassung hier nur bedingt einlöst, da sie im Vergleich zur elektronischen Fassung den markanten Gestalten deutlich mehr Gewicht zumisst.

Hörvergleiche machen auch hier deutlich, wie aus der verschlungen transformatorischen, pulsierenden elektronischen Fassung in der instrumentalen Fassung eine deutlich schärfer gegliederte, kontrastbetontere Formstruktur wird. Dies wirkt nachhaltig auf die Aufführungspraxis: Die Ersteinspielung von *Chukrum* unter der Leitung Jürg Wyttenbachs¹⁵⁶ ist hoch energetisch und suggestiv, führt aber die Tendenz der Verschriftlichung hin zur Betonung der *Formumrisse* fort, indem sie Kontrastmomente inszeniert und zu diesem Zweck auch immer wieder deutlich das Tempo in den Zäsurbereichen verlangsamt, ohne dass Tempoänderungen vorgeschrieben wären – eine allgemeine Tendenz zu einer Verbreiterung des Tempos, die bei vielen Scelsi-Interpret*innen zu beobachten ist.¹⁵⁷

Von der elektronischen Skizze zur performativen Umsetzung (*Tre canti sacri*, 1958)

Abschließend soll nun noch ein Versuch gemacht werden, genauer die wesentlichen Schritte und Transformationen nachzuvollziehen, die im Rahmen des in dieser Form vielleicht einzigartigen Schaffensprozesses von der elektronischen Fassung zur Partiturfassung stattgefunden haben – und der sich im Interpretationsprozess von der Partitur zur performativen Verklanglichung fortsetzt. Dabei ist die eingangs gestellte Frage nach der besonderen Wirkung von Scelsis Musik aufzugreifen und auf das Verhältnis der beiden Fassungen zu beziehen. Als Fallstudie dient hier ein Beispiel, das zum einen bereits Gegenstand detaillierter Analysen war, zum anderen eine Tonbandfassung in verhältnismäßig guter Qualität bietet: der dritte Satz aus den *Tre canti sacri* für achttimmiges Vokalensemble (1958).¹⁵⁸

Zweifellos ist in den *Tre canti sacri* die finalistisch ausgerichtete Mehrsätzigkeit besonders ausgeprägt. Den auf der Ondiola entworfenen Klangstrukturen wurden Texte unter-

155 Die vier Sätze von *Chukrum* finden sich auf dem Tonband NMGS0215-468, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 33.33–48.15 (Gesamtdauer 14:42; enthält Pausen zwischen den Sätzen).

156 Orchestre de la Radio-Télévision Polonaise De Cracovie, Jürg Wyttenbach, Accord 1990.

157 Auf diese Tendenz hat bereits Menke hingewiesen (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 32).

158 Detaillierte Analysen bietet Johannes Menke („Esaltazione serena“: dritter Satz; *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 27–103; alle drei Sätze). Vgl. auch Rigoni, „La musique chorale de Giacinto Scelsi“ und Menke, „Contrapunto scelsiano?“, 111–114. Die Tonbandfassung des Werks ist archiviert unter NMGS0142-592, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (erster Satz 28:03–30:45; zweiter Satz 20:45–24:35; dritter Satz 31:15–34:58).

legt, die dem Repertoire liturgischer Musik entstammen (erster Satz: Angelus, zweiter Satz: Requiem, dritter Satz: Gloria). Sie sind auf jeweils eine Kernaussage reduziert und nicht im konfessionellen Sinn zu verstehen, sondern als eine im dritten Satz kulminierende Friedensbitte, die auf das groß angelegte *Konx Om Pax* (1966) vorausweist.¹⁵⁹ Die Zunahme und Ausweitung der Besetzungstärke und Registerdisposition in den drei Sätzen macht ebenfalls klar eine finale Konzeption deutlich: erster Satz: 2S/2A/2T, mittlere/hohe Lage (*gis*[4 –] – *des*²[4 –]); zweiter Satz: 2S/2A/2T/2B (Soprane in sehr tiefer Lage unterhalb *d*¹ und sparsam eingesetzt; Bässe oberhalb *e*, enge mitteltiefe Lage (*e*[4+] – *d*¹); dritter Satz: 2S/2A/2T/2B, weite Lage (*H* – *fis*²). Daneben ähneln sich die drei Sätze sowohl im Prinzip einer aus einem „Kerntonraum“ herauswachsenden Klangstruktur, der nach vielfältigen Verästelungen und Transformationen zum Schluss hin wieder erreicht wird¹⁶⁰ (also im weit gefassten Prinzip einer ‚großformalen Dissonanz‘), als auch in der Textdisposition: Die Kernaussage im dritten Satz „Gloria in excelsis deo“ wird in den Rahmenphasen exponiert (T. 1–26; 52.4–66), die ergänzende Aussage (im dritten Satz „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“) im mittleren Abschnitt (T. 27–52.3). Tatsächlich ist die Dreiteiligkeit in diesem Satz insofern besonders markant, als der dritte Abschnitt deutlich auf den ersten zurückgreift: Die Takte 52.4–66 übernehmen fast wörtlich das Material aus den Takten 11.4–23, wobei die Takte 11.4–13 zweimal Verwendung finden.¹⁶¹ Durch das dieser Wiederkehr vorangehende ‚exterritoriale‘ mikropolyphone Gewebe in den Takten 51 bis 52 (von Menke als „flimmernder Akkord“¹⁶² bzw. „Fremdkörper“¹⁶³ charakterisiert) wirkt diese Passage freilich vollkommen anders als zu Beginn. Nach einem durchaus gängigen klassisch-romantischen Formprinzip sind ‚Durchführung‘ und ‚Reprise‘ hier also in einen übergeordneten Prozess eingebunden, der eine großformale Gliederung in zwei große Wellen plausibel macht (T. 1–26; T. 27–65; 104:159 Viertel = ca. 2:3).¹⁶⁴ Für die folgende Untersuchung wurden die drei Abschnitte bzw. zwei Wellen nach morphosyntaktischen Kriterien in insgesamt elf Phasen unterteilt (Tab. 5).

Der Vergleich der Dauernmessungen (Abb. 19) zeigt zunächst die vertraute Präzision in der Ausarbeitung der Partitur, der auch hier jene der zum Vergleich herangezogenen Einspielung der Schola Heidelberg unter Walter Nußbaum (1997) entspricht (Videobsp. 5).¹⁶⁵ Eine auffällige Abweichung gibt es dann allerdings im zweiten Teil des Satzes

159 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 33–35.

160 Ebd., 28–30.

161 Die analogen Takte sind: 52.4–58.3 = 11.4–17.3; 58.4–60 = 11.4–13; 61–66 = 18–23. Die ‚Rekomposition‘ im dritten Teil beschränkt sich weitgehend auf minimale Anpassungen der Intonation und Dynamik.

162 Menke, „Esaltazione serena“, 48.

163 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 59.

164 Ebd., 61–64.

165 Die Aufnahme der Schola Heidelberg unter Walter Nußbaum wurde hier als Referenzaufnahme verwendet (1997), ohne dass ein systematischer Interpretationsvergleich mit anderen Einspielungen durchgeführt wurde. Die Dauern der drei Sätze liegen in dieser Einspielung auffallend nahe an den

Bogenform	dreiteilige Form		Morphosyntax
Welle 1	,Exposition‘	1.1 (T. 1–5.3)	,Einkreisung‘ des Zentraltonbereichs um <i>h</i> von <i>a</i> und <i>cis</i> ¹ aus
		1.2 (T. 5.4–11.3.1)	Verengung auf und Erweiterung von <i>h</i>
		1.3 (T. 11.3.2–20.3)	Eintritt der hohen Lage; Verbreiterung und Verengung
		1.4 (T. 20.4–26)	Quart <i>fis</i> ¹ – <i>h</i> ¹ als Transformationsfeld; Ausklang
Welle 2	,Durchführung‘	2.1 (T. 27–28.3)	„e“ aus „deo“ wird „et“ („et in terra pax...“)
		2.2 (T. 28.4–44.3.1)	,exterritoriale‘ Töne <i>f</i> ² und <i>as</i> ¹ ; ansteigende Kanonstruktur
		2.3 (T. 44.3.2–50)	,erzitterndes‘ Vibrieren des erreichten Zieltons <i>des</i>
		2.4 (T. 51–52.3)	„flimmernder Akkord“
	,Reprise‘	3.1 (T. 52.4–58.3)	Reprise (→ T. 11.4; „Gloria in excelsis deo“)
		3.2 (T. 58.4–63.3)	erneuter Einschub des Reprisesbeginns (→ T. 11.4–13); Echo
		3.3 (T. 63.4–66)	Ausklang

Tabelle 5: Scelsi, *Tre canti sacri*, dritter Satz, formale Gliederung

(ab T. 28.4), der auf dem Tonband mehr als die doppelte Länge gegenüber der Partitur aufweist, während der dritte Teil (T. 52.4–66) ganz fehlt. Letzteres lässt sich unschwer dadurch erklären, dass die Wiederaufnahme von Material aus dem ersten Abschnitt mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine mündliche Vereinbarung zwischen Scelsi und Tosatti zurückgehen dürfte. In der Tat hätte der Satz sonst mit dem ,abgerissenen Schluss‘, den das Tonband präsentiert, jenem des dritten Satzes von *I presagi* aus demselben Jahr entsprochen und die charakteristische Rahmung der großformalen Bogenform somit unterlaufen. Dass sich Scelsi im Dialog mit Tosatti dazu entschloss, hier einer ,balancierten‘ Formlösung den Vorzug zu geben, zeugt also von einem ganz bewussten Eingriff in den Prozess der Verschriftlichung und bestätigt somit die anfangs diskutierte Tendenz zum strategischen formalen ,Design‘ von Scelsis Werken.

metronomischen Dauern, mit leichter Tendenz zur Beschleunigung: 1. Satz 2:42 (Partitur) / 2:41 (Einspielung); 2. Satz 4:04 (Partitur) / 3:50 (Einspielung); 3. Satz 3:28 (Partitur) / 3:23 (Einspielung). Im Gegensatz etwa zur starken Abweichung der Dauern in der Einspielung der Groupe vocale de France (FY 119, 1983; Dauern: 4:23; 5:32; 5:33) ist diese Präzision besonders hervorzuheben (vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 32).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

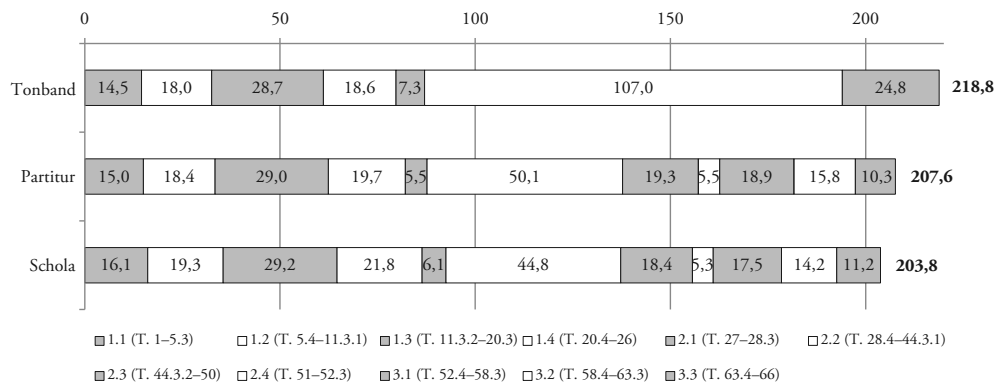


Abbildung 19: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, Dauern der formalen Abschnitte und Gesamtdauer (in Sekunden) von Scelsis Tonbandaufnahme, der Partitur (metronomische Dauer) und der Einspielung der Schola Heidelberg (1997) im Vergleich



Videobeispiel 5: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, Spektralanalyse; Schola Heidelberg, Walter Nußbaum, Aufnahme 1997, BIS-CD-1090, © 2001, BIS Records AB, Track 4

In Abbildung 20 sind nun Sonagramme und Gerüsttranskriptionen der Takte 1 bis 24 sowohl des zugrunde liegenden Tonbandes (oben) als auch der vokalen Realisation durch die Schola Heidelberg (unten)¹⁶⁶ einander gegenübergestellt. Auf dieser Grundlage sollen nun noch Details des Kompositionsprozesses analytisch erörtert werden. Neben der erwartbaren generellen Analogie zwischen den Klangprozessen beider Fassungen sowie der ebenso erwartbaren obertonreicheren vokalen Realisation gegenüber dem hier sinustonähnlichen Klangcharakter der Ondiola,¹⁶⁷ belegt diese Gegenüberstellung auch das große Ausmaß an Detailarbeit, die im Prozess der Verschriftlichung angewendet wurde, um die fortgesetzte *varietas* in der vertikalen wie horizontalen Ausbreitung des Klangs im vokalen Medium zu realisieren. Eine fortgesetzte Transformation des Klangs in der vokalen Fassung, die sich durch fließende Übergänge auszeichnet, fällt gegenüber den abrupten Tonwechseln der Tonbandfassung besonders auf. Dies soll an drei ausgewählten Aspekten veranschaulicht werden:

(1) Vergleichbar dem zweiten Satz des Streichtrios sind die abrupten Lautstärkeänderungen bzw. die Schnitte beim Eintritt neuer Tonhöhen durch perkussive Elemente wiedergegeben (T. 2.4, 5.1, 7.4.3, 11.2, 11.3.2, 13.2, 20.4; in Abb. 20 durch *Staccato*-Punkte angedeutet); laut den Anweisungen am Beginn der Partitur soll bei diesen als Sechzehntel oder Achtel mit *Staccato* und Akzent notierten Impulsen „*Dm* or *Gm* or a similar percussive

¹⁶⁶ Die Gerüstnotation im unteren Sonogramm orientiert sich an der von Johannes Menke („*Esaltazione serena*“, Bsp. 1 nach Seite 48), versucht aber zusätzlich im Spektrum erkennbare Komponenten anzudeuten. Dabei wurde als Stimmung eine Tonhöhe von $a = 215$ Hz bzw. $a^1 = 430$ Hz angenommen, ausgehend von der ersten Frequenz, die in der Partitur als *a* wiedergegeben ist.

¹⁶⁷ Vgl. Piras/Baroni/Zanarini, „*Improvvisazioni di Giacinto Scelsi*“.

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

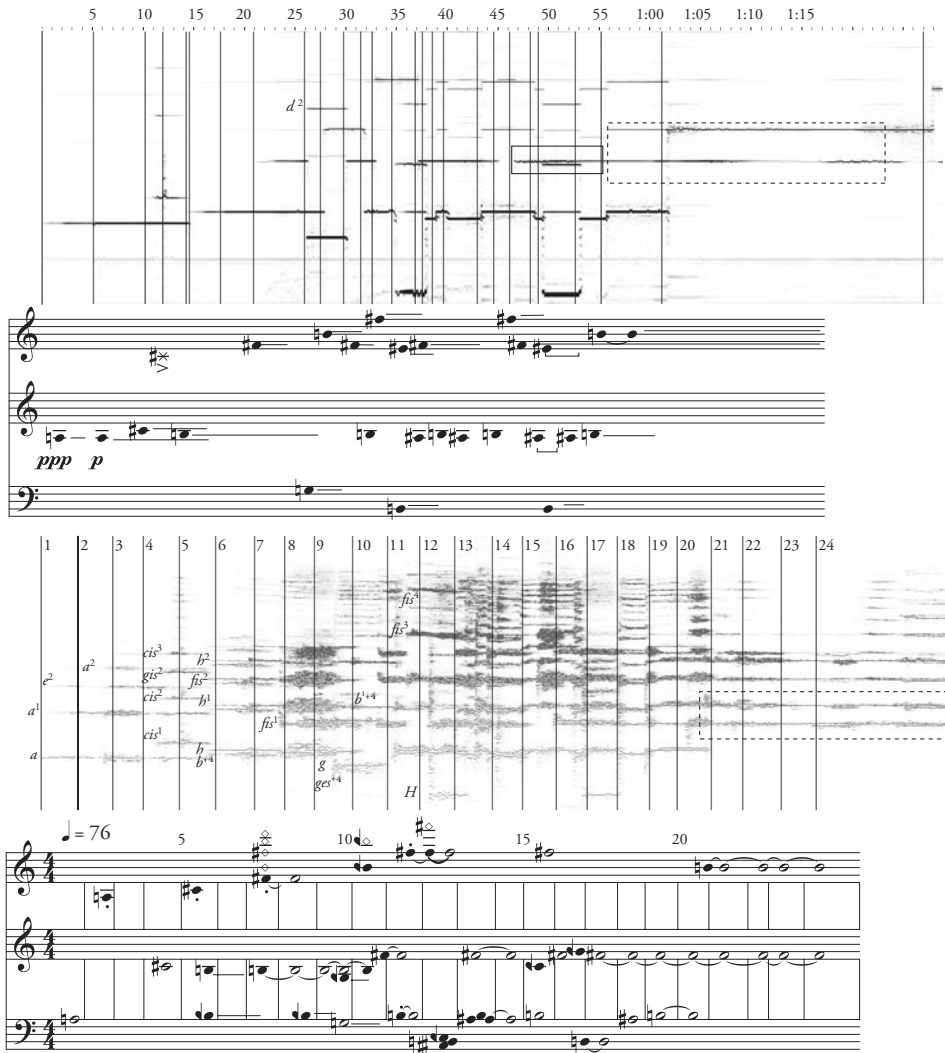


Abbildung 20: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, T. 1–24, Sonogramme (erstellt in Sonic Visualiser) und Gerüsttranskriptionen des zugrunde liegenden Tonbandes (oben, 0:00–1:25; die vertikalen Striche markieren die Einsätze neuer Tonhöhen) und der vokalen Realisation durch die Schola Heidelberg (1997, unten, die vertikalen Striche markieren die Takte)

phoneme“ erzeugt werden.¹⁶⁸ Vorwiegend werden durch diese Markierungen die durch die Tonbandbearbeitung abgeschnittenen Einschwingvorgänge simuliert, indem der perkussive Akzent zugleich mit einem *Sostenuto*-Ton in einer anderen Stimme auftritt. Allerdings sind diese Akzente in der vokalen Fassung stark in einen fortgesetzten Wechsel von Artikulations- und Vokaltechniken eingebunden, was dazu führt, dass die Veränderungen der Tonhöhenbereiche weitaus weniger abrupt erscheinen als in der Tonbandfassung. Tosatti macht also aus einer deutlich montagehaften Folge von Tönen einen klanglichen Fluss.

(2) Für die starken Inflektionen der Quinte *h – fis*¹ in den Takten 7.4 bis 9.4 finden sich auf der Tonbandfassung kaum Anhaltspunkte. Auf den bei Sekunde 14,5 (entspricht T. 5.4; metronomischer Einsatz bei Sekunde 15,0) einsetzenden Zentralton *h* folgt das *fis*¹ bei Sekunde 20,9 (T. 7.4.3/21,7), beide Tonhöhen erklingen auf dem Tonband ohne ‚Eintrübungen‘. Tosatti erhöht so die Intensität des sich herauskristallisierenden Zentraltons *h* und verunklart zugleich bewusst dessen genauen Ort im Tonraum. Ähnliches gilt für das am Ende von Takt 7 hinzutretende *fis*¹: Weder glissandierte es in der Tonbandfassung leicht nach oben wie zu Beginn von Takt 9, noch wird es (wie in Taktteil 9.3) in der unteren Oktave als *ges / fis* verdoppelt. Während das auf Taktteil 9.3 einsetzende *g* auf der Tonbandfassung einen sehr deutlich hörbaren dritten Teilton (*d*²) hervorbringt und so zusammen mit dem neu einsetzenden *h*¹ an dieser Stelle einen G-Dur-Dreiklang erzeugt, vermeidet Tosatti diese Assoziation mit tonaler Harmonik, indem er das (tatsächlich nur etwa 15 bis 20 Cent zu tiefe) *h*¹ einen Viertelton (also 50 Cent) nach unten versetzt.

Insgesamt kann man also konstatieren, dass hier eine in der Tonbandfassung relativ klar konturierte, präzise Orte im Tonraum markierende Klangsituation erst im Verlauf der Verschriftlichung jenen so charakteristischen Vorgängen der Trübung, Krümmung und Fragmentierung unterworfen wird, die Johannes Menke ausführlich beschrieben hat.¹⁶⁹ Auffällig ist, dass Tosatti dort, wo das Vibrieren bzw. die Schwebung der Tonhöhe auch auf der Tonbandfassung deutlich wird, nämlich beim Einsatz des *fis*¹ (46,0–52,5, in Abbildung 20 durch Rahmen hervorgehoben), einen in Sextolen ausnotierten Vierteltontriller setzt (T. 16.4.3–18.1.2, 50,1–54,1). Dies ist eine Andeutung der zum Höhepunkt hin zunehmend exakt ausnotierten Vibrationen und Inflektionen, die dort auch stark intensivierte Tonhöhenschwankungen auf dem Tonband entsprechen. Freilich hebt sich in den Takten 16 bis 18 diese spezifische Artikulationsform kaum von den allgegenwärtigen ‚Krümmungen‘ der Tonhöhen in der unmittelbaren Umgebung ab. Somit kann man vermuten, dass Tosatti den großformalen Zug des Satzes bewusst stärkte, indem er die zum Höhepunkt hin sich auf dem Tonband stark ausbreitenden Schwankungen des Tonraums in differenzierter, reduzierter Form bereits auf den Beginn übertrug, obwohl hier die auf dem Tonband festgehaltenen Klänge kaum eine solche Gestaltung suggeriert hätten.

(3) Die auffälligste Differenz zwischen Tonband- und Vokalfassung ist die dynamisch-formale Gestaltung. Im Sonagramm der vokalen Fassung kann man unschwer die dynami-

¹⁶⁸ Scelsi, *Tre canti sacri pour huit voix mixtes*, unpaginierte Vorbemerkungen.

¹⁶⁹ Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 117–120.

sche Bogenform erkennen, die so charakteristisch für Scelsis Formbildung ist. Auf der Tonbandfassung ist das Bogenmodell zwar im Sinne eines sich ausweitenden und dann wieder zusammenziehenden Tonraums gut hörbar, mit dem Zielpunkt der Quarte *fis*¹ – *b*¹ (61,0–87,0; T. 20.4–27/65,5–84,5). Kaum jedoch sind übergeordnete Veränderungen der Dynamik nachvollziehbar, im Gegenteil wird auf dem Tonband eine (den technischen Gegebenheiten geschuldete) ‚raumlose‘ Direktheit der Klänge von Anfang bis Ende beibehalten. Die Schola Heidelberg verstärkt nun diese in der Partiturfassung angelegte Dynamisierung der Form in ihrer Interpretation durch die markant bereits hier wie ‚Stichflammen‘¹⁷⁰ platzierten Einsätze der hohen Töne (*fis*² in Taktteilen 11.3.2 und 15.3) und eine kontrastreiche Zurücknahme der Dynamik in Takt 20.4 (Einsatz der zäsurierenden Quart).

Hier wird nun besonders greifbar, wie sehr der ‚vegetative‘ Charakter von Scelsis Form auf hoch differenzierten Binnenstrukturen beruht, für die es in den Tonbandfassungen kaum Anhaltspunkte gibt. Wenn wir vor diesem Hintergrund auf die eingangs aufgeworfene Frage nach der vielfach bezeugten Eindringlichkeit und Wirkung von Scelsis Musik zurückkommen, so kann gesagt werden, dass diese Wirkung gewiss zu einem sehr hohen Grad erst durch die minutiöse Ausarbeitung der Tonbandskizzen zustande kommt. Der Sog, den Tosattis mikrologische Transformationen entfalten, und die mit ihnen einhergehenden ‚Orientierungsverluste‘ im Ton- und Zeitraum könnten sich ohne dieses beständige Krümmen, Trüben und Fragmentieren des Tonband-Klangs nicht entfalten. Für die Scelsi-Forschung wird es daher unumgänglich sein, die intuitiven, holistischen Facetten von Scelsis Ästhetik noch konsequenter als bisher mit jenen kompositionspraktischen Dimensionen zusammenzudenken, die sie der performativen Umsetzung öffneten, eine Eingengesetzlichkeit entfaltend, die erst aus den so entstandenen Werken richtungsweisende Modelle einer ‚anderen‘ neuen Musik machte. Zur Erhellung solcher Zusammenhänge kann eine klangorientierte Scelsi-Analyse vieles beitragen.

Die hier behandelten Werke legen einen Modus performativen Hörens nahe, der fortgesetzt zwischen Echtzeithören und Formimagination sowie zwischen Direktionalität und Präsenz oszilliert. Scelsis Musik löst Bergsons Begriff der „reinen Dauer“ insofern ein, als sie es nicht gestattet, einen kategorialen Unterschied zwischen einer ‚unmittelbar präsenten‘ Klanggegenwart und einer schlüssigen Zeitarchitektur zu treffen. Scelsis Klang erfüllt sich in einer paradoxalen Verschränkung von auratischer Beschwörung des Moments und spannungsvollem Nachvollzug prozessualen Werdens. Bei seinen Begegnungen mit Scelsi in Rom hat Gérard Grisey sicherlich auch diesem zentralen Aspekt besondere Beachtung geschenkt und aus ihm in eigenständiger Weise ein zentrales Spannungsfeld des eigenen Komponierens abgeleitet.¹⁷¹

170 Vgl. Menke, „Esaltazione serena“, 48, der die Metapher der „Stichflamme“ hier auf den Beginn des mittleren Abschnitts in Takt 28.4 bezieht.

171 Grisey hat seine Begegnungen mit Scelsi in Rom, wo sich Grisey von 1972 bis 1974 in der Villa Medici aufhielt, eher als Bestätigung des eigenen Wegs denn als ‚Einfluss‘ betrachtet (Grisey, „Autoportrait avec l’Itinéraire“, 191 und Grisey, „[Répondre à la nature du son]“, 273.). Vgl. Haselböck, *Gérard*

2.2.2 *Architektur und Prozess in der energetischen Form* von Gérard Griseys *Partiels* (1975)

Die musikologische Auseinandersetzung mit dem Œuvre Gérard Griseys hat sich in den vergangenen Jahren beträchtlich intensiviert. Zu den anfangs vorwiegend apologetisch oder polemisch ausgerichteten Texten der Musikkritik und -ästhetik sind zwischenzeitlich differenzierte werkgenetische und analytische Studien getreten, die es heute eher ermöglichen, das Phänomen Grisey in einer historisch und methodisch angemessenen Weise zu fassen. Der Diskurs zu Griseys Schaffen ist aufgrund einer Reihe von Faktoren bis zur Gegenwart hin durchaus diffizil und komplex. Zum einen ist auch hier die grundlegende Problematik einer autorzentrischen Tendenz im Schrifttum zur neuen Musik zu nennen, die sich im Fall Griseys wie bei Scelsi und anderen darin zeigt, dass die Aussagen des Komponisten allzu oft für bare Münze genommen und linear auf die Betrachtung seiner Werke übertragen wurden. Zum anderen ist es offensichtlich, dass manche der pointierten, aber bisweilen vagen ästhetischen Figuren in den Schriften von und über Grisey den Einblick in sein Werk manchmal eher verstellen als ihn zu befördern. Es ist evident, dass sich in diesem zeitweise erhitzten Diskurs auch ein musikgeschichtlicher Umbruch in der ‚post-seriellen‘ Phase der 1970er und 80er Jahre spiegelt, der zudem die bereits in den 1950er Jahren offenbare Polarisierung zwischen französischer und deutscher Kompositionsästhetik fortschrieb und zum Teil verstärkte. Dabei könnte die musikhistorische Bedeutung von Griseys Musik- und Klangdenken möglicherweise genau darin liegen, solche nationalstilistischen Stereotypen durch eine konsequent europäische – in späteren Werken sogar globale und ‚interstellare‘ – Orientierung überwunden zu haben.

Der folgende Abschnitt wirft vor diesem Hintergrund den Blick auf ein Schlüsselwerk Griseys, das in den mittleren 1970er Jahren entscheidend zu seiner Etablierung als führender Vertreter einer jungen Komponistengeneration beitrug und bis heute ein Emblem der französischen ‚Spektralmusik‘ geblieben ist: *Partiels* für 16 oder 18 Instrumente (1975), das nach *Périodes* für sieben Instrumente (1974) als zweites komponierte Werk des abendfüllenden Zyklus *Les Espaces Acoustiques* (1974–85). Beide Werke begründen eine nachhaltig *klangorientierte* Kompositionsweise, die ernst zu machen versucht mit dem seit den späten 1950er Jahren gängigen Topos einer Homologie von Klang und Form (→ 1.3.3). Im Folgenden wird das ‚Formproblem‘ von *Partiels* detailliert erörtert, wobei Griseys Wahrnehmungsästhetik gewissermaßen beim Wort genommen werden soll: Das Prinzip des per-

Grisey. *Unhörbares hörbar machen*, 17 sowie Anderson, „Scelsi et l’Itinéraire. Influences, coïncidences et correspondances“. Das Verhältnis zu Scelsi war bis in Griseys US-amerikanische Zeit hinein freundschaftlich, wie eine Reihe von Briefen Griseys an Scelsi belegt, die sich in der *Fondazione Isabella Scelsi* befinden. Grisey setzte sich in den mittleren 1970er Jahren für Aufführungen der Werke Scelsis in Paris ein und hatte vor, Scelsis Musik bei den Darmstädter Ferienkursen 1982 vorzustellen („Scelsi à Darmstadt, je trouve cela plutôt drôle! Mais Darmstadt n’est plus ce qu’il était!“, Postkarte Grisey an Scelsi, Berlin, 1.7.1981). Seine hohe Wertschätzung Scelsis machte Grisey an dieser Stelle deutlich: „Vous savez combien j’admire votre musique et ce qu’elle signifie pour moi.“ (Ebd.)

formativen Hörens nimmt die wahrnehmungssensitive morphosyntaktische Analyse, die auch Einspielungen des Werks berücksichtigt, zum Ausgangspunkt, um Konflikte und Verknüpfungen im Zwischenbereich von komponierter Struktur und klanglichem Phänomen aufzuspüren.

Der Diskurs über Form in der Musik ist durch den Gegensatz von Architektur und Prozess geprägt. Einerseits verläuft Musik als ephemeres Phänomen in der Zeit, das Gehörte „sinkt herab“¹⁷² in Erinnerung oder Vergessen, und Form ist somit für die Hörerfahrung nur als rekonstruiertes quasi-räumliches Erinnerungsbild greifbar. Andererseits haben Komponist*innen über alle Epochen hinweg durch das gezielte Setzen von ‚Markern‘ in der Zeit, salienten Einzelereignissen oder deutlichen Veränderungen der musikalischen Textur, Angebote gemacht, dieses Erinnerungsbild beim Hören zu organisieren. Die damit etablierte Spannung von zeitlicher und räumlicher Konzeption musikalischer Form wird in der musiktheoretischen Diskussion spätestens seit Adolf Bernhard Marx fortgesetzt verhandelt (→ 3.1.1). Die dabei oft anklingende Abwertung einer apriorischen vom Ganzen ausgehenden architektonisch-räumlichen Gliederung des musikalischen Stoffs hat auch kompositionstechnische Implikationen, die eng mit einem organizistischen Formideal korrespondieren, wie es von Marx bis Ernst Kurth ebenfalls als prominenter Topos der Formenlehre etabliert wurde und nicht zuletzt auch auf die Schönberg-Schule einwirkte. Ein solcher „Schein der Organischen“,¹⁷³ der spätestens seit Wagners *Tristan und Isolde* vorwiegend in der (chromatischen) Linienführung gesehen wurde, geriet durch die Wende zur Atonalität und mehr noch durch Dodekaphonie und serielles Komponieren aber in eine nachhaltige Krise, waren doch nun in einer radikal anti-hierarchischen Konzeption von Musik alle Klangereignisse von potentiell gleicher Bedeutung für den Formverlauf, womit eine (Schein-)Kausalität zwischen ihnen problematisch geworden war. Dies offenbarte in Adornos Perspektive die Tendenz zur „Schichtung der großen Formen aus Teilen, deren jeder tendenziell gleich nahe zum Mittelpunkt ist.“¹⁷⁴ Daraus resultierte das Phänomen der „integralen Form“: „Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden.“¹⁷⁵ Es schien daher konsequent, dass musikalische Form vor diesem Hintergrund nur noch als – phänomenologisch mehrdeutige – Konstellation von Klangsituationen verständlich werden konnte.¹⁷⁶

Wie im ersten Kapitel beschrieben, verschärfte sich die Kritik einer *Top-down*-Konzeption musikalischer Form im Kontext der Klangkomposition um 1960 und führte damit eine Polarisierung von Klang und Form fort wie sie vor allem im Spannungsfeld Wagner-Hanslick im 19. Jahrhundert bereits intensiv verhandelt worden war (1.3.1). Die mit dem Bewusstsein, ‚Klang an sich‘ zu komponieren einhergehende Orientierung an globalen ma-

172 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 389f.

173 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 526.

174 Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, 663.

175 Adorno, „Form in der neuen Musik“, 607.

176 Vgl. Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno*.

proformalen Prozessen begünstigte um 1960 eine Tendenz zur Überblendung unterschiedlicher, in sich klar charakterisierter Klangtexturen in einer Art Reihungsform. György Ligeti reagierte auf solche Kritik offensiv mit dem expliziten Gedanken einer Identität von Klang und Form, wobei der Poetik des plötzlichen Umschlags in Ligetis Poetik eine wichtige Rolle zufiel (→ 1.5.4).¹⁷⁷ Griseys Formvorstellung knüpft daher unmittelbar an Ligeti an, wenn er 1978 den „Grad der [...] Voraushörbarkeit [...] zum wahren Grundstoff des Komponisten“ macht. Analog zu Ligetis Poetik differenziert er zwischen verschiedenen Arten des Zeiterlebens, die anhand der entgegengesetzten Beispiele des „Schocks“ einerseits und „extrem vorhersehbaren klanglichen Ereignissen“ andererseits veranschaulicht werden (→ 1.5.3).¹⁷⁸

Die Kritik an der seriellen Musik stand zweifellos im Vordergrund des von der *Groupe de l'Itinéraire* in den 1970er Jahren entwickelten Form- und Zeitbegriffs, der auf die spezifisch französische Tradition einer durch Phänomenologie und Bergsonismus geprägten musikbezogenen Zeitphilosophie zurückgriff, wie sie vor allem durch Olivier Messiaen an die jüngeren Generationen vermittelt wurde.¹⁷⁹ Zugleich dürfte auch der noch kaum erforschte Einfluss Pierre Schaeffers, dessen phänomenologisch geprägter *Traité des objets musicaux* 1966, also während der Studienzeit der *Itinéraire*-Komponisten, in Paris erschien, bedeutend gewesen sein, ebenso wie der des Poststrukturalismus Gilles Deleuzes, der als konzeptioneller Hintergrund der Ästhetik Griseys insgesamt kaum hoch genug eingestuft werden kann.¹⁸⁰ Die Öffnung von Griseys Schaffen in einen ‚ökologischen‘ Bereich der Alltagswelt und der körperhaften Erfahrung korreliert dabei eng mit einer quasi spirituellen Kontemplation des klanglichen Prozesses.

Im Grundlagentext „Musique spectrale“ nahm Hugues Dufourt 1979 eine durchaus differenzierte Abgrenzung des spektralen Ansatzes vom seriellen vor, wobei der Aspekt der Form eine Schlüsselrolle spielte: Die „Plastizität des Klangs“,¹⁸¹ die spektrale Musik in den Vordergrund rückt, werde in der seriellen „einer Ordnung von logischen Verbindungen vollkommen untergeordnet.“¹⁸² Die Einheit des seriellen Werks beruhe auf einer „versteckten Architektonik“, die dabei den „Standpunkt der Totalität“ zurückweise. Dufourt versteht mithin serielle Form als eine „negative Hohlform“, eine „Kunst blitzender Splitter und Kontraste.“¹⁸³ Spektrale Musik teile mit der seriellen zwar den „Hang zum Hinauszögern jenes Moments, in dem sie von einer Form fixiert wird“ und manifestiere sich so als „unaufhörliche[r] Entstehungsprozess“, fasse aber im Gegensatz zum seriellen

¹⁷⁷ Vgl. Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 95.

¹⁷⁸ Grisey, „Zur Entstehung des Klanges...“, 321.

¹⁷⁹ Vgl. Utz, „Zeit“, 61 ff.

¹⁸⁰ Vgl. Manfrin, „L’immagine spettrale del suono e l’incarnazione del tempo allo stato puro“, Cavallotti, *Differenzen*, 73–77, 255–274, Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 183–250 und Linke, „Zur Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey“.

¹⁸¹ Dufourt, „Ästhetik der Transparenz“, 37.

¹⁸² Ebd., 38.

¹⁸³ Ebd.

Prinzip „das Werk als synthetische Totalität“ auf.¹⁸⁴ Der Primat der Erfahrung für das Komponieren ist entscheidend: „Die Art, in der das Werk sich organisiert, fällt mit der Weise zusammen, wie es sich in der Zeitdauer entwickelt“, spektrale Musik kehrt dadurch „ihre konstitutive Ordnung nach außen [...]“. ¹⁸⁵

Für Grisey soll spektrale Musik durch die Verwendung von „geschmeidigen, neutralen Klangarchetypen“ die „Wahrnehmung und Memorierung der Prozesse“ erleichtern.¹⁸⁶ Wenn in einigen Werken Griseys „es dem Hörer [scheint], als ob der Komponist ein Stück schreibe, während es *sich selbst* komponiert“¹⁸⁷ und das Bemühen Griseys erkannt wird, „den Hörer gleichsam an der Hand zu nehmen, um ihn in den Zustand des ‚Lauschens‘ zu versetzen“, ¹⁸⁸ so lässt sich das direkt auf diese Forderung einer perzeptiven Selbstevidenz der musikalischen Form beziehen. In expliziter Kritik an Messiaens und Boulez’ „räumlicher und statischer Anschauung von der Zeit als einer geraden Linie“¹⁸⁹ versucht Grisey so das serielle Paradigma der „Struktur“ durch das der „Wahrnehmung“ abzulösen: „*die Struktur*, so komplex sie auch sein mag, [muss] bei der Wahrnehmbarkeit der Aussage *halten*.“¹⁹⁰

Auch wenn der Wahrnehmungsbegriff bei Grisey tendenziell einen universalistischen Akzent trägt und unter Einfluss einer technizistischen Informationsästhetik und einer naturwissenschaftlich ausgerichteten musikalischen Akustik auf „anthropologische Konstanten“ zielt,¹⁹¹ so ist doch seine Neigung zum ‚Bergsonismus‘ und seine Hinwendung zu den *Qualitäten* der Erfahrung dazu prädestiniert, Strukturen zu suchen, „*die nicht an einen einzigen Typus der Wahrnehmung geheftet sind*.“¹⁹² Zudem hat Grisey unter dem Einfluss poststrukturalistischer Philosophie immer wieder die rationalistischen Zugänge zur menschlichen Wahrnehmung sowie sein strukturalistisches musikalisches Erbe durch eine Hinwendung zur Sinnsubversion, zu einer Sphäre des Klanglichen, die „sich jenseits der Sprache und des Sinns befindet“, ¹⁹³ nachhaltig relativiert.

Der von Dufourt geltend gemachte „genetische“ Aspekt der spektralen Form,¹⁹⁴ die sämtliche mikro- und makroformalen Vorgänge aus *einem* Prinzip, nämlich dem spektralen Klang in all seinen Dimensionen, ableiten möchte, markiert in seiner monistischen Ausrichtung wie in seiner minutiösen und hochkomplexen Umsetzung im Rahmen einer Ästhetik

184 Ebd.

185 Ebd., 39.

186 „[...] supple, neutral sonic archetypes which facilitate the perception and memorization of processes.“ (Grisey, „Did you say spectral?“, 2)

187 Lévy, „Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 224.

188 Haselböck, „Saturn dröhnt auf dem Grunde von Zeus“, 38.

189 Grisey, „Tempus ex machina“, 191.

190 Ebd., 197.

191 Vgl. Haselböck, „Saturn dröhnt auf dem Grunde von Zeus“, 39.

192 Grisey, „Tempus ex machina“, 199.

193 Haselböck, „Zur ‚Klangfarbenlogik‘ bei Schönberg, Grisey und Murail“, 157. Vgl. Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 120.

194 Dufourt, „Ästhetik der Transparenz“, 39.

der *écriture* allerdings gewiss auch eine deutliche Spur der Kontinuität zwischen serieller und spektraler Musik. Wie genau geht nun die Vermittlung strukturalistischer und phänomenologischer Dimensionen vor sich? Wie transformiert Grisey das „Skelett der Zeit“ (die komponierte Struktur) in das „Fleisch der Zeit“ („das Nicht-Gesagte der musikalischen Komposition“, Voraushörbarkeit, Dauer und „Mikrophonie“, Prozess) und die „Haut der Zeit“ (die Erfahrung der Hörer*innen, Gedächtnis und Erosion, Durchbruch)?¹⁹⁵

Gerade das hier zu diskutierende Werk verstärkt die oben thematisierte Aporie von Architektur und Prozess. Fabien Lévy etwa sieht die Ursache dafür, dass man die Form von *Partiels* „als unterteilt wahrnimmt, während die Struktur des Werks im Gegenteil gedacht ist als Abfolge von sich gegenseitig beschleunigenden Spannungs- und Entspannungszuständen“ darin, dass „die Verfahren des Spannungsaufbaus jedes Mal unterschiedliche sind“ und darüber hinaus „systematisch Retentions- und Protentionsqualitäten vernachlässigt“ würden „und auch über die Entfaltungsmöglichkeiten des gewaltsamen ‚Jetzt‘“ hinweggesehen werde.¹⁹⁶ Vereinfacht ausgedrückt erscheint für Lévy das, was von Grisey als Prozess konzipiert ist, vorwiegend als Architektur. In der Tat ist der Prozessbegriff – wohl einer der schillerndsten, aber auch am schlechtesten definierten Begriffe der Musiktheorie und Ästhetik insgesamt – bei Grisey nicht leicht fassbar. Zum einen dient er als Alternative zu einem limitierten (und vermutlich auf Schaeffers Begriffsprägung bezogenen) Gedanken des musikalischen ‚Objekts‘,¹⁹⁷ zum anderen ist die Erkenntnis unausweichlich, dass auch Prozesse auf einer übergeordneten Ebene wieder als ‚Objekte‘ erscheinen können, was in Griseys Kompositionsverfahren, das Mikro- und Makroform ständig zueinander in Beziehung setzt, sehr deutlich wird: „*Das Klangobjekt ist ein zusammengezogener Prozeß, der Prozeß ist ein ausgedehntes Klangobjekt.* Die Zeit ist gleichsam die Atmosphäre, welche diese beiden lebendigen Organismen in verschiedenen Höhenlagen atmen.“¹⁹⁸ Unklar aber bleibt letztlich, ob Grisey von gerichteten, möglicherweise gar teleologischen Prozessen ausgeht oder von kontemplativen, tendenziell zeitlich unbegrenzten, und wie er die mehrfach angedeutete Abgrenzung zwischen Prozess (*processus*) und Entwicklung (*développement*) genau versteht.¹⁹⁹

195 Grisey, „Tempus ex machina“, passim. Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 161–167.

196 Lévy, „Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 225.

197 Vgl. Grisey, „Zur Entstehung des Klanges...“, 317 („objet“ wurde hier als „Baustoff“ übersetzt); Grisey fand diese Auffassung in Émile Leipps Lehrbuch bestätigt, das er in den Jahren 1972 bis 74 studierte (siehe unten): „Un son musical n’est pas un ‚objet‘, mais un ‚être vivant‘ qui change continuellement.“ (Leipp, *Acoustique et Musique*, 86.) Leipps Lehrbuch zählte neben Fritz Winckels *Vues nouvelles sur le monde des sons* (1952/60) und Jarmil Burghausers und Antoni Špeldas *Akustische Grundlagen des Orchestrierens* (1959/71) zu den drei zentralen Schriften, mittels derer Grisey in den Jahren 1972 bis 1974 sein Wissen um musikalische Akustik autodidaktisch vertiefte.

198 Grisey, „Tempus ex machina“, 200.

199 „Ce principe de génération instantanée [...] par lequel les sons s’engendrent les uns des autres à chaque instant donné [...] ruine le concept de matériau entendu comme une cellule, un thème ou une série

In der Makroform Griseys werden in aller Regel mehrere Prozesse oder Prozesstypen²⁰⁰ verkettet, überblendet oder scharf aneinander montiert. Baillet konstatiert dabei besonders für *Périodes* das Problem einer bloßen Reihung von Prozessen ohne stringentes übergeordnetes Prinzip²⁰¹ – was mit Lévy's Kritik an *Partiels* korreliert, ein Werk, für das Baillet als globale Tendenz immerhin eine Intensivierung der formal grundlegenden ‚Atmungszyklen‘ zum dritten Zyklus hin festhält (mit der Kulmination bei Ziffer 41/42, siehe unten). Grisey selbst versuchte in späteren Werken dem Problem der Reihungsform zu entgehen, zunächst durch die Begrenzung der Makroform auf einen einzigen Prozess (*Jour, contre jour*, 1978), dann durch eine verstärkte Hinwendung zu ‚figuralen‘ Prozessen seit *Talea* (1985–86), sowie schließlich durch kontrastierende Reihung (*Le temps et l'écume*, 1988–89) oder simultane Schichtung (*L'icône paradoxale*, 1993–94) unterschiedlicher Zeitmaßstäbe (Zeit der Wale, Menschen, Vögel).

Die Form des Vorgängerwerks *Périodes* orientiert sich einerseits, in klarer Affinität zu Scelsi, an der menschlichen Atmung mit ihren drei Phasen Einatmung, Ausatmung und Ruhe(phase) (*inspiration, expiration, repos*) und führt andererseits eine Art der rhythmischen Notation ein, die selten präzise rhythmische Werte angibt, sondern eine graphische Darstellung der Einsatzpunkte und Dauern in der Folge der von John Cage 1951 eingeführten *time-space-notation* bevorzugt. Dabei wird auch eine leichte Verlangsamung des Grundtempos (♩ = 60) zugelassen „falls notwendig“, und zudem ist die Dauer der durch Fermaten gekennzeichneten *Repos*-Abschnitte offengelassen.²⁰² Diesen Versuchen, ein qualitatives Zeitempfinden kompositorisch umzusetzen, steht ein äußerst minutiöser Strukturplan gegenüber, der sich unmittelbar aus seriellen Verfahren ableitet und sämtliche Parameter inklusive der Dauern umfasst. Ausgangspunkt des Strukturplans ist ein Ausschnitt des Teiltonspektrums über *E*₁, das alle ungeraden Teiltöne bis zu Teilton 21 sowie den zweiten Teilton enthält.²⁰³ Die Coda führt dabei nach einer besonders dicht

dont l'œuvre serait le développement *a posteriori*. Le concept de développement fait place à celui du processus.“ (Grisey, „La musique: le devenir des sons“, 52)

200 Jérôme Baillet (*Gérard Grisey*, 47–64) unterscheidet sechs Typen von (womöglich kombinierten oder verschränkten) Prozesstypen in Griseys Schaffen.

201 Ebd., 69. Vgl. auch Baillet, „La relation entre processus et forme dans l'évolution de Gérard Grisey“, 200f.

202 „Nicht zu eilig fortfahren. Den Klang sich stabilisieren lassen.“ (Grisey, *Périodes*, „Notes pour l'exécution“ / „Anmerkungen für die Ausführung“); beim am Beginn stehenden *Repos*-Abschnitt ist eine Minimaldauer von 30 Sekunden angegeben.

203 Vgl. Féron, „Sur les traces de la musique spectrale“ und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“. Die Bevorzugung der ungeradzahlgigen Teiltöne geschieht nicht etwa aus ‚akustischen‘ Überlegungen heraus, sondern vielmehr im Bestreben, eine möglichst große Zahl unterschiedlicher Tonhöhenqualitäten zu erhalten (hätte Grisey etwa die geradzahlgigen Teiltöne von 2 bis 22 gewählt, hätte er nur sechs statt zehn unterschiedliche Tonhöhenqualitäten erhalten). Die Teiltöne 7 und 21 werden auf einen Sechstelton gerundet, die Teiltöne 11 und 13 auf einen Viertelton. Im vorliegenden Text sind Sechsteltonabweichungen mit einem vertikalen Pfeil (↑,↓), Vierteltonabweichungen mit den Symbolen +/– vor dem Tonnamen wiedergegeben. Gewünscht ist laut Partituranweisung, dass alle notierten Tonhöhen zwar mit „äußerster Exaktheit“ gespielt werden, die

gestalteten Phase mit den Kontrabass-Akzenten und der ‚instrumentalen Synthese‘²⁰⁴ des Tons *E* eine gänzlich neue Klangqualität ein und weist damit eher öffnenden als schließenden Charakter auf. Es ist folgerichtig, dass sich in *Périodes* das Problem des Schließens stellt: Zwar scheinen vielfältige ‚Kraftlinien‘ auf diese abschließende ‚instrumentale Synthese‘ hinzusteuern, beim Hören fällt es aber schwer, den letzten Abschnitt tatsächlich als ‚Ruhephase‘ (*repos*) zu hören, wird er doch gerade von jenem periodisch akzentuierten Intonieren eines Einzeltons angetrieben, der in der ersten Einatmungsphase des Werks zur ersten lokalen Kulmination geführt hatte. Über diese Paradoxie des ‚offenen Schlusses‘ von *Périodes* war sich Grisey rasch klar geworden,²⁰⁵ und so schien es folgerichtig, ein weiteres Werk zu komponieren, das direkt diesen Impuls aufgriff und die spektrale ‚Makrosynthese‘ in das ‚Kraftfeld‘ eines neuen größeren Werks überführte. So entstand *Partiels* (1975) und in weiterer Folge der abendfüllende Zyklus *Les Espaces Acoustiques*.

Hinsichtlich der formalen Disposition folgt auch *Partiels* grundsätzlich dem in *Périodes* zugrunde gelegten Konzept einer multiplikativen Vergrößerung der spektralen Intervalle über E_1 , die hier um Teilton 25 (c^3) erweitert sind. Hier wird allerdings nicht wie in *Périodes* auf eine Vierteltonskala, sondern auf die logarithmische Einheit *savart* aufgebaut, die auf Joseph Saveur (1701) zurückgeht und als Vorläufer der Cent-Rechnung verstanden werden kann.²⁰⁶ Für *Partiels* multipliziert Grisey eine Auswahl der in *savarts* gemessenen Spektral-

Ausführenden sich bei jenen Stellen, die das Klangspektrum über *E* verwenden, aber der „akustischen Realität annähern“. (Grisey, *Périodes*, „Notes pour l'exécution“ / „Anmerkungen für die Ausführung“.) Dieses Spektrum, das keineswegs zufällig genau zwölf Töne enthält, dient als Strukturzelle des gesamten Zyklus *Les Espaces Acoustiques*.

204 Zum Begriff vgl. Grisey, „A propos de la synthèse instrumentale“. Die Strukturzelle von *Périodes* hat mit einem Posaunenspektrum, wie Féron belegt hat („Sur les traces de la musique spectrale“, 437–441), vermutlich kaum etwas zu tun – dem würde bereits die Begrenzung auf ungeradzahlige Teiltöne widersprechen. Auch der Bezug des am Ende des Werks mittels instrumentaler Synthese auskomponierten Spektrums über *E* (eine Oktave höher als die Strukturzelle) hat wenig Ähnlichkeit mit einem Posaunenspektrum. Auch hier werden nur die ungeradzahligen Teiltöne verwendet, wobei sich freilich die geradzahligen aus den Teiltonspektren der einzelnen Instrumente zusätzlich ergeben. Zudem schwingen aber im tiefen Register der Posaune die mittleren Spektralkomponenten *vor* den tiefen ein (während Grisey die Komponenten sukzessiv von unten nach oben eintreten lässt) und der Grundton ist im tiefen Posaunenregister nur sehr schwach ausgeprägt (vgl. etwa Gieseler/Lombardi/Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 76f.). Grisey äußerte, dass der Formantbereich dieses Spektrums aus der Sonagrammanalyse eines Posaunenspektrums über *E* abgeleitet sei („Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 92). Féron bezweifelt allerdings grundsätzlich, dass Grisey zum Zeitpunkt der Komposition von *Périodes* die technische Möglichkeit hatte, Sonagrammanalysen zu erstellen oder erstellen zu lassen. Erst ab 1977 arbeitete Grisey nachweislich mit Sonagrammen, die vorwiegend von Michèle Castellengo angefertigt wurden (Féron, „Sur les traces de la musique spectrale“, 416).

205 Vgl. Grisey, Radiointerview mit Marc Texier 1993, zit. nach Baillet, *Gérard Grisey*, 70.

206 Die *Savarts*-Berechnung ist in Leipps *Acoustique et musique* ausführlich erläutert (Leipp, *Acoustique et musique*, 16f.). Ein *savart* entspricht ca. 3,98 Cent, eine Oktave entspricht 301,03 *savarts*. Eine Oktave ist $1000 \log_2$; der *Savart*-Wert eines Intervalls der Proportion a/b wird mittels der Formel $1000 \log(a/b)$ berechnet. Es kann davon ausgegangen werden, dass Grisey erst durch die Teilnahme

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

intervalle mit dem Faktor $4/5$ (0,8) und rundet die Werte²⁰⁷ (Tab. 6). Wie in *Périodes* wird der größte Wert nicht verwendet, die anderen Werte aber werden nun, im Gegensatz zum vorangegangenen Werk, fast konsequent der Größe nach gereiht mit dem größten Wert zu Beginn, wobei auch hier das Modell des Atemzyklus Verwendung findet.

Teiltöne	1/2	2/3	3/5	5/7	7/9	9/11	11/13	13/17	17/21	19/21	21/25
Spektralintervalle	2:1	3:2	5:3	7:5	9:7	11:9	13:11	17:13	21:17	21:19	25:21
<i>savarts</i>	301	176,1	221,9	146,1	109,1	87,1	72,5	116,5	91,75	43,5	75,75
x $4/5$ [0,8]	240,8	140,9	177,5	116,9	87,3	69,7	58,0	[93,2]	73,4	40	60,6

gerundet und neu angeordnet	180	136,5	117,5	87,3	56	87,3	72,8	73	60	40
Formmodell <i>Partiels</i>	<i>insp. 1</i>	<i>exp. 1</i>	<i>insp. 2</i>	<i>exp. 2</i>		<i>insp. 3</i>	<i>exp. 3</i>	<i>Coda</i>		

Zyklen (Sek.)		346,5			290,8				190,1			173 [253]		
Dauern (Sek.)	60	180	136,5	30	117,5	87,3	56	30	87,3	72,8	30	73	60 [140]*	40
Form inkl. <i>repos 0-3</i>	<i>repo</i>	<i>insp1</i>	<i>exp1</i>	<i>rep1</i>	<i>insp2</i>	<i>exp2</i>		<i>rep2</i>	<i>insp3</i>	<i>exp3</i>	<i>rep3</i>	<i>Coda</i>		

Tabelle 6: Ableitung der Zeitstruktur von *Partiels*; insp(iration) = Einatmung, exp(iration) = Ausatmung, rep(os) = Ruhephase; *in der Coda ist die vorletzte Zeitdauer durch mehrere Fermaten von 60 auf ca. 140 Sekunden gedehnt

Während wie in *Périodes* durch die absteigende, also sich verkürzende Reihung der Dauernwerte grundsätzlich der eröffnende Zyklus am stärksten gewichtet ist, wird hier nun die sukzessive Verkürzung der Formabschnitte (als Analogie zur sukzessiven Verkleinerung

an Leipps Kurs im Laboratoire d'acoustique an der Faculté de Sciences / Universität Paris VI (Oktober 1974 bis 25. Mai 1975) in der Lage war, die Berechnung korrekt durchzuführen, sodass er sie in *Périodes* noch nicht verwendete. Allerdings würde die Multiplikation der *Savart*-Werte von Griseys Spektrum mit dem Faktor $2/3$ Zeitdauern ergeben, die sich durchaus jenen in *Périodes* errechneten annähern. In den Skizzen hat Grisey nachträglich den Vermerk „(Savart x $2/3$ env.)“ hinzugefügt. Grisey legt auch in den anderen Werken von *Les Espaces Acoustiques* – mit Ausnahme von *Prologue* für Viola solo (1976) – die *Savart*-Werte der spektralen Intervalle zugrunde, wobei jedes Mal ein anderer Faktor angewandt wird: $2/3$ in *Périodes*, $4/5$ in *Partiels*, $3/4$ in *Modulations* und $5/6$ in *Transitoires* und *Epilogue*. Vgl. Baillet, *Gérard Grisey*, 134 und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“, 359–361.

²⁰⁷ Baillet, *Gérard Grisey*, 114f. und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“, 361.

der Intervalle im Teiltonspektrum) evidenter.²⁰⁸ In *Partiels* wird die numerische Ordnung zum Schluss aber stark gebrochen: Nach *repos 3* wird das Atmungsmodell gänzlich aufgegeben und weicht einem stark diskontinuierlichen Auflösungsfeld, das einmal mehr das Problem des Schließens verhandelt: Durch die quasi-szenischen Einlagen (die Musiker*innen packen ihre Instrumente ein, rascheln mit der Partitur, unterhalten sich etc.) wird, noch stärker als in der szenischen Kadenz von *Périodes*, der scheinbar so stringente formale Verlauf durchbrochen und in den ‚ökologischen‘ Bereich der Lebenswelt hinein geöffnet. Dabei wird die vorletzte Zeitdauer durch mehrere Fermaten von 60 auf etwa 140 Sekunden gedehnt. Grisey umgeht so analog zu *Périodes* einen organisistischen formalen Determinismus, der aber von vornherein keineswegs die einzige wirksame ‚Kraft‘ der Form ist. Zugleich erhält dadurch die Coda deutlich mehr Gewicht als ihr aufgrund des sich ‚spektral‘ verkürzenden Zeitmodells zukommen würde.

Die unten in Abbildung 22 dargestellte Übersicht zeigt Inkongruenzen zwischen Formstruktur und Morphosyntax von *Partiels*, zwischen komponierter und phänomenologischer Form. Letztere ist in 35 *cues* (34 Mikroprozesse) und sieben makroformale Phasen unterteilt, was eine labyrinthische und komplexe Anlage andeutet. Wie in *Périodes* ist der gewichtige erste Atemzyklus (inklusive dem einleitenden *repos 0* 35,6% der Gesamtdauer im Vergleich zu 32,2% im Falle von *Périodes*) in zwei separate Phasen unterteilt, die sehr deutlich kontrastieren. Dazu trägt insbesondere die stark ausgeprägte prozessuale und beharrliche Tendenz der *inspiration 1* bei, die durch einen äußerst aufwändigen postseriellen architektonischen Konstruktionsplan determiniert wird²⁰⁹: Das am Ende von *Périodes* erreichte und am Beginn von *Partiels* mehrfach wiederholte Grundmodell der ‚instrumentalen Synthese‘ über *E (repos 0)* wird in der *inspiration 1* in elf Schritten von der Harmonizität in die Inharmonizität geführt (Phase I). Dabei rückt der von Stockhausen bzw. aus der Informationsästhetik übernommene und bereits im Vorwort zur Partitur von *Périodes* angeführte „Veränderungsgrad“ (*degré de changements*²¹⁰) in den Mittelpunkt²¹¹: Die zwei Komponenten des Modells, die akzentuierte Kontrabassfigur und der instrumentale Spektralklang mit den drei Stadien Einschwingvorgang, stationäre Phase und Ausschwingvorgang (in Griseys Skizzen „transitoire d’attaque“, „régime stationnaire“, „transitoire d’extinction“) werden kontinuierlich, aber in ständig wechselnden Veränderungsgraden zu

208 Baillet, *Gérard Grisey*, 134f. Vgl. auch Pustijanac, „Natura e calcolo nella concezione del tempo di Gérard Grisey“. Dieser Aspekt wird in *Modulations* für 33 Musiker (1976–77), dem nächsten Stück des Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, zugespitzt, da hier die Verkürzung der Abschnitte konsequent den vorgegebenen spektralen Proportionen folgt.

209 Vgl. dazu insbesondere Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“. Nicht zuletzt wurde dieser erste Abschnitt auch von Grisey selbst relativ detailliert dargestellt (Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 92–95).

210 Grisey, *Périodes*, [Vorbemerkung].

211 Vgl. Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit“ und Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Grisey bezog sich konkret auf Erläuterungen Stockhausens zu dessen Werk *Carré* für vier Orchester- und Chorguppen (1959–60) im Rahmen eines Seminars in der Kompositionsklasse von Olivier Messiaen (Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 106).

Aperiodizität bzw. Inharmonizität hin verändert (Abb. 21, Tab. 7). Die Kontrabassfigur – ein scharf akzentuiertes repetiertes tiefes E_1 – verläuft parallel zur Ausschwingphase des Spektralklangs und verlängert sich von elf Sechzehnteln zu Beginn auf bis zu 17 bzw. 18 Sechzehntel am Ende. Dabei vermehren sich die Impulse von drei auf sechs, die rhythmischen Grundwerte beschleunigen sich von $1/1$ (Viertel) auf $3/4$ (punktierter Achtel), $2/3$ (Triolenachtel) und $3/5$ (punktierter Quintolenachtel).²¹²

Die Transformation des Spektralklangs ist noch weit komplexer konstruiert. Der ‚Veränderungsgrad‘ steigt hier kontinuierlich an, und zwar gemäß der aus den Ordnungsnummern der Teiltöne abgeleiteten Reihe 5-7-9-11-13-15-17-19-21-25 (Tab. 7). Vom Ausgangsmodell (Ziffer 1) zur ersten Transformation (Ziffer 2) finden also fünf Veränderungsprozesse statt, von der ersten zur zweiten Transformation (Ziffer 3) sieben Veränderungsprozesse bis hin zu 25 Veränderungsprozessen in der letzten Transformation (Ziffer 11). Es ergibt sich so ein zunehmend deutlicher werdender, zuletzt ‚eklatanter‘ Transformationsprozess. Die den einzelnen Transformationsstadien zugewiesenen Zeitdauern schwanken dabei zwischen 61 und 71 Sechzehnteln gemäß Griseys Grundsatz der ‚schwebenden Periodizität‘ (67-71-66-61-70-62-65-61-68-63-66 Sechzehntel [Mittelwert 65,45],

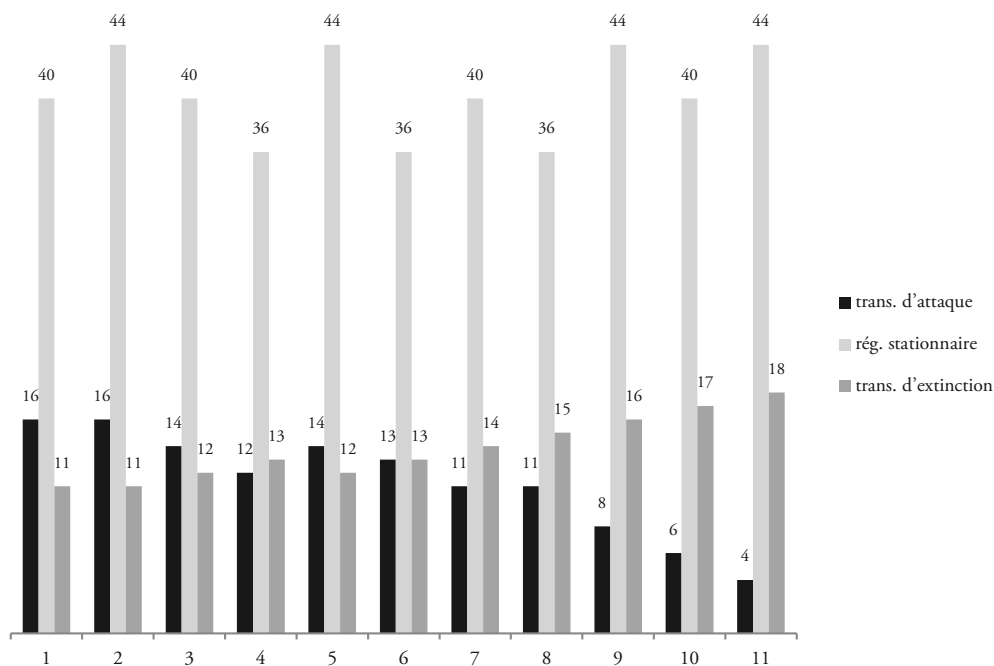


Abbildung 21: Grisey, *Partiels*, Ziffer 1–11, Veränderung der Dauer von *transitoire d'attaque* – *régime stationnaire* – *transitoire d'extinction* (Einschwingphase – stationäre Phase – Ausschwingphase), Angaben in Sechzehntelwerten

212 Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 94f.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

gesamt 720 Sechzehntel oder 180 Viertel²¹³). Bei ‚fluktuierend‘ konstant bleibenden stationären Phasen werden die Einschwingvorgänge dabei immer kürzer, während die Ausschwingvorgänge verlängert werden (Abb. 21). Die Veränderungsprozesse setzen sich zusammen aus Modifikationen des Spektrums und in den Skizzen als „transitoires“ bezeichneten ‚Verunreinigungen‘ des Spektrums etwa durch Vibrato, geräuschhafte Spielweisen, Glissandi oder Dynamikveränderungen.

Klang [Ziffer]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Sechzehntel	67	71	66	61	70	62	65	61	68	63	66
Sechzehntel [aq-st-ex*]	16-40- 11	16-44- 11	14-40- 12	12-36- 13	14-44- 12	13-36- 13	11-40- 14	11-36- 15	8-44- 16	6-40- 17	4-44- 18
VG/Spek.**		5 [3/2]	6 [4/2]	7 [4/3]	8 [4/4]	9 [4/5]	10 [4/6]	11 [4/7]	11 [6/5]	10 [5/5]	9 [6/3]
VG/trans.***		0	1	2	3	4	5	6	8	11	16
VG/gesamt		5	7	9	11	13	15	17	19	21	25
Registerbreite	$E_1 - c^4$	$E_1 - a^3$	$E_1 - g^3$	$E_1 - f^3$	$E_1 - dis^3$	$E_1 - \uparrow c^3$	$E_1 - \uparrow a^2$	$E_1 - fis^2$	$E_1 - \downarrow d^2$	$E_1 - gis^1$	$E_1 - cis^1$

Tabelle 7: Grisey, *Partiels*, Klangtransformation in der *inspiration 1* (Ziffer 1–11).

* *transitoire d'attaque – régime stationnaire – transitoire d'extinction* (Einschwingphase – stationäre Phase – Ausschwingphase); ** Veränderungsgrad/Spektrum („densité de changement totale“ / „spectre“): Anzahl der veränderten Töne im Spektrum [innerhalb / außerhalb des Formantbereichs]; *** Veränderungsgrad/transitoires: Anzahl der hinzugefügten ‚inharmonischen‘ Teiltöne oder Geräuschkomponenten

Exemplarisch sei Transformation 6 (Ziffer 6; Dauer der drei Phasen 13-36-13 Sechzehntel) genauer betrachtet. Die insgesamt 13 Veränderungsprozesse setzen sich aus neun spektralen Veränderungen und vier *transitoires* zusammen (Nbsp. 45). Die spektrale Situation besteht aus vier Schichten:

- (1) Das Ausgangsspektrum ist noch vollständig erhalten; es findet sich in den Streichern (Teiltöne 1, 3, 9, 11, 15, 17, 19, 21) sowie in Horn, A-Klarinette und Oboe (Teiltöne 5, 7, 13), wobei der Grundton durch Kontrabass (eine Oktave unter dem Grundton, das E_1 soll aber wie zu Beginn durch das *alto sul ponticello* eine Oktave höher klingen), Violoncello, Akkordeon (zweiter Teilton) und Bassklarinette verstärkt wird;
- (2) (geradzahlige) Teiltöne, die *nicht* im Ausgangsspektrum als Grundtöne enthalten waren umfassen Teiltöne 6 (Flöten), 8, 10 und 12 (Vibraphon);

²¹³ Ein Fehler unterläuft Grisey in der Umsetzung der letzten Transformationsstufe nach Ziffer 11: Sowohl in der Verlaufsskizze (ebd., 91) als auch in der Partitur steht zwei Takte vor Ziffer 12 ein 10[6+4]/8-Takt, obwohl hier zweifellos ein 10/16-Takt stehen müsste (dies zeigen allein schon die in der zweiten Klarinette zu Beginn dieses Taktes gesetzten Pausen im Wert von drei Achteln = sechs Sechzehnteln), wie es der Zeitkonzeption (66 Sechzehntel für die elfte Transformation) entsprechen würde.

- (3) erstmals wird hier eine inharmonische Komponente eingeführt, das c^3 (Vibraphon);
 (4) die vier *transitoires* umfassen (a) ein *decrescendo* ($fff > pp$) und (b) ein darauffolgendes *crescendo-decrescendo* ($pp < mf >$) der Bassklarinette, das asynchron zur ‚globalen‘ Dynamik des Klangs verläuft, (c) graphisch angegebene stark geräuschhafte Intonationsschwankungen im Horn (fünfter Teilton) sowie (d) die Überblendung von Flöte 1 zu Flöte 2 in der Ausschwingphase, verbunden mit einem leichten asynchronen Anschwellen der zweiten Flöte ins *mp*; die Teiltöne 6, 7 und 13 (Fl., Kl. [A], Ob.) und die Teiltöne 8, 10 und 12 (Vibraphon) bilden dabei zwei Formantzonen, wobei die Differenzttöne der Holzbläserformanten ($b^1, \downarrow d^2, -cis^3$ = Teiltöne 6, 7, 13), ‚temperiert gerundet‘ im Akkordeon erklingen (E, b^1, d^2 = Teiltöne 2, 6, 7).²¹⁴

Notenbeispiel 45: Grisey, *Partiels*, Ziffern 1 und 6, spektrale Struktur

Alle diese Prozesse sind in der Kompositionsskizze minutiös vorausbestimmt und werden mit entsprechender Anpassung der Variablen auch für alle weiteren Schritte dieses Transformationsvorgangs angewandt. Bei Ziffer 11 ist schließlich ein Klang erreicht, der nun vorwiegend aus inharmonischen Komponenten besteht (B, c, f, fis, g, cis^1) sowie aus den Teiltönen 1, 3, 5 und 7 als einzigen verbliebenen Komponenten des Ausgangsspektrums, die jedoch vorwiegend geräuschhaft verzerrt sind, sowie einem Cluster von Differenzttö-

²¹⁴ Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 97.

nen im Akkordeon (A_1 , H_1 , Cis , Fis , b , c^1 , d^1 , e^1). Die insgesamt 16 *transitoires*, u.a. verstärkter Bogendruck der Streicher, geräuschhafte Intonationsschwankungen (Fl. 2/Hr.), ‚growl‘ und Flatterzunge (Fl. 1, Kl. [B]) ergeben hier ein sehr scharfes, geräuschhaftes Klangbild.

Griseys scheinbar organizistische Form folgt also keineswegs den ‚Intuitionen‘ einer vegetativen Energetik, sondern erweist sich als hochgradig strukturalistisch und architektonisch gedacht. Natürlich gilt dies auch für die meisten der weiteren Abschnitte, insbesondere für die folgende durch einen Tamtam-Schlag (Ziffer 12) markierte Phase II (*expiration 1*; vgl. Abb. 22), die mittels eines fortgesetzten Verwandlungsprozesses ‚Grundtöne‘ (*sons générateurs*, an- und abschwellende Liegetöne), Differenztöne (*sons différentiels*, periodische Repetitionen bzw. Tremoli) und kaum wahrnehmbare spektrale Färbungen (*halo*) mischt oder ineinander übergehen lässt. Entsprechend dem Prinzip der *expiration* ist dieser Prozess aber deutlich weniger zwingend und gerichtet als die Klangtransformation in *inspiration 1* und verschwimmt so schließlich in *repos 1* in einer ‚quasi-periodischen‘ Wiederholungsstruktur von Flötenglissandi und Streicherflageolets.²¹⁵

Phase III beginnt mit der *inspiration 2*, die das ‚Wellenprinzip‘ der Atembögen auf einer mikroformalen Ebene übernimmt; die zur Mitte hin sich verdichtenden Bogenstrukturen sind der *inspiration 4* in *Périodes* vergleichbar. Hier kommen nun im Anschluss an *expiration 1* Differenz- und Summationstöne zur Anwendung,²¹⁶ was die mikrotonale Dichte erheblich erhöht. Eine Charakterisierung dieses Abschnitts als ‚biomorph‘ im Gegensatz zum ‚technomorphen‘ zweiten Abschnitt²¹⁷ ist nur sehr bedingt plausibel, ist *inspiration 2* doch ebenso minutiös aus (psycho-)akustischen Prinzipien abgeleitet wie *expiration 1*. Besonders relevant werden in den dichten Texturen die Flexibilisierung der Einsatzpunkte durch die graphische Positionierung der Noten innerhalb eines Pulsrasters sowie die zunehmende harmonische Verdichtung und der kontinuierliche Anstieg der dynamischen Maxima. Die letzte Steigerungswelle (Ziffer 27) wird dann relativ abrupt von der *expiration 2* abgelöst, die mit einem weiteren Tamtam-Schlag ein clusterartiges Geräuschfeld einführt, dieses aber rasch ausblendet. Entgegen dem Entspannungsprinzip der *expiration* beginnt nach dem Ausklang nun eine neue Phase (IV) der Beschleunigung und Verdichtung, bis bei Ziffer 31 wieder ein arpeggierter Teiltonakkord des *E*-Spektrums erreicht wird (der die konzeptionelle Zweiteilung von *expiration 2* markiert, vgl. Tab. 6 und Abb. 22). Aus dem lange gezogenen Ausschwingvorgang bleiben die Teiltöne 11 und 13 in den beiden Flöten zurück, die in *repos 2* dann schließlich ohne Streicherfärbung mehrfach mit Vorschlagsfiguren wiederholt werden.

Der durch die Vorschlagsfiguren (ein Residuum der mikropolyphonen Arpeggiostrukturen) bereits evozierte ‚motivische‘ Gestus wird zu Beginn der Phase V (Ziffer 34, *inspiration 3*) in eine erstaunlich konventionelle ‚motivische Arbeit‘ überführt, die bald dar-

215 Grisey, *Partiels*, nach Ziffer 22: „repéter ad. lib. Les signes du chef ‚quasi périodiques“.

216 Krier, „*Partiels* de Gérard Grisey, manifestation d’une nouvelle esthétique“, 164.

217 Wilson, „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge““, 34–37.

auf aber in eine an den sechsten Satz (*Épode*) von Messiaens *Chronochromie* (1959–60) erinnernde (mikro-)polyphone Textur führt. Hier nun folgt bald der in der Formskeizze als „Riss“ (*rupture*) bezeichnete Einschub von scharf akzentuierten fallenden Skalen in höchster Lage (Ziffer 41), die unmittelbar auf Ziffer 31 bezogen werden können und nach fünffachem Ansetzen wiederum abrupt durch eine neue saliente pulsierende dissonante Akkordstruktur unterbrochen werden (Ziffer 42, *expiration* 3; Beginn von Phase VI). In Analogie zu *inspiration* 1 wird nun eine anfangs feste und ‚intakte‘ Periodizität über insgesamt sieben Stufen bzw. Klänge zunehmend ins Aperiodische geführt, wobei die wechselnde Impulszahl (1 5-3-1 3-5-1 1-7-9) und das langsamer werdende Tempo ($\text{♩} = 141-119-97-75-53-31-20$, also eine Verringerung um 22 bzw. 21 Metronomwerte je Klang) eine irreguläre und – vergleichbar der *inspiration* 1 – zunehmend eklatante Veränderung der Situation bewirken, die dabei zugleich vom Cluster in eine weiche Harmonizität zurückkehrt, wobei freilich durch die zum letzten Klang einsetzenden Mehrklänge der Holzbläser eine stark inharmonische Färbung erhalten bleibt und unmerklich in *repos* 3 überleitet.

Langgezogene Glissandostrukturen führen unmerklich in die Coda (Phase VII), in der das Atemprinzip aufgegeben ist. Vergleichbar dem Ende von Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* (1970–71)²¹⁸ wird die Unmöglichkeit zu ‚kadenzieren‘ durch eine zunehmende Erosion der Tonhöhen angezeigt. Hinzu kommen die erwähnten Unterbrechungen, zunächst durch eine lange Generalpause während der nur die Rebhuhnpfeife (*appeau*) an der Hörschwelle erklingt. Nach den nun folgenden szenischen Öffnungen ins Lebensweltliche (Einpacken der Instrumente etc.) bleiben nur die tiefsten Töne der Kontrabassklarinette und der Großen Trommel (Ziffer 53) zurück, bevor die Ausführenden im ‚quasi-periodischen‘ Rhythmus ihre Noten zuschlagen und der Schlagzeuger das Becken hebt und zum Schlag ansetzt, vor dessen Ausführung aber das Licht abgeblendet wird. Der Beckenschlag wird erst am Ende des folgenden Zyklus-Werks *Modulations* erklingen.

Die Vielfalt der Texturen und Verwandlungstechniken, die Grisey hier aufbietet, haben Enthusiasmus, distanzierte Bewunderung, aber auch, wie gezeigt, Zweifel an der formalen Kohärenz des Werks hervorgerufen. Es würde gewiss zu kurz greifen, würde man in *Partiels* wenig mehr als einen spektakulären Katalog spektraler Kompositionstechniken in tendenziell willkürlicher Abfolge sehen.²¹⁹ Gerade der Vergleich zwischen der etwas schematisch wirkenden komponierten Form mit ihren drei Atmungszyklen und Coda und der weitaus komplexeren phänomenologischen Form der vielfach untergliederten sieben Phasen und 34 Mikroprozesse zeigt an, wie intensiv Grisey sich hier gerade mit dem Aspekt der Form auseinander gesetzt hat. Die Differenzierung, die so entsteht, stellt dem kontemplativen

²¹⁸ Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 126–131.

²¹⁹ Zu dieser Ansicht tendieren sowohl die Positionen Wilsons („Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘“, 40) als auch Lévy's („Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 225). Auch Philippe Hurrel hebt die Form als jenen Aspekt hervor, der die jüngere französische Komponistengeneration am deutlichsten von Grisey unterscheidet („Die spektrale Musik – auf Dauer!“).

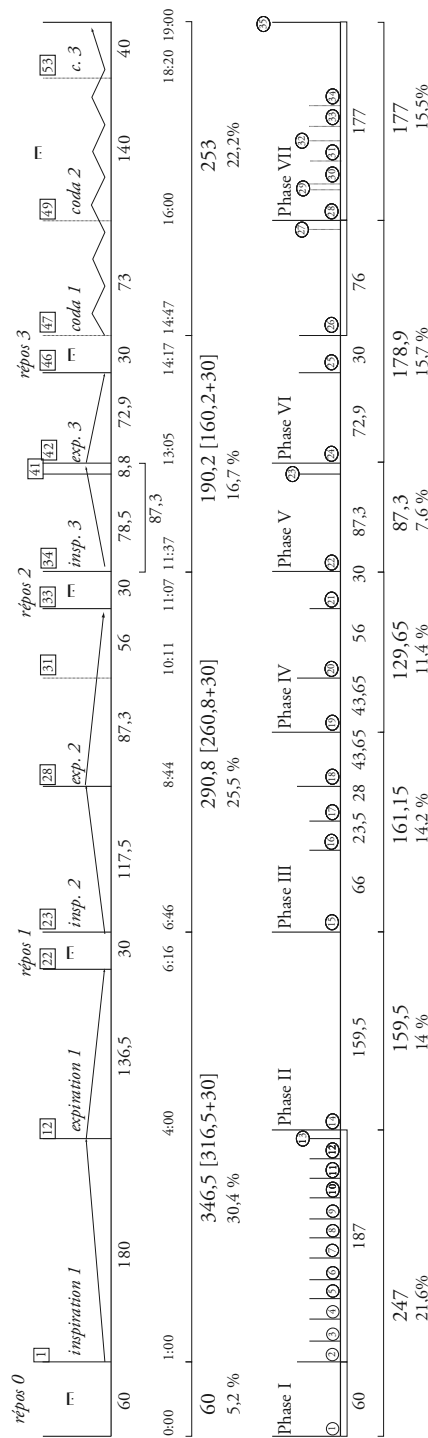


Abbildung 22: Grisey, *Partiels*, konzeptionelle Form (oben) und phänomenologische Form (unten); eckige Rahmen (oben): Partiturziffern; eingekreiste Ziffern (unten): Mikroprozesse

Moment des in Wellen ‚vorbeiziehenden‘ Atmungsmodells eine Diversität und Gebrochenheit an Charakteren zur Seite, die es beim performativen Hören erlaubt, fortgesetzt zwischen unterschiedlichen ‚Hörwinkeln‘ zu changieren.

Diese Beobachtung verstärkt sich, wenn man vier Einspielungen des Werks heranzieht, darunter die erste Aufnahme (1981) mit dem Dirigenten der Uraufführung, Boris de Vinogradov, und dem Ensemble Ars Nova (Abb. 23, Audiobsp. 36).²²⁰ Tatsächlich weist diese Aufnahme, die unter Beteiligung des Komponisten entstanden sein dürfte, die geringsten Abweichungen zu den notierten Dauern auf, was sich im Vergleich zu den anderen Interpreten vor allem in den ersten beiden Phasen niederschlägt. Insbesondere Pierre-André Valade (Ensemble Court-Circuit) und Pascal Rophé (Ensemble Intercontemporain) scheinen der kontemplativen Wirkung der *inspiration 1* zu misstrauen und verleihen durch ihr um fast ein Drittel erhöhtes Tempo dem Prozesscharakter eine eindeutig finalistische Tendenz, während sie (dabei gefolgt von Stefan Asbury [Asko Ensemble], der im Gegensatz zu ihnen in *inspiration 1* die Wirkungen jedes Einzelklangs voll auskostet) die *expiration 1* um ein Drittel dehnen, wohl in der Absicht das Hervortreten von Differenztoneffekten zu begünstigen. Ganz anders Vinogradov: Er hält über die gesamte *inspiration 1* ein hohes Energieniveau, ohne eine klare ‚Vektorialität‘ einzubringen, sodass der Tamtam-Schlag bei Ziffer 12 als schockhaftes Ereignis eine neue Phase ankündigt. Die folgende *expiration 2* ist von schier abenteuerlicher Klangvielfalt und erscheint bei Vinogradov als äußerst heterogene Klang-Geräusch-Polyphonie, bedingt nicht zuletzt durch das zügige ‚Originaltempo‘, während die anderen drei Aufnahmen hier eher die technische Atmosphäre elektronischer Studios evozieren – und dabei das Instrumentalensemble gleichsam in einen synthetischen Klangerzeuger verwandeln. Die auffälligste Abweichung von der Partitur bei Vinogradov findet sich in der sehr rasch genommenen *inspiration 2*, wo die Intonation der 44 unterschiedlichen Tonhöhenqualitäten pro Oktave²²¹ wenig präzise ist und der Abschnitt somit, auch durch die temporale Stauchung und den etwas zu früh einsetzenden Tamtam-Schlag bei Ziffer 28, die Qualität eines verstörenden Exkurses annimmt. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die neueren Aufnahmen auch hier durch hohe Präzision aus; einzig Asbury aber gelingt die Integration des Tamtam-Schlags in die Geräuschstruktur bei Ziffer 28 so, dass der erste Teil der *expiration 2* tatsächlich als Ausschwingvorgang des Vorangehenden (und nicht als Neubeginn) erscheint wie in unserem Phasenmodell angenommen.

Asburys Interpretation ist insgesamt die am stärksten vom Notat abweichende; er zelebriert insbesondere die *Repos*-Abschnitte und die zerfallende Schlusscoda. Valades Deutung kontrastiert besonders deutlich in ihrer sehr scharfen Markierung der ‚Ränder‘ und ihrer stark konzentrierten Zeitgestalt. In der Gesamtsicht aber wirkt die Gleichzeitigkeit von Architektur und Prozess am nachhaltigsten in Vinogradovs Einspielung: Sie wendet sich der Inkommensurabilität des Einzelnen zu und artikuliert Form damit eher als Wandel

²²⁰ Boris de Vinogradov leitete die Uraufführung mit dem Ensemble de l'Itinéraire in Paris am 4.3.1976.

²²¹ Vgl. Wilson „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘“, 36f. und 48.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

von heterogenen Mikroprozessen denn als großen (Atem-)Bogen. Letztere Konzeption scheint in der gerundeten und rhetorisch überformten Deutung Asburys am stärksten vermittelt zu werden.

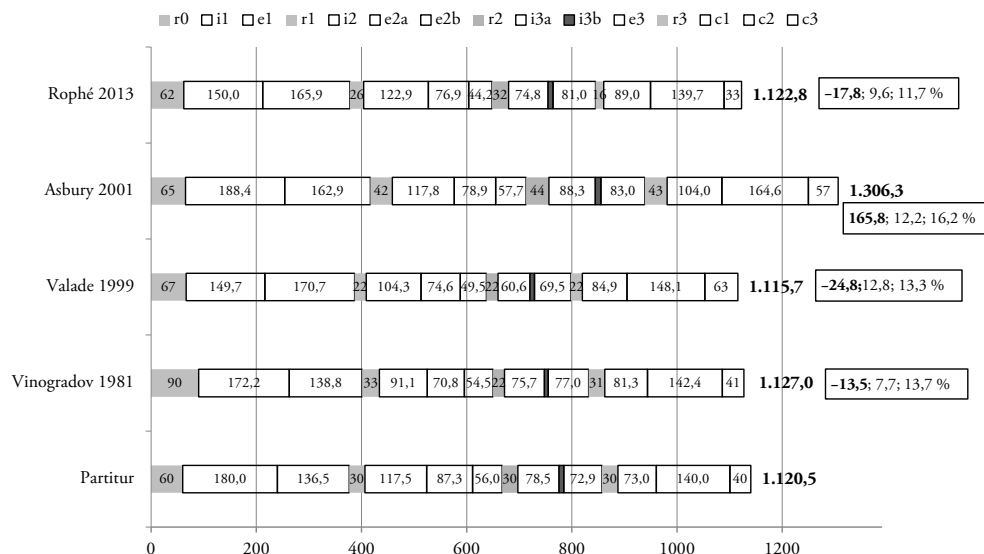


Abbildung 23: Vier Einspielungen von Grisey, *Partiels*, Dauer der Abschnitte (Ruhephasen *repos* 0–3 grau unterlegt) im Vergleich zu den in der Partitur festgelegten Dauern; die eingerahmten Angaben rechts bezeichnen Abweichung der Gesamtdauer von der metronomischen Dauer (Sek.), durchschnittliche Abweichung pro Abschnitt (Sek.) und Standardabweichung der Abschnittsdauern in Proportion zur Gesamtdauer der jeweiligen Einspielung (%) (= Grad der Tempostabilität); L'Ensemble Ars Nova, Boris de Vinogradov (Erato STU 71157, LP 1981); Ensemble Court-Circuit, Pierre-André Valade (Accord 206532; CD 465 386-2 1999); Asko Ensemble, Stefan Asbury (Kairos 0012422KAI, 2005, Aufnahme 2001); Ensemble Intercontemporain, Pascal Rophé, Live-Mitschnitt, 14.12.2013, Paris, <https://www.youtube.com/watch?v=jQgLUogjPtI&t=1983s>



Audiobeispiel 36: Grisey, *Partiels*, Ziffer 1–11, L'Ensemble Ars Nova, Boris de Vinogradov, LP Erato STU 71157, © 1981 Éditions Costallat, Seite A, 0:00–4:36

Steht Grisey nun mit seinem a priori architektonisch determinierten Strukturmodell tatsächlich als „ingénieur, se distinguant résolument du modèle néobeethovenien“²²² der Beethoven'schen Prozessform entgegen, fällt er bei allem Bemühen, zum „Fleisch“ und zur „Haut“ der Zeit vorzudringen am Ende doch den Gesetzen des „Skeletts“ anheim? Dagegen sprechen die zuletzt herausgehobene Wirkung von Heterogenität und die Spuren

²²² Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 85.

der Unvorhersehbarkeit und des Schocks, die sich allenthalben in dieser emblematischen Partitur finden als gegen den eigenen Strukturalismus sowie gegen die ‚Erwartbarkeit‘ der einfachen Bogenform gerichtete subversive Strategien. Noch mehr aber spricht die schiere körperliche Wirkung dafür, dass hier nicht nur „Skelette“ zu hören sind, selbst wenn manchem in der Uraufführungskritik zu *Partiels* in *Le monde*, die diese Wirkung herausstellt, etwas zu viel „Fleisch“ geboten sein mag:

Dem dreifachen Kratzen des Kontrabasses, eingedunkelt noch durch die Posaune (eine Formel, die zu Beginn des Werkes vielfach wiederkehrt), entfliehen leichte Klänge, eine instrumentale Brise, später stärker aufgeladene Klänge, sehr unterschiedliche, oft mit Flageolets erzeugte, sowie harmonische Explosionen, Verkettungen von subtilen Klangfarben, die verborgene Träume befreien. Ein Monster erhebt sich mit schauerhaften Schreien. Das Blech schweift umher in phosphoreszierendem Licht, das Holz rauscht wie die Möwen, die Hörner knattern, das Schlagzeug zittert. Ein wahres Mysterium spielt sich hinter diesen sehr reinen Episoden ab; sie enden im Rascheln von Schleifpapier auf den kleinen Trommeln oder mit dem Transparentpapier der Partituren, mit einigen unschuldigen, wenn auch nutzlosen Worten und Späßen.²²³

Die konkreten Bilder vermögen der Vieldeutigkeit von Griseys Musik gewiss kaum gerecht zu werden, in ihnen hallen eher gängige Figuren einer Polemik gegen die musikalische Moderne aus der Aufbruchzeit um 1900 nach, selbst wenn sie hier ins Positive umgedeutet und von echter Begeisterung getragen sein mögen. Sie deuten aber zugleich doch an, was wir besonders in Vinogradovs Deutung des Werks hören können, und was in den technisch perfektionierten neueren Einspielungen vielleicht verloren zu gehen droht: Die Körperlichkeit des Klangs schafft Dimensionen der Erfahrung, die über das rationale Kalkül hinausweisen, das synchron damit freilich dennoch präsent bleibt. Erst in der Spannung zwischen der postseriellen ‚Architektur‘ von *Partiels*, dessen kunstvoll durchgestalteter Dramaturgie und der Heterogenität des Einzelnen, das als Eigensinn innerhalb eines mehrdeutigen Ganzen erfahren werden kann, gelingt Griseys energetische Form. Grisey ist hier näher an Helmut Lachenmanns Ideal des „Strukturklangs“, an einer „Polyphonie der Anordnungen“, als man zunächst annehmen möchte,²²⁴ und er schafft dadurch exemplarische Beispiele einer sich aus dem Performativen entfaltenden Form im Spannungsfeld von Raum- und Zeiterfahrung.

223 „D’un triple râclement de contrebasse, encore noirci par le trombone (formule qui revient à de nombreuses reprises au début de l’œuvre) s’évadent des sons légers, une brise instrumentale, plus tard des sons plus chargés, très divers, souvent en harmoniques, et aussi des explosions harmonieuses, des enchaînements de timbres subtils libérant des rêves enclos. Un monstre aux cris affreux se réveille. Les cuivres rôdent en lumières phosphorescentes, les bois bruissent comme des mouettes, les cors claquent, les percussions frissonnent. Un vrai mystère passe derrière ces épisodes très purs qui s’achèvent avec des froissements de papier de verre sur les caisses ou du papier calque des partitions, quelques paroles et facéties bien innocentes encore qu’inutiles.“ (Jacques Lonchampt, *Le Monde*, 9.3.1976, zit. nach Lalitte, „*Partiels* de Gérard Grisey“)

224 Vgl. Cavallotti, *Differenzen*, 255 f.

2.2.3 *Morphologie und Präsenz in den Klang-Formen Salvatore Sciarrinos*

Im Gegensatz zu der seit den 1950er Jahren weit verbreiteten Skepsis gegenüber dem ‚Ganzheitsdenken‘ der Gestalttheorie (→ 2.2.1), die sich in poststrukturalistischen Figurmodellen noch deutlich niederschlägt (→ 3.3),²²⁵ weist Sciarrinos in den 1990er Jahren ausformulierte Figuren-Ästhetik²²⁶ Momente einer Rehabilitierung des Ganzheitlichen auf, tritt er doch für eine „Gesamtansicht“ des musikalischen Prozesses ein, da Wahrnehmung stets vom Allgemeinen zum Besonderen voranschreite.²²⁷ Damit einher geht eine stark an den visuellen Künsten orientierte Raumauffassung, die vor allem den „mental Raum“ der Wahrnehmung ins Blickfeld rückt.²²⁸ Sciarrino vereint dabei eine poetische und eine ästhetische Perspektive. Einerseits präge der Raum die musikalische Vorstellung noch bevor die Organisationsregeln einer Komposition festgelegt würden²²⁹; im Visuellen könnten unmittelbar Kriterien zur Organisation des Klanglichen erkannt und umgesetzt werden.²³⁰ Aber auch in Bezug auf das Musikhören ist das Konzept des mentalen Raumes für Sciarrino essentiell. Sein Modell raum-zeitlicher Diskontinuität setzt dabei eine assoziativ und nicht-linear verfasste Grundstruktur des wahrnehmenden Denkens voraus:

Sciarrino geht aus von einer „unbewussten, da sehr schnellen“ Tätigkeit unseres Geistes, der „aus der Gegenwart heraustritt, um ins Gedächtnis zu dringen, das letztgehörte Ereignis mit den vorangegangenen in Beziehung setzt, wieder in die Gegenwart eintritt, und so weiter.“ Die so betrachtete wahrnehmende Tätigkeit ist dabei nicht im Zeitfluss [...] verankert, sondern sie hat die Fähigkeit, in ihn einzutreten und ihn wieder zu verlassen; es kommt dadurch zu „Diskontinuitäten des Bewusstseins“. In Beziehung setzen heisst dabei, die Ereignisse miteinander zu konfrontieren.²³¹

Sciarrinos Ästhetik reflektiert damit in sehr umfassender Weise die räumliche Dynamisierung wie sie als grundlegender Pfad in der Musik seit den 1950er Jahren herausgestellt wurde,²³² und hat Teil an einer breiten kompositionsästhetischen Tendenz zur ‚Bannung‘

²²⁵ Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 252–263 und Cavallotti, *Differenzen*, 65–72 sowie Klassen / Utz, „Figur“. Am Mailänder Kongress *L'idea di Figura nella musica contemporanea* (2.–4.10.1985) nahmen u.a. Franco Donatoni, Brian Ferneyhough und Salvatore Sciarrino teil. Für diese drei Komponisten sowie für Gérard Grisey rückte ein neues Konzept von ‚Figur‘ während der 1980er Jahre – mit unterschiedlichen Akzenten – ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

²²⁶ Sciarrino, *Le figure della musica*.

²²⁷ Vgl. ebd., 22 („Non cominceremo dal particolare [...]; al contrario, cominceremo dagli aspetti generali e casomai avvicineremo in seguito i dettagli. [...] Oggi sappiamo che la nostra percezione procede dal generale al particolare.“).

²²⁸ Ebd., 60 („spazio mentale“).

²²⁹ Ebd. („Prima ancora che dettare le regole dell'organizzazione compositiva, lo spazio organizza la percezione musicale.“)

²³⁰ Ebd., 92 („Vorrei stimolare la coscienza verso un passo d'obbligo e non avventato: riconoscere direttamente nel visivo i criteri con cui ordiniamo e organizziamo il sonoro.“).

²³¹ Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 23 (Zitate im Zitat aus Sciarrino, *Le figure della musica*, 60). Vgl. auch Giacco, *La notion de „figure“ chez Salvatore Sciarrino*.

²³² Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, Kapitel 2.

des Augenblicks durch eine Emanzipation des Moments, die sich zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt (→ 3.1.3). In Sciarrinos 1998 publiziertem Vortragszyklus *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*²³³ ist der mentale Raum konzeptioneller Hintergrund jener „Figuren“, durch die eine Koppelung von poetischen und ästhetischen Dimensionen erreicht werden soll. „Figur“ versteht Sciarrino dabei generell als Synonym für Wahrnehmungsstrukturen, musikalische Konstellationen oder Konstruktionen,²³⁴ der Begriff ist also keinesfalls auf ‚Figuratives‘ im engeren Sinn beschränkt; gemeint sind, ganz im Sinn des „mentalen Raums“, „Figuren des Denkens, jene Vorstellungen, die an der Basis der Musik stehen und die Entscheidungen der Komponisten prägen“,²³⁵ zugleich aber auch jene Klang- und Sinneinheiten, die wir beim Musikhören durch Segmentierung, Gruppierung und Wiedererkennen auf unterschiedlichen Dimensionen der Makroform bilden. Diese „Figuren“ sind daneben aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades hervorragend dazu geeignet, nicht-triviale Beziehungen zwischen älterer und neuer Musik sowie zwischen Musik und visuellen Künsten herzustellen – ein wesentlicher Impuls in Sciarrinos ‚Figurenlehre‘. Dabei geht es kompositionsästhetisch freilich nicht um eine Restauration von Tonalität oder konventioneller musikalischer Rhetorik und auch nicht wesentlich um ein zitathaftes Aufgreifen tonaler Topoi oder Fragmente, auch wenn Vorgänge einer Anamorphose oder verzerrten Spiegelung tonalen Materials in Sciarrinos Werken immer wieder eine Rolle spielen.²³⁶

Figur und Wahrnehmung

Die fünf in Sciarrinos Schrift entworfenen Basisfiguren sind dementsprechend stark generalisierend konzipiert. Während dabei die „Prozesse der Anhäufung“ (*processi di accumulazione*),²³⁷ „Prozesse der Vervielfältigung“ (*processi di moltiplicazione*),²³⁸ und „genetischen Transformationen“ (*trasformazioni genetiche*)²³⁹ weitgehend mit den aus herkömmlichen Formtheorien bekannten Verfahren (entwickelnder) Variation zusammengedacht werden können, sind mit dem „*Little Bang*“,²⁴⁰ einer impulsartigen Auslösung von Prozessen, und der „Fensterform“ (*la forma a finestra*),²⁴¹ dem Erzeugen raum-zeitlicher Diskontinui-

233 Das Buch basiert auf einem Vortragszyklus, den Sciarrino 1995 in Rom hielt. Als Vorstufen dieser Schrift sind Sciarrinos Teilnahme am Mailänder Kongress *L'idea di Figura nella musica contemporanea* (vgl. Anm. 225) und das Seminar *Strutture percettive della musica moderna* (Reggio Emilia 1992) zu sehen (vgl. Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 20).

234 Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 20 und Sciarrino, *Le figure della musica*, 19–23.

235 Sciarrino, *Le figure della musica*, 19 („[...] le figure del pensiero, quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori.“).

236 Vgl. Drees, „Salvatore Sciarrino“, 14–16 sowie Drees, „Bearbeitung, Transformation, Allusion“.

237 Sciarrino, *Le figure della musica*, 17–40.

238 Ebd., 41–58.

239 Ebd., 77–96.

240 Ebd., 59–76.

241 Ebd., 97–148.

rät durch schnitt- und montageähnliche Techniken, spezifischere Modelle benannt, die für Sciarrinos Formkonzeptionen eine Schlüsselrolle einnehmen. Allerdings ist mit diesen Grundformen der Übergangsbereich zwischen Aisthesis und Poiesis keineswegs erschöpfend beschrieben. Carlo Carratelli hat in seiner wichtigen Studie einen Katalog von zwölf Grundprinzipien herausgearbeitet,²⁴² durch die dieser Bereich in Sciarrinos Musik erschlossen wird, wobei diese Prinzipien freilich in vielfältiger Weise interagieren. Die nachfolgende stichwortartige Auflistung unter Bezugnahme auf Carratelli ist ein Versuch, Sciarrinos Annahmen zur Wahrnehmung direkt auf deren kompositorische ‚Einlösung‘ zu beziehen:

Generalisierende und verräumlichende Tendenz; Verhältnis von Detail und Ganzem

1. Wahrnehmung ist durch den „mentalen Raum“ vermittelt; „wir selbst werfen die Netze unserer Wahrnehmungsmodelle.“²⁴³ Es besteht somit eine allgemeine Notwendigkeit für Künstler*innen, sich mit Wahrnehmungsvorgängen zu befassen und ‚Wahrnehmungsangebote‘ zu machen.
2. Wahrnehmung ist grundsätzlich intermedial und durch unsere Erfahrungen von Alltag, Natur und Körper bestimmt. Klänge und Formen in Sciarrinos Musik sind daher aus Vorgängen in der Natur und im menschlichen Körper abgeleitet.
3. Wahrnehmung geht vom Allgemeinen zum Besonderen vor. Die musikalischen Werke Sciarrinos werden auf der Grundlage visuell-architektonischer Verlaufsskizzen entwickelt. Die makroformale Dimension und die Gruppierung von Einheiten zu übergeordneten formalen Abschnitten werden damit in den Vordergrund gerückt.
4. Wahrnehmung geht ‚synthetisierend‘ vor, sie fasst Einzelelemente zu größeren Einheiten zusammen. Sciarrinos Musik versucht dabei eine Ambivalenz zwischen Mikro- und Makroebenen zu erzeugen. Es kommt zu einem Oszillieren zwischen der „Anhäufung mehrerer Klänge“ und dem „Verschmelzen zu einem Klang“.²⁴⁴
5. Wahrnehmung vereinfacht komplexe Eindrücke. Sciarrinos Musik basiert von vornherein auf relativ einfachen musikalischen Elementen und Strukturen.

Mikroformale Prozesse und musikalische Syntaxbildung

6. Wahrnehmung und Bewusstsein arbeiten grundsätzlich modular. Sciarrino arbeitet kompositorisch mit modularen Prozessen: Wiederholung, Variation, Transformation.
7. Wahrnehmung basiert auf syntagmatischen Beziehungen zwischen Elementen. Sciarrino arbeitet kompositorisch mit einer deutlichen Hierarchisierung von Elementen und einer klaren Segmentierung des musikalischen Verlaufs.

²⁴² Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 15 ff.

²⁴³ Sciarrino, „Origine delle idee sottili“, 59 („[...] siamo noi che gettiamo le reti dei nostri modelli di percezione.“).

²⁴⁴ Sciarrino, *Le figure della musica*, 29 („Infatti oscilliamo tra l'aggregazione di più suoni e la sintesi (o fusione) in un solo suono.“).

8. Wahrnehmung basiert auf paradigmatischen Beziehungen (Gestaltähnlichkeiten). Wiederholung und Variation sind Basiselemente in Sciarrinos Musik.

Musikalischer Zeitverlauf: Augenblick und Prozessualität

9. Wahrnehmung von Zeit beim (Musik-)Hören ist bestimmt von einer „Hörträgheit“: einzelne Töne werden in der Zeit zu Gestalten zusammengefasst. Eine „Verlängerung des Augenblicks“, in dem einzelne Elemente „konzentriert, komprimiert, quasi gemeinsam anwesend“ sind, soll in Sciarrinos Werken auch den einzelnen Ton als ‚Figur‘ fassbar machen.²⁴⁵
10. Wahrnehmung versucht kausale Zusammenhänge von Ursache und Wirkung herzustellen. *Little Bangs* (unerwartet auftretende klangliche Impulse) schaffen in Sciarrinos Werken einen klaren Zusammenhang zwischen Impulsen und (Folge-)Prozessen.
11. Wahrnehmung ist grundsätzlich diskontinuierlich; im „mental Raum“ wird Kontinuität immer wieder von „Leere“ durchbrochen; dies nennt Sciarrino „mentale Form“. ²⁴⁶ Nicht-lineare ‚Fensterform‘, Montagetechniken, Fragmentierung und Wiederholung fungieren in Sciarrinos Musik als Grundelemente raumzeitlicher Diskontinuität.
12. Musikalische Spannung wird wahrgenommen durch die Enttäuschung von Erwartung, durch die ‚Umleitung‘ einer angedeuteten Tendenz. Sciarrino entwirft eine musikalische Poetik der Verdopplung, Spaltung und der unscharfen Symmetrie, in der Erwartetes oft gezielt uneingelöst bleibt.

Diese konsequente Ausrichtung von Sciarrinos kompositorischer Poetik an Wahrnehmungsvorgängen motiviert Carratelli dazu, die paradoxe Formulierung vom „Komponieren des Hörens“ ins Zentrum zu stellen,²⁴⁷ das er als einen Versuch zeichnet, die „Utopie einer kommunikativen zwischenmenschlichen Beziehung“ auch in einer gesellschaftlichen Situation aufrecht zu erhalten, „in der Spezialisierung und Solipsismus [...] alle Bereiche menschlichen Ausdrucks zu infizieren scheinen.“²⁴⁸ Gewiss sind nicht alle der zwölf genannten Grundprinzipien unmittelbar evident und können teilweise von verschiedenen Standpunkten aus auch angezweifelt werden, zumal Sciarrino sich so gut wie nie auf (musik-)psychologische oder philosophische Literatur bezieht. Entscheidend wäre gewiss der Einwand, dass Sciarrino ein in der Substanz doch nativistisches Wahrnehmungsmodell konzipiert, das die gesellschaftliche, kulturelle und mediale Situiertheit von Wahr-

²⁴⁵ Sciarrino, „Flos florum“ („[...] ‚inerzia uditiva‘. [...] un utopico prolungamento dell’attimo, in cui tutti gli elementi siano concentrati, compressi, quasi compresenti.“). Vgl. Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 152.

²⁴⁶ Sciarrino in Foletto, „Cercare più in alto, cioè dentro“ („La forma musicale diventa la forma della mente [...]).“). Vgl. Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 152.

²⁴⁷ Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 56–152 („la composizione dell’ascolto“).

²⁴⁸ Ebd., 386.

nehmung zu wenig berücksichtigt. Hierin liegt wohl ein bedeutender Unterschied zum Wahrnehmungsbegriff Helmut Lachenmanns, Mathias Spahlingers und Nicolaus A. Hubers, die gesellschaftlich-historische Bedingungen der Wahrnehmung gerade dadurch offenlegen möchten, dass sie die Anwendung erlernter perzeptueller Reflexe beim Musikhören kompositorisch gezielt unterlaufen.²⁴⁹ Zudem ist es zweifelhaft, ob jedes von Sciarrinos zwölf Wahrnehmungsprinzipien auch tatsächlich durch eine entsprechende kompositorische Technik einfach freigelegt werden kann. Eine Schlüsselfrage betrifft etwa den Umgang mit Komplexität: Wird nicht die Fähigkeit, aus komplexen Strukturen einfache, übergeordnete Zusammenhänge abzuleiten gerade erst ab einem gewissen Komplexitätsgrad – paradigmatisch gewiss in Brian Ferneyhoughs Musik (→ 3.3) – gefordert und ist es daher nicht irreführend, ihr ‚entgegenkommen‘ zu wollen, indem man Komplexität gezielt reduziert?

Freilich ist Sciarrinos Musik in ihrer Weise hochkomplex. Trotz ihrer Ausrichtung an ‚Prinzipien‘ der Wahrnehmung ist sie gewiss nicht im populistischen Sinne gefällig, sondern fordert vielmehr den Wahrnehmungsapparat nachhaltig, indem sie sein Potenzial systematisch erkundet. Und ihr mimetischer, an Natur- und Körperklängen orientierter ‚Naturalismus‘ ist keine simple Tonmalerei oder ein Abrufen jenes „Pawlowschen Semantizismus“ bei Hörer*innen mittels historisch etablierter Gesten, gegen den Ferneyhough polemisierte.²⁵⁰ Natur- und Körperklänge begreift Sciarrino durchweg phänomenologisch; er konzeptualisiert sie so wie sie dem Bewusstsein über die hörende Wahrnehmung erscheinen (können) – mitunter leicht oder auch krass verzerrt – und gerade nicht als ‚naturalistisches‘ Abbild.²⁵¹ Das so entwickelte Idiom kommt folgerichtig vor allem im Kontext von Sciarrinos psychologischem Musiktheater zu sich selbst: Vokale wie instrumentale Klänge zeichnen hier das Innenleben der Personen mit größtmöglicher Präzision und Nachvollziehbarkeit, aber ohne simplistischen Rückgriff auf die musikdramatischen Topoi und ‚Figuren‘ der Operntradition. In *Luci mie traditrici* (1996–98) wird so etwa aus einem in höchsten Streicherflageoletts sich etablierenden Zikadengesang ein ekstatisch-unterdrücktes Liebesduett zwischen der Herzogin Malaspina und dem Gast, wobei die wilden Tonrepetitionen schon die Fatalität ahnen lassen, die aus dieser *liaison dangereuse* resultiert.²⁵²

In Sciarrinos Werken der 1980er Jahre vollzieht sich eine zunehmend entschiedene Konzentration auf solche ‚naturalistische‘ Elementarbausteine vor dem Hintergrund eines Stille-Kontinuums zusammen mit einer Hinwendung zu ‚ungreifbar‘ flirrenden und ätherischen Klängen, zum Teil unter spektakulärer Erweiterung instrumentaler Techniken bis hin zu äußerster Virtuosität wie sie in den Solo-Werken und -Zyklen für Flöte

249 Vgl. Nonnenmann, „Die Sackgasse als Ausweg?“

250 Ferneyhough, „Form – Figure – Style“, 23.

251 Vgl. Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“ sowie Helgeson, „What Is Phenomenological Music?“.

252 Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“, 111 f.

und Klavier entwickelt wird.²⁵³ Die Inszenierung von Stille ist freilich bereits seit John Cages Entwurf eines Klang-Stille-Kontinuums in den 1950er Jahren zu einem zentralen (und oft missbrauchten) Topos der neuen Musik geworden und avancierte insbesondere in den 1980er Jahren zur kompositionsästhetischen Kategorie ersten Ranges. Anders als bei Luigi Nono und György Kurtág, in deren Werken die gedehnten Stillesegmente als Einspruch gegen ein vorurteilsbehaftetes Hören, das stets auf die Herstellung von Kontiguitäts- oder Gestaltbeziehungen zielt, gedeutet werden können, ist die Stille bei Sciarrino ein Mittel, um über das Paradox einer „Wahrnehmung des Unwahrnehmbaren“ zu einer „Phänomenologie des Körperlosen und des Unsichtbaren, ein[em] Ort der Epiphanie par excellence“, und zu einer „Logik der Erscheinungen“ vorzustoßen.²⁵⁴ Tatsächlich wird die Stille bei Sciarrino immer wieder durch dramaturgisch und architektonisch gezielt gesetzte Schnitte durchbrochen, die zum einen als *Little Bangs* unvorhersehbare Prozesse auslösen können, oder aber, nachhaltiger, als ‚Fenster‘ im Gefüge zum Erzeugen von Diskontinuität beitragen. Sciarrinos Stille ist also weniger kontemplativ als vielmehr im Bewusstsein ihrer ständigen Bedrohung am Rande „ohrenbetäubenden Lärms“²⁵⁵ lokalisiert.

Kategorien des Schließens in der musikalischen Moderne,
von Sciarrinos Webern aus betrachtet

Im Bemühen um eine breitere Kontextualisierung von Sciarrinos makroformalen Dramaturgien wird nun zunächst der Fokus auf die Schlussbildungen seiner Werkkonzeptionen und ihre historischen und ästhetischen Anknüpfungspunkte gelegt. So wird ein weitflächiger Zusammenhang geschaffen, in den sich die am Schluss stehende morphosyntaktische Analyse des Klavierquintetts *Le Ragoni delle conchiglie* einfügt, die dabei den Faden der performativen Analysemethode wieder aufnimmt. Diese breite Darstellung von Sciarrinos Komponieren ist auch deshalb gerechtfertigt, weil in ihm in vieler Hinsicht ein Paradigma der in diesem Buch entwickelten Analyse- und Hörmodelle angelegt ist, das seinerseits freilich vielfältigste Querbeziehungen (etwa zu Webern, Scelsi, Nono, Lachenmann, Grisey) offenbart. Daneben wird so, im Anschluss an die Kapitel zu Scelsi und Grisey, die morphosyntaktische Analysemethode zunehmend auf konkrete Fragen posttonaler Ma-

253 1983 übersiedelte Sciarrino von Mailand nach Città di Castello (Umbrien): „a un certo punto della mia esistenza ho fatto dell’isolamento una scelta di metodo e ho lasciato la metropoli, e ho preferito l’ombra“ (Sciarrino, „Nota autobiografica“, XXVI). Gewiss ist dennoch keine reflexartige Auswirkung der biographischen Situation auf das Werk anzunehmen, entwickelten sich doch wesentliche Elemente und Charakteristika bereits in den Werken vor 1983.

254 Sciarrino, „Alle nuvole di pietra“, 204f. („La paradossale percezione dell’impercepibile“ – „una fenomenologia dell’incorporeo e dell’invisibile, un luogo dell’epifanico per eccellenza“ – „una logica delle apparizioni“).

255 Mazzolini, „Casa del vento“, 26 („Questo silenzio può dunque anche scaturire da un frastuono, e giacere immoto oltre l’oro del baccano più assordante.“).

kroform ausgeweitet, die dann mit dem Fokus auf der Zeitdimension im dritten Kapitel weiter entwickelt werden.

Begreift man musikalische Selbstreflexion mit Wolfram Steinbeck, Tobias Janz, Florian Kraemer und anderen als ein zentrales Merkmal der musikalischen Moderne, das seit dem späten 18. Jahrhundert zu beobachten ist und sich im 20. Jahrhundert dann voll entfaltet,²⁵⁶ so liegt es auf der Hand, an den Nahtstellen zwischen Musik und Alltag oder Umwelt, also in den Grauzonen der ästhetischen Differenz, nach wesentlichen Distinktionsmerkmalen moderner Werke zu suchen. So kann der offene Schluss, sei es mit einer (häufig auftretenden) zyklischen Referenz an den Anfang, sei es durch eine vollständig ins Offene weisende Konzeption, als eine Form der Schlussbildung gelten, in der eine klare Festschreibung der ästhetischen Differenz verweigert wird²⁵⁷: Indem die Ränder zwischen ästhetisch-musikalischer Klangerfahrung und Alltagswahrnehmung diffus werden, wird zugleich die performative Rezeptionsleistung der Hörer*innen gestärkt, die nicht mehr durch ein unzweideutiges Inszenieren der aristotelischen Zeitstruktur Anfang-Mitte-Schluss an der Hand genommen werden, sondern einem mehrdeutigen „Zeitfeld“ (Husserl, → 1.5.1, 3.1.3) überlassen werden. Dies macht deutlich, dass Schlussbildungen generell nicht isoliert vom restlichen Verlauf eines Werks betrachtet werden können. Besonders einprägsame Situationen, für die das zutrifft, sind gewiss Sciarrinos Klangstrukturen am Rande der Stille: Dadurch, dass in Sciarrinos Musik oftmals unklar bleibt, ob überhaupt etwas erklingt, ob wir einer ‚reinen Stille‘ lauschen oder vielmehr Nebengeräusche ein eventuell Erklingendes überdecken (eine Situation, die sich mit der Einschränkung des gehörten Klangspektrums bei fortschreitendem Lebensalter oder der mitunter mangelhaften akustischen Hörposition im Konzertsaal oder beim Musikhören im Alltag massiv verschärfen kann), wird eine ‚ökologische‘ Hörsituation forciert, in der ästhetische Differenz minimiert ist.²⁵⁸ Dies schließt freilich vielfältige ‚Inszenierungen‘ von Anfang, Mitte oder Schluss von Werken ebenso wenig aus wie Beziehungen zu besonders konventionellen Ausprägungen solcher Formfunktionen, etwa durch einen affirmativen Tutti-Schluss (der von Komponist*innen gerade nach 1945 auch ganz gezielt der Erwartung eines offenen Schlusses entgegengesetzt werden kann).

Ohne dass andere Vorläufer und Einflüsse marginalisiert werden müssen, kann das Werk Anton Weberns wohl in vieler Hinsicht als Vorläufer einer solchen die ästhetische

256 Vgl. Steinbeck, „Musik über Musik“, Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, 51–85 und Kraemer, *Entzauberung der Musik*.

257 Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“.

258 Einen Bezug auf eine ‚Ökologie der Wahrnehmung‘ stellte Sciarrino in seinen Schriften und Äußerungen seit den späten 1970er Jahren her (vgl. Henzel, „Salvatore Sciarrinos Werkkommentare“, 193), wobei keine expliziten Bezugnahmen auf entsprechende Theorien des *soundscape* und der akustischen Ökologie gemacht werden; zumindest eine Beeinflussung durch James Gibsons bekannte Schrift *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) kann aber angenommen werden. Vgl. Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 57–66 und Haselböck, „Hörbare Stille? Sichtbarer Klang?“.

Differenz problematisierenden Konzeption von Form aufgefasst werden – selbst wenn eine solche Deutung nicht im Sinne des Komponisten sein mag, der sein Schaffen als emphatische Fortsetzung der deutsch-österreichischen Tradition diskursiver Formprozessualität verstand, in deren Zentrum die Prinzipien der entwickelnden Variation und der Fasslichkeit stehen. Gerade von der Musik Sciarrinos aus gehört offenbaren die Partituren Weberns aber zahlreiche ‚Risse‘, in die ‚Welt‘ eindringt und so die ästhetische Erfahrung entgrenzt.

In seinem Essay zu Weberns einhundertstem Geburtstag relativiert Sciarrino die Relevanz solcher Risse (die als Spur zu seinem eigenen Komponieren führen würde) und hebt – seiner scharfen Kritik an der seriellen Rezeption Weberns zum Trotz – die Tendenz zur „relationalen Spannung“ zwischen den „geometrischen Kernen“ von Weberns Klang hervor:

Es ist wahr, dass Weberns Klang sich auch durch eine Art Atomismus der Materie in der Stille isolieren kann; aber ebenso konfiguriert sich der Klang in geometrischen Kernen und verursacht überall *relationale* Spannungen. Sie werden immer die physiologische Funktion der Phrase bewahren, nur unter veränderten Perspektiven.²⁵⁹

An anderer Stelle kehrt Sciarrino einen unkonventionellen Moment von Weberns Formbildung hervor, um seine Forderung nach dem Unerwarteten gerade auch im Rahmen der Prozesse der Vervielfältigung zu veranschaulichen. Am Ende von Weberns Orchesterstück op. 6, Nr. 4 (1909) wird die auf den Schlagzeugapparat begrenzte Besetzung des Anfangs wieder aufgegriffen (T. 40–41, vgl. T. 1–7), allerdings nun mit einem ins *fff* führenden *crescendo*, das eine maximale Differenz zum kaum hörbaren *ppp* des Anfangs herstellt, mithin also mit guten Gründen als Resultat einer das ganze Stück umfassenden „Steigerungsform“ verstanden werden könnte.²⁶⁰ Sciarrino aber weist im Gegenteil auf den bestürzenden, unerwartbaren Charakter dieses Schlusses hin. Die „Rhetorik des Akkumulationsprozesses“ werde hier (wie auch im Eröffnungstück *Lever du jour* in Maurice Ravels *Daphnis et Chloé*) in differenzierter Weise verwendet, wobei ein geradliniger, vorhersehbarer Prozess gerade vermieden werde. Dazu trage bei, dass in der Mitte des Stücks eine „diskursive, neutrale Parenthese“ stehe, „eine trostlose Landschaft, deren gedämpfter Widerhall, deren metallischer Hauch von bedrohlicher Fäulnis mehr Spannung ansammelt als die [am Schluss stehende] zum Höhepunkt führende Klang-Akkumulation.“ Dadurch, dass die Wachstumsprozesse in der Mitte des Stücks immer wieder unterbrochen werden (deutlich durch Generalpausen des Orchesters, in denen nur der Schlagzeugapparat hörbar bleibt,

259 „È vero che il suono di Webern possa anche isolarsi per una sorta di atomismo della materia nel silenzio; ma ugualmente si configura il suono in nuclei di geometria, suscitando ovunque tensioni *relazionali*. Esse conserveranno sempre la funzione fisiologica della frase pur sotto mutate prospettive [...]“ (Sciarrino, „Webern“, 217)

260 So etwa die Deutung des Satzes im Vorwort Friedrich Saathens zur Taschenpartitur (Saathen, „Vorwort“).

T. 16–19, 29, 30.2–31, 34), die Expansionsphase ans Ende des Stücks gedrängt und der Höhepunkt abrupt „abgeschnitten“ werde, ergebe sich eine „Unregelmäßigkeit der Prozesse, also eine Enttäuschung unserer Erwartungen, der Erwartungen, die der Komponist bei den Hörenden weckt.“²⁶¹

An dem Scharnier, das man zwischen zwei von Sciarrino analysierten Webern-Stücken verorten kann, ließe sich vielleicht ein Wandel in der Auffassung von musikalischer Form präzisieren: Wenn auch die musikalische Kürze Weberns zu einer unvergleichlichen Unmittelbarkeit und Pointierung der Form- und Schlussgestaltung führt, so kann op. 6, Nr. 4 doch in vieler Hinsicht noch – im Vokabular musikalischer Energetik formuliert, auf die der Begriff zurück geht²⁶² – als eine ‚Verlaufsform‘ gelten, in der zwar herkömmliche Proportionen verschoben oder gestört sein mögen, dennoch aber der Schluss als eine Konsequenz zuvor exponierter Ereignisse und mithin in einem weiteren Sinn als kausal, diskursiv oder zumindest prozessual plausibel erscheint. In der Isolierung der Klangereignisse im viel diskutierten Orchesterstück op. 10, Nr. 4 (1911) zwei Jahre später hingegen wird eine Durchlässigkeit und Fragilität erreicht, in der ein emphatisches Schließen endgültig unglaublich geworden ist. Eine mit der seriellen Musik der 1950er Jahre dann sich etablierende Tendenz zu einer „Musik, in der die Gegenwärtigkeit eines jeden Augenblicks die musikalische Perspektive, die Gestaltung nach Erwartung und Erinnerung überwiegt“²⁶³ und die somit keine narrative Kausalität mehr für sich beansprucht, wird ein solches Formempfinden zum Modell, das herkömmliche Markierungen von Anfang, Mitte oder Schluss, wie sie als Grundprinzipien des klassischen Stils beschrieben wurden,²⁶⁴ nachhaltig verweigert. Gerade Webern machte dies bereits explizit in seiner berühmten Aussage, bei der Komposition der *Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) habe er „das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.“²⁶⁵ Und Adorno

261 „A conclusione del pezzo, il fondo viene prepotentemente in primo piano e ci investe coi suoi rintocchi, coi suoi rulli di tamburo. Man mano ci cava la pelle e non appena sentiamo che sta per giungere al suo acme: troncato.

Al centro del pezzo è situata una parentesi discorsiva, neutra; accediamo a un paesaggio desolato, i cui rimbombi sordi, i bagliori metallici pigramente minacciosi accumulano più tensione che lo stesso parossismo accumulativo dei suoni. [...]

Entrambi scelgono la retorica del processo di accumulazione. Entrambi però lo trattano con accortezza, evitando non solo la crescita a pioggia ma la prevedibilità di un processo rettilineo. Così l'ondosa articolazione del processo in processi più piccoli, da parte di Ravel; come l'interruzione del processo sul nascere, e lo spingere verso la fine del pezzo la fase di espansione, da parte di Webern.

La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta [...].“ (Sciarrino, *Le figure della musica*, 55)

262 Vgl. etwa Kurth, *Bruckner*, Bd. 1, 253, 456 und passim.

263 Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, 663.

264 Vgl. dazu insbesondere Kofi Agawus „beginning-middle-end paradigm“ in *Playing with Signs*, Kapitel 3 sowie Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“, 69. Dieses Prinzip wurde analytisch insbesondere von William E. Caplin aufgegriffen („What are Formal Functions?“, 23–30). (→ 3.1.1.1)

265 Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, 55 (12. Februar 1932).

monierte an Schönbergs Spätstil, dass es darin „keine Schlußformeln mehr“ gebe: „Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.“²⁶⁶

Nichtsdestotrotz überdauern auch in der seriellen Musik Inszenierungen des Schließens, die gerade in der Abstraktheit ihrer Umgebung ein Moment der konventionellen Narration wahren: Wie in Kapitel 2.1. gezeigt, hat die elfte und letzte ‚Struktur‘ in Pierre Boulez’ *Structures Ia* aufgrund ihres virtuos-flüchtigen Charakters eine deutliche Markierungsfunktion. Dasselbe gilt für den neunten und letzten Satz von Luigi Nonos *Il canto sospeso* für Soli, Chor und Orchester (1955–56) aufgrund seines emphatischen Verzichts auf den Orchesterklang (der zugleich einen zyklisch-rahmenden Bezug auf den zweiten Satz herstellt) und der Reduktion des Orchesters auf Paukenimpulse.²⁶⁷ Und dass im Zuge einer Orientierung an der „statistischen Form“²⁶⁸ um die Mitte der 1950er Jahre nicht zuletzt auch großflächigere Formnarrative wiedergewonnen wurden, lässt sich an Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) mit dem massiven Höhepunkt im dritten ‚Einschub‘ (Gruppen 114–122) und den sukzessive ‚zerfallenden‘ Schluss-Gruppen 123 bis 176 unschwer nachweisen.²⁶⁹ Dass freilich solche Steigerungs- und Zerfallsdramaturgien auch in weiterer Folge einen sensiblen und durchaus problematischen (da bis heute kaum thematisierten) Punkt in der ästhetischen Diskussion berühren, zeigt sich etwa daran, dass Helmut Lachenmann die großen topischen Steigerungsformen in Werken der ‚Klangkomposition‘, etwa in György Ligetis *Requiem*, polemisch verwarf,²⁷⁰ in eigenen Werken aber durchaus auch auf etablierte Form-Schluss-Modelle zurückgriff. So ist in seinem Ensemblewerk *Mouvement – vor der Erstarrung* (1982–84) eine zu Stockhausens *Gruppen* analoge Verdichtung von Klang, Tempo, Dynamik und Rhythmus zum Höhepunkt hin unüberhörbar, der von einem ‚streng‘ seriell konzipierten Zerfall in der Schlussphase (T. 425–491) gefolgt wird.²⁷¹ Die Strategien der Momentform und der ‚offenen Form‘ sowie die breite Hinwendung zum komponierten Fragment seit den 1970er Jahren (mit einem Höhepunkt in Nonos Streichquartett, 1979–80) können gewiss auch als Reflexe einer Erkenntnis der Persistenz solcher konventioneller Form- und Schluss-Topoi verstanden werden – und brachten zugleich wiederum neue Topoi des Schließens (bzw. den Topos von dessen Unmöglichkeit) hervor.

Schlussbildung und Unabschließbarkeit

Sciarrinos Komponieren kann als exemplarisch für die Bemühungen mehrerer Generationen von Komponist*innen seit den späten 1960er Jahren gelten, gerade makroformale

²⁶⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 126.

²⁶⁷ Vgl. u.a. Nielinger, „The Song Unsung“, 112–116 und Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 21–84.

²⁶⁸ Vgl. dazu insbesondere Iverson, „Statistical Form Amongst the Darmstadt Composers“.

²⁶⁹ Vgl. Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens*.

²⁷⁰ Lachenmann, „Zur Analyse Neuer Musik“, 29.

²⁷¹ Vgl. u.a. Piencikowski, „Fünf Beispiele“, 109f.

Dramaturgien und Prozesse wieder stärker der kompositorischen Kontrolle zu unterwerfen. Dabei scheinen die stark vom Visuellen ihren Ausgang nehmenden Formprinzipien Sciarrinos zunächst einer zeitlich-dramatisch zugespitzten Organisation von Form zu widersprechen. Dort wo musikalische Formen aus Analogien zu visuellen Eindrücken in Natur, Architektur, Malerei, Photographie oder Bildhauerei hervorgehen, wie es Sciarrino in seiner Vortragsfolge *Le figure della musica* und seinen Verlaufsskizzen eindrücklich bezeugt,²⁷² ist eine dem psychologisch gedeuteten Zeitverlauf geschuldete Zuspitzung der Schlussgestaltung oder anderer zeitlich definierter Formfunktionen keineswegs zwingend impliziert. Freilich hat Sciarrino diesen Faktor von Beginn an mit reflektiert, beharrte aber dennoch – vielleicht in bewusster Abgrenzung von einer Orientierung an zeitlicher Prozessualität, wie sie gerade in der neuen Musik seit ca. 1970 (etwa bei Gérard Grisey und anderen jungen französischen Komponisten der 1970er Jahre) weit verbreitet war (→ 2.2.2) – auf der Priorität *räumlicher* Vorstellungen:

Die Form ist eine Strategie des Komponisten, die die Teile eines Werks disponiert. Eine Strategie von Elementen, von Blöcken von Elementen, die untereinander in Beziehung stehen. So nähert sich die musikalische Form einem architektonischen Projekt.

Der Sinn der musikalischen Form *ist* ein architektonischer.

Wenn die Verbindung zwischen diesen klanglichen Elementen unseren Geist erreicht, außerhalb der Zeit, so müssen wir behaupten, dass die musikalische Logik an sich räumlich ist.

Das Feld, auf dem die Musik Gestalt annimmt, ist eine stark verräumlichte Zeitlichkeit. Verstehen wir uns recht: Musik wird nicht sichtbar. Sie ist und bleibt im Ohr. Gleichwohl leiten sich ihre Organisation, ihre logischen Verknüpfungen in unserem Geist aus der visuellen Welt ab, aus der Welt des Raums.²⁷³

Von einiger Bedeutung ist dabei Sciarrinos Ausweitung des räumlichen Prinzips auf den hörenden Wahrnehmungsvorgang, den er nicht, wie etwa Jerrold Levinson in seinem *concatenationism*, auf ein lineares Verfolgen des Zeitverlaufs reduziert (→ 3.1.1, 3.1.3),²⁷⁴ sondern für den ein (quasi-räumliches) Erfassen von Diskontinuität wesentlich ist. Folgerichtig in einem „Komponieren der Wahrnehmung“, wie es Sciarrino anstrebt, ist es nun, solche

²⁷² Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica* sowie Roth, „Sciarrinos analytischer Blick“.

²⁷³ „La forma è quella strategia del compositore che dispone le parti di un'opera. Una strategia di elementi, di blocchi di elementi, in relazione tra loro. Ciò avvicina la forma musicale a un progetto architettonico.

Il senso della forma musicale è un senso architettonico.

Se il legame fra gli eventi sonori avviene nella nostra mente, fuori dal tempo, a maggior ragione dobbiamo affermare che la logica musicale è di per sé spaziale.

Il campo nel quale la musica prende corpo è una temporalità fortemente spazializzata. Intendiamoci: non diventa visiva, la musica. Essa è e rimane dell'orecchio. Tuttavia la sua organizzazione, le sue connessioni logiche provengono alla nostra mente dal mondo visivo, dal mondo dello spazio.“ (Sciarrino, *Le figure della musica*, 60)

²⁷⁴ Vgl. Levinson, *Music in the Moment*.

Diskontinuitäten gezielt zu setzen, gleichsam als ‚Anker‘ eines nicht-linearen Hörens, das spontan und fantasie reich Querverbindungen und -beziehungen in der Form-Architektur aufsucht. Mit dem *Little Bang* und der Fensterform hat Sciarrino zwei kompositorische Mittel systematisch ausgebaut, die solche Diskontinuitäten als Störungen in (allzu) vorhörbaren Verläufen gezielt erzeugen. Im Kontext einer grundsätzlich modularen Kompositionsweise, die auf einem begrenzten und sehr klar durchhörbaren Repertoire gut unterscheidbarer Klangkategorien basiert,²⁷⁵ wird so die Grundlage geschaffen für die Rezeption eines ständig die Form reflektierenden und antizipierenden (impliziten) Hörens. Da einerseits die konventionellen prozessualen Kategorien der Akkumulation, Vervielfältigung und Transformation etablierte, aus dem diskursiven Hören klassisch-romantisch-moderner Musik ableitbare Erwartungskategorien des „*extraopus* listening“²⁷⁶ entstehen lassen (→ 1.5), andererseits die ‚Störungsprozesse‘ von *Little Bangs* und ‚Fenstern‘ unerwartbare, unter Umständen schockierende ‚Schnitte‘ im Verlauf erzeugen (etwa gemäß den ‚Schnittbildern‘ Lucio Fontanas, die Sciarrino als Modell heranzieht²⁷⁷), befinden sich Hörer*innen von Sciarrinos Musik in einer ständigen Ungewissheit bezüglich des weiteren Verlaufs und ganz besonders bezüglich des Schlusses: Sciarrinos Formen sind Inszenierungen einer Erwartung des Ungewissen. Ob eine Sciarrino’sche Form nur zwei oder aber 45 Minuten dauert, ist aus dem exponierten Material allein oft kaum ableitbar. Anders ausgedrückt besteht in Sciarrinos Konzeption musikalischer Form ein spezifisches Spannungsfeld zwischen der auf visuellen Überblicksdarstellungen basierenden *Top-Down*-Formen und ihrer sich im zeitlichen Verlauf entfaltenden *Bottom-Up*-Perspektive, in der Störungen und Diskontinuitäten etablierte Erwartungshaltungen nachhaltig verunsichern.

Anschließend an die oben angestellten Überlegungen zu Weberns Form kann für eine Darstellung von Sciarrinos Strategien der Schlussbildung vorab ein signifikanter Zusammenhang von Gesamtdauer, Informationsgehalt (Dichte) und Schlussbildung angenommen werden.²⁷⁸ Es versteht sich von selbst, dass dabei viele denkbare Abstufungen hinsichtlich einer Zuordnung zu ‚offenen‘ oder ‚geschlossenen‘ Schlussbildungen ambivalent bleiben können. So kann eine verklingende Schlussbildung offene oder geschlossene Wirkung entfalten, ein distinkter Schluss als logisches Ende, markierter ‚Abbruch‘,²⁷⁹ unerwartete ‚Unterbrechung‘ oder kontingentes ‚Aufhören‘ aufgefasst werden. In Bezug auf solche Ambivalenzen kann wohl behauptet werden, dass es kaum eine Form der Schlussbil-

275 Vgl. dazu insbesondere Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit“.

276 Vgl. Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“.

277 Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica*, 135–138.

278 Eine differenzierte und historisch breit angelegte terminologische Begriffsdiskussion des musikalischen Schließens bietet Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“.

279 Eine Theorie der „markedness“ hat vor allem Robert Hatten für die Musiktheorie erschlossen (*Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*). Im Gegensatz zu Hattens Theorie, die auf binäre Gegensatzpaare zielt, geht es mir im Folgenden eher allgemein um die Frage, ob eine Schlussbildung mit besonderen kompositionstechnischen Faktoren ausgestattet ist, die eine Schlussfunktion im weitesten Sinne ‚markieren‘ oder auf eine solche Markierung gerade verzichten.

dung geben dürfte, der a posteriori *nicht* irgendeine Form von Intentionalität oder Schlüssigkeit zugesprochen werden könnte, sodass es aus rezeptionsästhetischer Sicht fraglich ist, ob ein ‚unmarkiertes‘ Aufhören im musikalischen Kontext überhaupt eine brauchbare Kategorie darstellt. Am ehesten scheint sie für Hörsituationen geeignet, in welchen der Schluss eines Hörvorgangs durch die Rezipierenden selbst oder durch Dritte, also gleichsam ‚fremdbestimmt‘ festgelegt wird, etwa beim Fade-out eines Pop-Songs im Radio, beim spontanen Verlassen einer Klanginstallation oder beim Ein- und Ausblenden in eine situativ konzipierte Aufführungssituation, die eine räumliche Partizipation des Publikums ermöglicht.²⁸⁰

Um Sciarrinos Strategien der Schlussbildung zu erkunden, wurde ein breiter Querschnitt seiner Werke untersucht, sowohl (hör)analytisch als auch anhand von Skizzenstudien. Hier werden stellvertretend nur einige ausgewählte Beispiele in den Blick genommen. Neben den beiden oben thematisierten Faktoren Dauer und (Informations-)Dichte ist natürlich auch die Gattung und das Ausmaß paratextueller und intertextueller Informationen und Ebenen bei einer Diskussion der Schlussbildungen zu berücksichtigen. Dies gilt ganz besonders für die für Sciarrino so zentrale Gattung des Musiktheaters, in der eine Fülle von Anhaltspunkten für eine zeitliche und räumliche Rezeption zusammenwirken, darunter Sujet, Titel, Text, szenische Umsetzung. Der in diesem Buch sonst bestimmende Fokus der morphosyntaktischen Perspektive auf instrumentale und elektronische Klangstrukturen soll damit gezielt geweitet werden. So waren in der auf ein hybrides Genre zwischen Liederzyklus und Musiktheater zielenden Komposition *Vanitas* für Stimme, Violoncello und Klavier (1981), nach Gedichten in lateinischer, italienischer, englischer, französischer und deutscher Sprache aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, uraufgeführt am 11. Dezember 1981 an der Piccola Scala in Mailand, Szenenanweisungen Sciarrinos Teil eines integralen Gesamtkonzepts, das vielfältige kulturelle Vanitas-Symbole miteinander verwob und dabei etwa auf Embleme der Barockmalerei zurückgriff (Buch, Kerzen, Tuch, halbleere Rotweingläser, Rosen, Spiegel etc.). Für den Schluss des letzten Liedes *Ultime rose* sehen die Szenenanweisungen vor, dass die Sängerin nach der letzten Textzeile („Die Rose zieret meine Flöte“ aus einem Gedicht von Johann Christian Günther, 1717–19) aufsteht und von der Bühne geht, sich dann aber plötzlich umdreht, erstarrt und in ihrem Nacken

280 Kaum zufällig ist es, dass Sciarrino mehrfach solche Situationen konzipiert hat, etwa in *La perfezione di uno spirito sottile* für Flöte, Stimme und Glocken (1985), entwickelt für eine Aufführung im Freien und vollständig uraufgeführt am Lago Trasimeno 1986, oder in *Il cerchio tagliato dei suoni* per 4 flauti solisti e 100 flauti migranti (1997) und *La bocca, i piedi, il suono* per 4 sassofoni contralti solisti e 100 sassofoni in movimento (1997), Werken in denen das Publikum von sich kreisförmig bewegendem Groß-Ensembles von Flöten bzw. Saxophonen umgeben ist (und daher im Grunde nicht die eigene Hörperspektive und -dauer mitbestimmen kann). Der Kontrollverlust über den Umgebungsraum, der mit diesen Konzeptionen in Verbindung gebracht werden kann, lässt sich mit dem Verlust einer Kontrolle musikalischer Form assoziieren (vgl. Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“, 132). Bereits im Konzept von Stockhausens ‚Momentform‘ erscheint eine solche Hörsituation als Konsequenz einer neuen Rezeptionsweisen einfordern Form in der (post)seriellen Musik (→ 3.1.3).

ein Bild des Todes enthüllt.²⁸¹ Dem folgt ein auf ganze vier Minuten ausgedehntes Abwärtsglissando des Cellos von höchster in tiefste Lage, das als ein „fast unendlich und bodenlos erscheinender Gang abwärts zu einer das ganze Werk beschließenden, abgründigen Chiffre für Vergänglichkeit“²⁸² wird.

Mit *Infinito nero* (1998) ist bereits im Titel ein dauerhafter ‚Zustand‘ beschrieben, den das Monodram in besonders radikaler Weise einlöst. Wie in zahlreichen theatralen Werken Sciarrinos steht auch hier eine einzelne Frauenfigur im Zentrum, Maria Maddalena de’ Pazzi, eine Mystikerin aus der Zeit um 1600, deren seltsam nach innen gekehrte Sprechweise eine lose, immer wieder von langer Stille unterbrochene Folge von Klängen an der Hörschwelle, ohne Untergliederung in Szenen oder Akte, motiviert, die folgerichtig nur ein offen verklingendes, ins Unendliche der Stille verweisendes Ende haben kann. Freilich werden hier dennoch auf extrem reduzierter Ebene ‚Inszenierungen‘ erkennbar, so in einem durch Liegeklänge der Streicher suggerierten Klangkontinuum, über dem sich *Parlando*-Kaskaden der Gesangssolistin erheben und dabei teilweise in Kinderlied-artige Melodik ausweichen – an die Schlusszene des Monodrams *Lohengrin* (1982–84) anspielend. In *Lohengrin* singt die Protagonistin Elsa (die nach Lohengrins Abfahrt in geistige Umnachtung gefallen ist) ein schlichtes Lied in As-Dur („Campane delle belle domeniche“),²⁸³ was im Kontext der sonst kargen und kaum tonale Strukturen streifenden Klanglichkeit eine besondere Form der Markierung darstellt (Sciarrinos Einführungstext zur Erstfassung dieses Werks trägt den Titel „La notte infinita“²⁸⁴).

In *Vanitas*, *Infinito nero* und *Lohengrin* können somit durchaus Markierungen des Schlusses erkannt werden, die in *Luci mie traditrici* (1996–98) ganz gezielt gemieden werden. Tatsächlich scheint hier einer der wenigen Schlüsse Sciarrinos vorzuliegen, die plausibel als (unmarkiertes) ‚Aufhören‘ angesprochen werden könnten. So konsequent die gesamte Szenenfolge auf den Schluss hinzielt und dabei einen spiralartigen Sog entfaltet²⁸⁵ – das Szenarium verengt sich von der freien Luft des Gartens (*Giardino*, Szenen 1–4) über das ‚Innere‘ (*Interno*, Szenen 5–7) hin zum (Schlaf-)Zimmer (*Camera*) der Schlusszene (Szene 8), die Anzahl der Personen wird zum Ende hin (in den Szenen 6–8) auf die beiden Hauptpersonen, Il Malaspina und La Malaspina, reduziert, die Tageszeit verläuft vom Morgen der Szenen 1 und 2 bis zur Nacht der Szene 8 –, so wenig trägt die musikalische Gestaltung dazu bei, eine nachvollziehbare Schlussfunktion zu etablieren. Zwar kann, im Rahmen minimaler kompositorischer Mittel, die Schlusszene im Vergleich zur kargen Gestaltung insbesondere der beiden unmittelbar vorangehenden Szenen 6 und 7, welche die Sprachlosigkeit zwischen den Hauptpersonen durch oft nahezu unhörbare Klänge in

281 Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 175f.

282 Steinheuer, „... fino all’estinzione“. Kompositorische Strategien in Salvatore Sciarrinos *Vanitas*, 132.

283 Vgl. Steinke, „Ekstase und Form“, 358f. und Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 166.

284 Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 164.

285 Vgl. Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“.

Szene setzen, durchaus als ‚Finale‘ gelten: Es kommt, unter Rückgriff auf die *Buio*-Zwischenspiele des ersten Teils (die als Antizipation der Nacht zwischen den Szenen 1/2 und 4/5 stehen), zu plötzlichen dynamischen Ausbrüchen, die im Sinne der Fensterform eine starke Diskontinuität erzeugen. Allerdings ändert sich an der musikalischen Struktur der Stimmen und Instrumente dadurch nichts Grundsätzliches: Sie folgen weiterhin den mit den ersten Takten des Werks etablierten Prinzipien der *sillabazione scivollata* (einer sprachnahen und doch höchst artifiziellen Artikulation der Gesangsstimmen²⁸⁶) und den an Naturlauten und Körperfunktionen orientierten Instrumentalgesten. Und insbesondere scheint es, dass die „ewigen Qualen“, die in den Schlussworten des Malaspina genannt werden („A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento“/„Lebt wohl, lebt wohl, ich werde auf ewig in Qualen leben“, Szene 8, T. 106–107), musikalisch bewusst so gestaltet sind, dass sie – gemäß dem Modell von Alban Bergs *Wozzeck* – wieder den Beginn der Oper anschließen lassen könnten.²⁸⁷ Dennoch ist hier kein zyklisches formales Prinzip im engeren Sinn etabliert, das eine musikalisch eindeutige und prägnante Beziehung zwischen Anfang und Schluss herstellen würde. Vielmehr scheint das bloße, unmarkierte Aufhören der Musik ein besonders eindrückliches Zeichen für die Unendlichkeit der sich aus der Handlung ergebenden Qualen zu sein: Die Musik kann jederzeit abgebrochen werden, ein irgendwie ‚gestaltetes‘ Ende würde der ins Permanente sich ausdehnenden psychologischen Situation nicht gerecht. Die Musiktheaterwerke Sciarrinos scheinen – wie Schuberts *Winterreise*, Bergs *Wozzeck*, aber auch Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* – in ihren offenen Enden eine Situation der Ausweglosigkeit darzustellen,²⁸⁸ die vielleicht gar, im Sinne von Bertolt Brechts Epischem Theater oder Jerzy Grotowskis *Armee Theater*, eine Reaktion des Publikums, eine Aufforderung zum politischen Handeln als Protest gegen die Permanenz des prolongierten Unrechts, das die Bühnen-‚Handlung‘ zeigt, provozieren möchte.²⁸⁹

Das Ende eines 90-minütigen Musiktheaterwerks fällt natürlich, wie auf diese Weise sichtbar wird, etwa gegenüber einem fünfminütigen Kammermusikwerk nicht nur aufgrund der Länge, sondern auch aufgrund der Vielzahl an Bedeutungsebenen in eine andere ‚Kategorie‘ von Form- und Schlussbildung, was gleichwohl Parallelen zwischen den Gattungen nicht ausschließt. Denn solche Bedeutungsebenen finden sich freilich auch in

286 Vgl. dazu ausführlich ebd., 43–55 sowie Saxer, „Vokalstil und Kanonbildung“.

287 Berg verwies in seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929 darauf, dass es am Schluss des *Wozzeck* „fast den Anschein [hat], als ginge es weiter“ und „an diese Endtakte ohne weiteres [die Anfangstakte der Oper] anschließen“ könnten (Berg, „Bergs *Wozzeck*-Vortrag von 1929“, 313). Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“, 330f.

288 Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“, 338–347.

289 „Das Einfühlen des Zuschauers in den Schauspieler hat in künstlerischer und sozialer Hinsicht eine außerordentliche Kraft, und nur das zieht mich an. Mich interessiert mehr das Drama als, sagen wir, der Apparat der lyrischen Oper.“ (Sciarrino, „Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen“, 316.) Vgl. auch Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 168f.

vielen von Sciarrinos nicht-szenischen Werken, in denen die aus seinem ‚Naturalismus‘ erwachsenden semantischen und programmatischen Assoziationen breiten Raum einnehmen können. So wird am Schluss des etwa elfminütigen *Efebo con radio* für Stimme und Orchester (1987) die durch den Werktitel motivierte nahezu ununterbrochen hohe Dichte abrupt durch eine (zuvor bereits mehrfach aufscheinende) ‚Radiostimme‘ unterbrochen, die eine ‚Absage‘ des eben gehörten Stücks verliert: „di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: ‚Efebo con (troncare)““ (T. 194).²⁹⁰ Die trockene Moderation schließt sich mit einer zuvor eingebauten Textpassage über deskriptive Werktitel zu einer mehrfach gebrochenen Selbstreflexivität des Geschehens²⁹¹ und lässt den nach der Absage abrupt ausklingenden Schluss (das tremolierende Rauschen einer Metallplatte) in Analogie zu einer Alltagshandlung (Abschalten des Radios) als in besonderer Weise markiert erscheinen.²⁹² Wenn man besonders gut informierte Hörer*innen voraussetzt, die sich des Werktitels bewusst sind und die erklingenden Zitatfetzen tatsächlich als Radioausschnitte deuten, ist dieser Schluss folgerichtig; andererseits liegt die Pointe des Schlusses freilich darin, erst retrospektiv die Bedeutung des Gehörten offenzulegen²⁹³ und die gleichsam ‚radiogene‘ Gestalt des gesamten Werks, die bei unbefangenen Hören keineswegs evident ist, explizit zu machen. Das ständige Übergehen von ‚natürlicher‘ in ‚chimärische‘ Zuordnung (und umgekehrt) (→ 1.3.4) bildet zweifellos ein zentrales Moment solcher Klang-Form-Konzepte Sciarrinos.

Der autobiographische Charakter von *Efebo con radio* (das Werk ist inspiriert von Radio-Erfahrungen des jugendlichen Sciarrino während der 1950er Jahre²⁹⁴) macht eine Schicht von Sciarrinos Komponieren besonders deutlich erkennbar, die nahezu allen seiner

290 Vgl. die detaillierte Analyse in Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“.

291 Vgl. ebd., 344. Durch das starke Vordergrund-Rauschen hindurch scheinen Zitat-Fetzen u.a. aus Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert, amerikanischer und italienischer Populärmusik.

292 Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), das ähnliche medienreflexive Elemente ausbreitet (→ 1.4.8), enthält ebenfalls eine ‚Radiostimme‘, die das gerade erklingende Werk ansagt, allerdings nicht am Werkende (T. 187f.). In Peter Ruzickas Orchesterwerk *In processo di tempo ...* (1971) wird am Ende der Werktitel über Tonband genannt. Rainer Nonnenmann hat Lachenmanns medienreflexive Techniken mit den Prinzipien der *Decollage* im Nouveau Realisme der 1960er Jahre (Niki de Saint-Phalle, Christo, Jacques de la Villeglé) in Verbindung gebracht (*Angebot durch Verweigerung*, 89–92; vgl. auch Polaczek, „Konvergenzen?“). Auch gegen Ende des dritten Satzes von Luciano Berios *Sinfonia* (1968–69) wird, dieses Mal aber mit Bezug auf ein anderes Werk, Selbstreflexivität bewusst medial inszeniert („And tomorrow we’ll read that ... [mentions composer and title of a work included in the same program] made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it’s true.“, Ziffer CC + 9 Takte).

293 In dieser Hinsicht ist der Schluss von *Efebo con radio* mit der Schlusspointe des Ensemblewerks *Archeologia del telefono* (2005) verwandt, dessen Erkundungen von Klang- und Geräuschstrukturen der Fernsprech-Historie in der unerwarteten Direktheit des Zitats eines hinlänglich bekannten Nokia-Klingeltons im Klavier terminieren, der sich freilich gegen die grobe Geräuschhaftigkeit der älteren Telefon-Klang-Schichten nicht durchsetzen kann (vgl. Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, 349).

294 Ebd., 341.

Werke in irgendeiner Weise innewohnt: Sie verklanglichen mit verschiedenen Techniken und auf verschiedenen Ebenen Höreindrücke des kompositorischen Subjekts oder – im Musiktheater – der auf der Bühne agierenden Personen. Als ein solches ‚perzeptuelles Selbstporträt‘ kann etwa *Autoritratto nella notte* für Orchester (1982) gelten. Stellt man sich hier den Komponisten konkret bei einem etwas unheimlichen Spaziergang durch die Nacht vor, der allerlei Seelenverwirrungen hervorruft, liegt man vermutlich nicht ganz falsch:

Jetzt spüren wir den Körper wie den eines anderen – das Herz. Ein Atemzug. Die gleiche Stille wird jedoch in ein Grollen verwandelt und drückt auf die Ohren, um fadenartiges Summen des Blutes zu enthüllen, dann Echos fortreibender Erinnerung, ein Platschen von Klangblasen.²⁹⁵

Bei den Klängen handelt es sich also um „die klingende Darstellung einer durch die eigene Wahrnehmung gefilterten Außenwelt [...], in welcher die Nacht zu Verzerrungen führt, da hier der unscheinbarste Laut zum Phantom werde [...]“.²⁹⁶ Nach einer losen Folge von kargen, bisweilen irritierenden Klangmodulen, die sowohl ‚externe‘ Geräusche der Nacht (vielleicht Windstöße, Fledermäuse oder Zikaden) als auch die von Sciarrino genannten Körperfunktionen (Herzschlag, Atemzug, Hecheln) assoziieren lassen, endet das Stück in einer in höchster Lage entschwebenden Textur von inflektierten Einzeltönen in Flöten und Klarinetten, die auch am Ende von *Lohengrin* (als Hintergrund zum Lied Elsas) wiederkehrt und in *Raffigurar Narciso al fonte* für zwei Flöten, zwei Klarinetten und Klavier (1984) dann über die gesamte, knapp siebenminütige Form ausgebreitet wird. Im kammermusikalischen Kontext wird die durch die permanente hohe Lage erzeugte Schwerelosigkeit besonders eindringlich, gebrochen durch kurze Figuren des Klaviers, die sich – in Bezug auf den Titel – wie Spiegelungen oder wellenartige Brechungen der glatten Wasseroberfläche ausnehmen, zum Schluss hin freilich sich von unmerklichen *Little Bangs* zu schnittartigen ‚Fenstern‘ weiten, in die auch die Flöten hineingezogen werden (Partitur S. 22, zweites System) und als Konsequenz dieser Störungen Ansätze zu einer Melodik aus Dreiklangsbrechungen entfalten. Deren baldiger Abbruch macht deutlich, dass es hier insgesamt um die Darstellung der „Geburt und Entstehung des Schreibens“²⁹⁷ aus der Starrheit der Natur geht. Der Schluss muss also insofern offen bleiben als dieses „Schreiben“ eben erst begonnen hat.

295 „Ora, avvertiamo il corpo come fosse di un altro – il cuore. Un respiro. Lo stesso silenzio si è rovesciato in un rombo e preme sugli orecchi, per rivelare filiformi ronzii del sangue, poi echi della memoria alla deriva, un frangersi di bolle di suono.“ (Sciarrino, „Autoritratto nella notte“, 115.) Im selben Text nimmt Sciarrino auch indirekt Bezug auf eine längere Krankheit: „Es gab eine Zeit, in der ich mich selbst sah: eine Figur beeinträchtigt von langer Krankheit, wie in einem Kegel der Dunkelheit.“ („Vi fu un periodo in cui tale mi vedevo: una figura appannata dalla lunga malattia, quasi ancora dentro un cono d’oscurità.“) (Ebd., 116)

296 Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, 345.

297 „[...] nascita e genesi della scrittura.“ (Sciarrino, „Origine delle idee sottili“, 68)

Eng mit der Konzeption des *Autoritratto nella notte* verwandt ist das Ensemblewerk *Introduzione all'oscuro* (1981), dem insgesamt eine Modellfunktion für Sciarrinos Werke der 1980er und 90er Jahre zukommt.²⁹⁸ Der gehetzte, treibende Charakter des Werks entsteht, in noch auffälliger Weise als im *Autoritratto*, dadurch, dass, wie Sciarrino schreibt, aus einer „Verkettung von Spannung und Ruhe die Ruhe-Momente entfernt wurden.“²⁹⁹ Deutlich ist über zumindest die zwei ersten Drittel des Werks ein fortgesetzter Prozess, der sich einerseits aus Beschleunigungen der Herzschlagimpulse (erstmal Takt 10, Zungenschläge auf dem B_1 im Fagott) hin zu durchgehenden Sechzehnteltremoli (erstmal Kontrabass E_1 , T. 99), andererseits aus Verdichtungen von raschen Tremolo-Flageolett-Figuren in den Streichern (erstmal Takt 86, Viola) zu Akkorden (ab Takt 138, frühere Akkordkonstellationen vom Beginn des Werks aufgreifend) zusammensetzt. Zugleich führt Sciarrino durch Anspielungen an melodische Wendungen der Populärmusik (erstmal Takt 174, Klarinette, später in den Takten 229–231, 235, 237–238) ‚Fremdkörper‘ ein, die aber kaum je so konkret werden, dass sie die Gestalt von Diskontinuität erzeugenden ‚Fenstern‘ annehmen würden. Der Schluss stellt, nachdem ein durch hohes Pfeifen illustriertes hechelndes Atmen (Ein- und Ausatmen durch das Mundstück in Flöte und anderen Blasinstrumenten, T. 175–229) verklungen ist, wieder die Herzschlag-Figur ins Zentrum (Fagott, Zungenschläge nun auf D und G). Der Schlusstakt (T. 243) ist markiert, indem hier diese Figur von D auf B_1 ‚abrutscht‘ (und damit zyklisch auf den Beginn, Takt 10, verweist) und zudem das hechelnde Atmen (Flöte durch Mundstück) wieder aufgegriffen wird. Als ‚letzter Atemzug‘ ist der Takt zudem insofern inszeniert, als ein Flageolett-Triller in der Viola ($es - f$) und ein Ostinato- E_1 die während des Stücks transformierten Materialien brennpunktartig zusammenfassen. Einer Ästhetik der leisen Andeutungen gemäß ist diese Schlusspointe ein subtiler Kommentar auf das zuvor entwickelte Klang-Geschehen, nicht ohne durch die Rückkehr zum früheren Ostinatoton eine ‚ausweglose‘ Situation anzudeuten, eine „notte infinita“.

Insgesamt kann die Kammermusik Sciarrinos als das Gebiet seines Schaffens gelten, in dem die hier thematisierten Fragen der formalen Dramaturgie und Schlussbildung vom Komponisten besonders systematisch reflektiert wurden. Jedes Werk scheint einen neuen Blick zu werfen auf das Zusammenwirken von Dauer, Dichte und Schlussbildung, wobei gestische und programmatische Ideen, die sich in Titeln oder Motti niederschlagen, oft leitend sind. Das häufig analysierte und gespielte Quintett *Lo spazio inverso* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Celesta (1985) kann hier wiederum eine besonders herausragende und modellartige Funktion beanspruchen, indem es ein Kompositionsverfahren, dessen Grundlagen in *Introduzione all'oscuro* gelegt wurden, nun zu starker Konzentration und Effizienz weiterentwickelt. Grundsätzlich bestehen die Werke Sciarrinos in diesem Zeitraum vor allem aus drei unterschiedlichen Ebenen: (1) einem Hintergrund, der aus fragilen Flageolett-Tönen oder luftigen Bläserklängen, meist in höchster Lage,

²⁹⁸ Eine detaillierte Analyse bietet Kerkour, *Beyond the Poetry of Silence*.

²⁹⁹ Sciarrino, „Introduzione all'oscuro“, zit. nach Drees, „Salvatore Sciarrino“, 11.

besteht und als eine Art eingefärbte Stille aufgefasst werden kann, (2) isolierten Gesten unterschiedlicher Länge, die sich zumeist klangfarblich eng auf diesen Hintergrund beziehen, aber auch reliefartig aus ihm hervortreten können, und (3) *Little Bangs* in Form von heftigen Impulsen, die das Kontinuum durchbrechen und bisweilen zu ‚Fenstern‘ ausgeweitet werden können, denen in der Regel konstitutive formale Funktion zukommt, da sie als Säulen der makroformalen Orientierung dienen. Alle drei Ebenen stehen in einer Art pseudokausaler Wechselwirkung, können sich also wechselseitig beeinflussen und verändern. In *Lo spazio inverso* sind diese Ebenen klar unterscheidbar: Ein Mehrklang der Klarinette bildet den sanft ein- und ausschwingenden Hintergrund (1), Flageolett-Töne und -Tremoli, Flötentriller mit Flatterzunge und Mundstück zwischen den Zähnen sowie ‚sprechende‘ kurze melodische Gesten (Vc., T. 14: „(parlante)“, zu einem veritablen instrumentalen Rezitativ ausgeweitet in der Violine, T. 25–28) bilden die isolierten Gesten (2) und die *Little Bangs* sind hier zunächst ausschließlich auf Cluster und virtuose Akkord-Figurationen der Celesta (erstmal Takt 8) begrenzt (3), werden aber später vom Ensemble durch vereinzelte Akzente und verstärkte Dynamik mitvollzogen. Die pseudokausale Beziehung zwischen den Ebenen wird besonders deutlich dadurch, dass einzelne *Little Bangs* den Hintergrund vorübergehend zum Verstummen bringen (T. 29–32) oder zumindest dessen ruhiges Ein- und Ausschwingen in nervöse Kurzatmigkeit verwandeln (T. 18, 53–54, 57). Und so erscheint der Schluss auch als ein letztlich ‚erfolgreicher‘ Versuch dieser *Little Bangs*, das Kontinuum zu unterbrechen: Der durch Pausen perforierte Mehrklang (T. 57) nach dem vorletzten *Little Bang* (T. 55–56 mit Auftakt) wird durch eine sehr knappe, drei Sechzehntel umfassende Schlussgeste zum Schweigen gebracht, in der weniger die nun vertraute Akkordfiguration der Celesta als vielmehr ein dramatisches absteigendes Glissando in der Violine den Ausschlag gibt, das hier – in Bezug auf den Schluss von *Vanitas* – als ein extrem komprimiertes ‚Vanitas‘-Emblem, ein Symbol (und zugleich Auslöser) des Endens und Vergehens erscheint (Nbsp. 46, Audiobsp. 37). Die variable Symmetrie der formalen Anlage, die im Titel reflektiert wird (als Symmetriezentrum dient der besonders nachhaltige *Little Bang* in Takt 30), lässt hier freilich (in Analogie zu Weberns zitierter Aussage zu seinen *Bagatellen* op. 9) auch die Deutung zu, dass der Klangprozess durch ein vorab konstruktiv bestimmtes Formkonzept zum Abbruch ‚gezwungen‘ wird – selbst wenn anhand eines Vergleichs zwischen der Verlaufsskizze³⁰⁰ und der ausgearbeiteten Partitur deutlich wird, dass Sciarrino weder die formale Symmetrie noch die genaue Gestaltung des Schlusses in dieser Form vorausgeplant hatte.



Audiobeispiel 37: Sciarrino, *Lo spazio inverso*, T. 55–58; Ensemble Recherche, Aufnahme 1999, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 1, 6:55–7:25

³⁰⁰ Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino.

55

(senza rall.)

Notenbeispiel 46: Sciarrino, *Lo spazio inverso*, T. 55–58; © Copyright 1985 by BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Fl., Klar., Vl., Vc., Celesta)

Dass ein solch schlichtes, durchhörbares, auf interaktive Beziehungen gut unterscheidbarer Schichten aufbauendes Formkonzept leicht zum Prototyp hätte erstarren können, muss Sciarrino früh bewusst gewesen sein. Deutlich sind seine Bemühungen, die anhand von *Lo spazio inverso* beschriebenen Form-Prozesse aufzubrechen und immer neu und anders anzulegen. So wird etwa in manchen Werken auf die ‚Auslösefunktion‘ von *Little Bangs* ganz verzichtet. Im Sextett *Il tempo con l'obelisco* (1985) resultiert daraus eine dynamisch extrem zurückgenommene siebenminütige Naturstudie, deren wenige Kontrastmomente sich auf abrupt auftretende Tremoloimpulse der drei Streicher (T. 96–99) und einen heftigen Tutti-Impuls am Ende des Werks (T. 129, mit kurzem Tremolo-Nachklang in der Viola, T. 130, Nbsp. 47, Audiobsp. 38) beschränken, der durch den *Jet-whistle*-Akzent der Flöte geprägt ist (in Takt 96 ist eine Imitation des *Jet-whistle*-Effekts im Violoncello der Auslöser für den Tremolo-Einschnitt, zuvor bereits angedeutet in den Takten 87 bis 88). Anhand dieses Stücks ist der montageartige Charakter von Sciarrinos Kompositionsweise gut zu erkennen: Die Herzschläge aus *L'introduzione all'oscuro* finden sich ebenso (T. 21–22, 47, 95–96) wie der ein- und ausschwingende Klarinetten-Mehrklang (T. 40–47, 73–75, 86–87, 99–128) oder die Flatterzungen-Triller der Flöte (T. 34–35) aus *Lo spazio inverso*. Die durch diesen Montagecharakter bedingte eher lose Folge der Elemente und die extrem zurückgenommene Dynamik lassen den Schluss umso bestürzender wirken, so als solle eine Markierung der ästhetischen Differenz zum Alltagshören, die das ganze Stück über verweigert wird, nun plötzlich besonders deutlich gemacht werden. Ein Konterkarieren des Modellhaften ist auch in der ‚entropischen‘ Ausbreitung pianistischer Virtuosität in *Centauro marino* für Klarinette, Streichtrio und Klavier (1984) im Anschluss an die Sonata II für Klavier (1983) sowie in der Dominanz der skandierenden Obertonakkorde in *Il silenzio degli oracoli* für Bläserquintett (1989) im Anschluss an die großen solistischen Flötenzyklen Sciarrinos erkennbar.

An den Werken der 1990er Jahre ist dann, so João Miguel Pais, ein „stärkeres Interesse an der Integration des Materials in die Werkstruktur zu beobachten sowie [eine] spannungsreichere Arbeit auf den Ebenen der Dramaturgie und der Materialentwicklung [...]“. ³⁰¹ Inwiefern dies Auswirkungen auf die Schlussbildung hat, soll an den beiden bemerkenswerten Trios *Omaggio a Burri* für Violine, Altflöte und Bassklarinette (1995) und *Muro d'orizzonte* für Altflöte, Englischhorn und Bassklarinette (1997) dargestellt werden. *Omaggio a Burri* scheint dabei zunächst das spektakulärere und unkonventionellere Stück. Gewiss anschließend an die rauen, diskontinuierlichen Oberflächen in Alberto Burris Collagen, die in *Le figure della musica* eine wichtige Rolle und Modellfunktion einnehmen (das Werk entstand zum 80. Geburtstag des Künstlers, der kurz zuvor aber verstarb ³⁰²), wird eine gleich zu Beginn ‚mitten im Geschehen‘ inszenierte Aktivität immer wieder von ereignislosen Phasen durchbrochen, in denen zirpende hohe Violinklänge mit Naturlaut-Charakter dominieren. Pulsierende Ostinati der Bassklarinette und *Little*

³⁰¹ Pais, „Salvatore Sciarrinos *Variazione su uno spazio ricurvo*“, 63.

³⁰² Cesari, *Déchiffrer les horloges*, 44.

[illegible]

*) Al margine alto della tastiera.

**) Emettere violentemente il fiato (come usa per scaldare lo strumento) coprendo con le labbra tutta l'imboccatura, fra i denti più internamente possibile.

Notenbeispiel 47: Sciarrino, *Il tempo con l'obelisco*, T. 123–130; © Copyright 1985 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Fl., Klar., Fag., Vl., Vla., Vc.)



Audiobeispiel 38: Sciarrino, *Il tempo con l'obelisco*, T. 123–130; Daniel Garslitsky, Wladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Benoît Fromanger, Michel Lethiec, Amaury Wallez, CD ARN 68689, © 2005 ARION, Track 1, 6:27–

7:09

Bangs in der Altflöte sorgen in weiterer Folge für neue Bewegungsimpulse. Das Konstituieren und Auslaufen von Bewegungsenergie wird zum Spiel mit der Erwartung auf die Fortsetzung der Ereignisse. Dass hier die Assoziation mit der Mechanik von Uhrwerken und deren Klangcharakter im Hintergrund der Konzeption steht³⁰³ (vier Jahre später im berühmten Flöten-Solo *L'orologio di Bergson*, 1999, aufgegriffen), wird bereits durch die Tempoangabe zu Beginn „Al tempo degli orologi“ erkennbar. Wenig verwunderlich ist,

303 Mattiotti, „Lachenmann, Pesson, Sciarrino“, 124.

dass eine so stark auf die Erlebniszeit zielende Musik wie jene Sciarrinos die Mechanik des Uhrwerks nur als instabil und ephemer inszenieren kann. Und so folgen den bis Seite 4 der Partitur weitgehend intakten Achtelpulsen bald solche, die durch Quintolenbildung oder Taktwechsel korrumpiert sind. Die figurativen Ausweitungen der ‚tickenden‘ Pulse scheinen immer wieder außer Kontrolle zu geraten. Das Zauberlehrling-Motiv wird insofern auch für den Schluss prägend als die Violine – durchweg in höchster Flageolett-Lage verharrend – am Ende allein zurückbleibt, nachdem die intensiven Bläserfigurationen der vorangehenden Takte (T. 52–74) abgebrochen wurden und nur ein Echo der Klappen-geräusche zurückgeblieben ist (T. 77), und auch von den *Little Bangs* der Altflöte keine neuen Bewegungsimpulse mehr ausgehen (Aufakte zu den Takten 76 und 77) (Nbsp. 48, Audiobsp. 39). Diesen Schluss kann man mithin als ‚kaputten‘ ansprechen, insofern eine das ganze Werk über inszenierte Unzulänglichkeit des Mechanischen am Ende offensichtlich gemacht wird. Ungleich subtiler als in *Efebo con radio* oder *Archeologia del telefono* scheint hier also auch eine Pointierung des Schlusses im Sinne einer Offenlegung des Narrativs durch.



Audiobeispiel 39: Sciarrino, *Ommaggio a Burri*, T. 75–79; Ensemble Recherche, Aufnahme 1998, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 3, 12:09–12:53

Muro d'orizzonte knüpft insofern direkt an diese Konzeption an als auch hier die Faszination der (Un)Regelmäßigkeit von Pulsen im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Stille soll dabei, so die Tempo- und Aufführungsanweisung zu Beginn („Lento, una quiete furiosa e crudele“), eine durchaus bedrohliche Rolle annehmen. Dies zeigt sich gleich zu Beginn als die *Little Bangs* der Altflöte (dieselben scharf überblasenen Akzentklänge, die am Ende von *Ommaggio a Burri* stehen) zunächst ohne jegliche Resonanz in den anderen Instrumenten bleiben und von langen, gleichgültigen Generalpausen gefolgt werden. Die Entwicklung der isolierten Gesten erfolgt sehr zögerlich nach dem vierten *Little Bang*. Erst auf einen weiteren *Little Bang* (T. 10) hin entsteht mit dem Auftreten regelmäßiger Zungenschläge (Bassklarinette, T. 11) Kontinuität, die aber vorerst erneut verebbt (T. 16–19). Die Transformation der isolierten Flötenimpulse in ein pulsartiges Skandieren (T. 31) löst dann eine bestürzende Flut von Mehrklängen und geräuschhaften Klangschichten aus, die in einer Art Durchführung hohe Dichtegrade erreicht (T. 32–60), um zum Schluss wieder auf ‚tickende‘ Doppel-Zungenschläge reduziert zu werden (T. 61–65). Hier wird der Bezug zur Herzschlag-Figur aus *Introduzione all'oscuro* ebenso deutlich wie der Anschluss an den ‚kaputten Schluss‘ von *Ommaggio a Burri*: Die in Takt 63 noch synchronen Doppel-schläge geraten in Takt 65 ‚aus dem Takt‘ und lassen dadurch am Ende eine nachhaltige Irritation zurück (Nbsp. 49a, Audiobsp. 40). Dieses Ende hat Sciarrino in einer Skizze in der handschriftlichen Partitur besonders minutiös graphisch ausgearbeitet (Nbsp. 49b). Hier zeigt sich auf mikroskopischer Ebene der visuell-verräumlichende Zugang Sciarrinos zur musikalischen Form: Die Verschiebungen der Impulse in der Skizze, dargestellt sowohl

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (VL.), Violin II (Altfl.), Alto Flute (Altofl.), and Bassoon (Basskl.). The score is divided into four systems, numbered 75, 76, 77, and 78. Each system contains staves for the respective instruments, with various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamics. The first system (75) features a Violin I staff with a melodic line and a Violin II staff with a rhythmic accompaniment. The second system (76) shows a Violin I staff with a melodic line and a Violin II staff with a rhythmic accompaniment. The third system (77) shows a Violin I staff with a melodic line and a Violin II staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system (78) shows a Violin I staff with a melodic line and a Violin II staff with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, fp, ff, f, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (franco, solo chiavi).

Notensbeispiel 48: Sciarrino, *Omaggio a Burri*, T. 75–79; © Copyright 1995 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: VL., Altfl., Basskl.)

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

als Matrix als auch linear in Form unregelmäßiger Punkte auf einer Linie, sind – wie die Verlaufsskizzen Sciarrinos im Großen – deutlich als bildhafte Konstellationen konzipiert. Die Pointierung der Schlussbildung ist dabei, nach den lange vergeblichen Versuchen der Gewinnung von Prozessualität zu Beginn des Stücks und der danach geradezu überbordenden Ereignisfülle, zu verstehen als ein nicht aufgehender Rest, eine Differenz, ein Ungeklärtes, ein Fragezeichen. Auch dieser Schluss also kann nur offen bleiben, da in solcher Destabilisierung des Materials für Sciarrino der Keim aller kompositorischen Erfindung – mithin also ein Anfang und kein Ende liegt.

The image shows two systems of a musical score for Sciarrino's *Muro d'orizzonte*, measures 63-65. The notation is for three staves: Alto Flute (top), Euphonium (middle), and Bass (bottom). The music is characterized by dense, complex rhythmic patterns, primarily using triplets. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo), *f* (forte), and *sim.* (simulazione). The score is marked with measure numbers 63, 64, and 65, with measure 65 being circled. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Notenbeispiel 49: a. Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, T. 63–65; © Copyright 1997 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Altfl., E. H., Basskl.) (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)



Audiobeispiel 40: Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, T. 63–65; Ensemble Recherche, Aufnahme 1998, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 2, 10:50–11:14

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

(65)

Handwritten musical score for guitar, numbered (65). The score consists of six staves. The first three staves contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, accompanied by dynamic markings like 'ppp', 'f', and 'sim.'. The fourth staff shows a simpler rhythmic pattern. The fifth and sixth staves are mostly empty, with some vertical lines and dots indicating fingerings or positions. The score is written in a cursive, handwritten style.

Notenbeispiel 49: b. Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, Reinschrift, S. 4, drittes System (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

Man würde gewiss zu weit gehen, wollte man alle Schlussbildungen Sciarrinos inhaltsästhetisch als Symbole von Ausweglosigkeit oder Aporie interpretieren. Sind in den Musiktheater-Kontexten solche Deutungen aufgrund von Sujet, Text und Dramaturgie naheliegend, erscheinen sie in den Instrumentalwerken mitunter als Konnotationen einer mittels Para- und Intertexten semantisierten Struktur, denen bei Sciarrino – nicht zuletzt auch angesichts des Bestrebens des Komponisten nach einer Bildhaftigkeit von Material, Gestik und Form – grundsätzlich große Bedeutung zuzumessen ist. Dabei sind die Bemühungen um eine anti-konventionellen Formung des Klangs im Zeit-Raum besonders anhand der Schlussbildungen unverkennbar. Sciarrinos Formen wehren sich gegen ihre Tendenz zur Verfestigung und Stereotypisierung, wie sie etwa im Sinne einer Bogenform erscheinen könnte, die aus der Stille erwächst und wieder zur Stille zurückführt. Indem seine Schlüsse ungelöste Differenzen, Fragezeichen und ‚Probleme‘ exponieren, haben sie Teil an einer musikgeschichtlichen Entfaltung offener Schlussbildungen, in denen die gesellschaftliche Rolle von Musik und das Problem der ästhetischen Differenz verhandelt werden. Nur in seltenen Fällen scheint anhand eines Skizzenstudiums zu klären, nach welchen Kriterien Details der Schlussgestaltung von Sciarrino ausgearbeitet wurden. Denn seine räumlich-architektonischen Verlaufsskizzen sehen kaum auffällige, spezifische Gestaltungsweisen für den Schluss vor; viele dieser Skizzen würden mithin die Vermutung nahelegen, es würde sich bei den Schlussbildungen seiner Werke lediglich um ein unmarkiertes ‚Aufhören‘ handeln. In der Tat ist in Sciarrinos Œuvre aber eine große Fülle und Varianz von Markierungen der Schlussgestaltung in unterschiedlichen Gattungen zu beobachten. Sciarrinos Spiel mit der Semantik musikalischer Struktur und Gestik erfüllt sich sogar ganz besonders in Pointierungen und Markierungen seiner Schlussbildungen, insofern als diese einen, mitunter rätselhaften, ‚Schlüssel‘ zum Verständnis seiner Werke bereitzuhalten scheinen.

Zur semantisierten Morphosyntax in *Le Razioni delle conchiglie* (1986)

Die zwischen 1984 und 1989 entstandenen *Sei Quintetti* für unterschiedliche Kammermusikbesetzungen (Tab. 8) können vielleicht als das geheime Zentrum von Sciarrinos Œuvre aufgefasst werden. Als ihr klangliches Grundmodell lassen sich durch Stille fragmentarisierte Klangzustände aus meist hohen und leisen Streicherflageoletts sowie luftigen Holzbläserklängen beschreiben, die durch *Little Bangs* immer wieder unterbrochen und in neue Richtungen getrieben werden. In *Lo spazio inverso* wird, wie dargestellt, ein einziger ein- und ausschwingender Mehrklang der Klarinette immer wieder von heftigen Einwürfen der Celesta unterbrochen, die nach dem Modell der Sonata II für Klavier virtuose tremolierende Akkordfolgen mit scharfen Clusterimpulsen kombinieren. Je heftiger diese *Little Bangs* ausfallen, desto deutlicher ist ihre destruierende, aber auch ihre neu konstituierende Wirkung auf den Klangprozess, sodass eine klare Kausalität von Ereignissen suggeriert wird, ohne jedoch das abrupte Ende der Ereigniskette voraushörbar zu

<i>Sei Quintetti</i>	Besetzung			
<i>Codex purpureus II</i> (1984)		2 Vl., Vla., Vc.	Klav.	
<i>Raffigurar Narciso al fonte</i> (1984)	2 Fl., 2 Klar.		Klav.	
<i>Centauero marino</i> (1984)	Klar.	Vl., Vla., Vc.	Klav.	
<i>Lo spazio inverso</i> (1985)	Fl., Klar.	Vl., Vc.	Celesta	
<i>Le Ragioni delle conchiglie</i> (1986)		2 Vl., Va., Vc.	Klav.	
<i>Il silenzio degli oracoli</i> (1989)	Fl., Ob., Klar., Fag., Hr.			
andere Werke für gemischte Kammermusikbesetzungen der 1980er Jahre				
<i>Introduzione all'oscuro</i> (1981)	Fl., Ob., Klar., Fag., Hr., Trp., Pos.	2 Vl., Va., Vc., Kb.		
<i>Codex purpureus</i> (1983)		Vl., Va., Vc.		
<i>Il tempo con l'obelisco</i> (1985)	Fl., Klar., Fag.	Vl., Va., Vc.		
<i>Esplorazione del bianco II</i> (1986)	Fl., Basskl.	Vl.		Gitarre
Trio n. 2 (1987)		Vl., Vc.	Klav.	

Tabelle 8: Übersicht über Sciarrinos Kammermusikwerke der 1980er Jahre

machen.³⁰⁴ Folgen das Klavierquintett *Codex purpureus II* (1984) und *Raffigurar Narciso al fonte* in den Grundzügen diesem energetischen Modell von Störung, Auslösung und prozessuaem Wandel, so entwickeln in *Centauero marino* die ‚Störimpulse‘ des Klaviers analog zum Formmodell der Sonata II eine gleichsam außer Kontrolle geratende Eigendynamik, die in einem hochvirtuosen Klaviersolo resultiert, das die anderen vier Instrumente eher aus dem Hintergrund ‚beleuchten‘. In ähnlicher Weise knüpft *Il silenzio degli oracoli* an die beiden großen Flötenzyklen Sciarrinos an, insbesondere an die skandierenden Obertonakkorde von *Hermes* (1984), und entfaltet daraus jenen neuen virtuosen Ensemblestil, der manche Kammermusikwerke der 1990er Jahre wie *Omaggio a Burri* prägt.

Das fünfte der sechs Quintette soll hier nun genauer auf seine kompositionstechnischen Grundlagen und deren Relevanz für den Wahrnehmungsvorgang betrachtet werden. *Le Ragioni delle conchiglie* für Klavierquintett (1986) wurde im Dezember 1986 bei der Settimana di Musica d'Insieme in Neapel uraufgeführt. Deutlich das längste der Quintette, folgt es in der Substanz dem Formprinzip von *Lo spazio inverso*. Sciarrino stellt der Partitur ein fünfzeiliges eigenes Gedicht voran:

³⁰⁴ Eine substantielle Analyse von *Lo spazio inverso* bietet Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 377–382. Vgl. auch Misuraca, *Salvatore Sciarrino*, 86–88.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Le ragioni delle conchiglie
sono fatte di pietra: una perfetta
geometria le proclama.
Oggi che la musica di altre epoche ha invaso ogni spazio,
e tutto ha sommerso, la fantasia secerne quietamente le conchiglie del domani.³⁰⁵

Die Verhältnisse der Muscheln
sind aus Stein gemacht: eine perfekte
Geometrie kündigt von ihnen.
Heute wo die Musik anderer Epochen in jeden Raum eingedrungen ist
und alles überschwemmt hat, sondert die Fantasie ruhig die Muscheln von morgen ab.

Die Muschel kann sowohl als Symbol des Gebärens (Aphrodite wurde nach der griechischen Mythologie aus einer Muschel geboren, wie es das berühmte Gemälde Sandro Botticellis darstellt) als auch des Ohrs verstanden werden. In der esoterischen Literatur gelten insbesondere spiralförmige Muscheln seit langem als prominente Beispiele für ‚perfekte Proportionen‘ in der Natur und werden häufig auch mit der Proportion des Goldenen Schnitts in Verbindung gebracht. Spiralhafte Formmodelle hat Sciarrino in seinen Werken immer wieder entworfen³⁰⁶ und das Modell eines spiralförmigen Sogs ist auch sonst in der neueren Musikgeschichte häufig anzutreffen,³⁰⁷ nicht zuletzt findet es sich als prominentes formbildendes Prinzip in Gérard Griseys *Vortex Temporum* (1995), zu dem Sciarrino einen kurzen Text verfasste.³⁰⁸

Der Verweis auf die ‚perfekte Geometrie‘ der Verhältnisse legt es nahe, nach einer solchen auch in der Musik Sciarrinos zu suchen. In der Tat zeigt eine sechseckige, in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrte Verlaufsskizze zu diesem Werk eine für Sciarrino charakteristische rationale makroformal-architektonische Planung. Die zum Teil farbigen Verlaufsskizzen Sciarrinos, die 1985 (Mailand) und 2007 (Palermo) in Ausstellungen gezeigt wurden, haben meist einen hohen graphischen Eigenwert.³⁰⁹ Besonders relevant für seinen ‚naturalistischen‘ Ansatz sind insbesondere jene Skizzen, deren graphische Gestaltung eindeutig ‚Bild‘-Charakter annimmt. So zeigt eine Seite der Verlaufsskizze für die elektronischen Klänge im Musiktheater *Perseo e Andromeda* (1990) deutlich sich überlagernde Wellen, die als musikalische Linien konzipiert das zentrale Motiv dieses Werks, das Meer, abbilden.³¹⁰

305 Sciarrino, *Sei Quintetti 1984–1989*, 49. Ich danke Roberta Cortese und Bartolo Musil für Beratung bei der Erstellung der deutschen Fassung.

306 Vgl. Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“.

307 Vgl. u.a. Saxer, „Vom Altern der Unendlichkeiten“.

308 Sciarrino, „Per *Vortex Temporum* di Gérard Grisey“.

309 Sciarrino, „L’immagine del suono (grafici 1966–1985)“.

310 Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 148f.

Auch die Skizzen zu den *Sei Quintetti* zeigen klar die Tendenz zur Eigendynamik des graphischen Entwurfs, allerdings ohne deutliche ikonographische Verweise.³¹¹ Die erste Seite der Verlaufsskizze von *Le Ragioni delle conchiglie* veranschaulicht den stark ‚visualisierten‘ und verräumlichten Zugriff Sciarrinos auf den Formprozess; zudem erlaubt es die Skizze, den modularen und morphologischen Ansatz Sciarrinos im Detail nachzuvollziehen (Abb. 24).

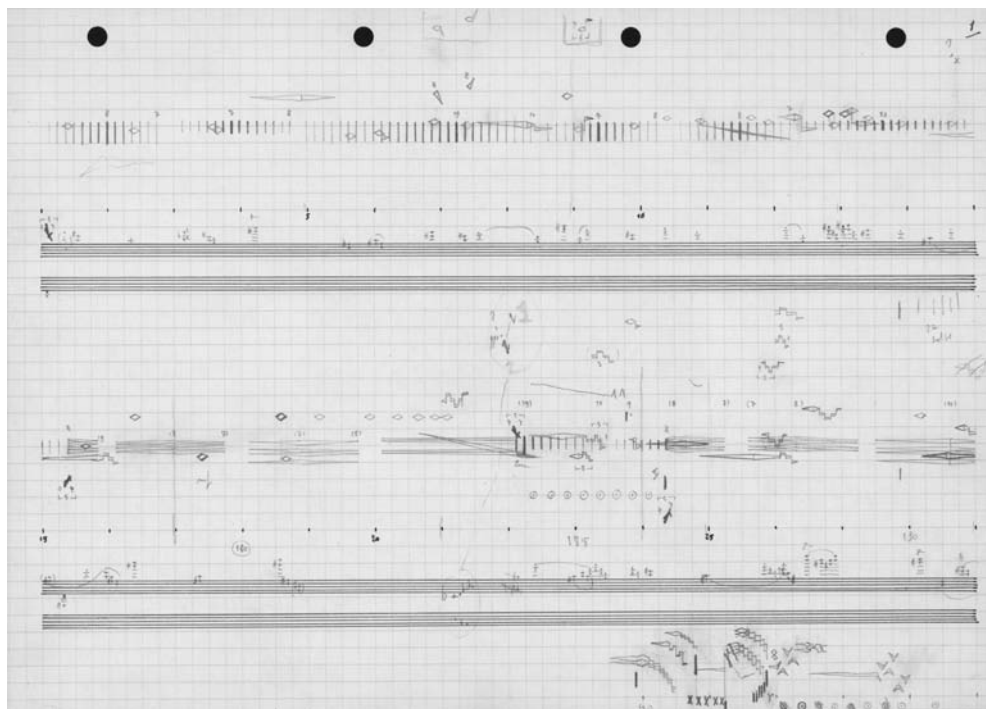
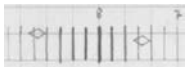
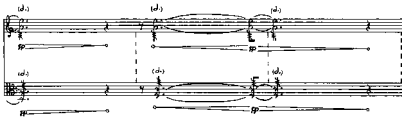
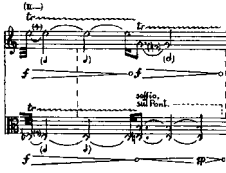
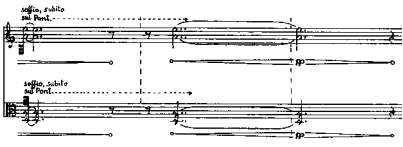
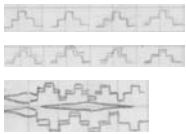
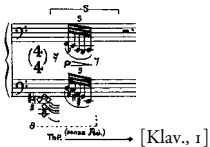
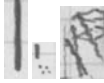


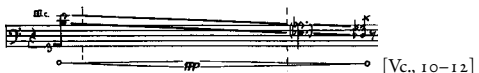
Abbildung 24: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Verlaufsskizze, S. 1 (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung)

Die Anordnung auf kariertem Papier umfasst zwei Akkoladen zu je zwei Notensystemen ohne Schlüssel, in denen Tonhöhen ohne rhythmische Angaben skizziert sind. Oberhalb des oberen Systems verläuft ein mit schwarzer Tinte markiertes Taktraster, wobei jeder Takt vier Kästchen (in der Partiturfassung dann vier Viertel) umfasst. Über der oberen Akkolade finden sich vertikale Striche jeweils in zunehmender und wieder abnehmender Stärke, welche die pulsierenden Achtel in zweiter Violine und Viola zu Beginn darstellen (Abb. 25, Modul A1). Die Anzahl der Repetitionen ist mit Ziffern festgehalten. Dazu

³¹¹ Die in der Paul Sacher Stiftung Basel archivierten Skizzen zu den anderen fünf Quintetten sind entweder unvollständig oder die Skizzen umfassen nicht den gesamten Verlauf der daraus resultierenden Partituren.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Modul	Skizze	Partitur
Texturen		
A ₁ Puls		 [Vl. 2, Vla.; 1–2]
A ₂ Flimmern		 [Vl. 2, Vla.; 17–19]
A ₃ Zittern [→G ₁]		 [Vl. 2, Vla.; 29–30]
A ₄ Hauch [→G ₅]		 [Vl. 2, Vla.; 45–47]
A ₅ Raunen [→G ₁]		 [Vla.; 95]
Little Bangs		
B ₁ Arabeske		 [Klav., 1]
B ₂ Geräusch-impuls		 [Klav., 45]
B ₃ Knacks		 [Vc., 29–30]

B ₄ Schnitt [= G ₄]		
Gesten		
G ₁ [→ A ₃ , A ₅]	  	  
G ₂	 	
G ₃		
G ₄ [= B ₃]		
G ₅ [→ A ₄]		

treten zwischen und oberhalb der Striche kleinere rauten- und keilförmige Symbole, die für die kurzen eingeschobenen Gesten von erster Violine und Cello stehen (Abb. 25, Modul G₁). Am Beginn der Zeile findet sich oberhalb der oberen Notenlinie eine durchgestrichene Achtelquintole, in der Partitur realisiert als fünftönige Klavierarabeske (Abb. 25, Modul B₁) mit dem folgenden Rhythmus: .

In der zweiten Akkolade gehen die vertikalen Striche in lang gezogene Gabelungen (*crescendo – decrescendo*) über (Abb. 25, A₂), die wieder durch die rautenförmigen Gesten überlagert werden. Deutlich wird, dass diese Grundschicht sich ständig wandelt und zwischendurch auch wieder in die Anfangsform zurückmutiert (T. 22–24). Über Takt 21 tritt erstmals eine Geste aus vertikal abgestuften kleinen Rauten und Kästchen auf (Abb. 25, G₁, vgl. A₅), die in der Folge mehrfach variiert wird. Unter dem Strich, der Takt 18 markiert, findet sich die umkreiste Eintragung 180, was darauf hinweist, dass dieser Abschnitt mehrfach verwendet wird. Tatsächlich ‚rekomponieren‘ die Takte 163 bis 189 die Takte 1

bis 27, allerdings nicht in Form einer deutlichen Reprise, sondern als transformierte Situation, in der die Gestenschicht weitgehend beibehalten, die Texturschicht aber grundlegend verändert ist. Diese ‚Rekomposition‘ mündet in den abschließenden Einbruch, der auf der abgebildeten Skizze unten rechts bereits detailliert skizziert ist: Absteigende Kaskaden (in der Partitur fallende Figuren mit Streicherflageoletts in hoher Lage durch Triller ‚perforiert‘, vgl. Nbsp. 50), die auf die oberhalb von Takt 21 erstmals skizzierte Figur zurückgehen, sind kombiniert mit einer dichten Folge ‚vertikaler‘ Impulse (vertikale Striche, in der Partitur als Klaviercluster im *sforzato* realisiert, vgl. Abb. 25, B2) und den Arabesken des Beginns (fünf Impulse in unmittelbarer Folge).

Die Analyse kann ausgehend von der Verlaufsskizze zunächst das Repertoire der im gesamten Stück verwendeten Module katalogisieren (Abb. 25) und dann zeigen wie diese im Formverlauf interagieren (Abb. 26). Dabei sind grundsätzlich drei verschiedene Kategorien von Modulen zu unterscheiden: *Texturen* (Modulgruppe A), die, fast ausschließlich zweiter Violine und Viola zugeordnet, den klanglichen Hintergrund bilden und in ihrer dünnen und luftigen Klanglichkeit mit der Hohlraumresonanz von Muscheln assoziiert werden können; *Little Bangs* (Modulgruppe B), die vorrangig im Klavier (B1, B2), zum Teil auch im Cello (B3, B4), konsequent im Sinne des von Sciarrino intendierten Kausalitätsmodells bei ihrem Auftreten Änderungen in der Texturschicht erzeugen und in vier ‚Fenstern‘ zunehmend heftige Brüche mit dem Verlauf erzeugen (Abb. 26); die *Gesten* schließlich (Modulgruppe G) entwerfen aus den Texturen reliefartig heraustretende und wieder in diese sich zurückziehende Gestaltfragmente, die dabei immer wieder mit den beiden anderen Modultypen konvergieren (vgl. die Beziehungen G1 zu A3/A5, G5 zu A4 und G4 zu B3, im letzteren Fall kann das Modul sowohl ‚auslösende‘ Funktion im Sinne des *Little Bangs* als auch eine reliefartige Gestenfunktion einnehmen, die ohne direkte Auswirkung auf den Formprozess bleibt). Sciarrino verwischt so immer wieder gezielt die gestalttheoretische Unterscheidung zwischen Figur und Hintergrund.

Basis der Makroform ist eine Segmentierung des Klangprozesses durch die Kombination von *Little Bangs* und den durch diese ausgelösten Texturänderungen, wie sie in Abbildung 26 dargestellt sind (Audiobsp. 41). Auf einer hierarchisch untergeordneten Ebene werden die Texturen durch Generalpausen gegliedert, die als Atemzäsuren verstanden werden können. Diese treten besonders am Anfang eines neu eingeführten Texturtyps auf und vermitteln so den Eindruck, dass die Textur sich erst allmählich und zögernd etabliert (Stille-Zäsuren finden sich an den Nahtstellen der Takte 2/3 [Textur A1], 17/18, 19/20, 27, 32/33 [A2], 47/48, 49, 57, 63 [A4], 95, 99, 110, 129 u.a. [A5]). Deutlich sind daneben zwei kadenzartige Passagen (T. 103/104, 138/139), in denen die sonst stets konstant fließende Bewegung stockt (das Stück verzichtet auf jegliche Tempoangabe, die Achtel zu Beginn suggerieren ein ruhig fließendes Zeitmaß). Beide ‚Tempokadenzen‘ leiten ‚Fenster‘-Passagen ein, die durch ihre nachhaltigen Brüche mit der filigranen Grundatmosphäre wesentliche Pfeiler der Makroform darstellen und durch die Geräuschimpulse des *Sforzato*-Klavierclusters B2 und Verdichtungen der Klavierarabeske B1 gezeichnet sind: Nach

einem nur leichten ‚Öffnen‘ von Fenster 1 (T. 80–83) mit lediglich einem abschließenden B2-Impuls, hinterlassen vor allem die kadenzell eingeführten Fenster 2 (T. 103–108) und 3 (T. 145–153, vgl. Verlaufsskizze in Abb. 27) die von Sciarrino intendierten „traumatischen Unterbrechungen“³¹² im Höreindruck, die – analog zu den Schnitt- und Montagetechniken Lucio Fontanas und Alberto Burris³¹³ und der Formkonzeption von Sciarrinos *Introduzione all'oscuro* – ein Angstgefühl vor weiteren Schnitten hinterlassen. Tatsächlich tritt mit dem finalen Fenster 4 (T. 184–192, Kulminationsphase ab T. 189, Nbsp. 50) ein alle vorangegangenen Einschnitte an Heftigkeit übertreffender Bruch ein, der so nachhaltig ist, dass die Musik sich danach nicht mehr, wie nach den vorherigen Fenstern, neu konstituieren kann, sondern abrupt verstummt. So scheitert letztlich auch der Versuch, durch ein Wiederaufgreifen des Ausgangsmaterials in Takt 163 dem Klangprozess neue Stabilität zu verleihen, an der Eigendynamik der außer Kontrolle geratenen *Little Bangs*.

Notenbeispiel 50: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Partitur, T. 189–192; © Copyright 1986 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Vl. I, Vl. 2, Vla., Vc., Klav.)

³¹² Sciarrino, *Le figure della musica*, 112.

³¹³ Ebd., 135–138. Ein besonders eindrückliches Beispiel für den ‚traumatischen‘ Eindruck der Schnitttechnik bietet Lucio Fontanas *Concetto spaziale – Attese* (1963, ebd., 136).

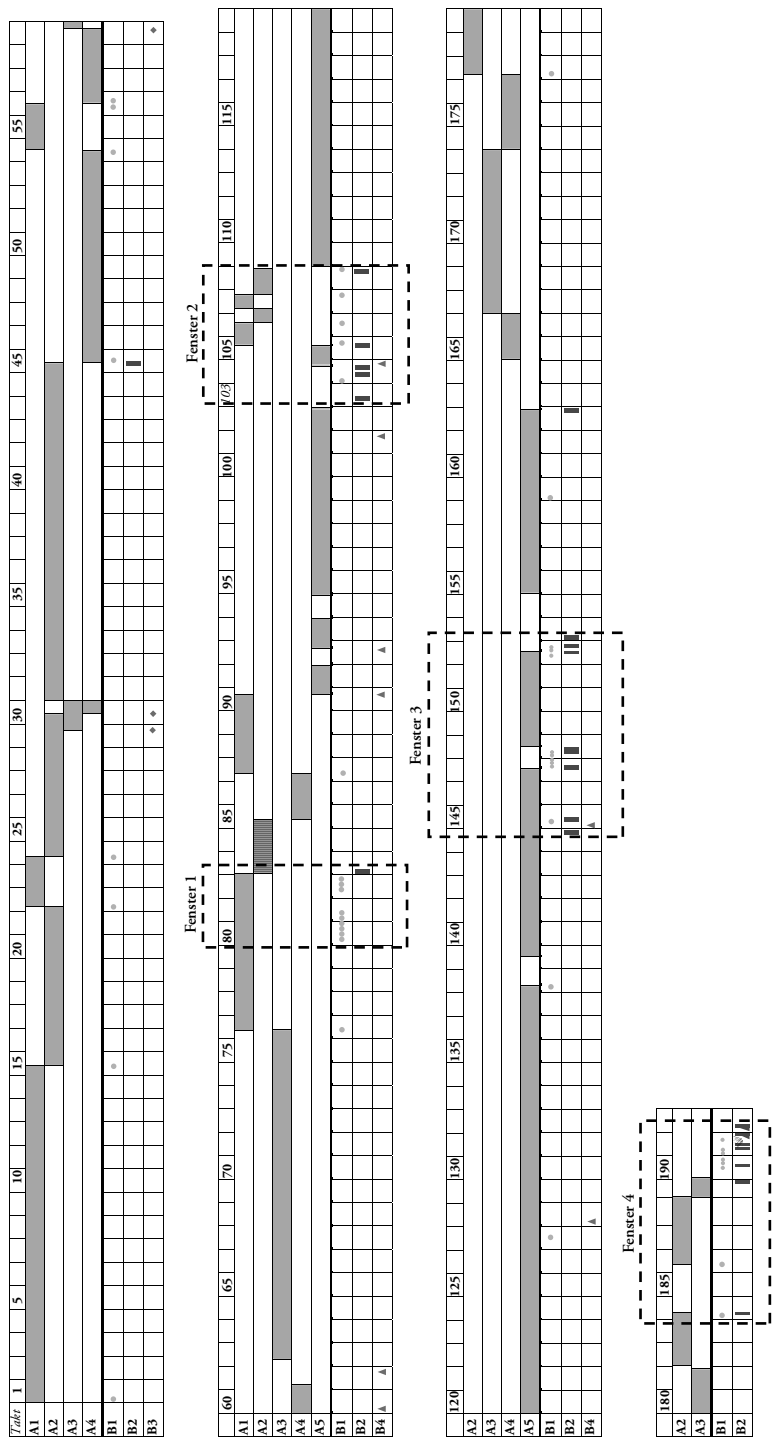


Abbildung 26: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, graphische Darstellung des Gesamtverlaufs (zur Bezeichnung der Module vgl. Abbildung 25)



Audiobeispiel 41: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*; Daniel Garlitsky, Saskia Lethiec, Wladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Claire Desert, CD ARN 68689, © 2005 ARION, Track 5

Es muss hier nun darauf verzichtet werden genauer zu fassen, wie aus der Interaktion der Module und mit Hilfe der verfeinerten Techniken von Sciarrinos „genetischer Transformation“ der Eindruck fortgesetzten Wandels innerhalb klar umrissener Kategorien entsteht.³¹⁴ Deutlich ist die muschelartige Geometrie der Spiralform jedenfalls sowohl in den abnehmenden Zeitabständen zwischen den *Little Bangs* insgesamt, sodass ihr Zusammenfallen in den Fenstern zwangsläufig erscheint (die durch die besonders nachhaltigen B2-Impulse entstehende Gliederungsstruktur 44-38-26-36-17-19-9 Takte zeigt eine deutliche Verkürzungstendenz), als auch in der zunehmenden Heftigkeit, mit der die vier Fenster den Verlauf durchschneiden: Nach einer längeren Phase von 79 Takten liegen die vier Fenster in einem fast konstanten Abstand zueinander (29-36-32 Takte); die spiralartige Dynamik wird hier also vor allem durch die deutlich zunehmende Destruktivität der Unterbrechungen vermittelt.

Sciarrinos konzentrierte kompositorische Arbeit mit einem sehr reduzierten Repertoire an Modulen zielt zum einen auf ein Hören, das im Sinne der Forschungen Irène Delièges „Prototypen“,³¹⁵ die Umrissse von Klanggestalten in der Zeit, wiedererkennt und ihre Konstellation in einer Art permanenter Gegenwart nachvollzieht. Texturen, *Little Bangs* und Gesten sind für sich genommen gewiss in hohem Maße fassliche ‚Figuren‘, ihre Ähnlichkeit und ihre Neigung zur Transformation und Anamorphose aber macht ihre Interaktion zugleich durchaus *schwer* fassbar. Diese „Low-Information Strategy“ sorgt für

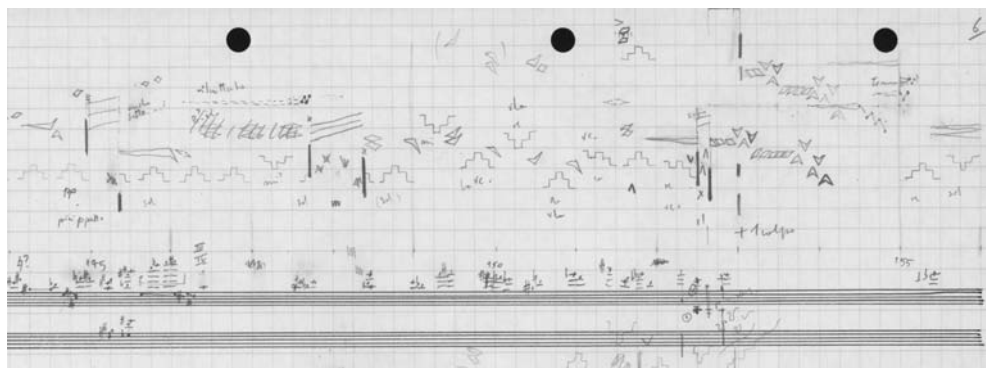


Abbildung 27: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Verlaufsskizze, S. 6, Ausschnitt T. 144–155, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung

³¹⁴ Vgl. dazu die detaillierte Analyse der mikroskopischen Transformationsprozesse in Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“, 47–51.

³¹⁵ Vgl. Deliège, „Prototype Effects in Music Listening“.

eine Vermischung von ähnlichen Ereignissen im Langzeitgedächtnis, ohne dass ihre exakte Folge rekonstruiert werden könnte – in dieser Hinsicht zielt Sciarrino, vergleichbar mit den Pattern-Kompositionen Morton Feldmans (→ 1.4.8), auf eine „Gedächtnissabotage“, ³¹⁶ die eine Befreiung der Präsenz von der verrinnenden Zeit greifbar macht. Sciarrinos Musik erweist sich so als eine besonders wirkungsmächtige und eloquente Form neuer Musik, in der die „Erfahrung der Gegenwart eines unwiederbringlichen temporalen Erscheinens“ in den Vordergrund gerückt wird, „die als Erfahrung einer einzigartigen Dauer, nämlich als Zustand eines *bleibenden Vergehens* willkommen geheißen werden kann.“ ³¹⁷ (→ 3.1.3) Dabei wahrt sie zu einem idyllischen Verweilen und einem naiven Klangpurismus gleichermaßen Distanz: Sciarrinos ‚traumatische‘ Schnitte machen deutlich, dass im Sinne der akustischen Ökologie der befreite Klang-Augenblick immer schon ein bedrohter ist.

2.2.4 *Perforierte Zeit und morphosyntaktisches Netzwerk: György Kurtágs Officium breve (1988–90)*

Die Vorstellung von instabilen, schwankenden und gewissermaßen fortgesetzt der Willkür einer äußeren, auch akustischen ‚Gewalt‘ ausgesetzten Klangstrukturen teilen Sciarrinos Konzeptionen mit jenen György Kurtágs, wobei nicht nur der formstrategische und emphatische Einsatz von Stille in beiden Fällen auf Weberns Formdenken zurückverweist, auch wenn diese intertextuelle Spur von Kurtág noch weit expliziter inszeniert wird. In Kurtágs Streichquartett *Officium breve* deutet zum einen die Opusnummer 28 und die Kürze der Sätze auf Webern hin, zum anderen aber auch eine Vielzahl an labyrinthisch angelegten intertextuellen Verweisen, die Tobias Bleek umfassend aufgezeigt hat. ³¹⁸

Dabei ist Kürze bei Kurtág ein Mittel, um die Bedeutung des Einzelnen vor dem Allgemeinen herauszustellen, was seine Musik in besonderer Weise zur Herausforderung für eine morphosyntaktische Analyse der Makroform macht: Kurtágs Musik wehrt sich in besonders eindringlicher Weise gegen eine Vereinnahmung durch analytische Kategorisierung und zielt im Sinne Carolyn Abbates auf die Präsenz des Performativen. ³¹⁹ Kürze wird ein Mittel, um den Moment gegenüber der ‚Form‘ herauszuheben:

Wenn uns das Stück ergreift, ist seine objektive Dauer [...] fast bedeutungslos. Unverkennbar aber ist ein solches Stück nicht einfach sehr kurz, es ist sozusagen von emphatischer Kürze. Der Komponist ist sichtlich stolz, etwas so Kurzes geschrieben zu haben, er hat das Unerwartete gewagt und uns selbstbewußt eine längere musikalische Entwicklung verweigert. ³²⁰

³¹⁶ Vgl. Snyder, *Music and Memory*, 234–238.

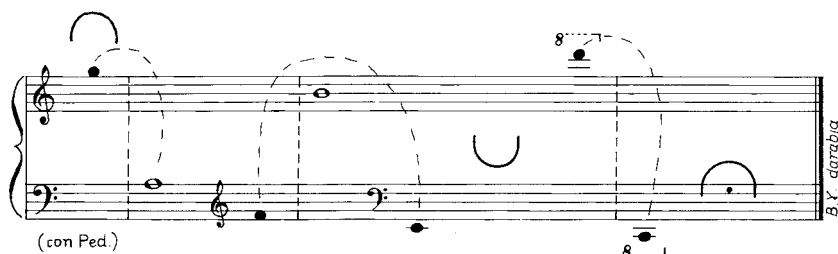
³¹⁷ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 236.

³¹⁸ Bleek, *Musikalische Intertextualität*.

³¹⁹ Vgl. Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“ (→ Einleitung; 1.3).

³²⁰ Angerer, „Kürzen“, 14.

Dabei bezieht sich Kurtág in seiner Tendenz zur ‚Abrundung‘ der kurzen Form zugleich immer wieder auf vertraute morphologische Topoi. Zum nur sieben Töne umfassenden Klavierstück *Virág az ember... (1b)* („Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b)“, Nbsp. 51) aus dem Zyklus *Játékok* (Band I, 1973–79) etwa bemerkte er: „Ich bin ein bißchen stolz auf dieses Stück, denn ich habe es so gestalten können, daß die ersten fünf Töne schon etwas Periodenartiges, also eine Frage und eine Antwort ergeben. Die letzten zwei Töne sind dann eine Quasi-Coda, die das Gleichgewicht herstellt.“³²¹



Notenbeispiel 51: Kurtág, *Virág az ember... (1b)* („Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b)“, *Játékok*, Band I); © EMB Music Publishers

Das in seiner Kürze in der Tat schwer zu unterbietende Stück zeigt einige zentrale Grundprinzipien Kurtág’schen Komponierens in skelettartiger Gestalt (Nbsp. 52): Als eine Art „Trichterspiel“³²² basiert es auf einer vom Ton *g* aus sich spreizenden diatonischen Tonfolge, die nach einem Prinzip ‚gestörter Symmetrie‘ im Tonraum verteilt wird (Intervallstruktur 16-17-8-6-8-19 Halbtöne³²³). Auch in der Anordnung der Tongruppen zu 2+3 und 2 Tönen ist die Symmetrieachse leicht ‚verschoben‘, wird durch die Fermate doch die letzte Zweitongruppe als Coda abgesetzt. Deren schließender Charakter wird dadurch markiert, dass sie mit höchstem und tiefstem Ton den Tonraum umspannt. Das ‚offene Ende‘ des ‚Vordersatzes‘ kommt durch die fallende kleine Septime (g^2-a), der schließende Charakter des Nachsatzes durch die fallende Quinte (b^1-E) zum Ausdruck.

³²¹ György Kurtág zitiert nach Spangemacher, „*What is the Music?*“, 12.

³²² Im Band I von *Játékok* finden sich zwei als *Trichterspiele* betitelte Kompositionen sowie weitere Fassungen von *Virág az ember...*, in denen das Material trichterförmig entwickelt ist, vgl. dazu auch Wischmann, „Spaß am Experimentieren“, 56f. und Bleek, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip*, 291 und 305.

³²³ Spekulativ, aber angesichts von Kurtág’s Vorliebe für ‚versteckte‘ Botschaften und Codes nicht vollkommen ausgeschlossen mag die Vermutung sein, dass die Intervallfolge im Stück (22-8-6-19-58-74) auf Strukturen aus der Fibonacci-Folge 6-8-14-22-36-58-94 aufbaut.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Gruppierung und Intervallfolge

trichterartige Ausfaltung

Anordnung im Tonraum

Notenbeispiel 52: Kurtág, *Virág az ember...* (1b), Intervallstrukturen

Der Frage-Antwort-Charakter wird durch die Verteilung der Töne auf zwei Spieler in der vierhändigen Fassung verstärkt hervorgehoben, wobei dem ersten Spieler die Schlusstöne aus jeder der drei Gruppen zugeordnet sind (*Játékok*, Band VIII, 1982–2005, Nbsp. 53, Audiobsp. 42). Die gesamte Figur ist eine Entwicklungsstufe des ‚Blumen-Monogramms‘ „Virág az ember“ („Blumen die Menschen“), das auf eine Passage im dritten Satz von Kurtágs *Bornemisza Péter mondásai* (Die Sprüche des Péter Bornemisza) op. 7 (1963/68/78) zurückgeht.³²⁴ Dieses Emblem für Tod und Vergänglichkeit hat Kurtág in einer Fülle seiner Hommagen und ‚In Memoriam‘-Werken zitiert und in verschiedenste Gestalten verwandelt.

Der Grundgedanke, mit nur fünf Tönen Vordersatz und Nachsatz, mithin das im klassischen Stil ausgeformte formale Prinzip der Periode ausdrücken zu können, erinnert freilich im Allgemeinen an jenen musikanalytischen Klassizismus, der in besonderem Maß das Erbe der Schönberg-Schule ist, und im Speziellen an Theodor W. Adornos Deutung von Anton Weberns *Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) als Sonatenform bzw. So-

³²⁴ Vgl. dazu ausführlich Beckles Willson, „The Fruitful Tension between Inspiration and Design in György Kurtág’s *The Sayings of Péter Bornemisza*“, Beckles Willson, *György Kurtág – The Sayings of Péter Bornemisza*, 104–106, Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 66, Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 131–133 sowie Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 303–306.

Dolce, espressivo

I
m. d.

II

Ped. al fine

Notenbeispiel 53: Kurtág, *Virág az ember... (ölelkező hangok)* („Blumen die Menschen... [sich umschlingende Töne]“, *Játékok*, Band VIII); © EMB Music Publishers



Audiobeispiel 42: Kurtág, *Virág az ember... (ölelkező hangok)* („Blumen die Menschen... [sich umschlingende Töne]“, *Játékok*, Band VIII), Márta und György Kurtág, Aufnahme 1996, ECM 1619, © ECM Records GmbH, Track 1

natenzyklus.³²⁵ Die *Bagatellen* sind für Adorno „Essenzen von Formtotalitäten“³²⁶: „Die meisten der Stücke – alle wohl außer dem vierten – sind Abkömmlinge der Sonate, weil sie von einem Durchführungsähnlichen her sich organisieren.“³²⁷ Dies sei, so Adorno,

ein wesentliches Prinzip neuer Musik insgesamt. Indem sie nämlich die traditionellen Formen vermeidet, bewahrt sie diese auf. Noch die freiesten und unschematischsten Gebilde enthalten die Spur geschichtlicher Tektonik. Analyse kann das aufdecken, und Interpretation muß daran anschließen. Sie muß jene Formrudimente herausholen, um dann eindringlich das zu ergreifen, was ich Abweichung nannte, die Augenblicke, in denen den latent tradierten Formen etwas widerfährt; wo sie, sei's sich verwandeln, sei's unkenntlich werden.³²⁸

In einer Tendenz zur Traditionsvergewisserung³²⁹ mag Adorno seine Intention Weberns *Bagatellen* zu „entbagatellisieren“³³⁰ bisweilen überspannt haben. Denn ein Impuls, der

³²⁵ Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“.

³²⁶ Ebd., 278.

³²⁷ Ebd., 279.

³²⁸ Ebd., 279f.

³²⁹ „Gerade bei der bis vor kurzem als Zerstörerin der Tradition gescholtenen Musik des Schönbergkreises bedarf es der Tradition [...]“ (Adorno, „Vorrede“, 161.) Adorno begründet dies hier vor allem mit der Notwendigkeit „Webern richtig aufzuführen“ und dabei „etwas von jener Überlieferung des Interpretierens zu bewahren, die im Begriff ist auszusterben und die eines Tages wiederum aktuell werden mag.“ (Ebd., 161f.)

³³⁰ Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“, 278.

sich gerade gegen die Persistenz klassischer Formprinzipien richtete, war zweifellos ein zentraler Ausgangspunkt der Radikalisierung musikalischer Kürze in unterschiedlichen Kontexten um 1910 und dabei zugleich äußerste Konsequenz einer weit verbreiteten Skepsis gegenüber der von Zeitgenoss*innen als „Mammutismus“ empfundenen Tendenz der Symphonik am Beginn des Jahrhunderts, wie Simon Oberts umfassende Darstellung gezeigt hat.³³¹ Eine Konsequenz dieses Widerspruchs zeigt sich darin, dass Adorno die traditionellen Formprinzipien auf elementare energetische Prinzipien wie „Exposition, Komplikation und Zurückgehen“³³² reduzieren muss und damit sinnfällig eine Hör- und Interpretationsweise andeutet, die mit unseren Prinzipien der morphosyntaktischen Analyse gut vereinbar ist.

Auch bei Kurtág kann Kürze sicher nicht ausschließlich im ‚klassizistischen‘ Sinn als (Hegel’sche) ‚Aufhebung‘ überlieferter Formprinzipien verstanden werden, vielmehr tragen ‚konstruktive‘ und ‚destruktive‘ Elemente gleichermaßen zu dieser Kürze bei. Darauf weist bereits ein Werktitel wie *Szálkák* (Splitter) hin.³³³ Tobias Bleek hat gezeigt, dass in Bezug auf die frühromantische Ästhetik, an die Kurtág in vieler Hinsicht anknüpft, generell davon gesprochen werden kann, dass Kurtágs Komponieren nicht nur auf einem formkonstitutiven Akt der „Selbstschöpfung“ aufbaut, sondern auch die „Selbstvernichtung“ im Sinn einer „rückwirkende[n], limitierende[n] und korrigierende[n] Skepsis gegen das eigene Produktionsvermögen“³³⁴ einen wesentlichen Anteil am Kompositionsprozess hat. Tatsächlich scheint die Fragilität und tastende Unsicherheit, die kurze Stücke als Dokument ihres Entstehungsprozesses in sich tragen, ein wesentliches Agens ihrer Wirkung zu sein. Manfred Angerer hat hervorgehoben, dass hier oftmals „der Künstler geradezu erschrocken über die hermetische Winzigkeit seines Produkts“ sei: „Daß es nicht länger geriet, scheint zuallererst ihn selbst zu verstören.“ Die „unauflösliche Verquickung von Trotz und Erschrecken, von Wagemut und Verunsicherung“ verleihe den kurzen Werken der Wiener Schule einen „ungemein pathetisch[en]“ Charakter.³³⁵

Wie stellt sich musikalische Kürze für das Hören dar? Manfred Angerer sah sie als Indikator für einen implizit vorausgesetzten „hingegen lauschende[n] Hörer, der, um dieser Musik wirklich folgen zu können, eigentlich in der Lage sein müsste, sie selbst zu spielen“³³⁶ und für ein von lebensweltlichen Kontexten isoliert gedachtes Hören, das ‚allein‘ dem Stück gegenübersteht, nicht zuletzt um nicht den „korumpierenden Einflüssen

331 Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*.

332 Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“, 284.

333 *Szálkák* für Cimbalom op. 6c (1973) wurde bearbeitet als *Szálkák* für Klavier op. 6d (1978). Die Sätze I und III dieser viersätzigen Werke sind Bearbeitungen der unveröffentlichten Gitarrenstücke *Cinque Merrycate* op. 6 (1962); der erste Satz geht dabei auf das *Präludium* aus *Präludium und Choral* (1961/94) für Klavier zurück, der auch in den fünften Band von *Játékok* (1979–97) eingegangen ist.

334 Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 97. Vgl. auch Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 297f.

335 Angerer, „Kürzen“, 14.

336 Ebd., 16.

der Öffentlichkeit“³³⁷ ausgesetzt zu sein. Zweifellos sind in solcher Kürze also auch Spuren eines explizit elitären Charakters im Sinn der antiken *brevitas* enthalten, wie ihn Obert in Arnold Schönbergs folgenden Stellungnahmen identifiziert, die ganz offenbar auf ein grundlegendes Unverständnis zu reagieren suchen, das den ‚kurzen Stücken‘ der Zeit entgegengebracht wurde³³⁸:

Solche Kürze ist unbequem für den, der behaglich genießen will. Aber warum sollten gerade die Recht behalten, die zu langsam denken?³³⁹

Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu dem Komplex gehören, einschließt. Dies gibt einem Musiker die Möglichkeit für die geistige Oberschicht zu schreiben [...], indem er [...] jedem Satz die ganze Bedeutungsschwere einer Maxime, eines Sprichworts, eines Aphorismus gibt.³⁴⁰

Schönbergs „Bedeutungsschwere“, die Angerers Diagnose vom „pathetischen Charakter“ der kurzen Werke bekräftigt, findet sich in Kurtágs Tendenz wieder, seine Werke gezielt mit Bedeutungen aufzuladen und damit von vornherein ein metaphorisches Hören seiner musikalischen Aphorismen zu provozieren. Diese Tendenz geht mit einer Hinwendung zu gestisch-musikantischen Dimensionen einher. Kurtág fordert ein innerliches Nachvollziehen, ein ‚Erleiden‘ der musikalischen Geste durch die Interpret*innen,³⁴¹ aufbauend auf der Überzeugung, dass diese Gesten in ihrer Kürze und Kompression Inhalte zu vermitteln imstande sind, auf die gleichzeitig – verstärkend, konkretisierend – vielfältige Paratexte hinweisen (Werk- und Satztitel, meist nur andeutende Programmnotizen und Widmungen). Im Fall des im Folgenden in den Mittelpunkt gerückten Werks *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (1988–90) ist allein durch den Titel sowohl ein rituell-religiöser Kontext suggeriert als auch eine kontemplative Haltung des Gedenkens und Sich-Erinnerns gesetzt.

Die bislang in der Erforschung musikalischer Kürze noch relativ wenig beachtete Tatsache, dass nahezu alle ‚kurzen Stücke‘ in der Musikgeschichte in zyklischer Anordnung auftreten – ein Prinzip, für das vor allem Beethovens Bagatellen und spätere Charakterstück-Zyklen Vorbild gewesen sein dürften – und damit am Ende die Kürze wiederum erheblich ‚in die Länge gezogen‘ wird, könnte eine Konsequenz der Erkenntnis gewesen sein, dass, wie Obert formuliert, „Kürze [...] keine Form“ ist: „als bloße kurze Erstreckung ist sie zunächst etwas Äußerliches und bleibt, so merkwürdig es erscheinen mag, abstrakt,

³³⁷ Berg „Prospekt des *Vereins für musikalische Privataufführungen*“, 5; vgl. auch Angerer, „Kürzen“, 18.

³³⁸ Obert, *Musikalische Kürze*, 154.

³³⁹ Schönberg, „Warum neue Melodien schwer verständlich sind“.

³⁴⁰ Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, 49.

³⁴¹ Vgl. Brüllmann, „Mit den wenigsten Tönen“, 45. Vgl. auch die Beschreibung des Bratschers William Coleman vom Kuss Quartett über die Zusammenarbeit mit Kurtág am *Officium breve*: <http://www.youtube.com/watch?v=wk1DB-txkoo>.

denn sie ist unspezifisch ohne das, was sie konstituiert.“³⁴² Generell erlaubt es die zyklische Anordnung oder Reihung von komprimierten Formen jedenfalls, aus dem Verzicht auf die große Form in loser Folge paradoxerweise doch wieder zur großen Form zu gelangen – im Falle Kurtágs bis hin zu abendfüllenden Werken wie den *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87), deren 40 Sätze eine Gesamtdauer von bis zu 70 Minuten einnehmen.

Die Hinwendung zur kurzen Form schafft zunächst also mindestens so viele Probleme wie sie löst. Die Knappheit mag die Vermittlung musikalischer Botschaften (im weitesten Sinn) erleichtern, in ihrer zyklischen Anordnung drohen diese aber wiederum zur klassizistisch abgerundeten Geste zu gerinnen. Der Akzent vieler kurzer Stücke nach 1950 liegt deshalb wohl auch gerade in ihrer Tendenz zur Sprengung der zyklischen Geschlossenheit hin zu einem disparaten Gesamtbild. So scheint es zunächst konsequent, wenn Kurtág Wert darauf legt, das einzelne musikalische Ereignis *für sich* wichtig zu nehmen:

Was ich zu dieser Zeit [Ende der 1970er Jahre] wollte, war wirklich eine solche Kürze zu erreichen, daß jeder Moment wesentlich und wichtig ist und sie zusammen die Form ausfüllen, ohne die Balance zwischen zu wenig und zu viel aufzugeben. Vor allem sollte alles Überflüssige weggelassen werden, das heißt, das meiste an Ausdruck und Inhalt mit den wenigsten Tönen formuliert sein.³⁴³

Diese Fokussierung auf Einzelmomente, repräsentativ für eine breite Tendenz neuer Musik zur ‚Überwindung der Zeit‘ (→ 3.2), machte nun freilich, wie Kurtágs Mitarbeiter András Wilhelm ausführte, von Anfang an die Großform zur „entscheidenden Herausforderung“³⁴⁴ in Kurtágs Werken. Tatsächlich wurde die Anordnung der Einzelsätze in Kurtágs vielsätzigen Miniaturzyklen seit den 1980er Jahren zunehmend kontingent, ja teilweise der Verantwortung anderer überlassen oder gar den Interpret*innen anheimgestellt.³⁴⁵ Kurtág

³⁴² Obert, *Musikalische Kürze*, 183.

³⁴³ Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 32. Vgl. auch Brüllmann, „Mit den wenigsten Tönen“, 47: „Kurtág [...] hebt [...] immer wieder die Rolle des konkreten musikalischen Ereignisses hervor, das für sich wichtig zu nehmen sei.“

³⁴⁴ Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 36.

³⁴⁵ Die Anordnung der *Kafka-Fragmente* wurde größtenteils von András Wilhelm vorgenommen, der für die Editio Musica Budapest Kurtágs Verlagskatalog zusammenstellte (vgl. ebd. und Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 34f.). In *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 (1996/99) wurde die Anordnung der Einzelsätze zunächst den Interpret*innen überlassen, wobei Kriterien für die Anordnung genannt wurden (z.B. sollten „Charaktere und Tonarten miteinander kontrastieren und sich ergänzen“, Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 274; vgl. ebd. 272–280). Allerdings ist momentan nur eine Fassung mit der von Kurtág festgelegten Reihenfolge erhältlich. Dies mag darauf hinweisen, „dass aus Sicht des Komponisten der performativen Überzeugungskraft der Interpretation offensichtlich doch eine Grenze gesetzt ist.“ (Poller, „The Interpretation is the Message“, 102.) Poller weist darauf hin, dass auch Kurtágs *...pas à pas – nulle part...* für Bariton, Streichtrio und Schlagzeug op. 36 (1993–97) als offene Form konzipiert war, bisher allerdings nur in der vom Komponisten festgelegten ‚Pariser Fassung‘ der Uraufführung gespielt wurde (ebd.).

selbst hat hinsichtlich der Frage wie sich die einzelnen Stücke zu einem Zyklus zusammenschließen mehrfach den geringen Stellenwert makroformaler ‚Vorausplanung‘ eingeräumt: „*Wie machen Sie das? Schreiben Sie einfach Einzelstücke und probieren dann, auf welche Weise sie zusammenpassen?*“ Eigentlich schon in dieser Weise, ja.“³⁴⁶ Kurtágs Verfahren führen also zweifellos zu einer gewissen ‚Losigkeit‘ der Einzelsätze hinsichtlich ihrer Stellung im Zyklus bis hin zu einer Situation, in der nicht mehr klar ist, ob wir einer Folge von distinkten Einzelsätzen oder einfach einer nicht voraushörbaren Reihung isolierter Klangereignisse lauschen. Wilhelm fasst diese Eigenschaft auf als Indiz für einen Bezug Kurtágs auf offene Werkkonzeptionen der 1960er Jahre, wobei Kurtágs „Kaleidoskop“ im Gegensatz zu den aleatorischen Konzeptionen dieser Zeit stets „im klassischen Rahmen“ stehe.³⁴⁷

Kurtágs Zyklen bilden somit grundsätzlich einen makroformalen Archetypus aus, der als ‚perforierte Zeit‘ bezeichnet werden kann. Als Konsequenz einer solchen Anlage erscheint die Gesamtform in der Regel als eine Klangfolge, in der einzelne Klangereignisse klar voneinander isolierbar sind, oft bewusst gestützt durch auf Diskontinuität zielende Prozesse der Montage, Fragmentierung oder Komprimierung, wobei ihre Abfolge sich nicht unmittelbar in einen zwingenden Prozess einfügt. Aus Sicht einer performativen Analyse ist nun die Frage von besonderem Interesse, welche Konsequenzen für die musikalische Wahrnehmung dieses Modell zeitigt und wie sie sich der ‚perforierten Zeit‘ über ein performatives Hören nähern könnte, das sich von Schönbergs autoritärem Hörmodell emanzipiert. Die folgenden Überlegungen versuchen diese Frage aus Sicht der in diesem Buch entwickelten Theorie posttonaler Morphosyntax zu umkreisen.

Die in der neuen Musik gehäuft anzutreffenden kompositorischen Strategien zur Zertrümmerung oder Destabilisierung musikalischen Zusammenhangs verfolgen zumeist die Absicht, ein körperhaftes, schutzloses, dem Klang in gewisser Weise ‚ausgeliefertes‘ Hören unabhängig von einem konventionellen Konzept von ‚Bildung‘ zu ermöglichen. Solche Strategien galten in der Theorie neuer Musik von jeher als besonderes Signum von Modernität (→ 1.3.2). In der seriellen Musik sowie in Ansätzen John Cages und der New York School wurden Strategien ersonnen, die versuchten, auch die nunmehr, im historischen Rückblick, in den Werken der Schönberg-Schule deutlich identifizierbaren Reste konventioneller Zusammenhangsbildung zu tilgen. Diese kompositorische Kritik an etablierten Formen musikalischer Kontinuität, gekoppelt an die Wiederentdeckung emphatischer Kürze, hat sich als ein Paradigma der neuen Musik bis in die Gegenwart hinein weiterentwickelt, freilich mit vielen Parallel- und Gegentendenzen. Die Fragmentformen in Luigi Nonos späten Werken etwa sind in ihrer Reihung „einander kontrastierender Fragmente“ und ihrem „Verzicht auf klangliche Expansion und organisch entwickelte Architektur“³⁴⁸ die vielleicht bekanntesten Beispiele dieses Paradigmas. Für Nono waren diese Formen ein

346 Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 33.

347 Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 38.

348 Drees, *Architektur und Fragment*, 12, 15.

Weg zur Öffnung eines „kreativen, suchenden Hörens“, das für ihn das „strikte Gegenteil des bestätigenden Hörens von längst Vertrautem“ bedeutete.³⁴⁹ Eine solche gezielte Isolierung von Klangereignissen findet sich über Nonos Spätwerk hinaus, in jeweils sehr unterschiedlicher und charakteristischer Weise, in den Werken Kurtágs, Feldmans und Ferneyhoughs (→ 1.4.8, 3.3). Durch eine isolierende Reihung von Klangereignissen werden Erinnern und Vergessen beim Hören in besonderer Weise thematisiert, wobei die zwei zentralen Techniken der „Gedächtnissabotage“ gezielt angewandt werden³⁵⁰: Durch die „Low-Information Strategy“ und die „Memory Length Strategy“, wie sie Feldman und Nono besonders nachdrücklich einsetzen (→ 1.4.8), wird die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Identität, Ähnlichkeit und Kontrast der Ereignisse in der Erinnerung stark abgeschwächt und tendenziell eine Konzentration auf die Präsenz des jeweils klingenden Moments nahegelegt.

Vor diesem historischen und musikpsychologischen Hintergrund soll nun die morpho-syntaktische Analyse der Makroform des *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* die Frage in den Mittelpunkt rücken, welche Formen des performativen Hörens aus dem Archetypus der perforierten Zeit resultieren können. Kurtág komponierte *Officium breve*, sein drittes Streichquartett, 1988 bis 1989 in Auftrag der Wittener Tage für Neue Kammermusik, wo das Werk am 22. April 1989 durch das Aurn Quartett uraufgeführt wurde. Es ist dem damaligen künstlerischen Leiter des Festivals Wilfried Brennecke gewidmet.³⁵¹ Das Werk ist mit seiner Vielzahl an intertextuellen Verweisen und Überlagerungen von Paratexten ein besonders charakteristisches Beispiel für die oben dargestellte Neigung Kurtágs seine Werke mit Bedeutungen zu versehen und damit ein metaphorisches Hören zu provozieren. Bereits im Titel gibt es sich als Gedenkkomposition für Kurtágs Lehrer, Freund und Mitstreiter Endre Szervánszky (1911–1977) zu erkennen, während im Vorwort die zentrale Stellung der Musik Anton Weberns für Szervánszky hervorgehoben wird, sodass „ein *In memoriam Szervánszky* geschriebenes Werk auch eine Huldigung an Webern mit“ einschließen müsse.³⁵² Nahezu alle der insgesamt 15 kurzen Sätze bewahren das Andenken von Kolleg*innen oder Freund*innen und gehen außerdem auf ältere eigene Stücke sowie auf Werke Szervánszkys (ein Arioso, den dritten Satz aus der *Serenade* für Streichorchester, 1947–48) und Weberns (den kanonischen sechsten Satz aus der II. Kantate op. 31, 1941–43) zurück. Das *Officium breve* etabliert so, wie Tobias Bleek in seiner Monographie des Werks eingehend gezeigt hat, besonders ‚sprechende‘ Beispiele musikalischer Intertextualität (Tabelle 9 bietet eine Zusammenfassung der wichtigsten Verweise).³⁵³

349 Stenzl, „Nono, Luigi“.

350 Snyder, *Music and Memory*, 234–238.

351 Zu den Hintergründen und Umständen der Entstehung und Uraufführung vgl. Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 135–149. Der Satz Xa wurde erst nach der Uraufführung komponiert und 1990 erstmals aufgeführt (vgl. Anm. 360).

352 Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, Vorwort zur Partitur.

353 Wichtigste Grundlage der Tabelle ist Bleek, *Musikalische Intertextualität*.

Satz	Dauer ³⁵⁴	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
I	00:27	Largo [Vc. solo]	<i>Virág az ember (Turcsányi Tibor emlékére)</i> für Violoncello solo, 1978 ³⁵⁵ ; Variante des „Blumen-Monogramms“; <i>attacca</i>
II	00:33	Più andante	<i>In memoriam Baranyai Zsolt</i> für zwei Blockflöten [alternativ: zwei Oboen (d’amore), zwei Klarinetten] und Harfe [alternativ: Harmonium, Klavier, Cembalo], 1978 ³⁵⁶ ; Cello-Arpeggien gehen auf Harfenpart zurück
III	00:42	Sostenuto, quasi giusto [Vla., Vc.]	<i>Hommage à Szervánszky (a)</i> für Klavier [zweihändig] (1973–75, in <i>Játékok</i> , Bd. III) ³⁵⁷ ; Webern-ähnliche Motivik mit Pausen durchsetzt; Tendenz zur horizontalen Symmetrie; entwickelt aus den Gerüsttönen in Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), III. Arioso, Beginn [und eventuell auch aus dem ersten Satz] (gegenüber <i>Játékok</i> um einen Ganzton nach oben transponiert; C-Dur / C-mixolydisch entspricht der Tonart/-lage in Szervánszkys Original); endet mit langer Generalpause
IV	00:32	Grave, molto sostenuto	Akkorde bzw. Figuren sind aus den drei Reihenformen von Weberns op. 31, sechster Satz gebildet; Bezüge gibt es vor allem zu Akkordbildungen in Kurtágs Streichquartett op. 1 (1959)
		quasi doppio più lento, calando al fine	
V	00:41	(Fantasien über die Harmonien des Webern-Kanons) Presto – Molto agitato [T. 5.5] – (hastig) [T. 12.2]	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; basiert auf einem harmonischen Extrakt des Webern-Satzes, den Kurtág 1984 für seine Studierenden anfertigte; Kurtág: „vor-Dies Irae“ ³⁵⁸ [→ XIV]; <i>attacca</i>
VI	00:18	(Canon a 4) Molto agitato, ♩ = cca 120	Basis: Webern op. 31, sechster Satz

354 Die hier angegebenen Dauern basieren auf der Ersteinspielung des Werks durch das Arditti Quartett (1990, vgl. Audiobsp. 43).

355 Tibor Turcsányi war Cellist in Kurtágs Kammermusikklasse und kam bei einem Autounfall ums Leben; Kurtág schrieb das Stück als Kondolenzbotschaft an Turcsányis Eltern (Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 302).

356 Zsolt Baranyai war Student der Musikwissenschaft und starb beim selben Autounfall wie Tibor Turcsányi (vgl. Anm. 355, Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 134).

357 Endre Szervánszky, ungarischer Komponist und Musikkritiker, war ab 1949 Professor für Komposition an der Musikakademie Budapest. Seine Sechs Orchesterstücke (1959) gehören zu den ersten dodekaphonen Werken in Ungarn.

358 Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 307.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Satz	Dauer	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
VII	00:32	Canon a 2 (frei, nach op. 31/VI von Webern) Sehr fließend ♩ = cca 168	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; VI. 1/VI. 2 und Vla./Vc. metrisch gekoppelt
VIII	00:30	Lento	<i>Virág – Garzó Gabinak (a)</i> für Klavier (1981 in <i>Játékok</i> , Bd. V) ³⁵⁹ (vgl. XIII); Bezug zur Webern-Reihe; <i>attacca</i>
IX	00:45	Largo	entwickelt aus <i>Hommage à Mihály András. Zwölf Mikroludien</i> für Streichquartett op. 13 (1977–78), VII, T. 2: Chromatisierung der diatonischen Skala der <i>Mikroludien</i> ; lose Verbindung zu Szervánszkys Arioso (→ XV); <i>attacca</i>
X	01:36	[Webern: Kanon a 4 (op. 31/VI)] Sehr fließend ♩ = ca. 168	Streichquartett-Bearbeitung von Webern op. 31, sechster Satz (Ganzton nach oben transponiert; erster Ton: e ¹); Text der ersten Strophe ist über die Systeme gesetzt, 1984
Xa		a tempo	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; VI. 1/Vla. und VI. 2/Vc. metrisch und rhythmisch gekoppelt; erst nach der Uraufführung eingefügt ³⁶⁰
X		X Da capo al Fine	
XI	01:44	Sostenuto	<i>Szolzányi György emlékezete</i> [In memoriam György Szolzányi] für Klavier (1988, in <i>Játékok</i> , Bd. V [3 in memoriam, Nr. 1]) ³⁶¹
XII	00:33	Sostenuto, quasi giusto	<i>Hommage à Szervánszky (b)</i> für Klavier [vierhändig] (1973–75, in <i>Játékok</i> , Bd. III); Gerüstmodell entwickelt aus Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), Tonart/-lage wie in III
XIII	00:45	Sostenuto, con slancio – Molto sostenuto [T. 3] – quasi Tempo I [T. 6] – Tempo I [T. 8]	<i>Virág – Garzó Gabinak (c/e)</i> für Klavier (1981 in <i>Játékok</i> , Bd. V) [vgl. VIII] ³⁶²

³⁵⁹ Die fünf Töne des Cellos ($d^1 - a^1 - e^2 - f^1 - des^2$) kodieren eine Telefonnummer, die Kurtág anlässlich des Todes der nahen Bekannten Gabriella Garzó genannt wurde (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 141 und Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 62f.).

³⁶⁰ Bei der Uraufführung erklang der Satz X zweimal hintereinander (ohne eingeschobenes ‚Trio‘), wobei Kurtág die Entscheidung über die Anzahl der Wiederholungen den Ausführenden überließ (Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 140).

³⁶¹ György Szolzányi (1922–1988) war ein mit Kurtág befreundeter Pianist.

³⁶² Zu Gabriella Garzó vgl. Anm. 359.

Satz	Dauer	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
XIV	00:44	Disperato, vivo – più agitato [T. 7] – molto agitato, stringendo [T. 10] – ben marcato [T. 14] – Tempo I [T. 16]	Neukomposition; Tendenz zum Sekundkanon; fünf Phrasen durch Generalpausen getrennt; Bezüge zu Bartók, Viertes Streichquartett (1928), erster Satz; von Kurtág als „eigentliches Finale“ und „wildes Dies Irae“ bezeichnet ³⁶³
XV	01:01	Arioso interrotto (di Endre Szervánszky) Larghetto, ♩ = 42–44	Streichquartett-Bearbeitung von Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), III. Arioso, T. 1–12
	11:29 [Gesamtdauer]		

Tabelle 9: Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, Übersicht

Die sich aus dieser vielschichtigen Anordnung ergebende zyklische Gesamtform ist nun zweifellos mehrdeutig, nicht zuletzt aufgrund der hochgradigen Fragmentierung der 15 Sätze innerhalb von knapp zwölf Minuten Spieldauer, wobei einige der Sätze besonders auffällig mit Pausen ‚durchlöchert‘ sind (besonders III und XI–XIV), während andere *attacca* ineinander übergehen (V–VI; VIII–IX–X) oder ohne Zäsur verschmelzen (I–II). Die Satzeinteilung ist also für den Wahrnehmungsakt nur sehr bedingt relevant. Ein Großteil der Analysen hat daher auch die „Ambiguität, Heterogenität und Offenheit der Form“ akzentuiert.³⁶⁴ Peter Hoffmann geht von einem linearen Prozess aus, der von Allusionen an Szervánszkys tonales allmählich in Weberns dodekaphones Idiom übergeht und dann wieder zum Szervánszky-Klang zurückkehrt.³⁶⁵ Alan E. Williams betont dagegen die Überlagerung unterschiedlicher Formmodelle, insbesondere einer „symmetrical arch form“ und des „asymmetric dialectical process of mediation of initially opposed material“, wobei tonale und atonale Materialien trotz der Annäherung eine bestimmte Art von Inkommensurabilität bewahren.³⁶⁶ Bleeks Deutung schließlich geht von den Grundprinzipien einer auf Robert Schumanns Klavierzyklen zurückverweisenden assoziativen Zusammenhangsbildung und Kontrastdramaturgie aus, die zu einer labyrinthischen, netzwerkartigen Struktur führen, zu einem „offenen Gebilde, in dem sich unterschiedliche Entwicklungsverläufe durchkreuzen [...]“. ³⁶⁷

³⁶³ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 307 und 310.

³⁶⁴ Ebd., 287 mit Bezug auf Untersuchungen von Alan E. Williams, Friedemann Sallis und Elise Malinge.

³⁶⁵ Basis dieser Interpretation ist ein zentristisches Modell, in dessen Mitte die um Webern zentrierten Sätze V bis X stehen (in denen VIII und IX eine ‚Insel‘ bilden), umrahmt vom zwischen Webern und Szervánszky vermittelnden Satzpaar IV/XI und den Szervánszky-Hommagen I–III/XII–XV, wobei XIV, Kurtágs eigener Einschätzung folgend, als „Schlußsatz“, XV als Coda aufgefasst wird (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 144).

³⁶⁶ Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 61.

³⁶⁷ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 298.

Die scharfen Kontraste zwischen und innerhalb der Sätze sind gewiss intentional und auf die Werkgenese rückführbar: Die Sätze IV, XI und XIV wurden zuletzt komponiert und gezielt an markant kontrastierenden Stellen in den Zyklus eingefügt.³⁶⁸ In dieselbe Richtung weist die gezielte Fragmentierung des Satzlussesatzes, der mitten in einer mixolydisch eingefärbten Kadenz abbricht. (Diese mixolydische bzw. plagale Tendenz des C-Dur, die durch Szervánskys Arioso vorgegeben ist, wird im *Officium breve* bereits im zweiten Satz und auch später immer wieder angedeutet.) Insgesamt führen diese Brüche, laut Bleek, zu einer „Profilierung der Individualität des Einzelsatzes und eine[r] Steigerung seiner ästhetischen Wirkung.“³⁶⁹ Hermeneutisch deutbar sind die scharfen Schnitte und komponierten Fragmente als Symbole von Tod und Vergänglichkeit, eine Assoziation, die durch quasi-barocke Topoi wie *tnesis* oder *sospiratio*³⁷⁰ und die fortgesetzte Referenz an Kurtágs persönliche ‚Blumen-Monogramme‘ gestärkt wird.³⁷¹

Die folgenden Skizzen zur Interpretation der Großform versuchen nun im Gegensatz zu den hier referierten Deutungen einen wahrnehmungsbasierten Zugang zu *Officium breve* zu skizzieren. Aufgrund der zahlreichen Pausen, Zäsuren und des schroff kontrastierenden Materials enthält das *Officium breve* eine besonders hohe Anzahl an *cues*, eine Anlage, die für den Archetyp der perforierten Zeit charakteristisch ist. Die Amplitudendarstellung der Ersteinpielung durch das Arditti Quartett (Abb. 28, Audiobsp. 43) macht diesen hohen ‚Perforationsgrad‘ deutlich. Eine systematische Darstellung, die nur zwischen Klang und Stille unterscheidet, zeigt besonders deutlich den ‚perforierten‘ Verlauf (Abb. 29, vgl. Abb. 28 oben). Freilich variieren die Dauern dieser Stille-Zäsuren je nach Einspielung beträchtlich, da Perforationsgrad, Tempo und interpretatorisches Gesamtkonzept eng zusammenhängen. Hier wäre ein erster Ansatzpunkt für die Einbeziehung der aufführungspraktischen Dimension in die Analyse.³⁷²



Audiobeispiel 43: Kurtág, *Officium breve*, Arditti Quartett, Aufnahme 1990, CD MO 789007, © 1991 Auvidis, Track 19

368 Ebd., 296f. und 138–149. Kurtág komponierte den vierten Satz erst auf Anraten von András Wilhelm, um eine Brücke zwischen dem dritten und fünften Satz herzustellen (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 138).

369 Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 297.

370 Vgl. ebd., 256 und 303–306 sowie Williams, „György Kurtág and the Open Work“, 144. Kurtág merkt an, dass er zunehmend versuchte, herkömmliche ‚Seufzer-Motive‘, die halbtönig fallen, zu vermeiden. Der Grund für das Zitieren des Kopffhemas des Arioso-Satzes aus Szervánskys *Serenade* lag darin, dass es vorwiegend große Intervalle enthielt (Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga*, 99).

371 Vgl. dazu oben Anm. 324 sowie die Hinweise in Tabelle 9.

372 Ablesbar sind deutliche Unterschiede in der Gestaltung schon an den variierenden Gesamtdauern der Einspielungen: Der Dauer der Ersteinpielung des Arditti Quartetts (11:29, 1990) vergleichbar ist die Einspielungsdauer des Basler Streichquartetts (11:44, Amphion amp 18984, 2000). Die Gesamtdauern der Einspielungen durch das Keller-Quartett (ECM 453 258-2, 1996; 13:12) und das Kuss Quartett (Sony Music 2007, 13:13) liegen deutlich darüber.

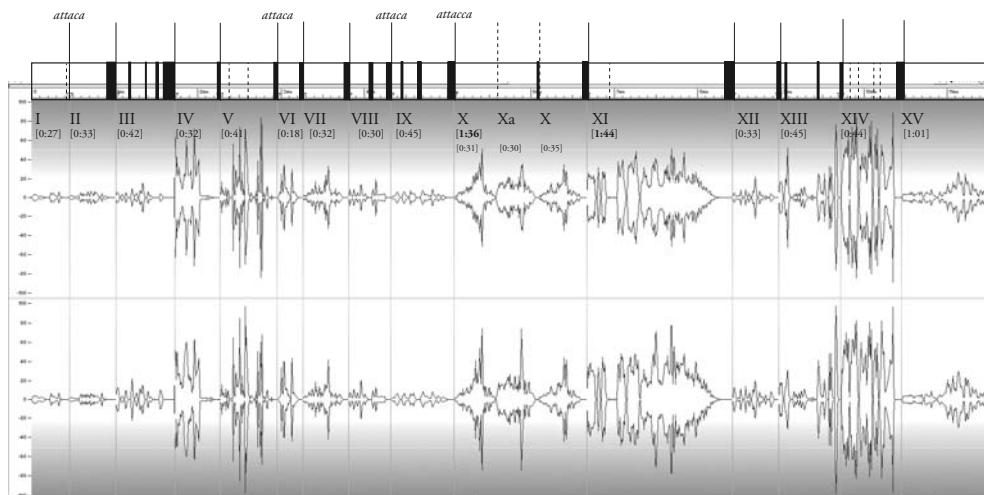


Abbildung 28: Kurtág, *Officium breve*, Amplitudendarstellung und Stille (schwarze Balken), Einspielung des Arditti Quartetts (1990)

Abbildungen 28 und 29 sowie Tabelle 9 kann man auch entnehmen, dass die meisten Sätze nur zwischen 27 und 45 Sekunden lang sind, wobei VI besonders deutlich verkürzt ist (18 Sekunden) und drei Sätze länger als eine Minute dauern (X, XI, XV, wobei X drei Teilsätze im Schema A-A'-A in sich umfasst) und so besonderes Gewicht erhalten. Die Amplitude zeigt, dass die Sätze IV/V, X/XI und XIV deutliche dynamische Spitzen haben. Dauer, Dynamik und Satztechnik bilden zusammen eine erste grundlegende morphosyntaktische Hierarchieebene (Abb. 29): Die ersten Abschnitte von IV und XIV bilden die am schärfsten kontrastierenden Pfeiler. Der kurze Ausbruch in IV wird dabei rasch von einem *Misterioso*-Echo abgelöst, während in XIV die hohe dynamische Energie über die gesamte Dauer erhalten bleibt. Im Zentrum wird zwischen dem ‚wiegenden‘ Rhythmus des Webern-Kanons (X) und dem Unisono mit ‚Serioso‘-Charakter am Beginn von XI ein signifikanter morphologischer Kontrast erzeugt. Die Rahmenabschnitte I–II (1:00) bzw. I–III (1:42) und XV (1:01) bilden einen kontemplativen äußeren Rahmen der beiden Ausbrüche in IV und XIV, sodass eine klassizistische symmetrische Formarchitektur mit den Sätzen X/XI als Symmetrieachse resultiert.³⁷³

Für die hörend wahrgenommene Verknüpfung zwischen den einzelnen Klangereignissen ist die symmetrische Architektur aber wohl von untergeordneter Bedeutung, wird sie

³⁷³ In der Einspielung des Arditti Quartetts dauern die Sätze I bis IX exakt 5:00 Minuten, die Sätze XI bis XV 4:47 Minuten. Die Position des markanten Einschnitts zwischen den Sätzen X und XI (6:36, vgl. Abb. 28) nähert sich der Proportion des Goldenen Schnitts (die Dauernproportion der Sätze I–X und XI–XV ist 1,351; die Proportion der Gesamtdauer und der Sätze I–X ist 1,739; im Falle eines exakten Goldenen Schnitts wären diese beiden Proportionen identisch bei 1,618).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

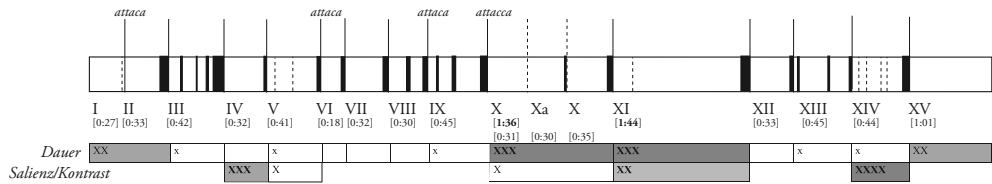


Abbildung 29: Kurtág, *Officium breve*, Formarchitektur, Dauer, Saliens/Kontrast

doch von einer Vielzahl von Prozessen und Ebenen überlagert und verdeckt. Dabei spielt zunächst die harmonische und stilistische Anlage im graduellen Bereich zwischen Tonalität und Atonalität eine Rolle. Die Tonhöhenbeziehungen sind in Notenbeispiel 54 in zwei Systemen zusammengefasst. Deutlich wird dabei zum einen, dass die Dreiklangstöne von C-Dur, die bereits durch die Quintenschichtung zu Beginn erreicht werden, immer wieder als Achsentöne auftreten, zum Teil als eigenständige Stufen ‚ausharmonisiert‘ (E-Dur in VI und VII). In XI tritt der Ton c^1 überdeutlich als ritualhaft intonierter Zentralton in Erscheinung, von allen vier Streichern anfangs unisono intoniert.³⁷⁴ Dass der Webern-Kanon in Kurtágs Fassung mit den Dreiklangstönen $e - g - c$ beginnt (Kurtág transponiert Weberns Original um einen Ganzton nach oben), trägt nicht unwesentlich zur engen Kopplung der Szervánsky- und Webern-Schichten bei, die insbesondere in den Sätzen III und XII zum Tragen kommt. Während diese ‚Ursatz-ähnliche‘ Kontinuität der Achsentöne als Gegenpol zum Prinzip der perforierten Zeit verstanden werden kann, dienen die unregelmäßig, doch insistierend auftretenden und herausstechenden Aktionen in hoher und höchster Lage (Sätze IV, VI, VII, IX, XII, XIV, im Notenbeispiel grau unterlegt) dazu, diese Kontinuität immer wieder durch eine Art registrales Schwindelgefühl zu destabilisieren, selbst wenn diese Aktionen in einigen Fällen auch auf den Achsentönen $c - e - g$ aufbauen. Daneben etabliert die Tendenz zum chromatischen Total eine weitere Achse zwischen den Sätzen IV und XIV: In diesen Sätzen ergänzen sich Cluster-Akkorde und Sekundkanons zum Zwölftontotal³⁷⁵ und Spitzentöne zerschneiden in höchster Lage das Klangspektrum.

³⁷⁴ In diesem Satz enthalten von den insgesamt einhundert Achtelklängen 96 den Ton c^1 , oft mehrfach (oktav)verdoppelt, aber nur selten in reinem Unisono, sondern meist durch (chromatische oder sonstige) Nebennoten verdeckt.

³⁷⁵ Wie aus Notenbeispiel 54 ersichtlich wird in IV zu Beginn der Cluster $a - dis^1$ exponiert, kurz darauf folgt (in Takt 5) der Cluster $es^1 - a^1$ (über ais). In Satz XIV bewegt sich der Sekundkanon zunächst im chromatisch ausgefüllten Ambitus $e^1 - a^1$. Am Schluss der dritten Phase des in fünf Phrasen verlaufenden Satzes wird der chromatisch ausgefüllte Bereich $g^1 - c^2$ erreicht, sukzessive zum Zwölftontotal ergänzt durch den chromatischen Ambitus der Phrasen 4 ($e^1 - b^1$) und 5 ($des^1 - ges^1$).

Notenbeispiel 54: Kurtág, *Officium breve*, Tonhöhenprozesse

Eng verwoben mit dem Tonhöhenverlauf ist ein fortgesetzter Prozess stilistischer Assoziationsbildung (Abb. 30). Naheliegend ist es zunächst gewiss, diesen Prozess so aufzufassen, dass die umspielten, angedeuteten Stilidiome von Szervánsky und Webern sich zu den Sätzen X und XV hin zunehmend konkretisieren und zwar in einer Wechselwirkung dergestalt, dass Webern-Elemente im Szervánsky-Idiom und Szervánsky-Elemente im Webern-Idiom durchschimmern oder sogar deutlich hervortreten, was insbesondere anhand der korrespondierenden Sätze III und XII gezeigt werden kann: Hier erscheint ein aus dem Szervánsky-Arioso extrahiertes Tonhöhenmaterial in einer Webern'schen Satztechnik.³⁷⁶ Sylvia Grmela entwirft auf der Basis stilistischer Assoziationsbildung zu den beiden dominierenden Stilistiken und dem Ineinandergreifen von Erinnerung und Wiederkehr ein sieben teiliges Formmodell (I–III, IV–VII, VIII–IX, X, XI–XIII, XIV, XV).³⁷⁷ Gegenüber

³⁷⁶ Vgl. dazu im Detail u.a. Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 244–253.

³⁷⁷ Grmela, „Recall and Repetition in Some Works by Kurtág“.

der dabei zugrunde liegenden produktionsästhetischen Perspektive muss hier nun freilich hervorgehoben werden, dass die Webern-Stilistik nur in den Sätzen VII und X explizit hörbar wird. Die Sätze IV, V und VI dagegen sind zwar auf kompositionstechnischer Ebene aus dem Webern-Material hervorgegangen, erscheinen aber auf der klanglichen Oberfläche, und stellenweise freilich auch kompositionstechnisch, dem Bartók-Idiom stärker als dem Webern-Idiom verpflichtet, was sie mit XIV, einer stilistisch relativ deutlichen Bartók-Hommage, wohl stärker verbindet als mit VII und X. Letztlich ist nur in X und XV stilistisch eine unzweideutige Zitatebene erreicht, sodass diese beiden Sätze für die hörende Gliederung der Makroform aus stilistischer Perspektive gewiss die markanteste Rolle spielen.

Als dritte Ebene einer phänomenologischen Diskussion der Makroform muss man neben der Architektur aus *cues* und stilistisch-tonaler Organisation auch metaphorische und narrative Dimensionen berücksichtigen. Diese sollen hier besonders akzentuiert werden, nicht zuletzt weil sie generell als ein Schlüssel für die Wahrnehmung und Erfahrung posttonaler Musik verstanden werden können, wie in diesem Buch schon vielfach gezeigt wurde. Morphologische und metaphorische Musikwahrnehmung sind aufs Engste ineinander verwoben, auch wenn sie in Analyse und Kritik allzu oft getrennt wurden: Die Zersplitterung der Zeitstruktur und die Bannung eines musikalischen Augenblicks – die Grundlagen der perforierten Zeit also – sind im Kern metaphorische Erlebnisqualitäten von Musik, die stets an die Vermittlung zwischen gestalthaften (morphosyntaktischen) und sinngenerierenden (metaphorischen) Dimensionen gebunden bleiben (→ 1.3.4).

In *Officium breve* lassen sich auf dieser Grundlage fünf verschiedene ‚narrative Fäden‘ unterscheiden, die, jeweils mit einer Art ‚topischer‘ Überschrift versehen, in Abbildung 31 graphisch dargestellt sind:

1. *Genese*: Der tastende Beginn symbolisiert eine ‚Genese‘ des Klangs aus der Stille, ein Topos, dessen ‚urzeitliche‘ Metaphorik durch die poröse Dynamik und Spielweise sowie durch den ‚kulturellen Code‘ offener Quintintervalle inszeniert wird. Im zweiten Satz dann wird der Versuch von Gestaltbildung durch Motivik abrupt unterbrochen, die Dreiklänge werden weiter durch offene Quinten dominiert (Vla., Vc.). Der tastende und fragmentarische Charakter setzt sich in III fort.
2. *Ausbruch und Echo*: Die scharfen Akkorde in IV bilden, wie dargestellt, eine starke Achse zu XIV. Auf beide Ausbrüche folgt ein Echo: Im vierten Satz ist bereits in Takt 2 in die *Marcato*-Akkorde ein Echo integriert, in Takt 6 folgt ein weiteres Echo der *sul tasto* und teils mit Flageolett im vierfachen *piano* gespielten raschen Figuren (sie erinnern an das *Allegro misterioso* aus Bergs *Lyrischer Suite*). Das Echo-Prinzip dominiert auch die *attacca* verbundenen Sätze V und VI durchgehend, besonders explizit in den Takten 10 bis 17 von V, in denen Viertongruppen fortgesetzt in Dynamik, Klangfarbe, Dauer variiert werden, auch hier mit Tendenz zur Symmetrie und gekoppelt an den auskomponierten Prozess Verlangsamung – Beschleunigung. Die Klangereignisse werden damit erstmals in ‚diskursiver‘ Weise entwickelt, wobei VI als auskomponierte Fermate fungiert, die in sich wiederum Echoprinzipien integriert (Takt 5). Das Echo-Modell

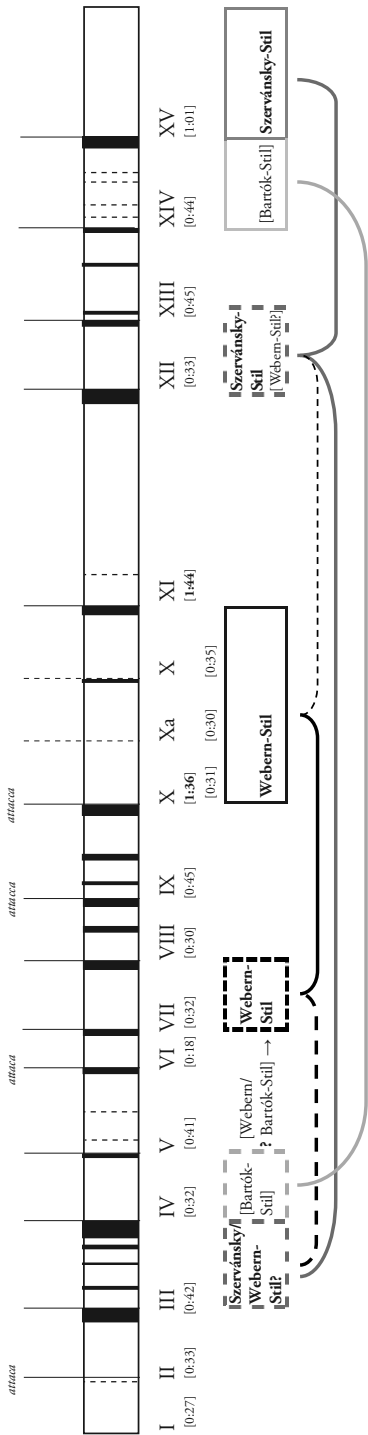


Abbildung 30: Kurtág, *Officium breve*, stilistische Assoziationsbildung

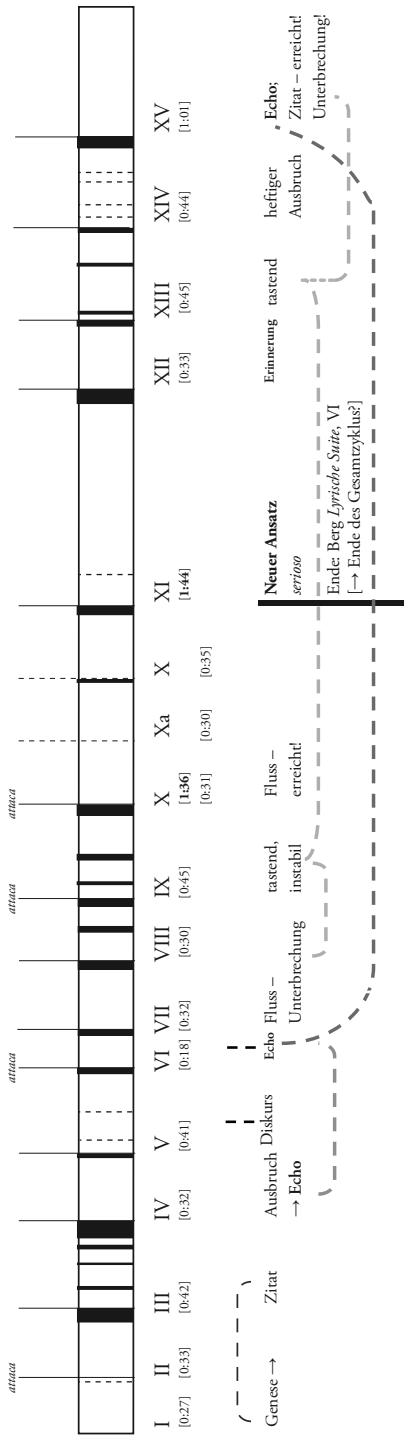


Abbildung 31: Kurtág, *Officium breve*, narrative Fäden

dient also sowohl als *imprint* auf makroformaler Ebene als auch als Mittel, um Kontinuität in lokalen Verläufen zu erzeugen.

3. *Erinnerung*: Satz XI steht in gewisser Weise isoliert im narrativen Verlauf, da er zum einen durch seinen *Tenuto*-Charakter und den heterophonen Satz scharf mit der sprachhaften Kontrapunktik von X kontrastiert, zum anderen am Ende durch die langsam verklingende offene Figur, die an den Schluss von Bergs *Lyrischer Suite* anspielt, eine deutliche Schlusswendung besitzt (die noch keiner der bis dahin erklangenen Sätze aufwies). Wird also die Kontinuität hier deutlich unterbrochen, so sind die folgenden Sätze XII bis XIII wieder klarer als Einheit zu sehen, wobei an die zurückgenommene Stimmung der Sätze I bis III erinnert wird. Die Schlüsselmetapher der *Erinnerung* lässt sich in *Officium breve* in vielfacher Weise konkretisieren, zum einen werkimmanent, etwa in der engen strukturellen Korrespondenz der Sätze III und XII oder im tastenden, instabilen Charakter der Sätze I–III, VI, VIII, IX, zum anderen intertextuell im fortgesetzten Evozieren von Fremdmaterial.
4. (a) *Versprechen und Einlösung – Fließen*: Das Spiel mit dem ‚Versprechen‘ eines energetischen Bewegungsprinzips, das erst nach längerer Zeit ‚eingelöst‘ wird, spielt eine Schlüsselrolle für das Verständnis der Makroform in *Officium breve*.³⁷⁸ Diese expektanzpsychologische Metaphorik spinnt sich in zwei Fäden fort: Zum einen in einer Gestik des Fließens, die vor allem durch die auftaktig-wiegende Faktur des Webern-Kanons bestimmt ist. Sie wird in VII wiederholt unterbrochen, vor allem zur Mitte hin durch *Col-legno-battuto*-Schläge und *Pizzicati*, wobei die Sätze VIII und IX mit ihren unsicher gleitenden Nebennoten und Seufzern zu einer längeren ‚Abschweifung‘ führen, ehe das Fließen sich in der dreifach bestätigten Folge des Webern-Kanons X–Xa–X dann ungebrochen entfalten kann.
4. (b) *Versprechen und Einlösung – Fremdkörper*: Der andere Faden ist eng mit der bereits beschriebenen ‚stilistischen‘ Ebene verknüpft und lässt sich fassen als Versprechen eines tonalen musikalischen Idioms, das, immer nur angedeutet, erst im letzten Satz schließlich eingelöst wird. Auf der Zitatebene sind Szervánsky- und Webern-Idiom, wie dargestellt, eng aneinandergekoppelt. Diese Ebene zeichnet sich, vor allem in den Sätzen I–III, VII, X, XII und XV, dadurch aus, dass sie immer wieder einen leichten Bruch mit der Grundstimmung des Werks erzeugt, zu der sie doch gleichzeitig selbst wesentlich beiträgt.

Der Schlusssatz erfüllt aus Sicht der narrativen Metaphorik also eine dreifache Funktion: Zum einen ist er als *Echo* an XIV gekoppelt, zum zweiten stellt er eine Einlösung jenes ‚Versprechens‘ dar, das immer wieder das tonale Idiom anklingen ließ, aber nie entfaltete, zum dritten zitiert er jenes Idiom aber nur als Fragment, in verstörender Weise mit der Ein-

³⁷⁸ Hier kann ein Bezug auf die Sonatentheorie von James Hepokoski und Warren Darcy angedeutet werden, in der die Exposition als „structure of promise“, die Reprise als „structure of accomplishment“ aufgefasst wird (Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 17–20). Dieser Bezug wird im dritten Kapitel in der Analyse von Lachenmanns Streichquartett *Gran Torso* erneut aufgegriffen (→ 3.4).

führung des ‚harmoniefremden‘ Tons *b* abrupt abbreißend, und macht so am Ende einmal mehr das Grundmodell der perforierten Zeit fast schmerzhaft hörbar.

*

Als besondere Qualität von Kurtágs Musik ist oft ihre „Konzentration auf das Wesentliche“³⁷⁹ hervorgehoben worden, ihre Fähigkeit, die Dinge ‚auf den Punkt zu bringen‘.³⁸⁰ Kurtág selbst dagegen hat seine Konzentration auf die kleine Form immer wieder auch als Problem, als Engpass empfunden,³⁸¹ ebenso wie die aphoristische Kürze in den Werken der Wiener Schule, selbst bei Webern, von den Komponisten eher als ein Übergangsstadium aufgefasst wurde, das in eine Art künstlerische Aporie geführt hatte – selbst wenn sich diese Charakterisierung musikhistorisch kaum halten lässt.³⁸² Am Ende ist es keineswegs eindeutig, was ‚auf den Punkt bringen‘ in der Musik überhaupt bedeuten kann. Die Aura eines einzelnen Tons oder Ereignisses mit dem notwendigen Pathos des ‚Erleidens‘ zu zelebrieren kann ebenso zum sinnentleerten Topos geraten wie etwa Morton Feldmans ‚himmlische Längen‘ oder Gustav Mahlers Sinfonien in eigentümlicher Weise etwas ‚auf den Punkt zu bringen‘ scheinen.

Dennoch: Das Modell der perforierten Zeit in der neuen Musik ist vermutlich nicht zuletzt aus der Erkenntnis heraus entstanden, dass musikalisch eine Sache nur *einmal* gesagt, eben ‚auf den Punkt gebracht‘ werden und nicht durch einen ‚diskursiv‘ oder ‚dialogisch‘ entwickelten Zusammenhang verdeutlicht werden muss. Diese Erkenntnis sprach Webern in Bezug auf Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 3 deutlich aus: „Einmal aufgestellt, drückt das Thema alles aus, was es zu sagen hat; es muss wieder neues kommen.“³⁸³ Aus dieser Sicht ist die perforierte Zeit einerseits Konsequenz einer zugespitzten Originalitätsästhetik,³⁸⁴ die zugleich durch eine ritualisierte Reihung von komprimierten musikalischen Gedanken gezielt die ‚Sabotage‘ von Erinnerung betreibt.

Kurtágs *Officium breve* ist aufgrund seiner zerstückelten Anlage zwar zweifellos ein sprechendes Beispiel für den Archetyp der perforierten Zeit, aber es bildet doch, wie aus der Analyse deutlich wurde, durch die vielfältigen metaphorischen und strukturellen Fäden, die das zerstückelte Material zusammenhalten, eine sehr gut fassliche Makroform aus. Das Sabotieren der herkömmlicherweise für die Formwahrnehmung zuständigen Gedächtnisfunktionen durch eine Emanzipation des musikalischen Ereignisses wird hier also

379 „Zu den renommiertesten Komponisten Ungarns zählt der im Jahre 1926 geborene György Kurtág. Er bringt das Kunststück zuwege, durch äußerste Konzentration auf das Wesentliche starke Emotionen bei seinen Zuhörern zu wecken.“ („Ferienkurse heute: Sprache in Tönen“, *Echo online*, 9.7.2008)

380 „Kurtágs Chorstücke sind im einzelnen kurz, kurz und bündig, extrahieren die Essenz des Expressiven, sind gleichsam Reduktionen des Formalen auf das Wesentliche. Musik, die auf den Punkt gebracht wird, Musik von unbestechlicher Autonomie.“ (Daumann, „Auf den Punkt gebracht“)

381 Vgl. dazu etwa Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga*, 96f.

382 Obert, *Musikalische Kürze*, 269–271.

383 Webern, „Schönbergs Musik“, 41.

384 Obert, *Musikalische Kürze*, 154f. und 271.

deutlich weniger radikal in Szene gesetzt als bei Nono, Feldman, Ferneyhough oder auch in manchen anderen Werken Kurtágs. Die Stärke und zugleich Problematik von Kurtágs Formentwurf ist die relative Schlichtheit des intertextuell aufgerufenen Fremdmaterials, das, wie gezeigt, auf mehreren Ebenen eine so wichtige Rolle für das Erfassen der Makroform spielt: Zum einen leistet es, gestützt von der durch Kurtág geforderten performativen Umsetzung, eine unmittelbare Fasslichkeit, in der herkömmliche Gedächtnisfunktionen sinnvoll eingesetzt werden können, um ein Netz makroformaler Beziehungen zu entwickeln, wie es etwa durch Grmels Studie akzentuiert wird.³⁸⁵ Auf der anderen Seite unterläuft gerade diese Fasslichkeit jene Suche nach Diskontinuität und Voraussetzungslosigkeit, die dem Modell der perforierten Zeit zugrunde liegt. So scheinen die stärksten Momente in *Officium breve* auch jene zu sein, in denen Kurtág vom obsessiven intertextuellen Spiel ablässt und sich den Tiefen harmonischer und klangfarblicher ‚Spekulation‘ überlässt, wie in den kurzen ‚Intermezzi‘ der Sätze VI, VIII, IX oder XIII. So gekonnt die Aneignung der fremden Idiome in den übrigen Sätzen auch geschieht, so stehen sie doch quer zu einer auf Präsenzwahrnehmung zielenden Grundintention, in der einzig ‚das konkrete musikalische Ereignis *für sich* wichtig genommen‘ werden soll. Sie stützen vielmehr ein beziehend-narratives Hören und machen so aus der ‚perforierten‘ tendenziell eine ‚glatte‘ Zeit, aus dem Labyrinth eine Formarchitektur, aus dem Fragment ein beziehungsvolles Ganzes, in dem die einzelnen Bruchstücke am Ende doch „zusammengehören, einander voraussetzen und sich aufeinander beziehen.“³⁸⁶ Dass die Suspendierung von Zusammenhang selbst wieder neuen Zusammenhang erzeugt, ist anhand von *Officium breve* in besonders eindrücklicher Weise spürbar und hörbar. Und es war wohl nicht zuletzt diese Erkenntnis, die Kurtág in weiterer Folge dann zu größeren formalen Prozessen, etwa in seinem Orchesterwerk *Stele* op. 33 (1994), geführt hat.

³⁸⁵ Vgl. Grmela, „Recall and Repetition“.

³⁸⁶ Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 38.