Darmstadt-Vortrag 1990

Neuere und ältere Tendenzen meines Komponierens

Als Vortrag gehalten am Samstag, dem 28. Juli 1990, um 10:00 Uhr im großen Hörsaal der Georg-Büchner-Schule im Rahmen der 35. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt

Über die Werke

	Seite
Duometrie	2
Orgelstück	6
Drei Stücke für Klavier	8
Déploîment	9
Klarinettentrio	11
Adagio assai	13
Atemlinie	15
Lumière(s)	17
Feuer-Idylle	19
Kompositionsskizzen zu Duometrie	24
Kompositionsskizzen zum Orgelstück	31
Kompositionsskizzen zu Déploîment	37
Kompositionsskizzen zum Klarinettentrio	46
Kompositionsskizzen zu Adagio assai	49
Kompositionsskizzen zu Atemlinie	56
Kompositionsskizzen zu Lumière(s)	62
Kompositionsskizzen zu Feuer-Idylle	66
Ende	73

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen,

Im Vortrag, den ich vor zwei Jahren an dieser Stelle gehalten habe, habe ich in einem ersten theoretischen Teil die Prämissen und Voraussetzungen dargelegt, die das begriffliche Fundament konstituierten/bildeten, von dem ich in meiner Art der musikalischen und kompositorischen Vorstellung ausgegangen bin, bevor ich im zweiten Teil des Vortrages die praktischen Umsetzungen dieser theoretischen Ueberlegungen und Entwürfe in einigen meiner Stücke behandelt habe. Für allfällige Interessenten (falls es solche geben sollte) liegt eine Transkription dieses Vortrages in der Notenausstellung zur Lektüre auf. (Der theoretische Teil dieses Vortrages ist zudem in den "MusikTexten" in der soeben erschienenen Ausgabe Nr. 35 publiziert worden.)

Im diesjährigen Vortrag möchte ich einen anderen Weg gehen, indem ich Theorie und Werkbetrachtungen nicht in zwei gesonderte Teile (und diese systematisch wieder in Unterteile) aufgliedere. Sondern ich möchte versuchen, gewisse Grundtendenzen und Weisen meines musikalischen Denkens quer durch zeitliche Distanzen und werkspezifische Ausformungen zu verfolgen.

Dieses Verfahren bietet sich vorallem auch deshalb an, da die drei Stücke, die dieses Jahr hier während der Ferienkurse in Darmstadt gespielt werden, aus den Jahren 84-87 stammen **(Abb.1:** Werkliste), weil ich aber auch über Pläne, Konzeptionen und Strategien meiner momentanen Arbeiten berichten möchte.

Diese Vorgehensweise einer eher übersichtsmäßigen Betrachtung meiner Werke der letzten Jahre bedingt, daß ich nicht wie vor 2 Jahren wenige Werkausschnitte in extenso untersuche, sondern daß ich jeweils nur einige ausgesuchte Aspekte und Ausdrucksgehalte hervorheben und andere vernachlässigen werde.

./2

Das älteste der Stücke, die ich heute vorstellen möchte, heißt

Duometrie (1985/86) für Flöte und Baßklarinette
Darin versuchte ich vorallem die
Zeitorganisation (Tempik, Metrik, Rhythmik) zu thematisieren.

Der Titel "Duometrie" weist darauf hin, daß ich die ganze Musik dieses Duos aus den prädeterminierten Metren, d.h. aus den im voraus bestimmten Taktarten entwickelt habe; solcherart, daß sich alle musikalischen Gestalten im Sinne einer (vielleicht etwas utopischen) hermetischen Aesthetik sozusagen eigendynamisch aus wenigen vorausgesetzten Ordnungs-Prämissen herausbilden sollten.

Die Art und Weise des Entfaltens hinsichtlich der Zeitgestaltung und der Zeitstrukturierung war sicherlich subkutan wesentlich durch meine damalige Auseinandersetzung mit philosophischen Aspekten der Zeit beeinflußt.

So heißt es beispielsweise im §259 der "Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften" bei Hegel: 'Die Dimensionen der Zeit, die **Gegenwart, Zukunft** und **Vergangenheit**, sind das **Werden** der Aeußerlichkeit als solches und dessen Auflösung in die Unterschiede des Seins als des Uebergehens in Nichts und des Nichts als des Uebergehens in Sein.'

Ich möchte aber (jetzt) ein viel poetischeres Zitat von Henry David Thoreau der heutigen kurzen Werkbetrachtung voranstellen:

"Die Zeit ist nur ein Bach, in dem ich angeln gehe. Ich trinke aus ihm; während ich trinke, sehe ich den sandigen Grund und entdecke, wie flach das Gewässer ist. Seine flachen Wellen ziehen dahin, doch die Ewigkeit bleibt. Mich verlangt nach einem tiefen Trunk." (aus seinen Tagebüchern)

Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich mich in der Besprechung dieses Stückes auf die Betrachtung dessen beschränken, was ich den Versuch der Berührung der an sich unberührbaren Dimension Zeit nennen möchte, des Einfangens und Aufhaltens der subjektiven sog. "erinnerten Zeit", wie sie Peter Härtling der "physiologischen Zeit" entgegensetzt.) (Peter Härtling im Gespräch, Sammlung Luchterhand, Frankfurt 1990, S.11).

Ausgegangen bin ich bei der Komposition von "Duometrie" von der vagen Vorstellung von einem sog. "parametrischen Felde", von einer Auswahl musikalischer Bewegungs- und Ausdrucksarten, die sich auf die unmittelbar vorhergehenden Stücke "Klavierquartett" (das wir 1984 hier in Darmstadt auch gehört haben) und "Schlagzeugtrio" (das wir dieses Jahr am 29. Juli hören werden) beziehen. Diese Momente habe ich als Figuren zu typisieren versucht. (Tonrepetitionen, nur Aufwärtsbewegungen, Trillerketten, Punktualität und Weitintervallik) (vgl. Abbildung 1 bzw. Seite 9 der diesbezüglichen Kompositions-Arbeitsskizzen).

./3

Konkret und ernsthaft mit der Arbeit begonnen habe ich aber, dem Titel und der Intension entsprechend, im metrischen Bereich:

Was die Metren anbelangt, so gibt es grundsätzlich 2 Möglichkeiten, mit den Taktarten umzugehen, nämlich:
1. Man schreibt eine Musik und sucht anschließend die dazu passenden Taktarten.
2. Man arbeitet mit einem prädeterminierten, d.h. im voraus festgelegten Taktartensystem und entwickelt daraus die Musik, um so eine engere Beziehung (in parameterübergreifendem Sinne) zwischen dem musikalischen Zeitmaß, dem Metrum (to metron) und den andern musikalischen Gestaltungsmitteln zu schaffen.

Aus dieser Tatsachenlage heraus stand ich auch hier vor der Wahl und habe mich für die 2. Möglichkeit entschieden.

(Es gibt natürlich noch eine 3. Möglichkeit, die wohl am weitesten verbreitet ist und die darin besteht, den Parameter Metrum gar nicht zu reflektieren.)

Ausgegangen bin ich von den Taktarten und Tempi des 4. Zyklus des "Schlagzeugtrios" (auch die andern Material-Zyklen dieses Stückes spielten eine gewisse Rolle) und habe diese nach zeitlichen und proportionalen Kriterien anders angeordnet. (Abbildung 2 bzw. Seite 41 der Kompositions-Arbeitsskizzen.)

Um aus diesen Taktarten zu Rhythmen zu kommen, bin ich so vorgegangen, daß ich für jeden Takt zwei sog. "rhythmische Obereinheiten" hergestellt habe (Abbildung 3 bzw. Seite 42 der Kompositions-Arbeitsskizzen):

- der 1. nachfolgende Taktarten-Zähler war jeweils für die übergeordnete rhythmische Proportion zum gegebenen Takt verantwortlich;
- der 2. und der 3. nachfolgende Taktarten-Zähler waren maßgebend für das Verhältnis der Aufteilung des Rasters innnerhalb des gegebenen Taktes;
- daraus ergaben sich diese sog. "rhythmischen Obereinheiten" (rechts vertikal auf der Abbildung 3 und horizontal in der Mitte der Abbildung 4 bzw. der Seite 43 der Kompositions-Arbeitsskizzen dargestellt), in die ich sodann andere Materialien infiltriert habe. (Die eingerundeten Zahlen bezeichnen die soeben vorgestellten Figurentyp-Nummern.)

In Analogie dazu erfolgte die Gestaltung der Artikulation, der Dynamik, der Tonhöhen und der formalen Proportionen, die die großräumig irrationalen Klammern über ganze Takte hervorgebracht haben, also gewissermaßen Tempoänderungen im mittleren Bereich, die ihrerseits wiederum in ein analog gestaltetes System von (quasi) "realen" Tempoänderungen im sog. Makro-Bereich eingespannt worden sind (wie z.B. auf der Abbildung 4 bzw. auf der Seite 5 der Partitur), oder

./4

wie ich dies auf Seite 2 der 5. Programmnotiz (das können Sie mitlesen) zu diesem Stück umschrieben habe:

"... die M e t r i k, der durch ihre strukturbildende Kraft auf drei Ebenen im Kompositionsprozeß zentrale Bedeutung zuteil wurde:
1) im Mikrobereich sollen die beiden rhythmischen Linien (vgl. Abb. 4) durch die permanente Ueberlagerung verschiedener Tempi (sog. "Mikrotempi") vorwiegend nur noch als übergeordnete Summe, als sog. Ueber- oder "Superrhythmus" wahrnehmbar werden und vielleicht ein Umschlagen des Hörverhaltens bewirken (analog dem Aspektwechsel beim H-E-Kopf in Wittgensteins philosophischen Untersuchungen über das Sehen).
2) im mittleren Bereich (dem sog. Meso-Bereich) kommt dem Taktartensystem (nebst seiner traditionellen Funktion als künstlichem Ordnungsprinzip) in seiner Anwendung als strukturbindendes Netz von Scharnieren erhöhte Bedeutung zu, da die Taktanfänge als Schnittpunkte mit wenigen Ausnahmen einzige zeitliche Berührungspunkte beider Spieler in diesem Stück bleiben (d.h. jeden Taktanfang müssen beide Spieler präzise miteinander beginnen, dann spielt jeder innerhalb des Taktes sein eigenes Mikro-Tempo; dies mit wenigen Ausnahmen wie z.B. in Takt 26, wo beide Spieler vollkommen synchron spielen müssen), und weil mit jedem neuen Takt als Resultat der in diesem Stück konsequent angewandten sogenannten "metrumsspezifischen Proportionalrhythmik" auch die sog. Mikrotempi wechseln (vgl. Abb. 4).

(Eine nicht ganz einfach zu bewältigende interpretatorische Aufgabe. Aber in gewisser Weise müssen sich in manchen meiner Stücke die Interpreten gleichsam wie in Platons Höhlengleichnis durch Schwierigkeiten und musikalische Spannung erzeugende Hindernisse zu einer wie auch immer gearteten andern Sichtweise der Dinge emporarbeiten.)

3) im Makrobereich soll ein Netz übergeordneter Tempi (vgl. Abb.) dafür sorgen, daß eine Art Makrorhythmik des formalen Ablaufs spürbar werde, die die im Kleinen vertikal sich entsprechenden Temporelationen (vgl. Abb. 4) (Polytempik, entstanden aus der Polymetrik) im Großen horizontal spiegeln soll ..."

Auf der Abbildung 5 (bzw. der Seite 11 der Partitur) liegt das definitive Erscheinungsbild des Pikkolo-Solos vor, welches das Stück abschließt. Wir sehen, denke ich, recht deutlich die Verdichtung der komplexen Gedanken. Dies ist etwas, was mich immer wieder zu faszinieren vermag, daß das, was man verbal nur sukzessiv (also horizontal-nacheinander) ausdrücken kann, daß man dies musikalisch (sogar wie im gegebenen Beispiel in der Einstimmigkeit) simultan (nicht nur vertikal-miteinander, sondern auch diagonal oder in andern geometrisch-akustischen Figuren) in einer Art "Gedankenpolyphonie" darzustellen in der Lage ist.

./5

Und dies führt direkt weiter zu einem andern mich sehr interessierenden Phänomen, zum Spannungsverhältnis der realen, sog. objektiven oder physikalischen Zeit gegenüber der für mich entscheidenderen Erlebniszeit. Diese Erlebniszeit wird durch verschiedene subjektive Faktoren beeinflußt, auf die der Komponist m.E. kaum einwirken kann, wie z.B. durch die individuelle Befindlichkeit des Hörers oder durch seine (oftmals vorgeformte) Höreinstellung gegenüber gewissen Arten von Musik. Ueber die Wirkungsweise der objektiven Faktoren gibt es meines Wissens noch keine gesicherten Erkenntnisse. (Darüber streiten sich z.Z. (wahrscheinlich auch hier) noch die Experten.) Auf diesem Partiturbeispiel kann zumindest wohl eine strukturelle Beeinflussung der sog. Erlebniszeit festgestellt werden.

Daß in Verbindung mit der Auseinandersetzung um Aspekte der **Zeit** auch die Gestaltung des **Raumes** eine wichtige Funktion zugewiesen erhielt, liegt m.E. nahe. Diese fand ihren Ausdruck in der Anordnung der verschiedenen, abschnittweise einander entgegengesetzten Oktavlagen im Verhältnis zu einem permanenten Anstieg des Gesamtregisters von der Altflöte über die große Flöte bis hin zum Pikkolo. In diesem Sinne ging es mir hier um eine **Thematisierung von Raum und Zeit.**

Das Stück ist am Mittwoch, dem 25. Juli von Carin Levine in ihrem Rezital zusammen mit Roger Heaton aufgeführt worden.

***

Wir werden eine Aufnahme mit einem andern Ensemble als Abschluß dieses Vortrages hören.

Orgelstück (1986)

Im "Orgelstück" aus dem Jahre '86, welches vor 2 Jahren im Rahmen der Ferienkurse von Odile Pierre in Speyer uraufgeführt worden ist, finden wir eine andere Ausformung des Prinzips des Umschlagens von rhythmischen Proportionen in Tempo-Relationen, also einer weiteren parametrischen Beziehungsmöglichkeit vom Mikro- zum Makro-Bereich.

Zu Beginn des Stückes wird quasi eine isorhythmische Talea exponiert. Das heißt: die Folge der (wenn man so will) Mikro-Tempoänderungen aus rhythmischen Proportionen (Abbildung 1 bzw. Seite 1 der Partitur: 8/7/8/6/8/10...) wird zu Beginn der folgenden Abschnitte stets wieder aufgenommen, aber stetig abgewandelt, dergestalt daß im letzten Abschnitt des Stückes ab S. 28 ff (wo in einer reprisenartigen Weise Elemente der initialen Isorhythmik und Harmonik wieder aufgenommen werden) diese permanenten Veränderungen und Umwandlungen in veritable Makro-Tempoänderungen in Gestalt von Rallentandi und Accelerandi umschlagen (Abbildungen 2-4 bzw. Seiten 28, 31 und 32 der Partitur). Das heißt: wir steigen sozusagen in die 2. Dimension, indem die (durch Reprise wieder initialen) Mikro-Temporelationen jetzt mit sich selbst in der Makroerscheinungsform überlagert bzw. in beziehungsmäßige Abhängigkeit gesetzt werden.

Diese Makro-Tempoänderungen führen am Ende des Stückes (Abbildung 5 bzw. Seite 40 der Partitur) zum bewegungsmäßigen Stillstand; zum Tempo Null, einer interessanten Größe, die der bekannte Mathematiker Leonhard Euler in seiner "Algebra" als Symbol für Unendlichkeit definiert hat. (S.65 unten: ' ... man sagt daher, daß der Nenner unendlich groß sein müßte, wenn der Bruch zu 0 oder nichts werden sollte. Das Wort **unendlich** will hier nämlich besagen, daß man mit dem genannten Bruch niemals zu Ende kommt.'; S.66: ' ... daher kann man sagen, daß der Bruch eins über Unendlich ein wirkliches Nichts ist, weil ein solcher Bruch niemals nichts werden kann, solange der Nenner noch nicht ins Unendliche vermehrt worden ist.') Diese unendliche Ausdehnung der eingefrorenen Bewegung würde, wäre das Stück hier fertig, zu einer Art "Fine definitiva" der Musik durch Erstarrung führen.

Harmonisch bin ich in diesem Stück von einem spontan erfundenen Initialakkord mit nachfolgender melodischer Bewegung (eingespannt in eine ebenfalls spontan erfundene rhythmische Konstellation) ausgegangen (Abbildung 1).

Da ich der Ansicht bin, daß das Ausgangsmaterial stets frei bestimmbar sei (sei dies nun eine konzeptionelle Idee, sei dies ein sog. "kybernetisches System" mit der Vorstellung einer durch Automatismus sich selbst regulierenden und in sich stimmigen Kompositionsmethode, sei dies ein primär optisch dargestellter Formverlauf, sei dies eine noch zu konkretisierende Klangvorstellung, sei dies ein rhythmisches Gebilde, sei dies ein Geräusch etc.), daß aber jede getroffene Entscheidung, um mit Schönberg zu sprechen, "Konsequenzen nach sich zieht" (in: "Gesinnung oder Erkenntnis", in: Jahrbuch der UE, Wien 1926); so habe ich auch in meiner Arbeit am "Orgelstück" versucht, einerseits die initiale Konstellation in möglichst sinnfälliger Weise zu einem in sich stimmigen und abgeschlossenen Ganzen zu entwickeln, und andererseits die Art und Weise der Entwicklung ("die Gesetze des Denkens", um noch einmal einen Ausdruck von Schönberg aus oben genannter Quelle zu zitieren) in den Kontext meiner andern Stücke aus dieser Zeit zu stellen.

Konzeptionell nämlich sollten nicht-direktionelle rhapsodische Teile (stets im Forte) mit direktionellen, d.h. final gerichteten Abschnitten (in anderen dynamischen Abstufungen) alternieren.

Analog zur rhythmischen Entwicklung haben sich auch im Bereich der Harmonik und der Melodik die stetigen Veränderungen durch das Prinzip jeweils neuer Lesarten des Ausgangsmaterials vollzogen (indem laufend andere Aspekte wichtig, hervorgehoben und ausgearbeitet wurden), oder mit den Formulierungen der Programmnotiz ausgedrückt:

"In rhapsodischem Kreisen um ein freigewähltes Ausgangsmaterial versuchte ich, dieses von verschiedenen Positionen aus zu beleuchten, durch immer wieder andere Lesarten neue Aspekte und teleologische Thelemata (d.h. Eigenwillen bewegungsmäßig zielgerichteter Kräfte) des Materials aufzuspüren und aufzuzeigen."

Wir hören dieses Stück in einer Interpretation durch Margrit Fluor an den "Tagen für Neue Musik" in Zürich im Nov. '89, aufgenommen durch Radio DRS.

Stichworte zum Orgelstück:

- unter dem Eindruck der Sandoz-Katastrophe 1-1-86 geschrieben
- Kompositionspreis des Domkapitels Salzburg
- UA in Speyer durch Odile Pierre
- nachher u.a. auch in der Notre-Dame-Kathedrale in Paris gespielt

Diese eben behandelten Tendenzen finden eine veränderte Ausprägung im folgenden Werk:

Drei Stücke für Klavier (1986/87)
Analytischer Akzent: **Tonhöhen**

In der Programmnotiz können wir dazu lesen:
"Paginetta", "Adagio" und 'Déploîment' bilden zusammen einen dreiteiligen Zyklus für Klavier, der in einem gewissen Sinne dialektisch disponiert ist. Allen drei Stücken gemeinsam ist eine hohe Beziehungsdichte. Während ich mich im "Paginetta" aber darum bemüht habe, diese Beziehungsdichte in Relation zu einfachster Spielbarkeit zu setzen, bewegt sich, quasi als Antithese, die technische Spielbarkeit des "Adagios" im utopischen Grenzbereich, sozusagen als Ausdruck einer starken Ueberspanntheit und einer philosophischen Haltung, wie sie u.a. von Goethe in "Geist und Geschehen" beschrieben worden ist, sich nicht mit dem scheinbar pragmatisch Realen zu begnügen, sondern zum Idealen hinzustreben und zu versuchen, Grenzen zu überschreiten.

In den heutigen Sprachgebrauch übersetzt ließe sich etwa sagen: Nicht im sog. "Machbaren" und in der konventionellen "Normalität" steckenbleiben (Günther Anders hat in seinem "Tagebuch" geschrieben: " ... 'Sinn' hat/hätte geistige Normalität und normales Benehmen nur in einer normalen Welt ..."), darum kann es also sicher nicht gehen, sondern darum, auch in einer Zeit wie der heutigen, wo dies vielleicht gar nicht opportun ist, zu versuchen innovative und visionäre Gestaltungskräfte zu entwickeln, um weiterführende Perspektiven zu entwerfen. In 'Déploîment', dem dritten der drei Stücke, versuchte ich, diese beiden gegensätzlichen Positionen zu einer Art "kompromißloser, unabgeschlossener Synthese in permanenter Bewegung" zwischen den Antipoden zusammenzuführen, als Ausdruck für Kommunikationsfähigkeit zwischen gegensätzlichen Standpunkten. (Vielleicht ist dies in der Musik möglich. Vielleicht vermag Musik diesbezüglich mögliche vorbildliche Entwürfe für eine friedliche Koexistenz gegensätzlicher Wesensarten anzubieten.)

Einen Teil der hier angewandten Kompositionstechniken möchte ich am Beispiel von 'Déploîment' erläutern.

Déploîment

1. Ich begann den Kompositionsprozeß mit dem Aufstellen einer mir interessant erscheinenden Zahlenreihe, die zu Musik werden sollte. (Abb. 1: 4, 3, 2, 7, 2, usw.) Dies als eine für dieses Stück spezifische Ausformung des Prinzips (das ich z.T. auch in den andern hier behandelten Stücken angewandt habe), wonach, fast im Sinne einer Gödelisierung (Probleme der Wirklichkeit auf Zahlen abzubilden), durch das Mittel der Zahl zwischen in sich genau definierten und analog angeordneten parametrischen Feldern tragfähige Beziehungen geschaffen werden sollten, ohne mich aber auf die bloße Logik der Zahlen zu verlassen, sondern um auf dieser (vielleicht tragfähigen) Basis und im dadurch gegebenen Rahmen nach Möglichkeiten einer tiefer liegenden musikalischen Logik zu forschen.
Dies auch, um eine Art gleichzeitig spannungsgeladene, einerseits intellektuell interessante, andererseits ausdrucksstark sinnliche Musik anzustreben,

   im Sinne von (man könnte geradezu sagen) "diakritischer Dialektik und synkretistischer Dichotomie", d.h. zu versuchen, sowohl die Gegensätze und ihre zur Erkenntnis gelangten Begriffe genau zu unterscheiden bzw. fein säuberlich zu trennen und zu differenzieren, als auch die Zweiteilung in Intellekt und Emotion zu verbinden bzw. zusammenzuführen.

   Auf die ganzen komplexen metrisch-rhythmischen Kompositionsverfahren (Abb. 2) möchte ich jetzt aus Zeitgründen nicht eingehen, sondern mich in diesem Stück auf die Darstellung der Tonhöhengestaltung beschränken.

2. Tonhöhengestaltung: a) Aus den vorhandenen numerischen Werten habe ich versucht, intervallisch-strukturelle Gegebenheiten herzuleiten:
Zum Beispiel in Takt 1 (Abbildung 3 bzw. Seite 24 der Kompositions-Arbeitsskizzen): Die Summe der Taktarten-Zähler von Takt 1 und Takt 2 ergibt 7. Demzufolge wurde für die tonhöhenmäßige Gestaltung der ersten Figur die große Septime und ihr Komplementärintervall, die kleine Sekunde, bestimmend. (Hauptton 1 und Hauptton 2 der beiden Teilmotive dieser ersten Figur liegen eine große Septime auseinander; Nebenton 1 und 2 stehen im Abstand einer kleinen Sekunde zueinander; das Intervall der kleinen Sekunde konstituiert ebenfalls die Relation Hochton 1 zu 2 und Schlußton 1 zu 2, jedoch nicht stur-regelmäßig alternierend, sondern in gewissermaßen "musikalisch" wechselndem Verhältnis zueinander.)
b) Durch diese kompositorische Strenge habe ich versucht, ein stilistisch in sich stimmiges Tonhöhensystem zu entwickeln, das sich analog zu den andern Parametern verhält.

./10

c) Wie auf den Abbildungen 4-8 bzw. auf den Seiten 1-5 der Partitur zu sehen ist, sollte sich abschnittsweise alternierend jeweils entweder eine Metamorphose eines bewegungsrichtungsmäßig nicht zielgerichteten oder eines bestimmten sog. teleologischen, d.h. bewegungsrichtungsmäßig direktionellen, gerichteten Gestus vollziehen. (Gestus definiert als Gebärde, als entwicklungsfähige Bewegung; im Gegensatz zur Geste, einer Bewegung, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll und die konventionell festgelegt ist und somit nicht mehr weiterentwickelt werden kann.) Jeweils auch einer Bewegungsrichtung, die im Material selbst immanent (bzw. implizit) in nuce enthalten ist bzw. als Material aus den oben beschriebenen angewandten Tonhöhenverfahren hervorging. So im
1. Abschnitt, Takte 1-9: Da sich in der ersten Figur aus diesen Tonhöhenverfahren eine wellenartige Bewegung ergab, sollten in diesem 1. Abschnitt verschiedene Wellenformen prädominant sein;

2. Abschnitt, Takte 10-15: Dieser besteht im wesentlichen aus direktionellen, auseinanderstrebenden Linien;
3. Abschnitt, Takte 16/17: Dieser (als Folge der Alternation wiederum nicht-direktionelle) Abschnitt ist sehr kurz, dafür "trotzig". Punktuelles herrscht vor;
4. Abschnitt (direktionell), Takte 18-Schluß: Hier habe ich versucht, aus den anfänglich horizontalen Linien nach und nach in vertikal Akkordisches zu gelangen.
Die beiden Schlußakkorde bilden tonhöhenmäßig eine genaue Tritonus-Transposition der beiden (soeben behandelten) initialen Teilmotive der 1. Figur.
Das heißt: ich bin stets vom gleichen Grundmaterial und seinen Entwicklungsmöglichkeiten ausgegangen, so daß fortwährend das latent selbe Material in sich ständig wandelnder Form erscheint und wir am Schluß in den in völlig veränderter Gestalt (nämlich jetzt akkordisch statt melodisch) wiederkehrenden Anfang münden. (Eine Art Reprise, vergleichbar vielleicht verschiedenen Erzählsträngen in literarischer Prosa, die am entscheidenden Punkte koinzidieren.)
Dies analog zur Entwicklung der sich in Mikro-Tempi äußernden rhythmischen Proportionen: Diese nämlich umkreisen anfangs das nur fiktiv bzw. virtuell vorhandene Bezugs-Tempo Achtel=100, das aber selber zu Beginn realiter (d.h. als unmittelbar spürbares Tempo) gar nicht in Erscheinung tritt (sondern nur mittelbar koordinierend als Bezugs-Instanz subkutan wirksam ist), und in das die Entwicklung erst gegen Schluß des Stückes mündet (so daß am Schluß des Stückes das Bezugstempo sozusagen aus diesem Netz der rhythmischen Proportionen jetzt als direkt hörbar-bestimmendes Bewegungstempo aufscheint).

Das Stück ist am Freitag, dem 27. Juli von Ortwin Stürmer im Rahmen des Pianistenkongresses gespielt worden.
(Partitur auf den Folien mitlesen.)

Klarinettentrio (1986/87)

Als Uebergang zum folgenden Stück einige Zitate:
'Der Ausdruck des Aspektwechsels ist der Ausdruck einer **neuen** Wahrnehmung, zugleich mit dem Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung.' (S.522/523)
'Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.' (S.525)
'Wie ist es aber möglich, daß man ein Ding einer **Deutung** gemäß **sieht**?' (S.530)
'Die Aspekte im Aspektwechsel sind **die**, die die Figur unter Umständen **ständig** in einem Bild haben könnte.' (S.531)
'Eine **Art** der Aspekte könnte man "Aspekte der Organisation" nennen. Wechselt der Aspekt, so sind Teile des Bildes zusammengehörig, die früher nicht zusammengehörig waren.' (S.543)
(Ende der Zitate)

Im "Klarinettentrio" habe ich versucht, die **Aspektvielfalt**, wie eine Sache von verschiedenen Standpunkten aus gesehen werden kann - so wie dies Wittgenstein in seinen "Philosophischen Untersuchungen" (über die Aspekte des Sehens) beschreibt - auf musikalische Gegebenheiten zu übertragen, indem ein sich permanent wandelndes Material von verschiedenen Parameterebenen aus in einer Art "mehrdimensionaler Beleuchtungsmodulation" illuminiert und aspektmäßig interpretiert werden sollte.

(ehemals Abb. 65 bzw. Seite 82 der Kompositions-Arbeitsskizzen:)
Um nur kurz auf den Aspekt der formalen Anlage einen Blick zu werfen (und die komplexe tonhöhenmäßige und rhythmische Gestaltung außer Acht zu lassen), so sollte bezüglich der formalen Disposition, insbesondere was die gegenseitigen Beziehungen der vier Abschnitte zueinander anbelangt, eine Art "Begriffsspiegelsymmetrie" zum Tragen kommen, solcherweise, daß im ersten Abschnitt ein aus gleichberechtigten bzw. gleichwertigen Stimmen gebautes "Tutti-Gefüge" erklingen sollte (alle Stimmen werden gleichzeitig komponiert). Demgegenüber hat im zweiten Abschnitt jede Klarinette eine individuelle Hüllkurve zugeordnet bekommen. Sozusagen als Spiegelsymmetrie zu diesem zweiten Abschnitt und als gleichzeitigem Bezug zum ersten Abschnitt hatten sich im dritten Abschnitt alle drei Klarinetten innerhalb einer einzigen gemeinsamen, sehr engen mikrotonalen Hüllkurve zu bewegen, wobei sich diese Hüllkurve bezüglich Ambitus und Tonhöhenlage ständig wandeln sollte. Im vierten Abschnitt schließlich finden wir eine Art Synthese der vorangegangenen Abschnitte und gleichzeitig gewissermaßen eine symmetrische Spiegelung des ersten Abschnittes ("quasi Soli im Tutti" statt "Tutti"). Das heißt: die 3. Klarinette ist gleichsam solistisch komponiert (ohne daß sie interpretatorisch besonders solistisch hervortretend zu spielen hätte); dies nach bestimmten intervallisch-melodischen Regeln, die passacaglia- bzw. chaconneartig wiederkehren. Die 2. Klarinette (gleichsam in der Funktion eines

Duplums) hat den (wiederum passacagliaartig wiederkehrenden) Krebs dieser Intervallfolge (nicht der Tonfolge!) zu spielen, während die 1. Klarinette (als Triplum, um im Funktions-Bilde des Kantilenensatzes zu bleiben) innerhalb des genau definierten stilistischen Rahmens (eben wie eine Triplum-Stimme dies tat) die noch verbleibenden harmonischen Ergänzungstöne hinzuzufügen hat.

Entgegen der Konzeption einer strukturell-verdeutlichenden Instrumentation, wie ich sie beispielsweise im "Schlagzeugtrio" angewandt habe, ging es mir (hier) im "Klarinettentrio" darum, eine "von den rhythmischen und tonhöhenmäßigen strukturellen Gegebenheiten unabhängige, jedoch in sich stimmige, über die vorhandene Struktur gelegte zusätzliche Instrumentations-Schicht" zu entwickeln (hier wohl zutreffender "Beleuchtungs-Schicht" genannt). In jedem der drei ersten Abschnitte des Stückes herrscht tendenziell jeweils eine der drei verschiedenen Beleuchtungsformen vor (beginnend mit der dynamischen Beleuchtungsform im ersten Abschnitt, die allmählich in die klangfarblich-artikulationsmäßige Beleuchtungsform hineinmoduliert), durchsetzt aber von jeweils qualitativ anders gestalteten Rückgriffen (um stets wieder einen andern Aspekt der jeweiligen Beleuchtungsform hervorzuheben). Im vierten Abschnitt des Stückes, der mit dem Takt 71 (als Peripetie, als Wendepunkt) beginnt, werden die verschiedenen Beleuchtungsformen in den unterschiedlichsten Verknüpfungen und Verbindungen kombiniert. Abbildung 5 (ehemals Abb. 68) zeigt dieses allmähliche Zusammenkommen in der Partitur.

Adagio assai (1982/83/85/87/88) für Streichquartett

Diesen Gedanken einer durchgehenden Parametrisierung habe ich im folgenden Stück in eine andere Richtung hin zu radikalisieren versucht.

Das "Adagio assai" für Streichquartett aus den Jahren 82-88 ist vom Arditti-Quartett im Rahmen der letztmaligen Darmstädter Ferienkurse uraufgeführt worden.

Grundsätzlich habe ich auch in diesem Stück versucht, eine hohe Beziehungsdichte zwischen den einzelnen Parametern herzustellen, insbesondere zwischen den Mikrostrukturen im intervallischen Bereich (der sog. "Mikroharmonik": nebst den Vierteltönen sind noch andere mikrotonale Abstufungen zu finden) und den Mikrostrukturen im rhythmischen Bereich ("Mikrorhythmik").

Analog zum **Prinzip der Selbstähnlichkeit** (daß beispielsweise ein Baum von weitem aussieht wie ein Blatt desselben Baumes von nahem), so wie dies Benoît B. Mandelbrot in seiner sog. "fraktalen Geometrie der Natur" entwickelt hat (bekanntlich ausgehend von der Fragestellung, welches wohl der tatsächliche Umfang der Küste Englands sei, wenn man nicht wie bisher üblich einen begradigten Mittelwert des Küstenverlaufs nimmt, sondern wenn unter detaillierter Ausmessung jeder Einbuchtung und jedes vorspringenden Felsens die wahren Ausmaße dieser territorialen Hüllkurve berücksichtigt würden, ohne daß die Fläche wesentlich zuwächst); analog dazu habe ich versucht, alle Phrasen und die sie konstituierenden Bestandteile hüllkurvenmäßig zu gestalten (indem der ganze eng begrenzte Tonraum mit in Analogie zur Harmonik rhythmisierten Glissandi stufen- und lückenlos durchmessen wird) und diese Mikrohüllkurven nach dem Prinzip der Selbstähnlichkeit zu den andern Parametern und zum globalen Makro-Hüllkurvenformverlauf des ganzen Stückes in Beziehung zu setzen.

Beispielsweise leitete ich die Dynamik direkt aus dieser Hüllkurve ab, entweder als proportionale Verkleinerung (im Positiv) oder als proportional verkleinertes Negativbild derselben (Abbildung 75 bzw. Seite 17 der Kompositions-Arbeitsskizzen). Die so gewonnenen dynamischen Entwicklungen habe ich alsdann asynchron über die als Ausgangspunkt genommenen Hüllkurven gelegt, wodurch sich eine parametrische Ueberlagerung eines Gestaltungselementes oder -prinzips mit sich selbst in anderer Erscheinungsform ergab.

Was die Artikulation anbelangt, so habe ich versucht, verschiedene streicherspezifische direktionelle Entwicklungsmöglichkeiten von Klanggestaltungen zu entwerfen, die in ihrer Entfaltung aber jeweils einen andern Klangweg gehen, wie sie auf der Abbildung 78 (bzw. Seite 19 der Kompositions-Arbeitsskizzen) konzipiert sind.

./14

(Da es u.a. zum Konzept dieses Stückes gehört, alle feinsten Nuancen genau zu bestimmen und gegeneinander abzuwägen, so habe ich auch Saitenwahl und Stricharten versucht zu den andern Parametern (wie Hüllkurvenformen, Ambitus, Dynamik, Artikulation, Dichte usw.) in enge Beziehung zu setzen (Abbildungen 79 und 80 bzw. Seiten 48 und 49 der Kompositions-Arbeitsskizzen)).

Aus Zeitgründen kann ich aber jetzt die Anwendung der (komplexen) Kompositionstechniken, die zu dieser nuancierten Ausdifferenzierung geführt haben, nicht en detail darstellen.
(Die Abbildungen 81 und 82 zeigen Ausschnitte aus der Partitur-Reinschrift.)

Ich möchte nur noch auf einen Aspekt hinweisen, zu dem ich folgendes in der Programmnotiz geschrieben habe:
"Werkkategorienmäßig fällt dieses Stück bei mir in die Werkgruppe der sehr kurzen Stücke, die insofern einen besonderen Akzent setzen, als sie, in ihrer knappen Form eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchend und diesbezüglich spezifische Gestaltungsprinzipien erfordernd, durch ihre extreme Kürze eine zusätzliche Herausforderung darstellen, vielschichtig-komplexe Vorgänge in knappster Formulierung und präzisester Aussage auf den Punkt zu bringen, auf minimalstem Raum zur maximalsten Entfaltung zu kommen und noch bewußter, statt in die Länge, in die Tiefe vorzudringen."

Atemlinie (1988) für Horn solo (und Tamtam, vom gleichen Spieler bedient)

Diese Tiefenforschung ließ mich aber sehr bald auf Granit aufstoßen:

Gleich nachdem ich (im Jahre 1988) den Auftrag erhalten hatte, ein Stück für Horn solo zu schreiben, wurde mir die doppelte Problematik dieser Aufgabenstellung bewußt: einerseits gibt es auf diesem Instrument (wie mir auch Heinz Holliger bestätigte) noch praktisch keine Klangforschungs-Tradition. Ich mußte mich diesbezüglich experimentierend auf Neuland begeben, wenn ich nicht in der althergebrachten Klanglichkeit verhaftet bleiben wollte.

Andererseits erhebt sich beim Horn eine weitere große Schwierigkeit, die wohl viele Komponisten davor abschreckt, ein Solostück für dieses Instrument zu schreiben: das sind die bei diesem Instrument besonders langen Momente des Atemholens. Wie lassen sich diese langen Atempausen, die ein Hornist braucht, um Luft zu holen, musikalisch sinnvoll überbrücken, ohne daß mir als Komponist dabei der Atem ausgeht?

Und da ich dieser Art der künstlerischen Herausforderung nicht widerstehen kann, kam für mich eine Ablehnung des schlecht bezahlten Auftrages nicht in Frage und ich versuchte, zwischen den Schwierigkeiten dieser doppelten Problematik gleichsam wie zwischen Scylla und Charybtis einen kompositorischen Weg zu finden.

Um den Stier gleich bei den Hörnern zu packen und aus der Not eine Tugend zu machen beschloß ich, in diesem Stück primär das Phänomen Atem zu thematisieren.

Und da Pneuma im Griechischen nebst Geist und Leben u.a. auch Feuer, Klang, Atem und Seele bedeutet, ergab sich eine gute Möglichkeit, durch Schüren des kompositorischen **Feuers**, die noch zu erforschende **Klanglichkeit** in Verbindung mit der Thematisierung des **Atems** zur **Seele** dieses Stückes werden zu lassen.

Analyse
Mein Bestreben, den Atem und alles was mit ihm zentral bis peripher zusammenhängt bzw. aus ihm emporwächst, kompositorisch auszuleuchten, findet seinen Ausdruck anfänglich in einem amorphen Atemfeld (Abb.1), wo nebst dem verschiedenartig gefärbten Atemhauch oder Atemrauschen als klanglicher Ebene primär die Dimension der Zeit (im Spannungsfeld zwischen real gestalteter, sog. objektiver oder physikalischer Zeit und der Erlebniszeit) erlebbar gemacht werden soll.

Dies geschieht zu Beginn in einer etwas eigenartigen Erscheinungsform von Zeitstrukturierung mittels Angaben in Proportionen von Sekunden und von Sekundenbruchteilen, die alsdann (Abb.2) in Rhythmen und übergeordnete metrische Proportionen umgerechnet worden sind. Daraus leitete ich ein rhythmisches Reservoir ab (Abb.3: "Rhythm.2"). Davon ausgehend kam ich zu den formalen Proportionen

./16

(Abb.4: "Rhythm.1"), zum sog. makro-rhythmischen Ablauf der Atemlinien als Formteile, die ein tempomäßig durch dauernde Accelerandi und Ritartandi permanent fluktuierendes Kontinuum ergaben (Abb.5: Part. "Ton2").

Zur formalen Gestaltung heißt es in der Programmnotiz:

"Das Stück besteht aus 17 einzelnen (aber aufeinander bezogenen) (Mikro-) Atemlinien (die auch buchstäblich aus einem unartikulierten "Atemfeld" gestaltmäßig emporwachsen und am Ende des Stückes in dasselbe zurücksinken). Jede dieser Linien sollte vom Interpreten (nicht realiter, aber idealiter) quasi "in einem Atem" gespielt werden. Dementsprechend hängt die jeweilige Länge dieser Linien von der sie konstituierenden Textur ab (schwierig zu spielende Texturen verlangen viel Atem und erzeugen folgedessen kürzere Linien und umgekehrt).

Um diese einzelnen Linien musikalisch zu einem großen Bogen zu verbinden, mußte ich die (beim Horn besonders langen) Momente des Atemholens überbrücken. Dies geschieht in diesem Stück, indem das Tamtam in der Funktion der Verlängerung des gleichsam "blechernen" Atems eingesetzt wird, so daß das ganze Stück als eine einzige große (Makro-) Atemlinie erklingt."

Noch kurz ein Wort zur klanglich gestalteten Dimension: aus dem anfänglichen amorphen Atemfeld erwachsen langsam Tonhöhen. Die Entwicklung des Atems bleibt aber nicht da stehen, sondern schlägt gewissermaßen auf die andere Seite aus (es wird zusätzlich ein anderer Aspekt des Atems beleuchtet), indem verschiedene Ausformungen und Kombinationen von Zwerchfellakzenten, Flatterzunge, Stimme und Geräuschen dazukommen, eingespannt in das oben beschriebene rhythmisch-formale Netz und in eine Entwicklung von verschiedensten Vibrato- und Trillerformen (Zwerchfelltriller, Handtriller, Klangfarbentriller mit B-F-Horn-Wechsel, mit Obertonwechsel usw.) als Ausdruck der Vibration des Atems in einer atemlosen Zeit.

(Vom Stück habe ich aber nur eine Aufnahme, wo sich der Spieler besonders viel Zeit zum Atmen ließ: das Stück dauert etwa doppelt so lange wie vorgeschrieben. Deshalb können wir es jetzt aus Zeitgründen nicht hören.)

Lumière(s) (1989) für Orgel

Völlig andere Ausgangsgegebenheiten traten mir entgegen, als ich im Frühjahr 1989 darum gebeten wurde, ein Stück für die älteste noch spielbare Orgel Europas zu schreiben. Diese steht in Valeria/Valère bei Sion und wurde in den Jahren 1390-1430 erbaut. (Es soll sogar die älteste Orgel der Welt sein.) Das Instrument (Abb. 1) ist umfangmäßig und von den dynamischen Möglichkeiten her sehr beschränkt. So steht beispielsweise im Pedal nur eine Kurzoktave zur Verfügung. (Dies eröffnet aber umgekehrt die Möglichkeit einer strikten und konsequenten polyphonen Behandlung der tonhöhenmäßigen Ebenen.)

Die Uraufführung (eigentlich nur eine Vorpremiere einer vereinfachten Fassung) durch Kei Koito fand aus Anlaß des 20-jährigen Jubiläums des "Festival international de l'orgue ancien" am 19. August 1989 statt.

Während der ganzen Arbeit an diesem Stück, die z.T. auch unter erschwerten Bedingungen im in der Schweiz alle zwei Jahre zu absolvierenden Zivildienst stattfand, verfolgte mich die fixe Vorstellung von "musikalischen Lichterscheinungen". Ich stand wie unter Zwang, eine sozusagen luzide und luminöse Musik zu schreiben; Aspekte des Lichteinfalls, der Lichtbrechung (der sog. Dioptrik), der Lichtdurchlässigkeit (Pelluzidität) und der Lichtundurchlässigkeit (Opazität) musikalisch umzusetzen; auch mit sog. "Helligkeitsmodulationen" auf dem Hintergrund einer imaginären sog. "Lichttranszendenz".

Dabei drängten sich mir immer wieder Bilder von Claude Monet mit ihren Licht- und Schattenreflexen auf. Nicht nur die bekannten Seerosen, wo er versuchte, bei verschiedenen Tageszeiten, Licht- und Wetterverhältnissen den Eindruck der Wirklichkeit und ihre im Wasser gespiegelte Illusion festzuhalten. Sondern auch vorallem "La Gare de Saint-Lazare" mit der faszinierenden optischen Vermischung von Wasserdampf und Sonnenlicht. Diese Eindrücke vermengten sich mit den luministischen und perspektivischen Wirkungen der "Carceri d'Invenzione" von Piranesi, diese berühmten Radierungen phantastischer Architekturen einer imaginären Kerkerwelt von wahrlich alptraumhaft titanischem und labyrinthischem Ausmaß.

Da ich nicht die naive Illusion in mir trug, optische Gegebenheiten ließen sich durch ein quasi- oder pseudo-wissenschaftliches kompositionstechnisches System in direkter Weise in musikalische Strukturen umsetzen (und anschließend dementsprechend eindeutig identifizierbar rezipieren), habe ich vielmehr versucht, von wenigen einfachen Prämissen ausgehend, in ständiger Auseinandersetzung mit diesem ganzen Gedankenkomplex mich kompositorisch gleichsam intuitiv-reflektierend voranzutasten.

Ausgegangen bin ich von den extremen Beschränkungen dieses Instrumentes, die in der Kurzoktave am deutlichsten zum Ausdruck kommen (C-dur-Tonleiter mit 'b'). (So kommen auf der ersten Seite der Partitur (Abb.) (Ausgangsakkord, Pedalsolo und Ostinato) nur die Töne der Kurzoktave vor.)

Aus diesen Gegebenheiten leitete ich das Prinzip ab, daß im Sinne der Kinematik ein beschränkter Tonvorrat stets mit beschränkten Bewegungsmöglichkeiten verbunden werden sollte und umgekehrt. Um die Aufgabenstellung konfliktreich zu akzentuieren, habe ich quasi die Antithese zum Konzept des Stückes erhoben, nämlich: innerhalb der sehr engen Grenzen zu größtmöglicher "homogener Vielfalt" zu kommen.

M.a.W.: grundsätzlich kommt ein komplementärharmonisches Prinzip in Verbindung mit vielfältiger rhythmischer Ausgestaltung zur Anwendung (quasi eine analog gehandhabte, vielleicht neu zu definierende Komplementärrhythmik) (Abb. S.15). Dieses System wird zu Beginn, in der Mitte und am Schluß des Stückes durch die (oben beschriebene) Beschränkung unterbrochen, so daß die dort jeweils stattfindende Ostinatobewegung stets in Verbindung mit der Wiederholung gleicher Töne erscheint (die sich wie erwähnt aus dem beschränkten Material der Kurzoktave ergeben), und die sich am Schluß des Stückes (wo das komplementärharmonische System definitiv gebrochen wird) gar zu Oktaven steigern. (Eine, wie mir scheint, brauchbare Möglichkeit, das schwierige generelle kompositorische Problem einer sinnfällig-nachvollziehbaren "Logik des Schließens" für dieses Stück zu lösen, indem die Beschränkungen bis ins Extrem getrieben werden.)

Zum Schluß möchte ich noch kurz über meine momentane Arbeit an einem Stück für Stimme und imaginäres Ensemble berichten.

Feuer-Idylle (1989-...) für Stimme und imaginäres Ensemble

Ausgangspunkt für diese ungewöhnliche und (vielleicht) mysteriöse Konzeption war eine unzumutbare Anfrage für ein Stück für Sopran und Klavier über einen (frei wählbaren) Text von Gottfried Keller. Eine Anfrage, die nach meinen ästhetischen Begriffen nahezu alle Kriterien für eine prompte Ablehnung erfüllte. (Sei dies wegen der stark abgenutzten und historisch sehr belasteten Gattung Klavierlied, oder auch deshalb, weil Gottfried Keller nicht gerade zu meinen bevorzugten Autoren gehört.) Und weil eine Ablehnung für mich zweifelsfrei und unerschütterlich feststand, hatte ich gar keine andere Wahl: Ich mußte als Herausforderung diese Anfrage annehmen; indem ich versuchen wollte (und will), gewisse Randbereiche und ungewöhnliche Aspekte zu erforschen und hörbar zu machen.

Für die instantane Idee eines imaginären Ensembles fand ich eine Analogie in der Erzählung "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" von Jorge Luis Borges, einer Beschreibung des imaginären Landes Uqbar, das nur in einem einzigen Exemplar einer Raubdruck-Serie der Encyclopaedia Britannica auftaucht. Und obwohl Uqbar ein Land dieser Erde sein soll, und wir eigentlich zu wissen vermeinen, wie die Länder dieser Erde sind, so ist in Uqbar doch alles anders. (Das beginnt damit, daß die Leute zwar in Uqbar leben, gedanklich sich aber in den Kategorien von Tlön bewegen. Wobei niemand so recht weiß, was Tlön genau ist. Nur daß dort die Sprache keine Substantive kennt, Gedichte aus einem einzigen Wortungeheuer bestehen, ein totaler Idealismus die Wissenschaft außer Kraft setzt und (für Musiker besonders interessant) die Zeit prinzipiell geleugnet wird ...) Und diese Idee des Aufspürens und Erforschens von unbekannten Aspekten von etwas vermeintlich bekannt Geglaubtem möchte ich in diesem Stück musiksprachlich zu formulieren versuchen. Dazu entschied ich mich zu folgendem Verfahren:

1) In einem ersten sozusagen "psychologischen" Schritt habe ich aus dem sehr umfangreichen Gedicht "Feuer-Idylle" diejenigen Textpassagen ausgewählt, wo Gottfried Keller von der realistischen Feuersbrunst-Beschreibung abweicht und quasi durch eine Subjektivierung des Feuers eine eigene Stellungnahme kundtut. Dadurch daß ich alle diese Passagen zusammengefaßt habe, zeigt sich jetzt ein bisher so nicht in Erscheinung getretener, völlig andersartiger Gottfried Keller, der zwar bisher auch vorhanden war, aber quantitativ von der realistischen Schreibweise erdrückt wurde. Diese andersartige Erscheinungsweise eines bisher bekannt Geglaubten findet in der Musik ihre Entsprechung dadurch, daß am Anfang des Stückes vom Hören her (so wie es bei einer Platte der Fall sein wird, denn das Stück soll eingespielt werden) nicht auf die Besetzung Sopran und Klavier geschlossen werden können soll, indem zu Beginn keine Tonhöhen, sondern nur Sprachpartikel und Geräusche vernehmbar sind. Ein in gewisser Weise "psychologisch" irreführender Anfang einer Art Geräuschmusik, die alsdann in mehreren Stadien über die Formanten der Sprachphoneme in eine andere Art Musik hineinmodulieren soll.

./20

2) In einem zweiten gewissermaßen "archäologischen" Schritt dieses Vorgehens habe ich die ausgewählten Textpassagen alsdann in den jeweils z.T. wesentlich voneinander abweichenden Fassungen der insgesamt drei erhaltenen Handschriften und der ebenfalls divergierenden drei Veröffentlichungen von 1845, von 1846 und von 1883 verglichen bzw. die verschiedenen Versionen übereinander geschrieben. **(Abb. 1)** Daraus habe ich eine Auswahl getroffen und so quasi meine eigene "archäologische" Fassung zusammengestellt. Der Ueberlagerung der verschiedenen archäologischen Varianten entspricht in der Komposition die Ueberlagerung verschiedener musikalischer (sowohl tonloser als auch tonlicher) und textlicher Ebenen **(Abb. 2 und 3)** (die Dekomposition des Textes in Phoneme, Verkürzungen von Worten (nur Anfang und Schluß eines Wortes) als auch semantische bzw. teil-semantische Passagen).

3) Der dritte gleichsam "phonetische" Schritt wird darin bestehen, daß ich ausgehend von der sog. "Feuer-Sprache" des zusammengestellten Gedichtes (wie oben angedeutet) versuchen werde, aus dem phonetischen Formanten-System in Analogie das musikalische System zu entwickeln.

Durch diesen Prozeß soll auf einer, wenn man so will, "metaphysischen" Ebene sowohl die Sprache des realistischen Schriftstellers Keller, als auch die standardisierte Gattung Klavierlied durch diese Art der Dekomposition und Rekomposition hinterfragt werden. Deshalb auch der Untertitel "Klavierlied für Stimme und imaginäres Ensemble". Dies bedeutet, daß ich versuchen möchte, von verschiedenen Fassungen von 1-6 Flügel ausgehend, die verschiedenen kategorisierbaren Möglichkeiten der Holz-, Metall-, Pseudo-Elfenbein-Klänge und Resonanz-Räume, sowie die verschiedenartig gedämpften Saiten, als auch die übrigen klassifizierten Geräusche wie selbständige Instrumente eines Ensembles zu behandeln.

Begründung der abschnittweisen Materialauswahl:

In jedem Abschnitt wird mit einem eng begrenzten Material gearbeitet **(Abb. 4)**, damit jeweils eine spezifische musikalische Sprachgrammatik entstehen kann. Dergestalt, daß in den Abschnitten des zweiten Teiles, wo die verschiedenen im ersten Teil exponierten Lautfärbungen und Geräuschmodifikationen zusammengeführt werden, diese ihren semantischen Bedeutungskodex (ihr mitgehörtes Begriffsfeld) aus einem in den vorhergehenden Abschnitten etablierten musikalischen Sprachkontext beziehen und nicht mehr aus dem Alltagsgebrauch. Es handelt sich also um den Versuch, diese Laut- und Geräusch-Materialien musikalisch neu zu kodifizieren, diese z.T. bereits bekannten Geräuschklänge zu einer neuen ästhetischen Qualität zu führen. (Diese Arbeitsweise steht im Gegensatz zu jener mit ähnlichen Materialien anfangs der Sechziger Jahre: Damals wurden diese Materialien in ihrer Alltagsbedeutung genommen.)

(Analog dazu wird die **Gestaltung der stimmlichen Register** erfolgen: Die Stimme bewegt sich zu Beginn nur im Mittelregister. Erst wenn sie sich dort eingerichtet haben wird, erkundet sie auch andere Bereiche.)

Erwähnenswert wären noch (und damit kann ich den Bogen zum ersten heute unter dem Zeitaspekt betrachteten Stück schließen) die in diesem Stück angewendeten speziellen, sog. "irrationalen" Taktarten **(Abb. 5 und 6)**, die die bisher von mir (z.B. in "Duometrie" oder in 'Déploîment') verwendeten irrationalen Klammern über ganze Takte ersetzen sollen, und mittels denen ich nun in einer anderen Art die "Berührung der Zeit" versuchen will **(Abb. 7)**.

(Hören wir zum Abschluß, da wir noch 3 Minuten Zeit haben, das heute als Erste behandelte Stück "Duometrie" in einer Interpretation mit Philippe Racine, Flöte und Ernesto Molinari, Baßklarinette.)

Dies waren einige ausgewählte Aspekte meiner Arbeiten aus den letzten Jahren. Ich danke für die Aufmerksamkeit.

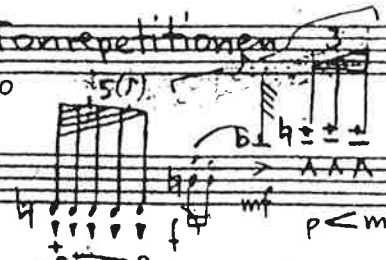
Kompositionsskizzen

Duometrie

Duos für Flöte und Klarinette : Figurensammlung / Materialtabelle

1. Tonrepetitionen

♩=60

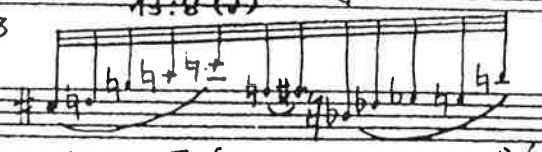


vgl. Klaviqua.-Fig 1 (Seite 15)
mit Schlzg-Trio-Fig. Rhythm 1

3. nur Aufwärtsbewegungen

13:8 (♩)

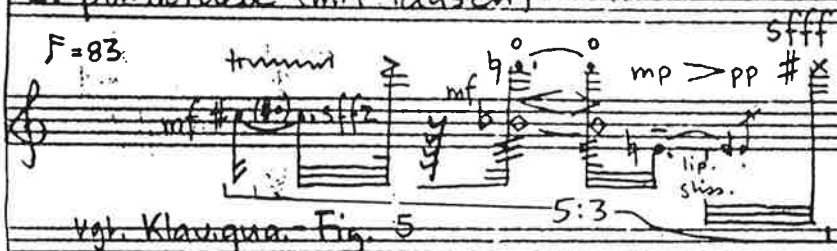
♩=53



vgl. Klaviqua. - Fig 3
mit Schlzg-Trio-Fig.-Rhythm 3

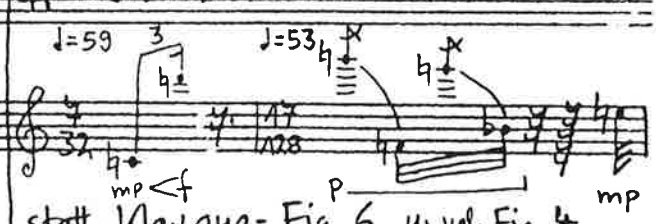
5. punktuell (mit Pausen)

♩=83



vgl. Klaviqua.-Fig. 5
vgl. Schlzg-Trio-Fig. Rhythm 5

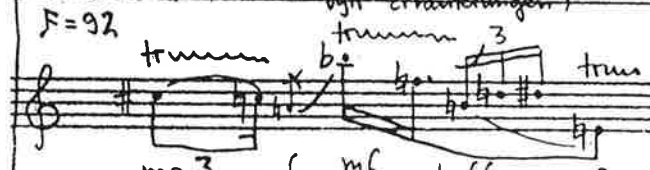
4. Weitintervallik u. wechselnde Tempi



statt Klaviqua-Fig 6 u. vgl. Fig 4
mit Schlzg-Trio-Fig-Rhythm 4

2. Triller-Ketten (nur „Timbre"-Triller vgl. Erläuterungen)

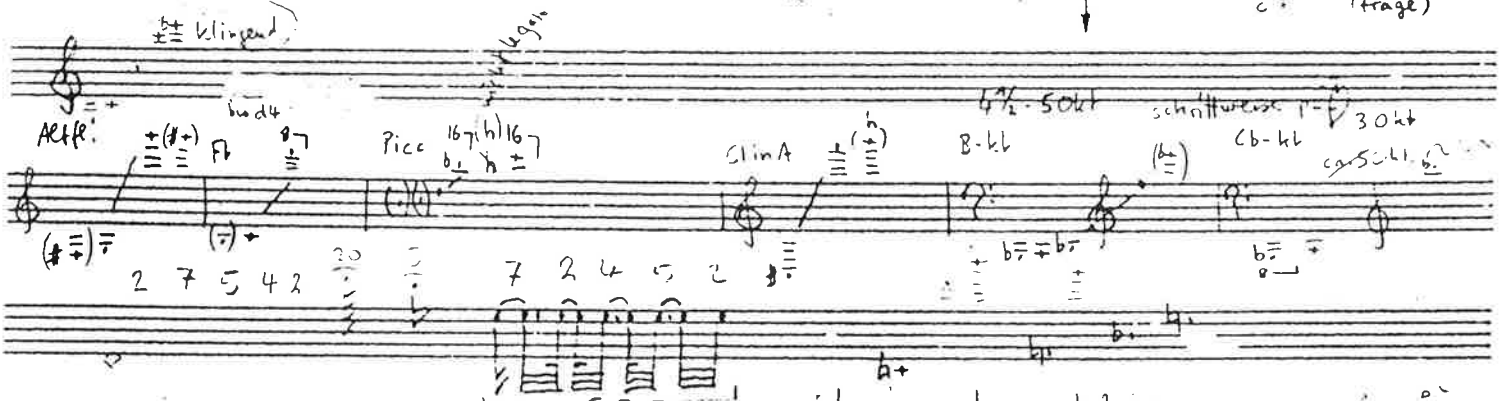
♩=92



vgl. Klaviqua. Fig. Rhythm. 2
mit Schlzg-Trio-Fig. Rhythm 2

Meisterklänge

unsicher: Intonation ± Sprünge schle
nicht zu virtu (träge)



5:3 ausschneiden und umkleben

✓ Verteilung u. Umk. 1. Fig. in den 3 Stücken?

Garbarino: Metodo per clarinetto (Suvini Zerboni)

Philip Rehfeldt: new directions for clarinet

zu (A) (1+2; 4,9" -1- ; Solo für Piccolo
1+3; 5"
1+4; 5"
1+5; 3,8"

18,7 → 19" ; gegebene Dauer: 19"-23"

Ausgehend von Material aus dem vorhergehenden „Schlagzeugtrio": Spieler 1 (da das Piccolo die obere Stimme spielt), c-Material, da es sich um den (Beginn des) 3. Abschnitt(s) handelt.

(1+2) → Spieler 1, Material 2c

♩̣ = 92

(3") 3 2 3 2 3 2 3 3 2
16 32 16 32 16 16 32 16 32
5,2" 4,9" ← der interessantere Ausschnitt

(1+3) → Spieler 1, Material 3c

♩ = 53 (♩̣ = 106)

7 11 5 7 11 5
32 64 32 32 64 32
5" (Wiederholung)

(1+4) → Spieler 1, Material 4c

♩̣ = 61 ♩̣ = 71 (Tempi: alternierend ♩̣/♩)

3 5
16 32
5"

(1+5) → Spieler 1, Material 5c

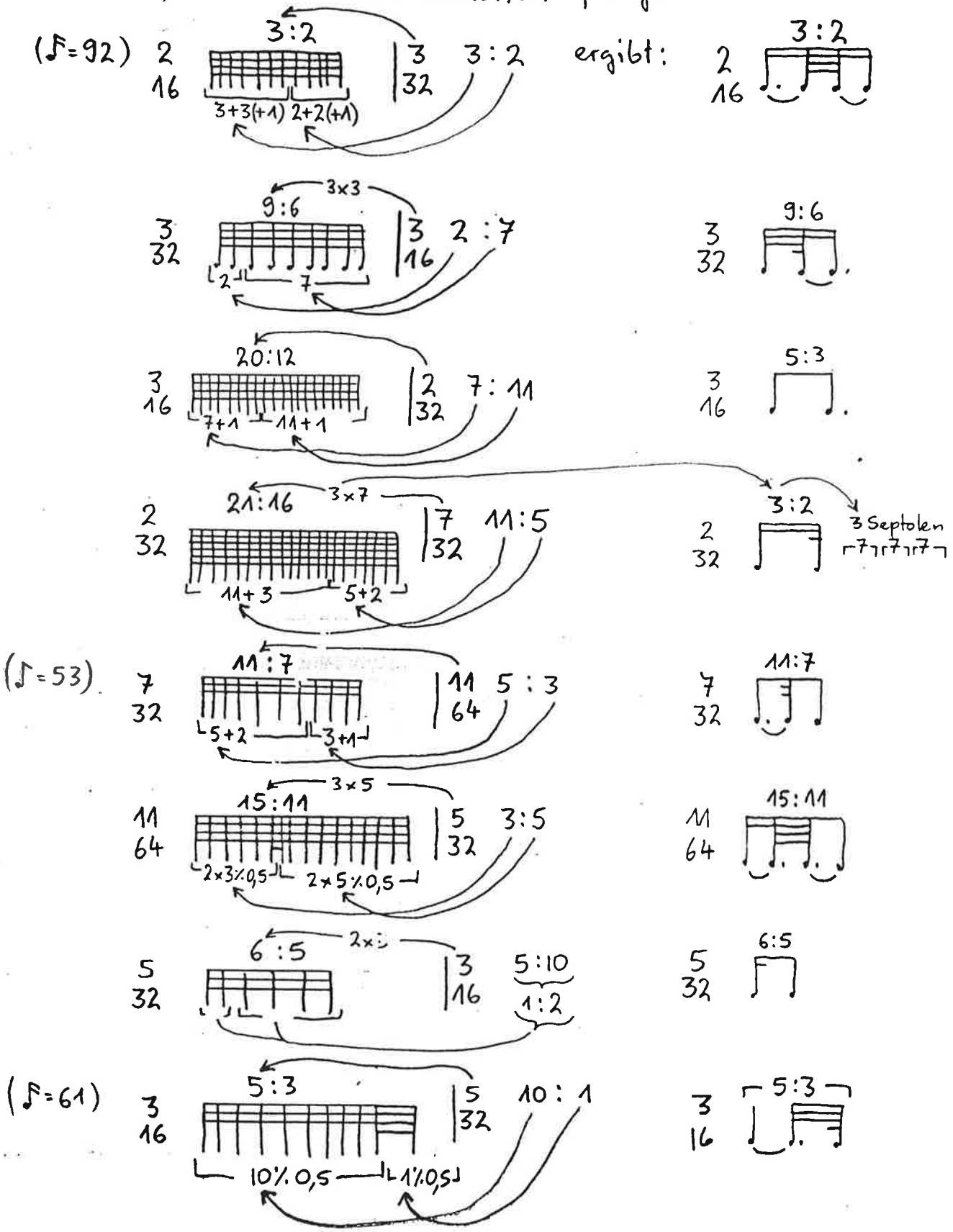
♩ = 41,5 (♩̣ = 83)

10 1
32 64
3,8"

(A) ergibt folgende Tempi- und Taktartenreihe

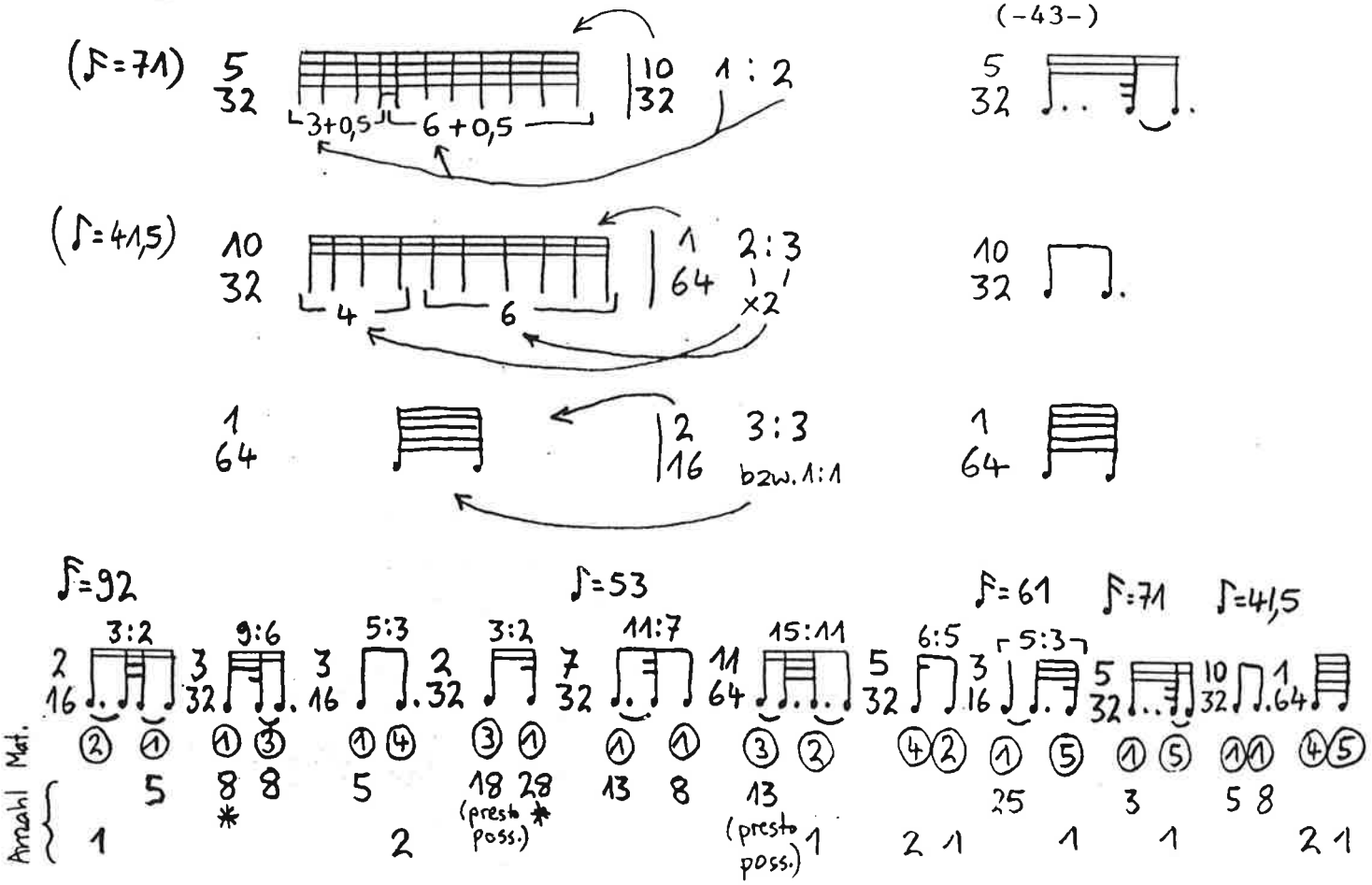
♩̣ = 92				♩ = 53 (♩̣ = 106)			♩̣ = 61	♩̣ = 71	♩ = 41,5 (♩̣ = 83)		
2	3	3	2	7	11	5	3	5	10	1	(11 Taktarten)
16	32	16	32	32	64	32	16	32	32	64	

Je 2 rhythmische Obereinheiten für jeden Takt



zu (A) -3-

<(3)-29->
(-43-)



Material-Zuordnung:

Die Taktarten-Zähler als Abzähl-Zahlen.

	Material	1. Durchgang		2. Durchgang
2		(1)	+	(2)
3		(1)	+	(3)
3		(1)	+	(4)
2		(1)	+	(5)
7		(1)	+	(2)
11		(1)	+	(3)
5		(1)	+	(4)
3		(1)	+	(5)
5		(1)	+	(2)
10		(1)	+	(3)
1		(4)	+	(5)

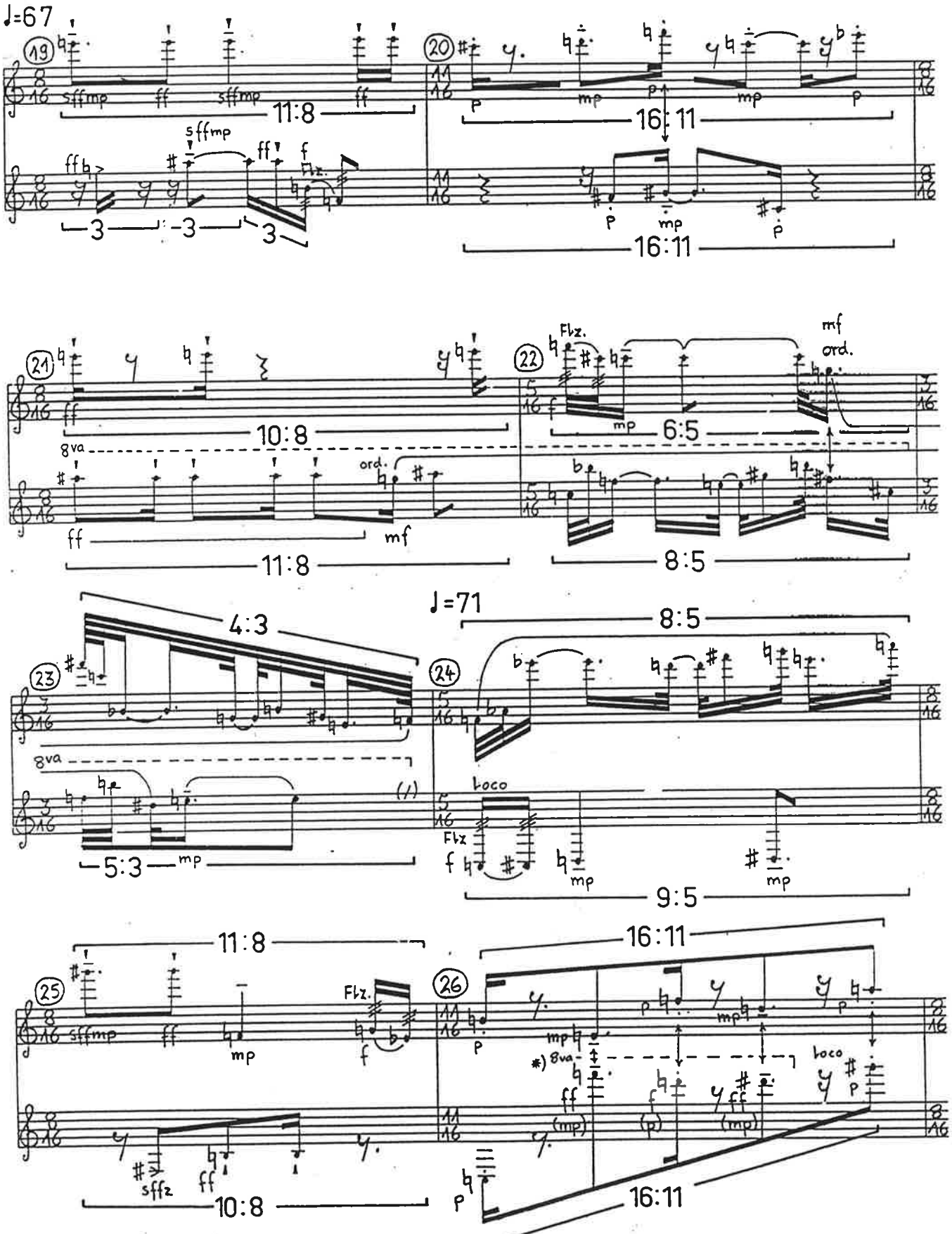
Andere Tabellen wurden wegen unspielbaren Resultaten verworfen.

Für (1) und (3) muss noch die Ton-Anzahl festgelegt werden → vgl. folgende Seite.

(2) ist stets 1 Ton.

(4) sind stets 2 Töne, weitmöglichst auseinander.

(5) ist stets 1 Ton/Spielart.



*) Wenn der Klarinettist die Töne präzise trifft, soll er die obere Oktavlage spielen, sonst die untere (mit den Dynamikangaben in Klammern).

Piccolo
(transponierend notiert)

=92 3:2 9:6 p f pp mp sim. so viel als möglich 5 mf>p<f 3:2 mp fff 8:7 5:3 f>p ff 5 sim. so viel als möglich mp 18:16 fff p ff pp<mp 11:7 mf<fff p 15:11 =53 sim. sim. ff pp ff p ff p 13 f p<mf mf p 5:3 13:11 Flag.e Flz. =61 sim. =71 6:5 ff mp sfz poco sfzp p f p 25 mf>p f p

=41,5 sim. 5 p f mf ff sffz

[19"]

Fine

1) schnelles Vibrato (quasi Klangfarbentriller)
2) Klangfarbentriller

(Manuskript des Komponisten)

Orgelstück

Orgelstück

René Wohlhauser

♪ = ca 50

ob. Man.

f

7 (♪)

unt. Man.

f

7 (♪)

Ped.

f

7 (♪)

6 (♪)

6 (♪)

6 (♪)

10 (♪)

10 (♪)

(f)

(f)

10 (♪)

10 (♪)

(f)

10 (♪)

10 (♪)

Durata: ca. 7'

No. 129, Système Siestrop, déposé Printed in Switzerland

9/5 12,—

10 7

10

rall. ♪=30

11

11

accel. ♪=50

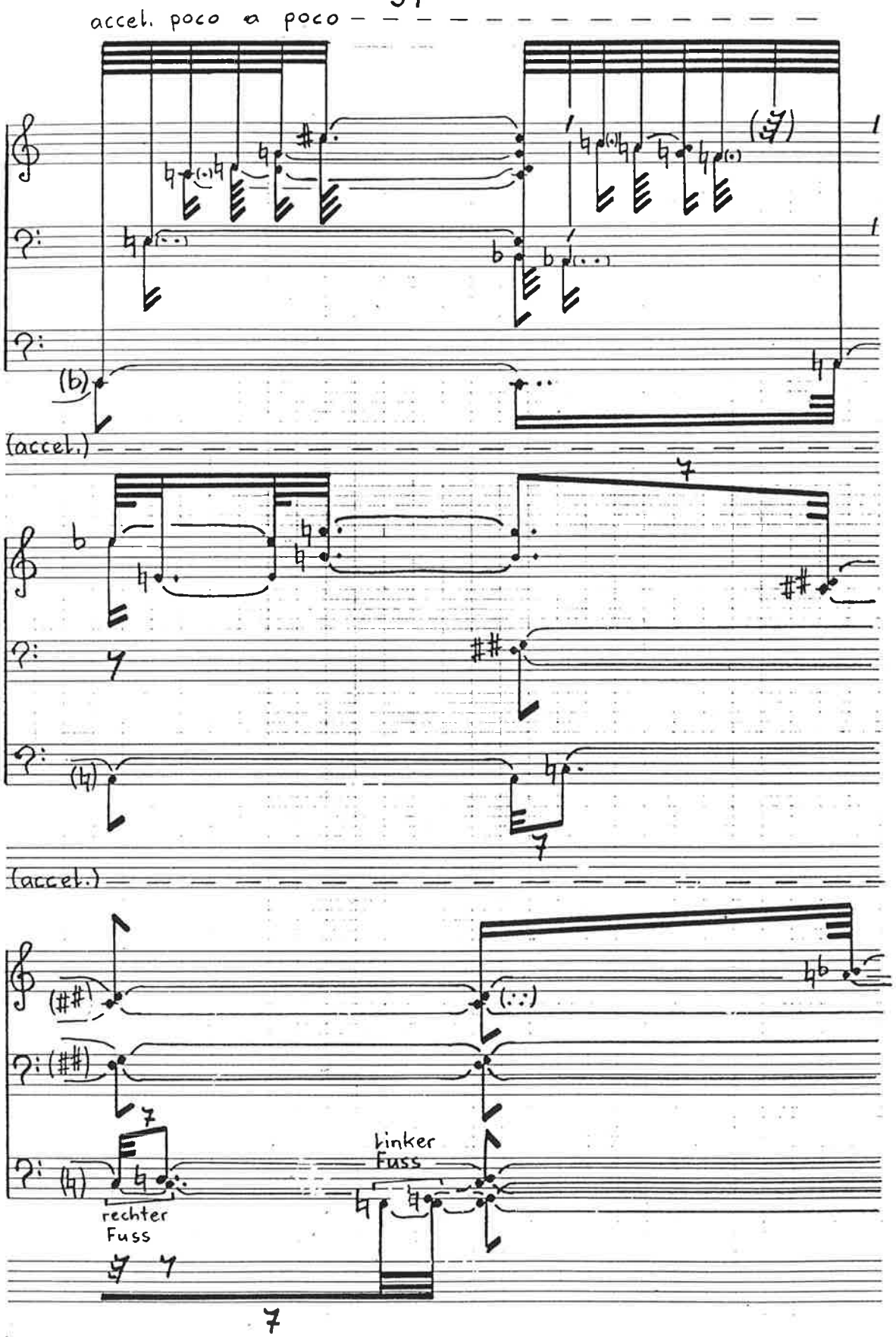
11

(b)

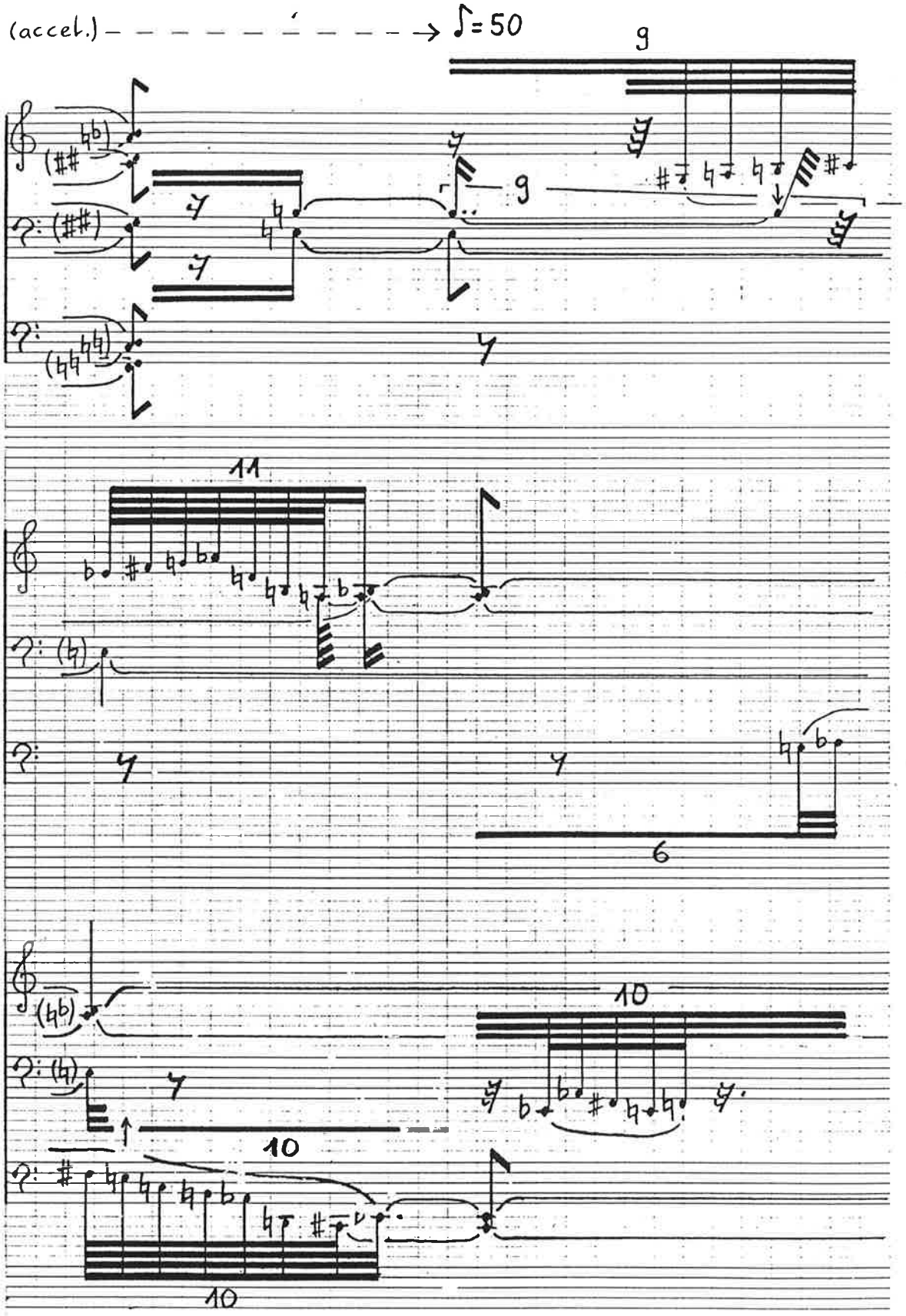
11

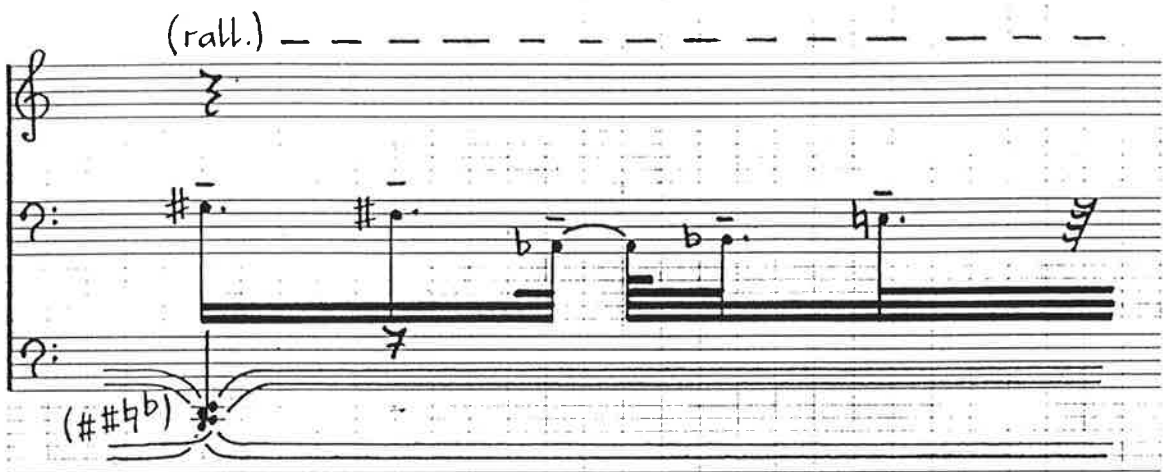
(b)

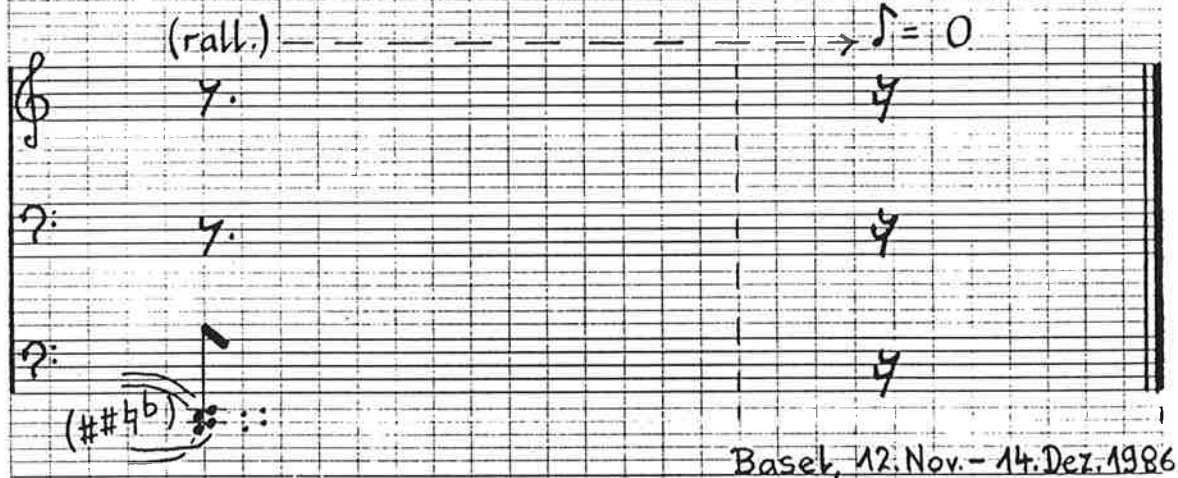
No. 129. Système Siestrop, déposé Printed in Switzerland



SCHUTZMARKE CARPENTIER No. 129, Système Siestrop, déposé Printed in Switzerland


(accel.)
♩=50
9
9
11
6
10
10
10





Basel, 12. Nov. - 14. Dez. 1986

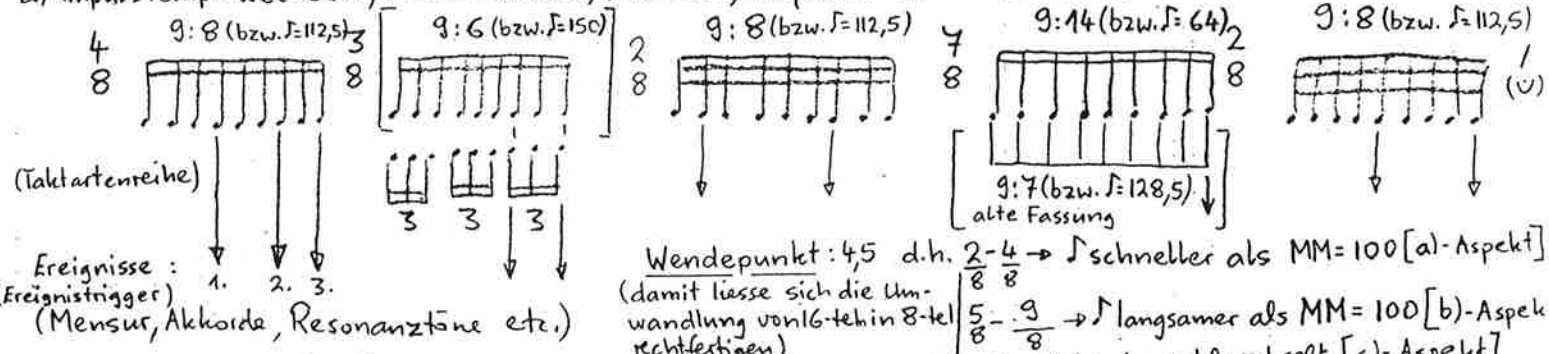
(Fine definitiva Fine provvisoria della musica)

Déploîment

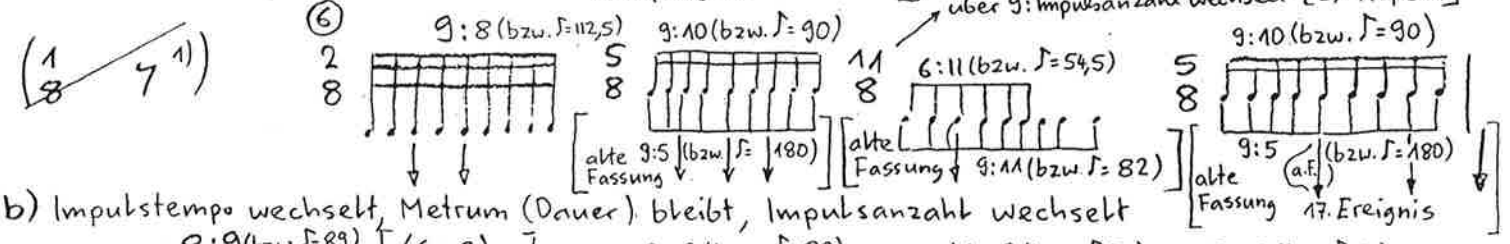
Abb. 1

Takt (1) : metrischer Formplan (nach Strukturanalyse -1-)

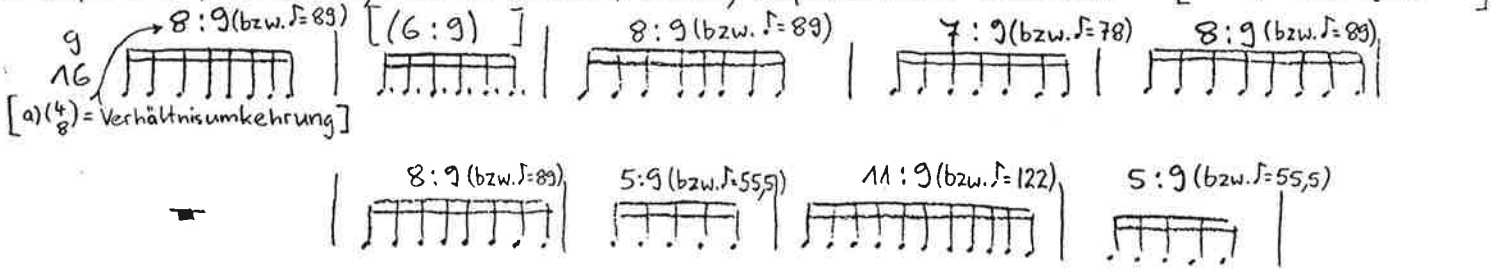
a) Impulstempo wechselt, Metrum (Dauer) wechselt, Impulsanzahl bleibt (9) (als Raster)



Wendepunkt: 4,5 d.h. $\frac{2}{8}-\frac{4}{8}$ → ♩ schneller als MM = 100 [a)-Aspekt]
(damit liesse sich die Umwandlung von 16-teln in 8-tel rechtfertigen)
$\frac{5}{8}-\frac{9}{8}$ → ♩ langsamer als MM = 100 [b)-Aspekt]
über 9: Impulsanzahl wechselt [c)-Aspekt]

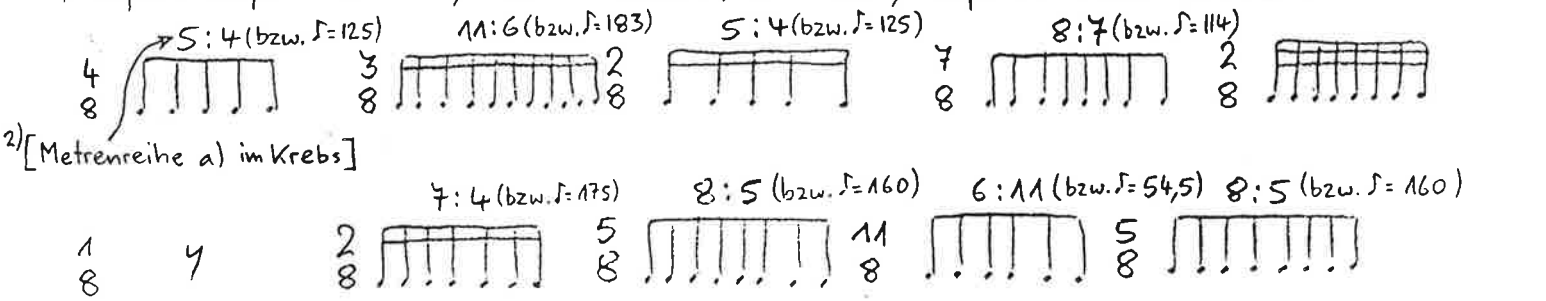


b) Impulstempo wechselt, Metrum (Dauer) bleibt, Impulsanzahl wechselt



2) [a) $(\frac{4}{8})$ = Verhältnisumkehrung]

c) Impulstempo wechselt, Metrum (Dauer) wechselt, Impulsanzahl wechselt



2) [Metrenreihe a) im Krebs]

ohne Achtelspause: 24,6"

Dauer: a)	25,2"	10 Takte
b)	27 "	10 "
c)	25,2	10 "
	77,4"	30 "

Moderato (♩ = 100)

Impulstempo wechselt stets ausser von (5) nach (6), hier aber im Fluss unterbrochen durch Atemzeichen

keine Endpause, aber deutlicher Charakterwechsel.

1) (Metrum-) Zahlen vor der Pause : aus den Phrasenlängen (in ♩-teln) des Originals gewonnen.
" " nach " " : " " Intervallen (in Halbtönen) " " "

2) vgl. auch die ausführlicheren Erläuterungen auf dem folgenden Blatt

Entscheid 11-7-87: Für das Stück wird nur a) verwendet (damit das Stück nicht zu lang wird und weil sich keine 3-malige Strukturauslegung aufdrängt)

→ nochmals alles durchgehen und Umstellungsmögl. suchen: 11:10 / 11:20 (Wendepunkte ab der Hälfte: hier ab 5,5 → $\frac{1}{8}-\frac{5}{8}$ → $\frac{6}{8}-\frac{11}{8}$)

✓ die Takte neu nummerieren [ca. 5'40"]

✓ 1/8-Pause oder nur Atemzeichen → nur Atemzeichen

– 16:20 etc. kürzen/keine Tpo-Angabe bei r3, r5, r7, r9 wenn durchlaufend

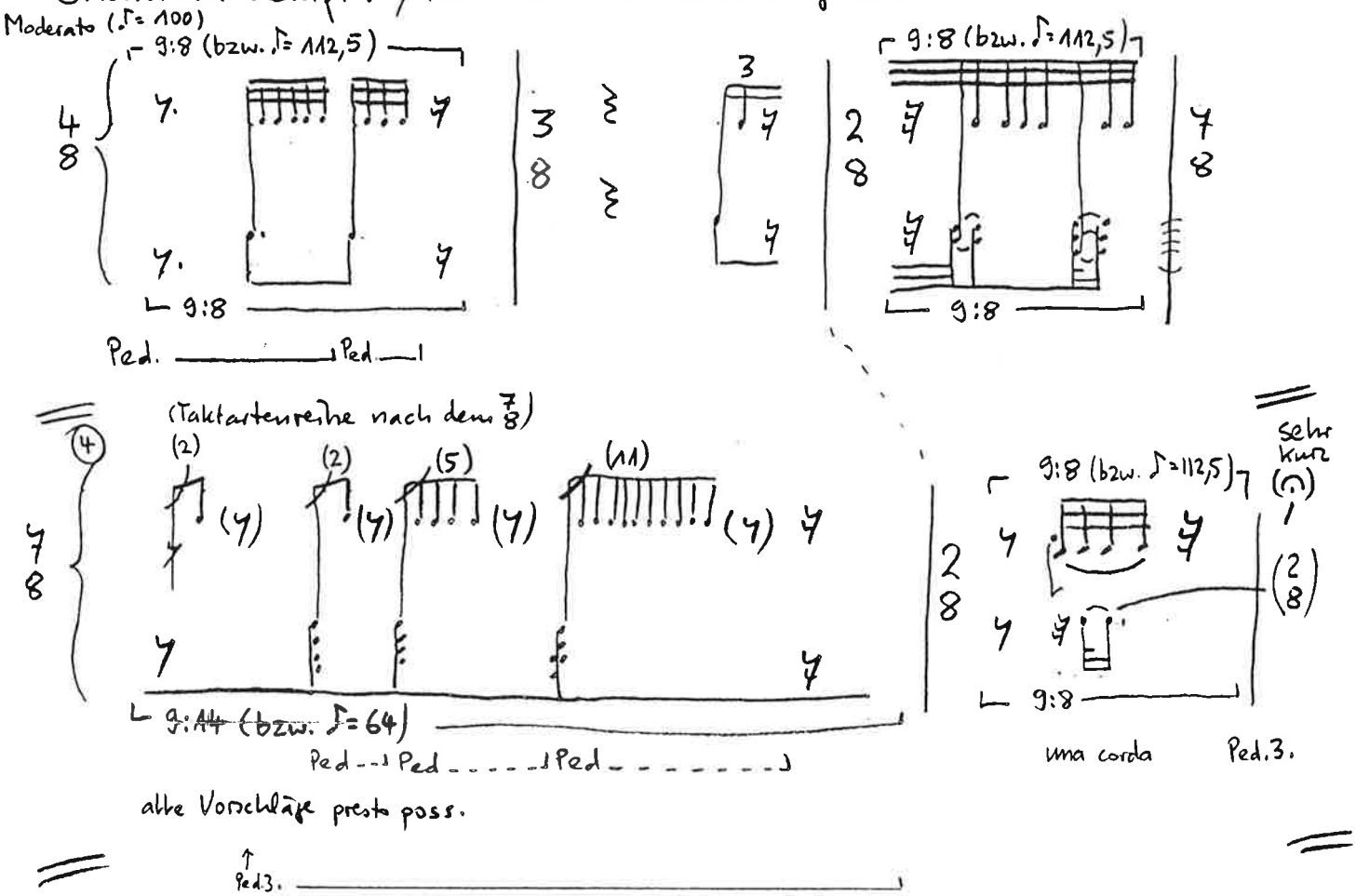
kurze Takte werden schneller (gedrängt)
lange " " langsamer (gedehnt)

Abb. 2

Takt ① (T. ① – ⑨): Rhythmische Partitur -1-

im Takt ① sind 5 Töne x 75 (Multiplikationsfaktor) = 375 Töne in T. ① – ⑨

Charakter: ereignistrigger r.l. metr. Formplan emptiv; Phrasen durch Pausen getrennt



Déploiment pour piano Siehe Déploiment auch auf Reinschrift betreffend

— 1 —

Takt (1) // angespielte Töne: c, cis, e, f, fis, g, b → Negativbild

Intervalle (des Orig.): gr. Sek, Ganzton, r. Quart, gr. Sept.

a) die strukturell wichtige gr. Sept. wird zur kl. Sept.
b) der Anfangston des Originals (‚as') wird umspielt
c) kompl. harm. zu vorher die fehlenden Töne

Moderato (♩=100)

eigensinnig — 9:8 (bzw. ♩=112,5)

mp — mp — mfz — mfz — 9:8 — P — mfz — una corda

Ped. — Ped. — Ped.

Das gehaltene Moment (in Beziehung zur Dynamik)

(3) 9:8 (bzw. ♩=112,5) — sfz — sfz — mf — mp — mp — 9:8

alle Vorschlagsnoten presto possibile

traumenhaft — PP — 9:14 (bzw. ♩=64) — P — mfz — mp — mfz — mp — mfz — mf

una corda — Ped. — Ped. — Ped.

Ped. — Ped — Ped.3. — as f g b

b — a — h Rekapitulation des
as — fis — f dem klingenden
g — e — es Raumes

versponnen

(5) 9:8 bzw. ♩=112,5 — poco — 9:8 (bzw. ♩=112,5) — 9:10 (bzw. ♩=90)

stumm drücken — P — sfz — stumm 1) — sfz — mp — (mf) — mp — mf — mp — più mf — mf — f — stumm drücken

9:8 — una corda — 9:8 — 9:10

Ped.3 — Ped. — Ped — Ped.3. — Ped.3

1) falls das, es' an dieser Stelle nicht mehr klingt, sanft anschlagen

c, cis, d, a

die gehaltenen stets in anderer Oktavlage

Direktion!

kontr.

Ped.
Dyn.
Art.
VB
— Ebenen

una corda: linkes Pedal — Ped. — abnehmendes Pedal

Ped. — halbes "

Ped. — ganzes "

Ped.3 — drittes "

Ped. — zunehmendes Pedal

Déploîment

für Klavier

René Wohlhauser
(1987)

Moderato (♪ = 100)

9:8 (bzw. ♪ = 112,5)

eigensinnig

una corda

launenhaft

(alle Vorschlagsnoten presto possibile)

9:14 (bzw. ♪ = 64)

verspannen

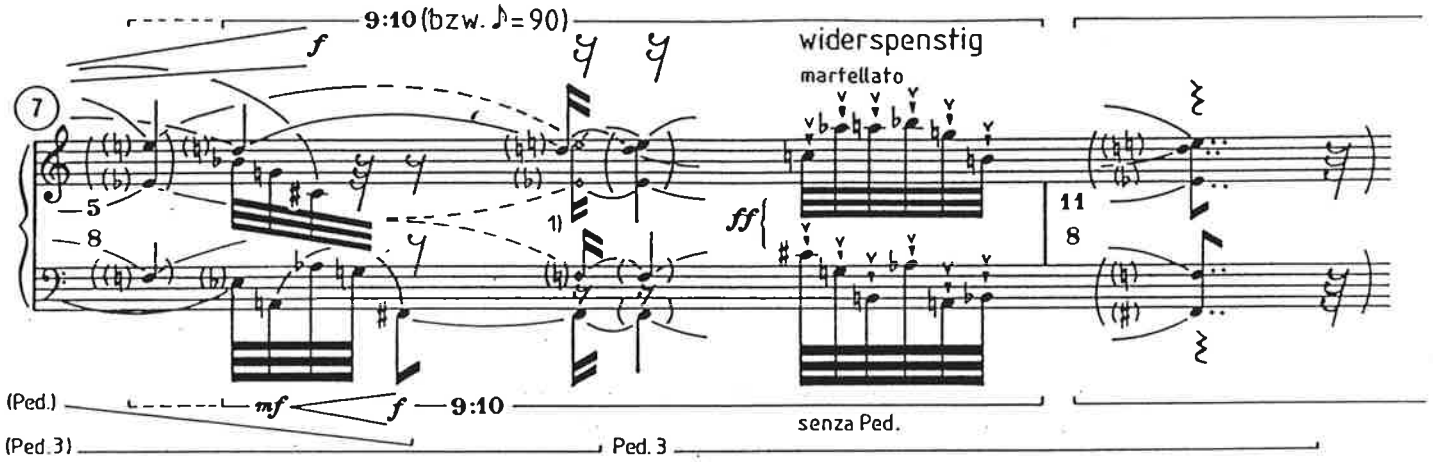
9:8 (bzw. ♪ = 112,5)

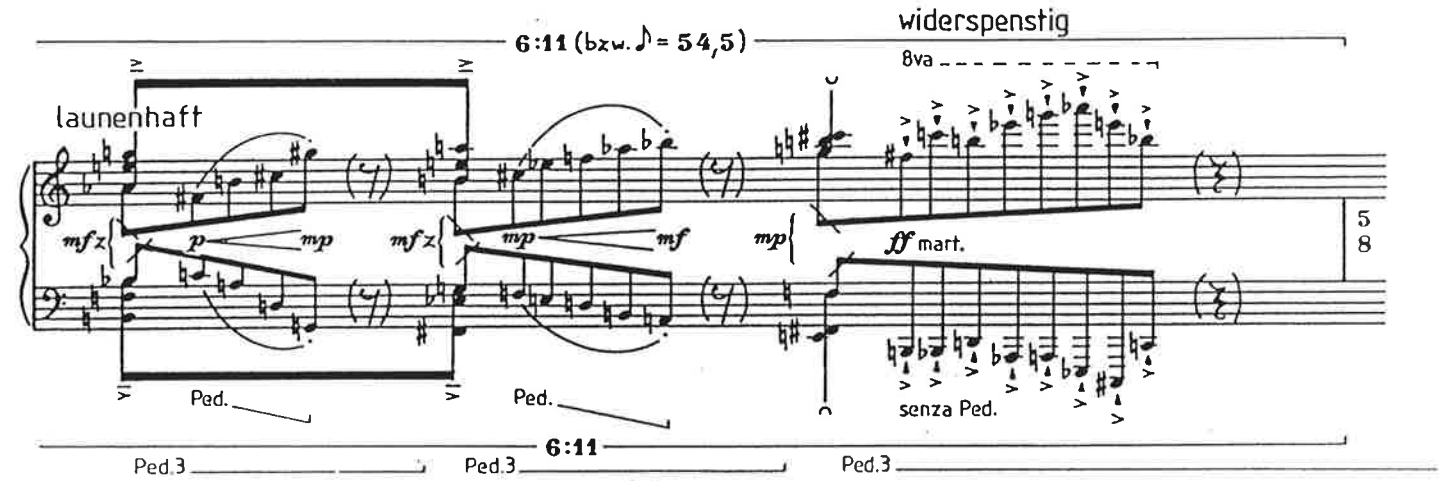
stumm drücken

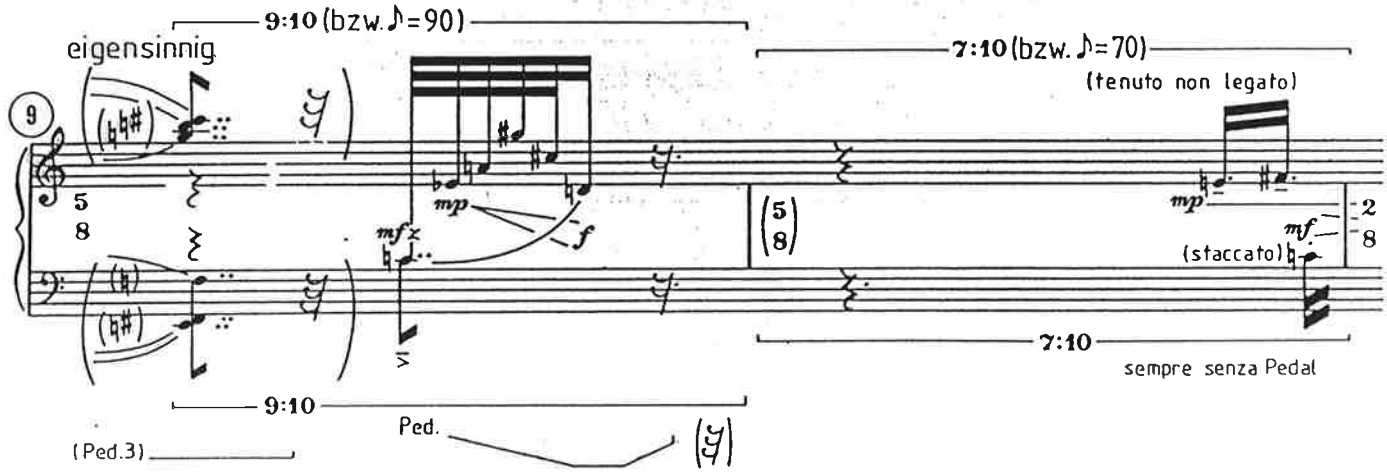
una corda

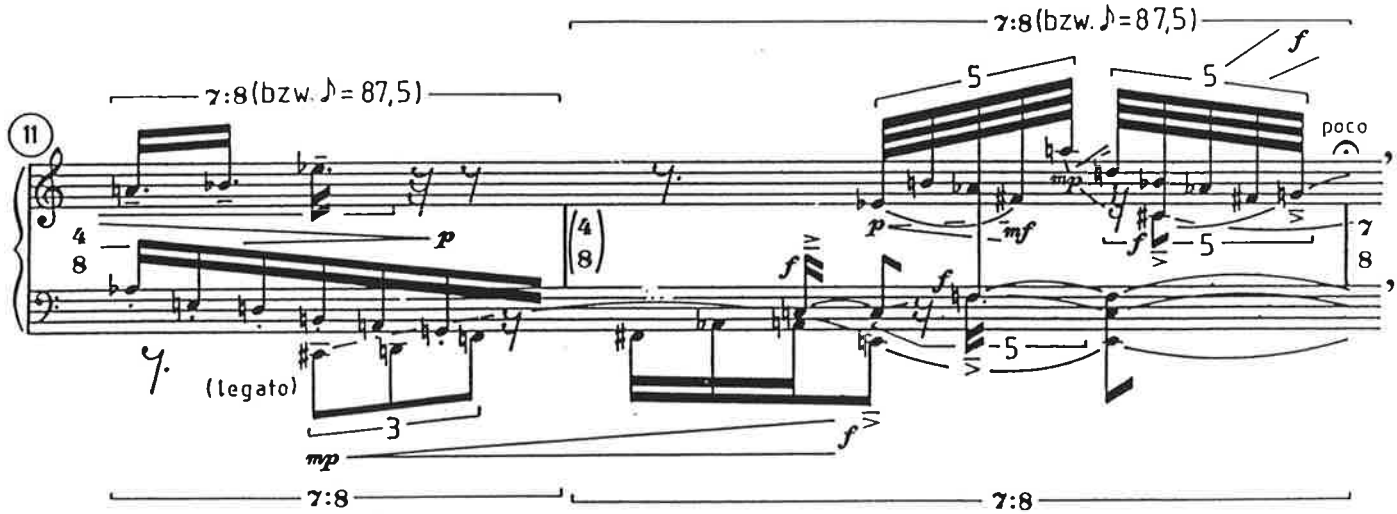
Pedalisation: una corda : linkes Pedal
Ped. _____ : halbes Pedal
Ped. _____ : ganzes Pedal
Ped. 3 _____ : drittes Pedal
Ped. _____ : abnehmendes Pedal
Ped. _____ : zunehmendes Pedal

1) stumm drücken; falls das ‚es' an dieser Stelle nicht mehr klingt, sanft anschlagen









1) stumm drücken

widerspenstig

13 esplosivo possibile

8va

abge-rissen

überspannt

dolce

tranq.

7:8 (bzw. ♪ = 87,5)

eigensinnig

7:12 (bzw. ♪ = 58,5)

14

tenuto non legato

7:8

7:12

trotzig

16

eigensinnig

pochiss. Ped.

poco Ped.

8:14 (bzw. ♪ = 57)

wunderlich

19

(13)

8:14

Ped.

Ped. 3

eigensinnig

20

poco

una corda

überspannt

versponnen

21

dolce

poco

poco

poco

überspannt

23

16va

8bassa

(≥) 1)

eigensinnig

loco

(16va)

24

wunderlich

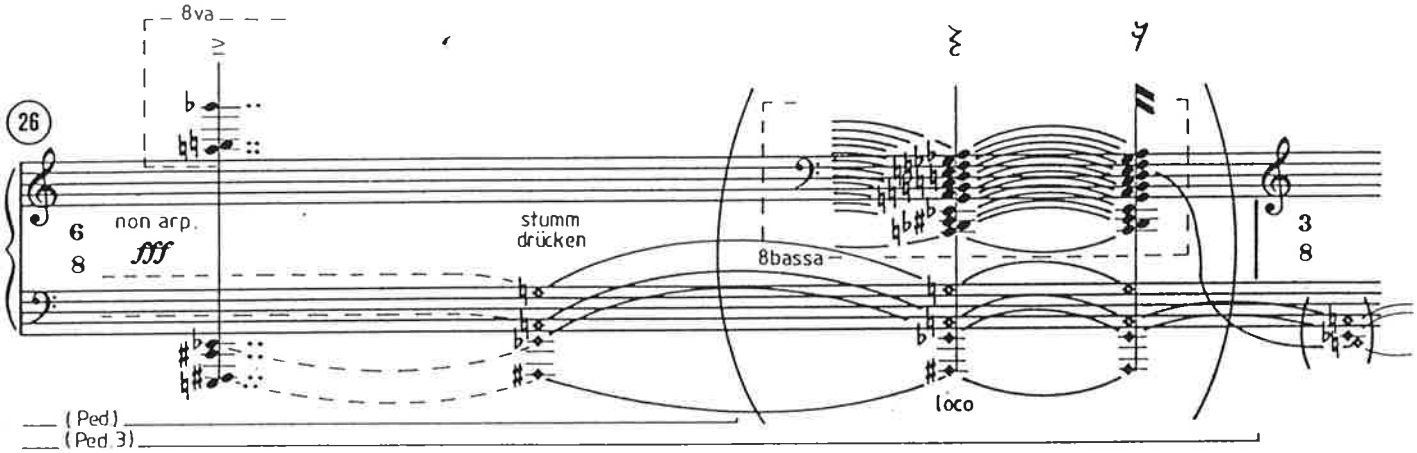
8:14 (bzw. ♪=57)

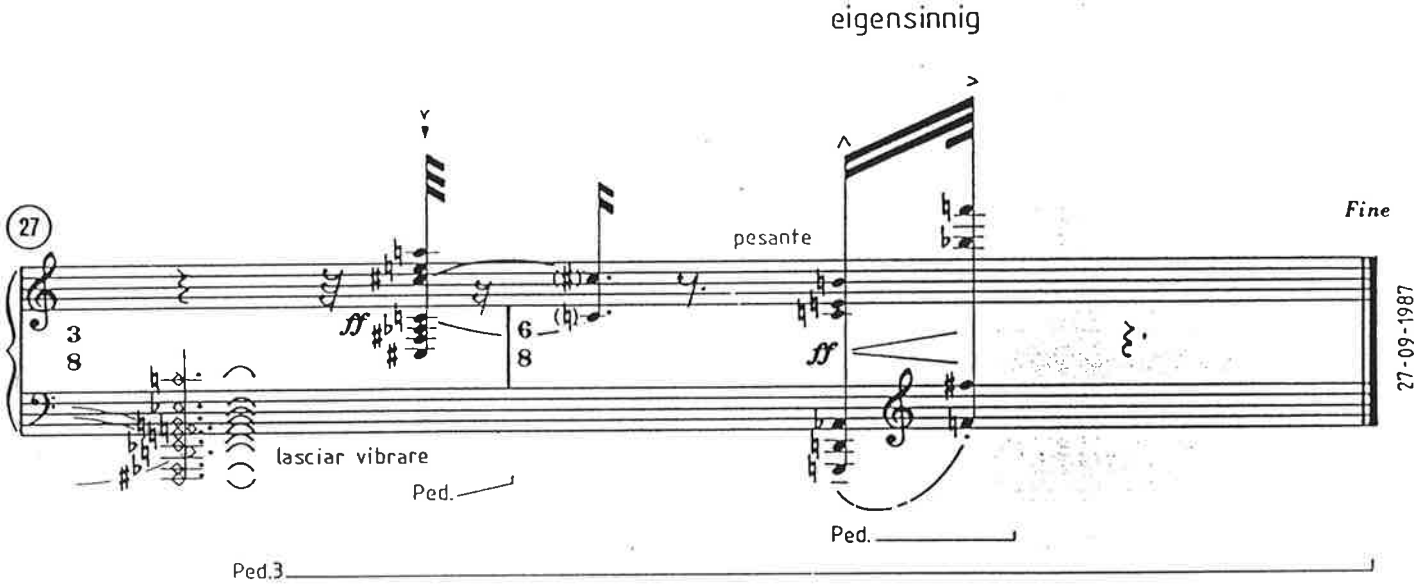
16bassa

8:14

loco

1) falls das ‚as' an dieser Stelle nicht mehr klingt, hier anschlagen.


26
8va
non arp.
fff
stumm
drücken
8bassa
loco
(Ped.)
(Ped.3)


eigensinnig
27
pesante
ff
Fine
lasciar vibrare
Ped.
Ped.
Ped.3
27-09-1987

[1 1/2']

Klarinettentrio

Tonhöhendisposition bzw. formale Disposition } des I. Teils

I. Teil: zusammenfassende Übersicht (Takte 1 bis 81)

- stets statistisch-komplementärharmonische Verteilung auf alle 3 Stimmen (alle 3 Stimmen gleichzeitig komponieren)
- Ambitus, Oktavlagen: Tiefton stets (Ausn. T. 26 (2. Anlauf)) zu Beginn, Hochton zu Ende eines Abschnittes

	Abschnitt 1: 1 - 23	2: 24 - 46	3: 47 - 70	4: 71 - 81	Anschluss
(transponierend)	b - c^3	cis^1 - g^3	d^1 - e^3	es^1 - a^3	tiefste Lage, aufsteigend
	Initialklang		(g - b kl Sek/gr Sept.)	Initialkl.	

- Abstandslagen:

eng - mittel	mittel - weit	eng	weit

- Melodie-Fortschreitungen: Sprünge/Schritte vorwiegend

klein-mittel	mittel-gross	klein	gross

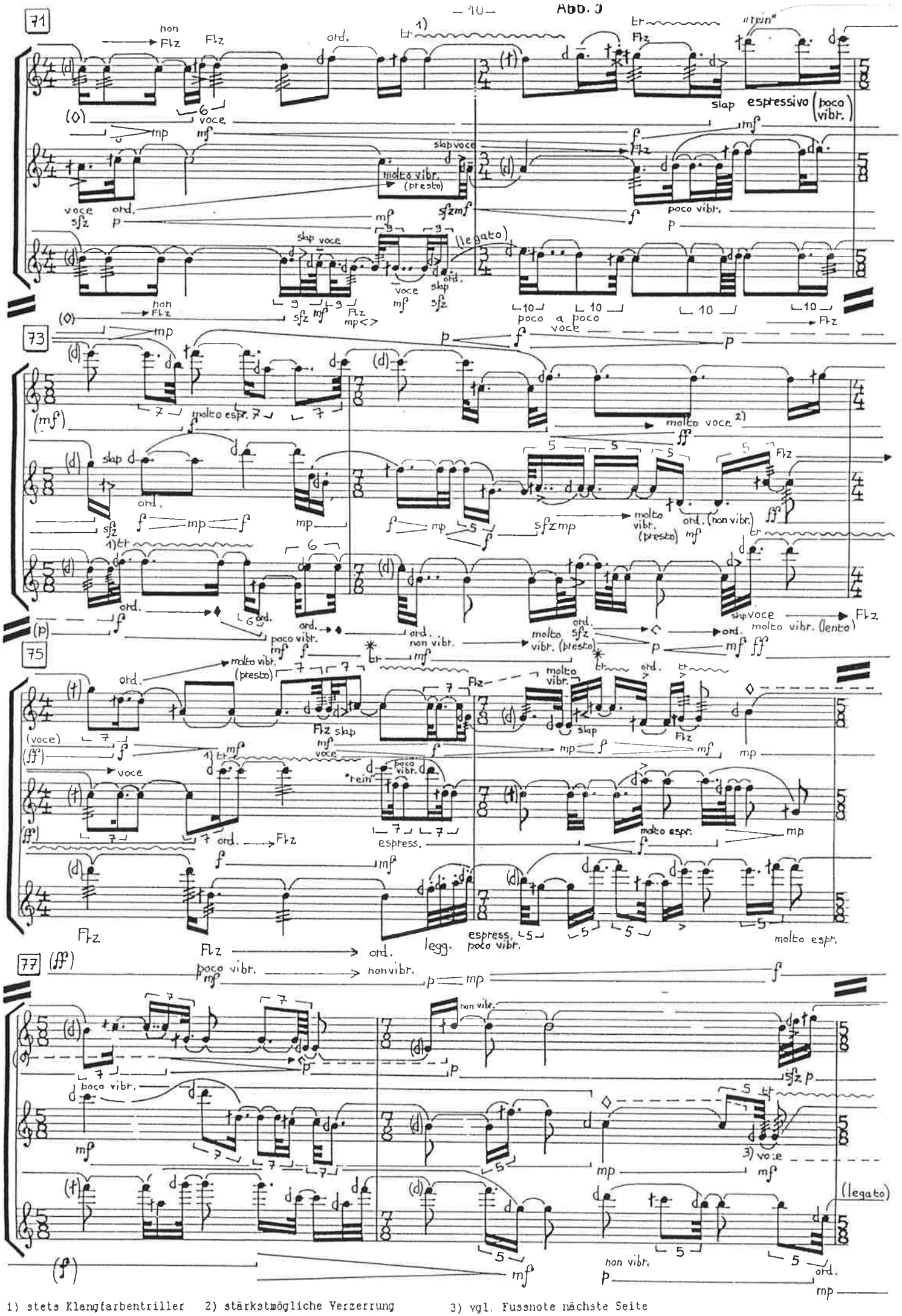
- Dissonanzgrad, harmonische Klanglichkeit: Bevorzugung

	weich-dissonant	spröd-rein	weich-spröd	weich-dissonant
z.B.	gr 2 - Terz	kl 2 - Quint	gr 2 - gr/kl 2	kl 3 - kl 6

- Stimmtausch: im geringem Masse und unsystematisch
- Tendenz, Konzept: im Grossen allmähliche Ausdehnung, im Kleinen „tonpoetische" Linearität; eher non-direktionell
- Tempo der Parametermodulationen: allmählich
- Prinzip: nicht wortwörtliche Umsetzung der Rhythmik, sondern Verdichtung durch Überlagerung verschiedenartiger Gestaltungsvorgänge.
- Begriffsspiegelsymmetrie:

Tutti (alle Stimmen gleichzeitig komponieren)	individuelle Hüllkurven	gemeinsame mikrotonale Hüllkurve	quasi Soli im Tutti: (mehr Stimmtausch)
	1. { 8 c^3 - g^3; 2 as^2, a^2		3. Klar. nach bestimmten intervallisch-melod. Regeln durchkomp. } steigend
	2. { 2 b^2, h^2; 6 cis^2-es^2, d^2, f^2-g^2; 2 a^1, b^1	→ e^2	(1) Terz u. 6/(2) 4,5 + Trit/(3) 7 u. 2/(4) 1)+2)/(5) 1)+3)/(6) 2)+3)/(7) 1)+2)+3) } ab 7? taktuel
	3. { 2 h^1, c^2; 8 cis^1 - as^1		2. Klar (Duplum): Krebs der Regeln; 1. Klar. (Triplum): „frei" (harm. Ergänzung)

Abb. 3



1) stets Klangfarbentriller 2) stärkstmögliche Verzerrung (kleine Sekunde singen) 3) vgl. Fussnote nächste Seite

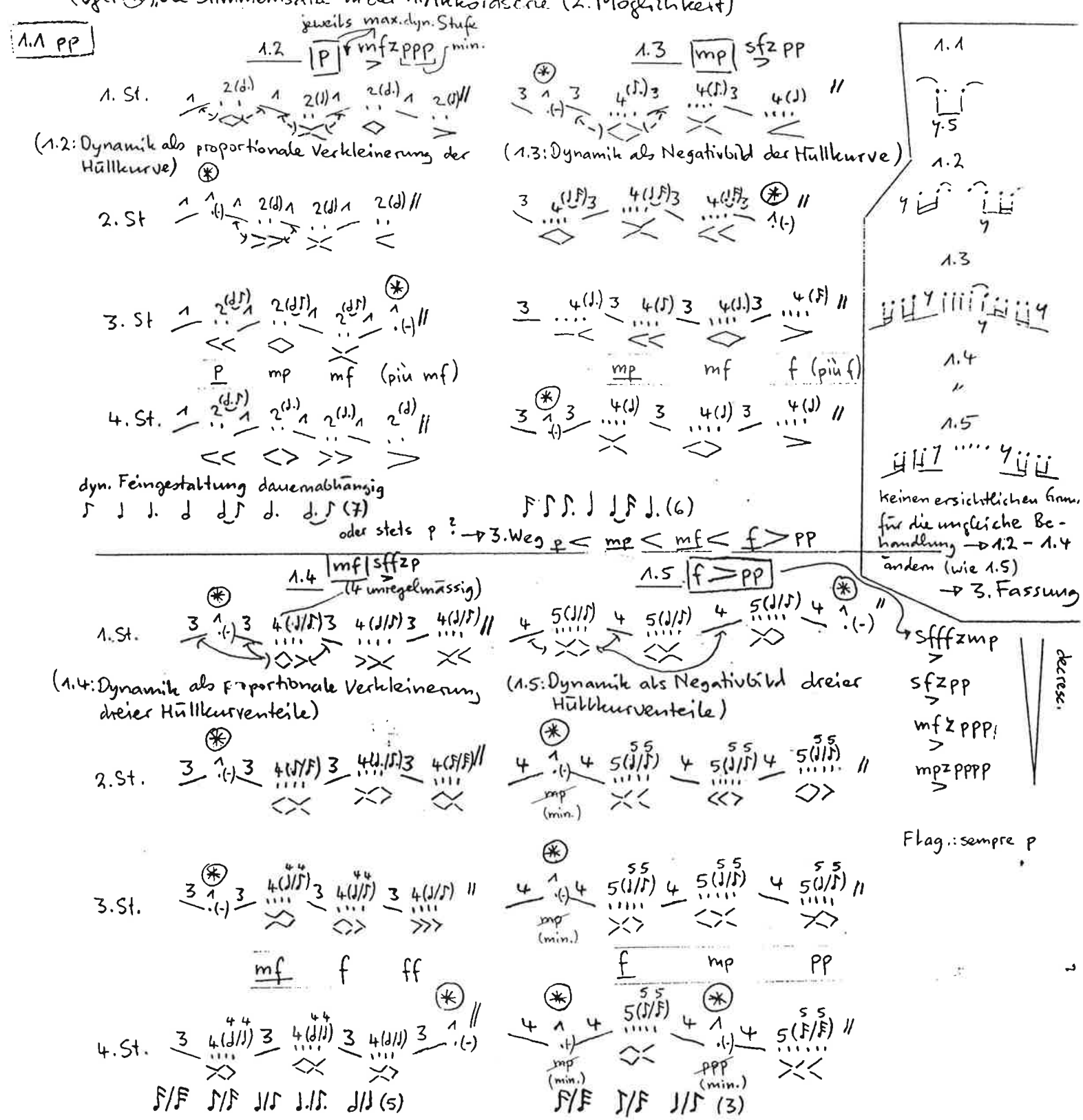
Adagio assai

Abb. 75

kontr. Systematik (Anzahl)
Endanzahl

Analytische Skizze: Dynamik

(vgl. ① „Die Stimmensätze in der 1. Akkordserie (2. Möglichkeit)"



Stets 4er-Einheiten → Zusammenhang mit 4/4-Taktart.
Dynamik ebenfalls hüllkurvenmässig gestalten.

⊛ gestrichene Haltedauer (sustain)

Die Dynamik in 1.1 antizipiert die Hüllkurven 1.2 – 1.4 z.B. Vn I
$\boxed{pp}$ proportional zu 1.2 – 1.4

Die Zunahme der Dynamik entspricht der Zunahme des tonlichen Ambitus

p mp mf mp mf f mf f ff f (mf) mp (p) pp

gliss: mfzppp sfzpp sffzp sfffzmp (sffzp) sfzpp mfzppp mpzpppp

Abb. 78

Artikulation

direktionelle Entwicklungsmöglichkeiten bei Streichern

1.1

non vibr. → appena vibr. / poco vibr → molto vibr. presto (serré) | serré → molto vibr vento | vibr. intensivo → vibr. norm.

molto sul tasto → sul tasto → ord. → sul pont → molto sul pont.

1.4 1.5

Strichart) flaut. → ord. → ⊓ (V) → ord → ½ c.l.t. → c.l.t. (1/1) (→ flaut.)

Dynamik) mf f ff f mp pp

Bogen) alla punta → modo ord. → al tall. → modo ord.

(alla corda)

(trem.)

ten. / portato / alla corda / pesante / leggiero / lusingêndo / cantabile / lontano

con forza

sotto voce

sonore, dolce, espr.

1.2

ord. → sul tasto → molto sul tasto (sul tasto estr.)

p mp mf (più mf)

1.3

ord. → sul pont. → molto sul pont (sul pont. estr.)

mp mf f (più f)

31-10-87

Akkordverbindungstöne
Einzeltonverbindungsglissandi } extrem wenig Bogendruck

(die gleiche Funktion (als Verbindungsbausteine) legitimiert die gleiche Spielart)

Abb. 79

Saitenwahl

Möglichkeiten:

Violine

auf der höchsten Saite 2 Oktaven + Quint / Sexte
auf den andern Saiten Duodezime (höher umständlich)

Bratsche

pro Saite 2 Oktaven + Quarte/Quinte (Paganini schreibt auch über den Griffbrett-rand hinaus)

Violoncello

pro Saite 2 Oktaven + Quarte

Konzept

pro Hüllkurve eine Saite. Graduelle Abstufung analog Dynamik und Artikulation.
ausser 5. Abschnitt: Krebs

tiefe Saiten (1.1) → hohe (1.4) → tiefe! (1.5)

1. Abschnitt

Vn I sul G : (ta¹-h¹)
Vn II " G : (a¹-h¹)
Vla " C : (a¹-h¹)
Vc " C : (a¹-dh¹)
[sempre]

} mittel ev. alle sul D
Oktav: sul G

2 Corde (Zweiklänge)
1. Mögl.: Überlappung eines Saitenwechsels Vla T.14, Vc 19
2. Mögl.: kein Saitenwechsel, Überlagerung (Induktion) Vla T. 19 - 21 / 25

2. Abschnitt

Vn I sul : G (b¹-cis²) T.14 Flag. 2corde
Vn II " : G (dh¹-cis²) (D)
Vla " : G (ta¹-cis²) (G)
Vc " : G (a¹-cis²)
[sempre]

3. Abschnitt

Vn I sul : D (g¹-h¹)
Vn II " : D (g¹-cis²) (D) T. 19 - 21
Vla " : D (g¹-cis²) 2corde G-Flag 2corde
Vc " : D (g¹-cis²) (D) (A)
[sempre]
Flag 2corde T. 19

4. Abschnitt

Vn I sul : D (da¹-d¹)
Vn II " : D (g¹-d²) (D) T. 25
Vla " : D (g¹-d²) A-Flag (2corde)
Vc " : A (g¹-d²)
[sempre]

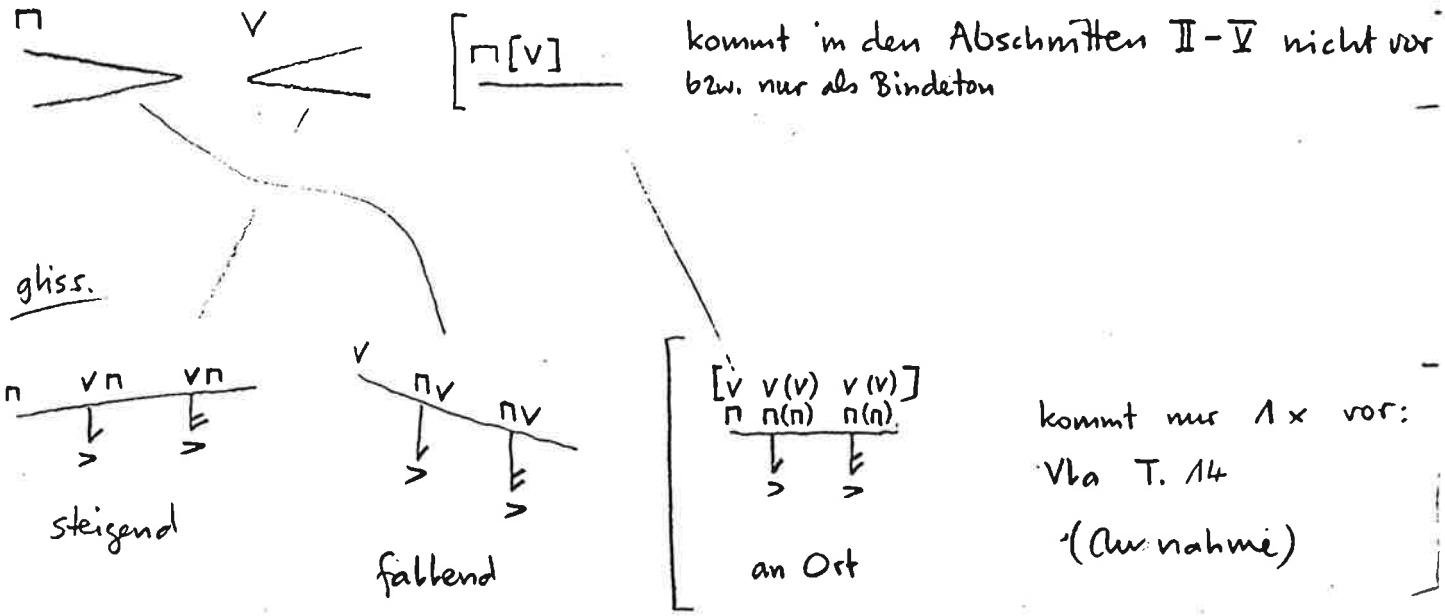
5. Abschnitt

Vn I sul : A, D, G, G (ta¹-d²/d²-fis¹/fis¹-c²/c²-ta¹
Vn II " : A, D, D, G (ta¹-c²/c²-ta¹/ta¹-es¹/es¹-d¹
Vla " : D, D, G, C (da¹-ta¹/es¹-ta¹/es¹-d²/fis¹-d¹
Vc " : A, D, G, C (fis¹-d²/fis¹-c²/ta¹-c²/es¹-ta¹)

(Was wie ein gleichzeitiger Wechsel aller z.B. vom 2. zum 3. Abschnitt aussieht, geschieht im Stück doch nicht simultan, da die Einsätze ineinander verzahnt sind.)

Stricharten

im Prinzip (Ausnahme: antizipierender I. Abschnitt: auf dem selben Ton alternierend)



19

(ord.)

flautando alla punta d'arco

(ord.)

(modo ord.)

(q.n. sub. _) sffzp sffzp (q.n. _ _) sffzp sffzp

p mf p mf p (q.n.sub. _ _) sffzp sffzp (q.n.) sffzp sffzp f p

(quasi Flageolett)

(ord.)

(sempre sul D) sffzp sffzp sffzp (q.n.sub. _ _) (q.n.)

(q.n.sub. _ _ _) sffzp sffzp (q.n.) sffzp sffzp

flautando alla punta d'arco

(ord.)

p mf p p mf sffzp (q.n.sub) (q.n. _ _ _

(molto sul pont.)

(2 corde)

(ord.)

(sul D)

sul pont. estremo

(ord.)

(sempre sul D) (q.n.sub. _) (q.n. _ _

(quasi Flag.) (q.n.sub. _) sfzpp sfzpp sfzpp sfzpp

pp

più f pp

sffzp

(2 corde)

p sempre sul G

(quasi Flageolett)

(ord.)

sempre sul A

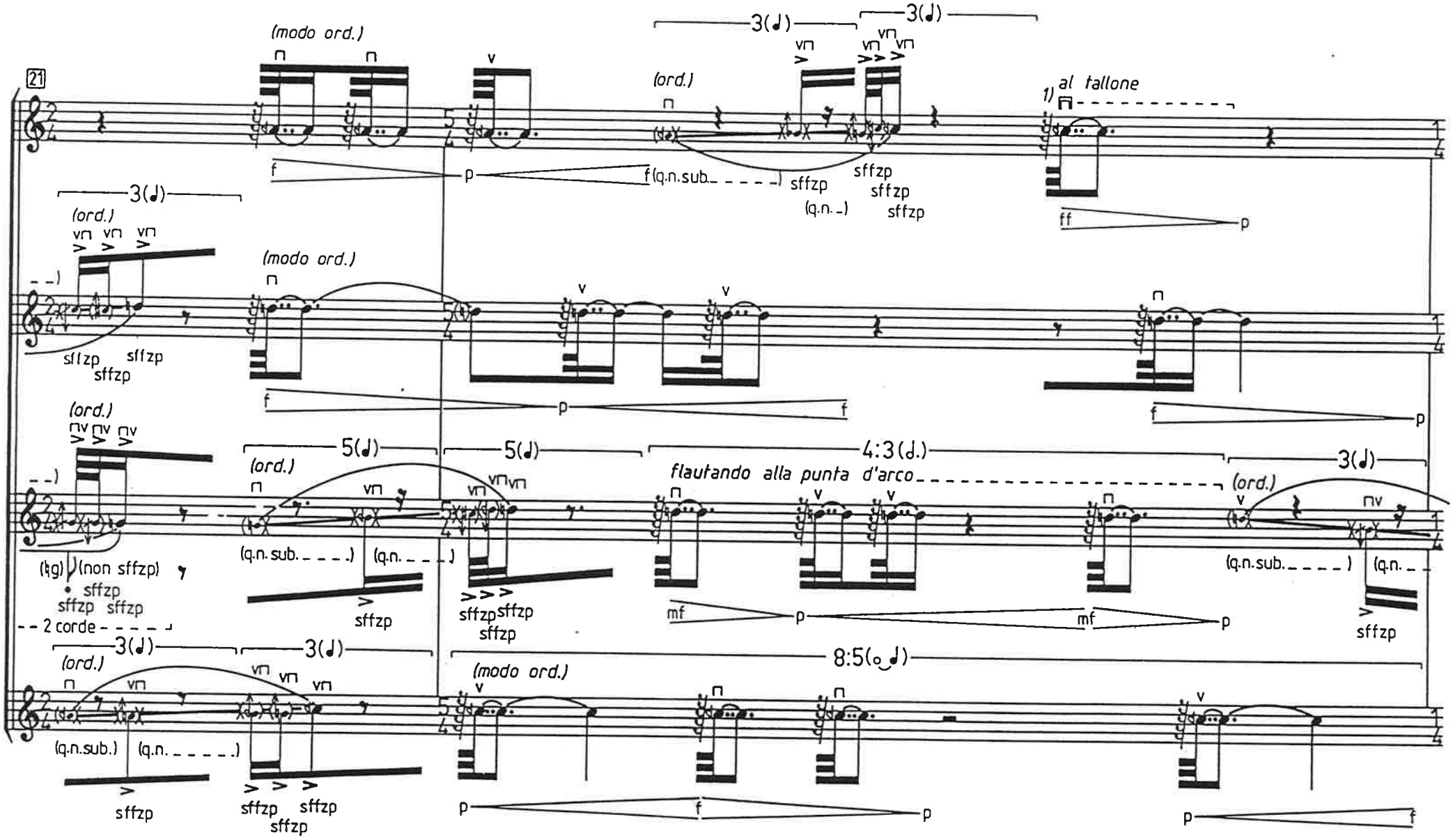
flautando alla punta d'arco

mf p p mf p

(sul D)

(q.n.sub. _ _ _) (q.n) (non sffzp) sffzp sffzp sffzp sffzp

2 corde



1) extrem starker Bogendruck. Resultat: im Fortissimo nur Geräusch, im Piano Tonhöhe.

Atemlinie

Brainstorming / Ausarbeitung 1 (Übertragung meiner Metrumstechnik auf die Space-Notation)

Prolog

x) 23:19" (∿ Tpo ≈ 73)

(𝅗𝅥) 5 (1⅔ 2⅓ 1 3) 2 4⅕ 3⅘

① nur Luft
dal niente — mp — pp — f — pp "sch" (dunkel) — p

3 5

7"
3" 4"

Tamtam tremolo
2 Finger: (2-3-2-3...) pp — verklingen lassen

...ts durch das Horn geblasen

19"

(übertriebene) Klappengeräusche ohne Ton

(1/1½/2/2½/3/3½/–/4½/5)(5/4/4/10)
(4)

⅔ 3 ③ ⅓ — 4/5 5 ②/③ ⅘ ← Antizipationen

(1a,b,c ...) Entwicklung von Luft zu Tonpunkten (gesungen?)

T.-t. →

123 213 345 4+1=5

Tam-tam ¡ klingen lassen
mp

halb gestopft

to #o to ♮

non vibr. →

¡
mf

(23-5-1988)

mp

T.-t. tremolo
mp

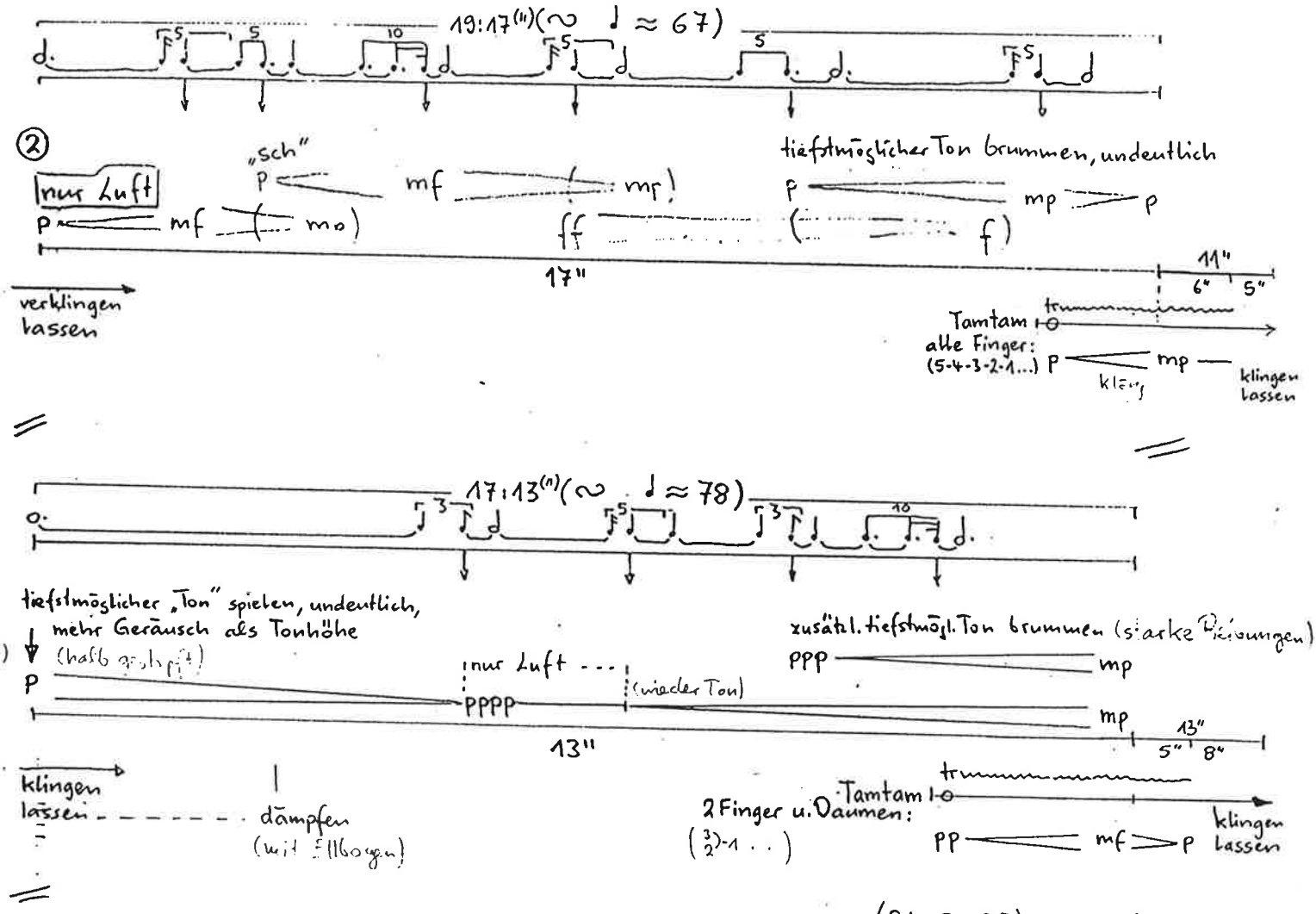
× : übertriebene Klappengeräusche

: tiefstmöglicher Ton brummen

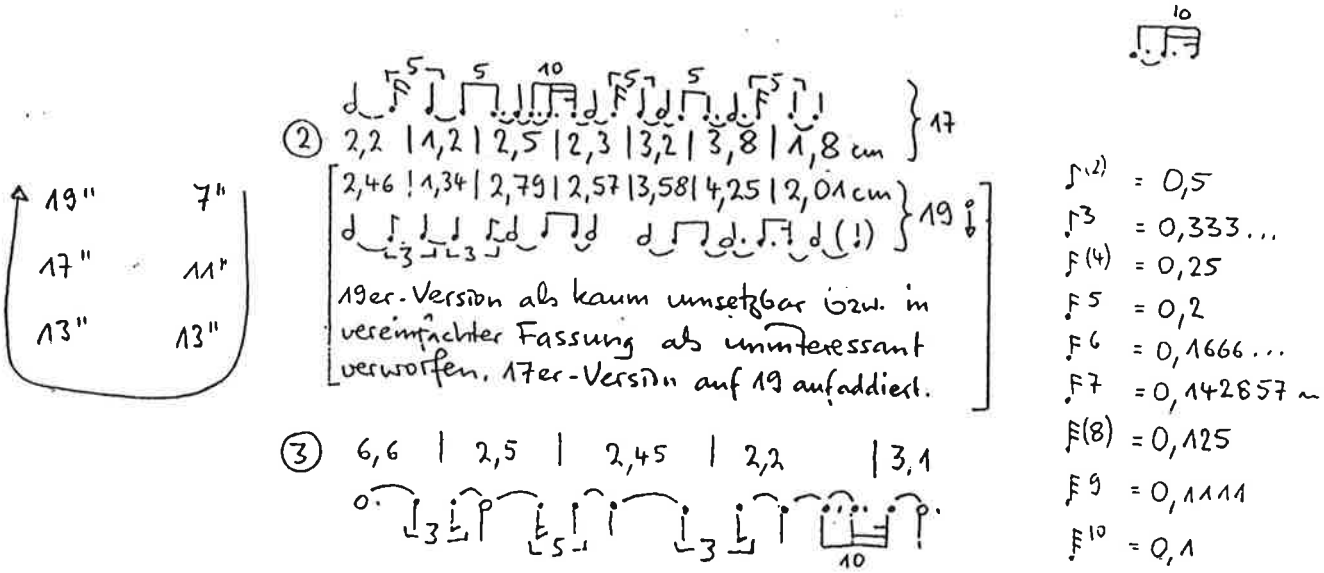
, d' spielen und , es' singen

x) dies ist eine neue Erscheinungsform in der Entwicklung meiner metrischen Verfahren

Brainstorming / Ausarbeitung 2



(24-5-88)



♪(2) = 0,5
♪3 = 0,333...
♪(4) = 0,25
♪5 = 0,2
♪6 = 0,1666...
♪7 = 0,142857 ~
♪(8) = 0,125
♪9 = 0,1111
♪10 = 0,1

(28-5-88)

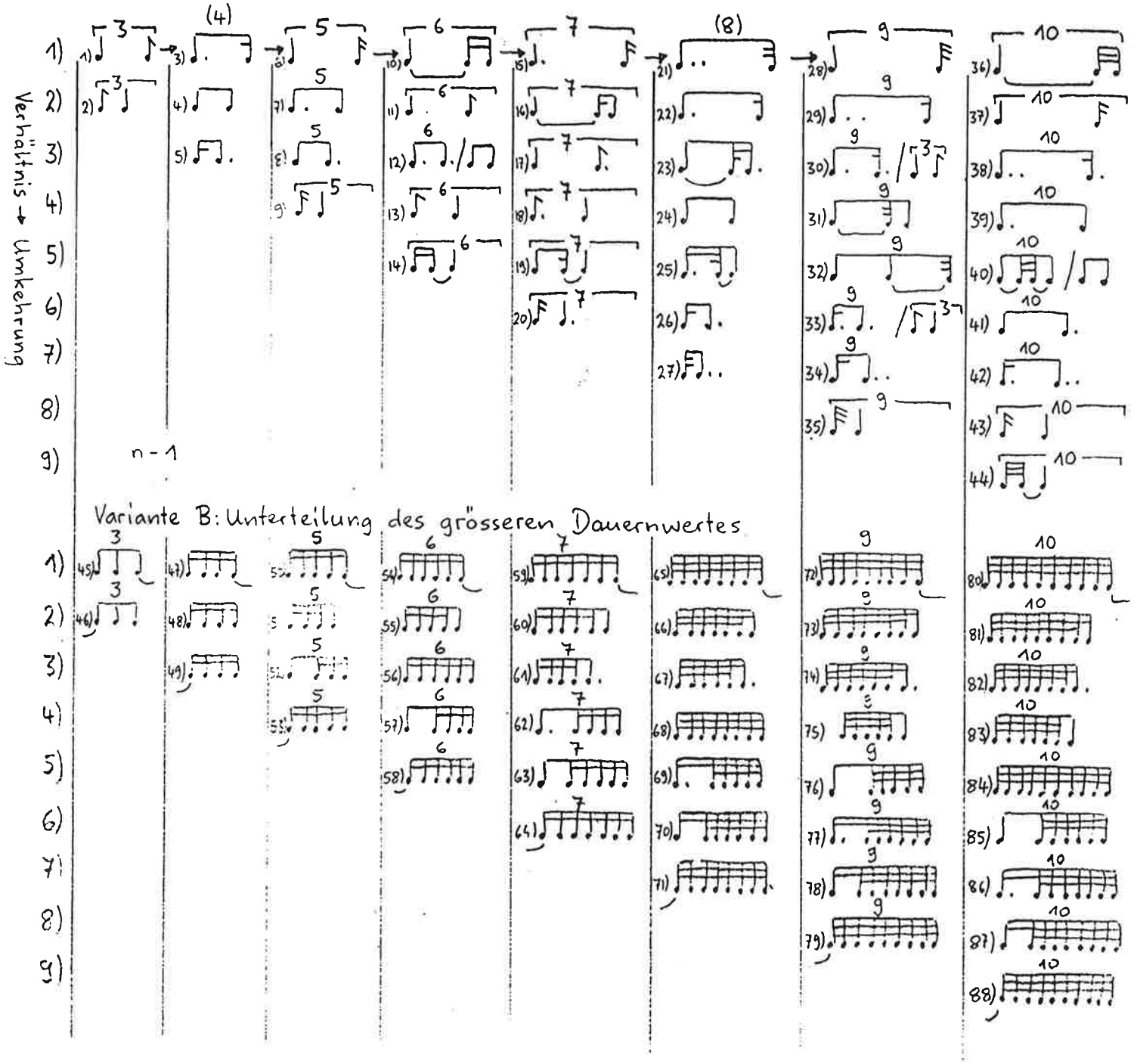
Die Entwicklung der rhythmischen Figuren („Wahrheitstafel")

(nach dem Kompositionsverfahren „Rhythmische Transformationsmöglichkeiten" 7/8-5-87)

Alle vier „zusammengesetzten" Figuren, die nun zu entwickeln sind, gehören der selben Kategorie an: lang-kurz.

Umwertung → (im Bereich der durch die Orig.-Form gegebenen irrat. Fig. ⌐3¬ bis ⌐10¬)

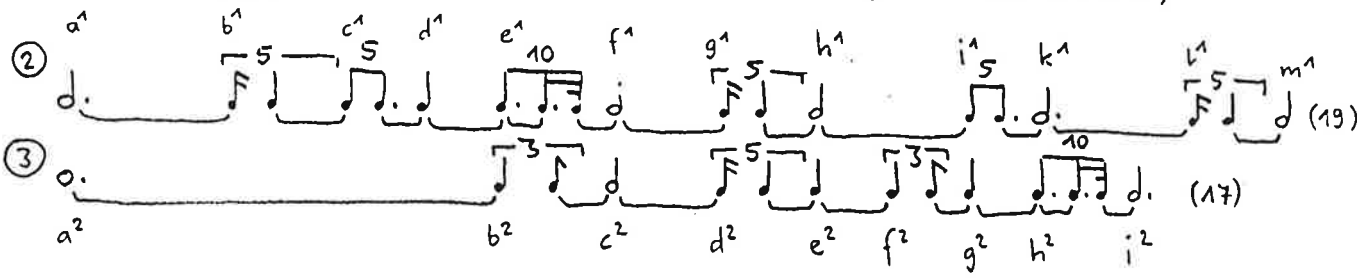
Verhältnis → Umkehrung



Die rhythmisierten Atemlinien (bzw. Atembögen)

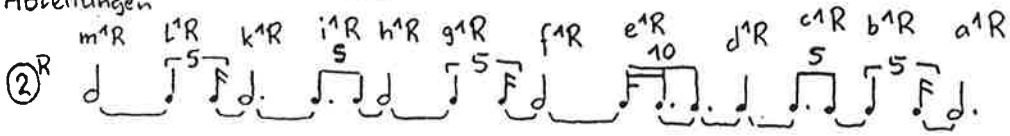
abgeleitet aus den metrisch-rhythmischen Proportionen des Epilogs (diese wiederum entstanden aus einer präzisen Umrechnung der brainstorming-mässig aufgezeichneten optischen Proportionen → das frei gewählte Ausgangsmaterial (strukturierte Graphik als synthetische Fortsetzung der in den „Klangwandlungen" angewandten Dialektik von optischer Idee und struktureller Gegenkraft).

Originale (daraus können auch Ausschnitte genommen werden)

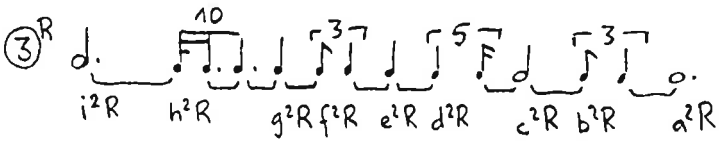


Krebs-Formen (daraus können auch Ausschnitte genommen werden)

Ableitungen



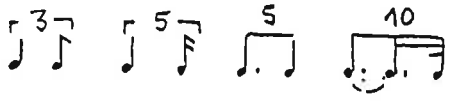
(Krebs von ②) (19)



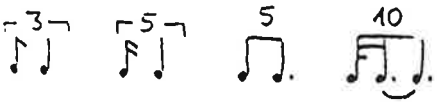
(Krebs von ③) (17)

Figuren-Reservoir

o. d. d ♩ (einelementige, nicht umkehrbare und nicht entwickelbare Figuren; „einfache" oder „Primfiguren")



(mehrelementige, umkehrbare u. entwickelbare Figuren; „zusammengesetzte" Figuren)



(4-6-1988)

+ Spielarten

Ton (2)

♩=75 poco a poco accel. — accel. sempre

2. Mögl. + ord. +

+ ord. B F B

mp — p — mf — f — (f)p

pochiss. rocc. dim. sub. 2)

Verbindungsstück

(Ausg. notiert.)

kompositorisch legitimierte Clusn.

19:18 (~♩≈77)

ord. o ord.

10 pochiss. rocc. 2) mf mp

eigentlich:

(d) eigentlich:

presto — lento

Tamtam

ff — pp klingen lassen

mit dem Holz des Tamtam-Schlägels

♩=73 + ord. poco a poco accel.

2. Mögl. Amplituden-Vibrato mit Hals und Zwerchfell (langsam) (♩~108)

langsames Vibrato mit Hand — stark

v. norm.

mp f — ff — p — mp

(Tamtam klingen lassen)

Permutation c ↔ cis

17:16 (~♩≈78) rall. → ♩=73

vibrato rapido mit Mund

Tonrepetition so schnell als möglich

staccatissimo presto poss.

ab hier tonlos

morendo

mf

f Trichter rausnehmen und normal weiter blasen

Tamtam 4)

klingen lassen

pp p mp mf

unbetonte

) Zwerchfell-Akzente (stimmlos)

) quasi stimmhafte Zwerchfell-Akzente (jeweils gleicher Ton wie gespielt)

) starkes Klappengeräusch durch B-F-Horn-Wechsel

Stösse ~~Schläge~~ auf den rechten Rand, so dass das Tamtam hin und her schwenkt

4) ab hier wenn nicht anders vermerkt: mit dem Schlägel normal, d.h. nicht mit dem Holz geschlagen

onrepetitionsfolgen nur im Halbtonabstand

Lumière(s)

only the absolute necessary work (new blowers) and utmost care was taken not to alter the character of the organ either in its sound and its technical structure. The doors of the organ wings, which were in bad maintenance, were repaired with great care by the Basle Museum of Arts under the direction of Professors Riggenbach, Cadorin and Schmidt.

After this successful restoration Valère could again pride itself of having the oldest playable organ in the world. Yet a fully restored but mute organ in a church, which is no longer attended, is useless. Again and again the same question used to be raised on visits to the church. 'When can we hear the organ play?' or 'How does it sound?'

After the restoration a great many organists, music scientists, organ experts and believers came to Valère. The usual tourist sightseeing tours were no longer sufficient and what is more, the famous organ became nothing but a tourist attraction. Therefore in 1968-1969 a first attempt was made. The guardian set up Saturday afternoon concerts with the organist and expert Jean Jacques Gramm and he soon realized that it was a great idea drawing many supporters.

Success came and in 1969 the first International Organ Festival was organized. In the last decade it has found a place among the meaningful musical events in Switzerland and Europe.

The International Festival of ancient organ at Sion (Sitten) is attended by internationally renowned interpreters, famous all over the world. The concerts take place on seven Saturday afternoons from the middle of July to the end of August.

The reason for the festival is first of all to bring to light old, forgotten organ music.

The guardian incites also the organists to search in their records and to play typical old organ pieces from their homecountry. In that way exclusive and genuine tones can sound in their original character like beautiful rarities that have not been played for many centuries and have gone off the way. But only there on the oldest organ in the world they can be rendered in their original fashion.

Let us then rejoice at the well-made restoration of this old organ, the reason for the festival.

May it for many years to come remain a witness of organ building art in times past, and fill connoisseurs and believers with enthusiasm and joy.

M. W. (Translation: Jean Pouget)

Disposition der heutigen Orgel:

Manual Tonumfang C - c''' (kurze Octave) 45 Tasten (ursprünglich H - f'')

Principal 8'	von C - H aus Holz, hinten stehend, ab H - c''' (Metall) im Prospekt.
Octave 4'	C - F mit Coppel 4' zusammen geführt (Holz) ab G aus Metall (frühere Prospektpfeifen)
Copel 4'	Holzpfeifen in gedeckter Bauart (Nussbaumholz)
Quint major 2⅔'	von C - F in 1⅓' Lage (Metall)
Superoctave 2'	originales Register aus gotischer Zeit (Metall)
Qint minor 1⅓'	ab dis'' als 2⅔' (Metall) originales Register aus gotischer Zeit
Mixtur 2fach 1'	der 1' ist original aus gotischer Zeit (Metall) die Repetitionen, die mit 1' und ½' beginnt, repetiert auf klein h in 1' und ⅔' und auf a'' in 2' und 1⅓'

Pedal Tonumfang C - c eine «kurze Octave» mit B d.h. 9 Tasten. Pedal angehängt

Subbass 16'	mit gekoppeltem Bordun 8' Gedakt (Holz) hinten stehend
Stimmung	sehr hoch - 897 Schwingungen
Winddruck	45 mm Ws. (Wassersäule) - Mechanische Traktur

Composition de l'orgue en son état actuel:

Clavier manuel de Ut 1 à Ut 5 (octave courte) 45 touches (autrefois Si 1 - fa'')

Principal 8'	de Ut 1 à Si bémol 1 en bois, logés en retrait, depuis le Si 1 jusqu'au Do 5 en montre (métal)
Octave 4'	de Ut 1 à Fa 1 (bois) en parallèle avec Coppel 4' de Sol 1 en métal (autrefois en montre)
Copel 4'	tout en bois, tuyaux bouchés (noyer)
Quint major 2⅔'	de Ut 1 à Fa 1 en 1⅓' (métal)
Superoctave 2'	jeu gothique d'origine (métal)
Quint minor 1⅓'	de ré dièse'' en ⅔' (métal) jeu gothique d'origine
Mixtur 2 rangs 1'	le rang de 1' (Tiercette) est d'origine gothique (métal) la répétition qui commence avec 1' et ½' répète au si en 1' et ⅔' et de !a'' en 2' et 1⅓'

Pédale de Ut 1 à Ut 2 plus Si bémol (octave courte) 9 touches

Subbass 16'	couplée avec Bourdon 8' (jeu bouché tout en bois) logés en retrait
Diapason	plus élevé que l'actuel - 897 vibrations
Pression d'air	45 mm (col. d'eau) - Traction mécanique

Specification of the present organ:

Manual compass C - c'' (short octave) 45 keys, (originally B - f'')

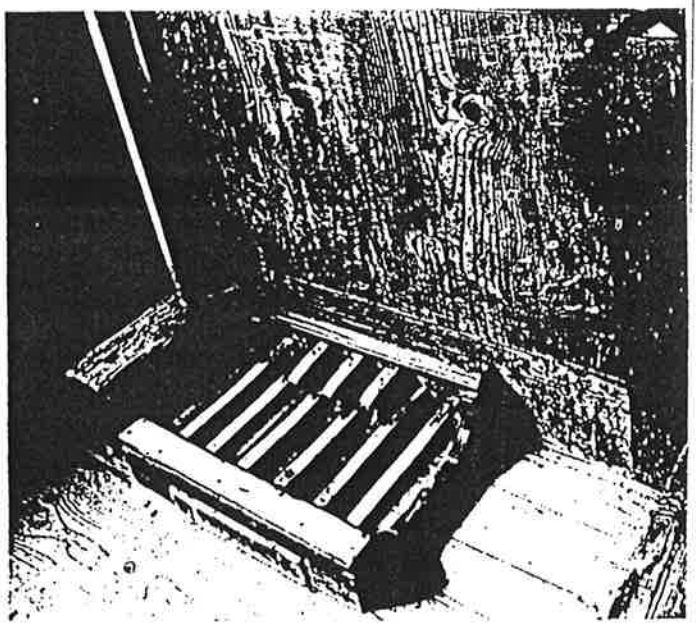
Principal 8'	*C - F of wood, standing at back, from B - c''' Metal standing in facade*
Octave 4'	C - F together with Coppel 4' (wood) from G in metal pipes. (former front pipes)
Copel 4'	wooden pipes in stopped construction (walnut)
Quint major 2⅔'	from C - F in 1⅓' range (metal)
Superoctave 2'	original stop from the gothic period (metal)
Quint major 1⅓'	from d sharp'' as 2⅔' (metal) original stop from the gothic period.
Mixtur 2 ranks 1'	the 1' is original from the gothic period (metal) the repetition beginning with 1' and ½' repeats on b in 1' and ⅔' and a'' in 2' and 1⅓'

Pedal compass C - c''' (short) octave) 45 keys, (originally B - f'')

Subbass 16'	with coupled Bordun 8' Stopped - (wooden gedact) standing at back.

Pitch: very high - 897 oscillations. Wind pressure: 1,8 inches water gauge - Tracker action.

Die Manualklaviatur der Orgel
Le Clavier manuel de l'orgue



Das Pedal
Le pédalier

Lumière(s)

René Wohlhauser
1989

sombre
♩=ca.73

Manual

Pedal

pp

pp

pp

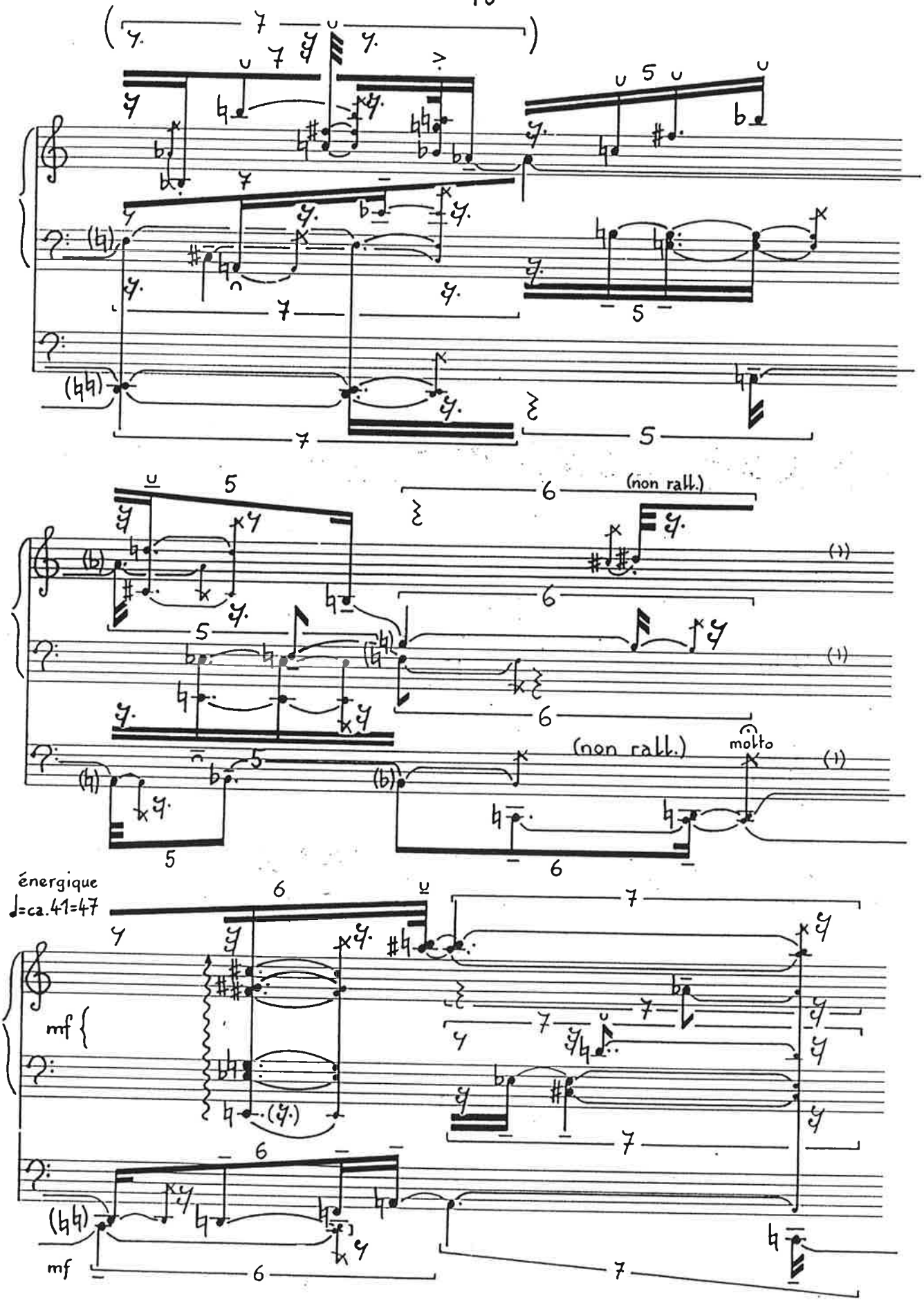
Motor einschalten

} tacet

(Pedal solo)

linke Hand

1) Fermate mit Mikrotonschwebungen (durch Ziehen und Stossen von Registern). Nur wenn orgelmässig möglich, sonst weglassen.


(non rall.)
(non rall.)
molto
énergique
♩=ca.41=47
mf
mf

Feuer-Idylle

Feuer-Idylle T3(gk), o.R.1, u.R.66

von
Gottfried Keller (Realismus)

Textauswahl und -zusammenstellung vom Komponisten aus den beiden ersten der insgesamt drei Handschriften und aus den (divergierenden, weil von Herausgeber und Autor mehrfach umgearbeiteten) Veröffentlichungen von 1845, von 1846 und von 1883.

I,1 1846: Wild hallt der Schrei der Glocken durch die Nacht
Und Schüsse dröhnen von des Berges Wacht;
1883: Laut stürmt der Schall der Glocken durch die Nacht,
Und Schüsse dröhnen von des Berges Wacht;

I,5 1846: Da wallt vom Berg mit ungebrochnem Lauf
Die eine Flamme hell zum Himmel auf;
1883: Da wallt vom Berg mit ungebrochnem Lauf
Die rote Lohe hell zum Himmel auf;
H1 : Da wallet still mit ungebrochnem Lauf ...

I,7 1846: Da sitzt der helle Geist auf seinem Raub
Und macht den morschen Kram zu Asch und Staub;
1883: Asch'

I,10 1846: Zu lesen in des Feuers Angesicht
Und was es heimlich mit den Sternen spricht!
H1 : Die Lenznacht und das Feuer sind so schön -
Sie scheinen sich wohl heimlich zu verstehn!
H1,2: Und was es heimlich zu den Sternen spricht!

II,4 1846: Dies Lächeln mag die bleichste Blume sein,
Die einstens ziert des Mannes Totenschrein -
1883: Dies Lächeln mag die bleichste Blume sein,
Die zieren wird des Mannes Totenschrein. -

/III,2 1846: Und aus der Feuersäule quillt der Schwall,
Des Wasserstrahls lebendiger Kristall.
H1,H2: Und aus der Feuersäule springt der Quell
Des Wassers munter und krystallenhell!

X,1 1846: Die Flamm ist tot, der Krater ist verglüht,
Die Himmelsrose drüber aufgeblüht;
H1,H2: Der Flammenkelch ist endlich ausgeglüht
Und drob die Himmelsrose aufgeblüht

X,2 1846: Woran der Mensch die Totenhände legt
Und was er diebisch scheu zusammenträgt:
Hin ist nun alles, was nach Richt und Mass,
Gefügt, gebunden, aufeinander sass.
1883: Woran der Mensch ruhlos die Hände legt,
Und was er diebisch scheu zusammenträgt:
Hin ist nun alles was nach Richt' und Mass ...
H1 begann zuerst:
Gefallen Alles, was nach Richt und Maass,
Gefügt, gebunden auf einander sass!
1845: statt "die Totenhände": "die kalten Hände"
1, 3. Zeile: Schutt ist nun alles ...

Phonetisches Material

[ ] 1.) Duden Band 6 „Aussprachewörterbuch"; 2.) für Alternativen: engl. Dict.; 3.) Ablautung, z.B. 2. Strophe, 2. Zeile: o → õ → ɔ
(↳ Langenscheidts Taschenwörterbuch) ɔ̇

I. Teil *)

1. W-d Schr GL N-t (staccatissimo, extrem kurz, kaum verstehbar gestammelt)
ⓐ [v t] [ʃr] [gl] [n t]

Sch dr d-B W-t (;)
[ʃ] [dr] [d b] [v t]

(ev. Zwischenspiel: verschiedene Mundgeräusche)

2. a (-) o (-) e u-e-o au (nach jedem Laut Glottalstop im Hauptmaterial; im Nebenmaterial gemeckert)
ⓑ [a ɔ ɛ] [ʊ ə ɔ] [au̯]

o (-) o e (-) u (-) i au (;)
[o o] [ɛ ʊ I] [au̯]

3. So si he (-) Gei au (-) ei ub (immer noch scharf artikuliert)
ⓒ [zo:] [xI] [hɛ gai̯] [au̯ ai̯] [up]

ma (-) de (-) mo Kra zu (;)
[ma de: mɔ] [kra] [tʂu:]

4. u (-) e i (-) e eu - e e - i (lange Fistel- u. Flageolett-Laute)
ⓓ [u: e:] [I ɛ] [ɔy̯ ɐ] [ə I]

u (-) a (-) e (-) ei (-) i i (-) e (-) e - e (-) i (!)
[ʊ a ɛ aI(i) I] [(i)I e ɛ] [ə I(i)]
engl. Dict. e.D.

5. Ds ln mg bl - chst Bl s (,) (stimmlos geflüstert, „Bühnengeflüster")
ⓔ [d s] [ln] [mk] [bl ʂ st] [bl] [z]

st-ns z-rt s T-t-nschr (-)
[st ns] [ts rt] [s] [t tn ʃr]

II. Teil

6.-8. werden unverfremdet gesungen, aber (in Klammern) überlagert
ⓕ
α) mit sich selbst (Strophen 6-8) {in geschweiften Klammern}
β) mit dem obigen phonetischen Material der Strophen 1-5 ( )
γ) mit dem unverfremdeten Text der Strophen 1-5 ( )
δ) mit dem phonetisch verfremdeten Text der Strophen 6-8 { }

23-XII-89
[26-XII-89]

*) Je nach Bedarf können in diesem I. Teil weitere Sprachpartikel (stets in Klammern) eingefügt werden, die aus dem Textmaterial des II. Teils antizipiert werden.

Klammern: [ ] eckige Klammern für die phonetische Aussprache
( ) runde Klammern für phonet. Textmaterial aus dem jeweils andern Teil
⟨ ⟩ eckige Klammern für unmittelbare Textwiederholungen
{ } geschweifte Klammern für eingeschobenes Textmaterial aus dem gleichen Teil
Ausnahme: (-) Phonem-Zusammensetzungen, die sich nicht aus dem ursprüngl. Text ergeben.

24-XII-89

Forts. „Phonetisches Material"

II. Teil (1. Entwurf)

6. Und aus der Feuer- (Dies Lächeln)⟨Feuer-⟩säule (e(-)u(-)i) quillt
5. Str. 2.
der Schwall, [ɛ ʊ I]
Des Wasserstrahls {diebisch} lebendiger {qui Schwa} Kristall.
8. 6.
[kvI ʃva] 24-XII-89

7. Der Flammenkelch {e(-)i(-)e} ist endlich (Asch' und Staub) ausgeglüht
7. 3.
[ɛ I ɛ]
(u(-)a) Und drob (Und macht) die Himmelsrose (den morschen Kram) aufgeblüht
4. 3. 3.
[ʊ a] 26-XII-89

8. (Sch) Woran (dr) der Mensch {sch d} die Totenhände (T-t-nschr) legt
1. 1. 8. 5.
[ʃ] [dr] [ʃ d] [t tn̩ʃr]
Und was {(u(-)a)} er diebisch (hell zum) schen zusammen-{Schutt}⟨men-⟩trägt:
8/4. 2. 8.
[ʊ a]
Schutt {men}{zu}⟨Schutt⟩ (N-t) ist nun alles, was nach (Berges Wacht)
8. 8. 1. 1.
[n t]
Richt' und Maß,
(st-ns z-rt) Gefügt, gebunden, (s) aufeinander (Sch) saß.
5. 5. 1.
[st ns][ts rt] [s] [ʃ]
27-XII-89

alles kontrolliert ✓.

formaler Plan [5'-6']

(„Exposition des Ensembles": erster fragmentarischer Textteil (Strophen 1-5))

Formteil

(a) keine Tonhöhen, nur Sprach- (Zisch-u. Konsonanten-) und Schlagzeug- (Reib-) Geräusche (Sandblock, Steine)

(b) kurz gestossene Vokale (a, e) (Formantbereich) Metalldiophone gedämpft

(c) ‚ta', ke'-Kombinationen kurz gestossen Holzdiophone + Klavierholz

(d) lange Flageolett/Resonanztöne (geschlossener Mund) Resonanzklänge auf Metalldiophonen und im Klavierinnern

(e) schnell gesprochener Text, Klavier schnelle Passagen nur auf den gedämpften Saiten

(f) „Klavierlied": gesungen und Klavier ord.

„freie Ensemble-Kombinationen": zweiter expliziter Textteil (Strophen 6-8)
z.B.: gedämpfte Saiten im 3. Ped. + stacc. ord.
- lange Klavierklänge ord + Schlagzeug

29-XI-89

Ossia

I. Teil:

(a) 1. Strophe
nur Konsonanten, Wortverkürzungen (W-d) } 1. Str.
auf den Tasten, tonlos
59"

Zu.sp. versch. Mundgeräusche
Pedalgeräusche u. andere Klangquellen
17"

(b) 2. Str.
kurz gestossene Vokale, jeweils mit Glottalstop (a, e)
auf Holzteilen des Instrumentes
53"

(c) 3. Str.
scharf artikulierte Konsonant-Vokal-Kombinationen (si, ub)
auf Metallteilen im Flügelinneren
47"

(d) 4. Str.
lange Flageolett u. Resonanzlaute u. Töne mit verschiedenartig geschlossenem Mund
auf den Saiten im Flügelinneren
43"

(e) 5. Str.
stimmlos geflüstert, schnell gesprochen
erste Tonhöhen, aber auf (verschiedenartig) gedämpften Saiten (schnelle Passagen)
41"

[I. Teil: 4'20"]

II. Teil

(f) von Gesprochenem zu Gesungenem (Formanten)
Übergänge
43" (6. Str.)

unverfremdet, aber überlagert u. durchsetzt mit Verfremdetem
" " " " " " "
47" (7. Str.) 53" (8. Str.)

[II. Teil: 2'23"]

[das Ganze: 6'43"]

[ev. die Dauern der einzelnen Formteile nur approximativ festlegen (Reserve-Takte), definitiv erst bei der Ausarbeitung]

Formteil-Dauernsystem: Jeder Abschnitt unter einer Minute; im I. Teil primzahlig abnehmend, im II. Teil primzahlig zunehmend.

2-I-90

Forts. 3 „Die prädeterminierten Metren"

6. Strophe (Addition: 5. Strophe + 1 = 1. Strophe)

3 5 7 6 5 6 3 5 6 7 3 : 7 6 3 4 (5 6 5 3 7 4)
13 15 14 13 14 11 13 14 15 11 15 : 14 11 12

sec.: 2,13 | 3,08 | 4,62 | 4,26 | 3,3 | 5,03 | 2,13 | 3,3 | 3,69 | 5,87 | 1,85 | 4,62 | 5,03 | 2,31

Total: 39,26 : 3,74 (43") : (60 : 91 = 0,659..) = 5,675.. ≈ $5\frac{2}{3}$ (14) ≙ ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯³ 𝅘𝅥𝅯³

(13-I-90)

7. Strophe (Addition: 6. Strophe + 1 = 2. Strophe)

4 6 3 7 6 7 4 6 7 3 4 3 : 7 4 5 (6 7 6 4 3 5)
14 11 15 14 15 12 14 15 11 12 11 15 : 12 13

sec.: 2,64 | 5,03 | 1,85 | 4,62 | 3,69 | 5,38 | 2,64 | 3,69 | 5,87 | 2,31 | 3,36 | 1,85 | 5,38 | 2,84

Total: 42,93 : 4,07 (47") : (60 : 78 = 0,769..) = 5,29259.. ≈ $5\frac{2}{7}$ (12) ≙ ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯⁷ 𝅘𝅥𝅯⁷

(23-I-90)

8. Strophe (Addition: 7. Strophe + 1 = 3. Strophe)

5 7 4 3 7 3 5 7 3 4 5 4 3 5 6 : 7 3 7 5 4 6
15 12 11 15 11 13 15 11 12 13 12 11 13 14 15 : 11 15 13 12 14

sec.: 3,08 | 5,38 | 3,36 | 1,85 | 5,87 | 2,13 | 3,08 | 5,87 | 2,31 | 2,84 | 3,85 | 3,36 | 2,13 | 3,3 | 3,69 | 5,87

Total: 52,1 : 0,9 (53") : (60 : 71,5 = 0,839..) = 1,0727.. ≈ $1\frac{1}{13}$ (pochiss.) ≙ ♪ 𝅘𝅥𝅯¹³ (pochiss.)

oder: ≈ $1\frac{1}{9}$ (pochiss.) ≙ ♪ 𝅘𝅥𝅯⁹ (pochiss.)

(25-I-90)

$1\frac{1}{13}$ (pochiss.) ($1\frac{1}{9}$ pochiss.) ≙ ♪ 𝅘𝅥𝅯¹³ (pochiss.) 𝅘𝅥𝅯⁹ (pochiss.)

(26-I-90)

„Irrationale" Taktarten (Herleitungen; vgl. Kompositionsverfahren „Relationen aus Metrum"): Bereich 8-16

Subtempi [1]

o : 8 = 8/8 — ♪ = 52 (60) / 9:8 ♪^9 ≙ 58,5 (67,5) / 10:8 ♪^10 ≙ 65 (75) / 11:8 ♪^11 ≙ 71,5 (82,5) / 12:8 ♪^12 ≙ 78 (90) / 13:8 ♪^13 ≙ 84,5 (97,5) / 14:8 ♪^14 ≙ 91 (105) / 15:8 ♪^15 ≙ 97,5 (112,5, 16:8 ♪^16 ≙ 104 (120)

o : 9 = 9/9 — ♪^9 ≙ 58,5 (67,5) (/ 8:9 ♪ ≙ 52 (60) / 10:9 ♪ = 65 (75) / usw.)

o : 10 = 10/10 — ♪^10 ≙ 65 (75) usw.

o : 11 = 11/11 — ♪^11 ≙ 71,5 (82,5)

o : 12 = 12/12 — ♪^12 ≙ 78 (90)

o : 13 = 13/13 — ♪^13 ≙ 84,5 (97,5)

o : 14 = 14/14 — ♪^14 ≙ 91 (105)

o : 15 = 15/15 — ♪^15 ≙ 97,5 (112,5)

o : 16 = 16/16 — ♪^16 ≙ 104 (120)

Anwendungsbeispiele

a) im Temporahmen (♪^9 ≙ 58,5) 3/9 — 4:3 (♪ ≙ 78)

b) Erweiterung (♪^9 ≙ 58,5) 5/9 — 7:5 (♪ ≙ 81,9)

Bahn Basel-Luzern, 20. Dez. 1989

[1] Skala nicht logarithmisch wie bei Stockhausen (Band 1, S. 114)

Zwischenspiel

13 (♪ ≙ 71,5) exaltiert — quasi solo — etwas tappig — (slap) — (Lippenknall) — (Mund-eckenpizz.) — (Lippen-Vibration) — (Lippen-Vibration durch Luftstoß) — (♪ ≙ 65) — unbeeindruckt — quasi tutti — (blasen, quasi als Nachhall zum Pedal)

(stets mit der Zunge schnalzen, leise und unaufdringlich) — spitz — r. Ped. (Pedal deutlich treten) — barsch — Ped.

extravagant, spielerisch — quasi solo — (tr) — quasi tutti — quasi solo — quasi tutti

15 (♪ ≙ 58,5) — (slap) — (trockenes Husten) — (stimmloses Keuchen, den Zwerchfell-Atemstößen angenähert) — (Lippenknall) — (♪ ≙ 71,5) — arglos — (hörbar Atem durch die Nase ausstoßen) — (attacca)

(Atemstöße mit dem Zwerchfell verhalten) — hämisch — (Pedal allmählich und lautlos treten) — Ped. (Pedal knallend loslassen)

[17''']

1) leichter Akzent

2) ⊣ = einatmen, ⊢ = ausatmen