

Monothematik

in der instrumentalen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts
sowie im eigenen Werk

Dissertation zur Erlangung des Dr. sc. mus.
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vorgelegt von
Antonios Adamopoulos

Hamburg

2024

Betreuer der vorliegenden Arbeit waren Prof. Dr. Jan Philipp Sprick (Erstgutachter), Prof. Dr. Christian Grüny (Zweitgutachter) und Prof. Fredrik Schwenk (Drittgutachter). Die Disputation fand am 28.11.2022 in der Hochschule für Musik und Theater Hamburg statt. Zur Veröffentlichung wurde der Text sprachlich geringfügig überarbeitet. Der Persistent Identifier für die vorliegende Arbeit lautet: urn:nbn:de:gbv:18-ediss-123183.

Inhaltsverzeichnis

Legende	i
1. Vorwort	1
2. Rahmenbestimmung	3
2.1. Zum Begriff ›Thema‹	3
2.2. Zum Begriff ›Monothematik‹	10
2.3. Analyserahmen	22
2.4. Zur Bedeutung des Komponierens für die vorliegende Arbeit	23
3. Analyse der eigenen Werke	25
3.1. Op. 12, for Viola	25
3.1.1. Das Thema	25
3.1.2. Die formale Anlage in Verbindung mit den Themenvarianten und einem sekundären, nicht aus dem Thema stammenden Material	25
3.1.3. Behandlung der Themenvarianten sowie des sekundären Materials	28
3.1.4. Schlussfolgerungen	29
3.2. Op. 15, for Soprano and Ensemble	31
3.2.1. Das Thema	31
3.2.2. Umgang mit dem Notenmaterial in jeder Schicht	31
3.2.3. Die Klavier-Schicht	34
3.2.4. Die E-Gitarren-Schicht	35
3.2.5. Die Stimmen-Schicht	38
3.2.6. Die Bläser-Streicher-Schicht	40
3.2.7. Schlussfolgerungen	45
3.3. Op. 3 – Se oristiki aoristou, for Ensemble	46
3.3.1. Das Thema	46
3.3.2. Die Eigenschaften des Themas	46
3.3.3. Die Überarbeitungsarten des Themas	48
3.3.4. Form und Thema	59

3.3.5. Elemente jenseits des Themas in Verbindung mit der Form	60
3.3.6. Schlussfolgerungen	61
3.4. Op. 5 – Klathreptisma, for Orchestra	63
3.4.1. Das Thema	63
3.4.2. Melodie-, Akkord- und Instrumentengruppen	63
3.4.3. Sekundäres Material und neues Thema in Verbindung mit der Form	66
3.4.4. Schlussfolgerungen	73
3.5. Op. 14 – The Unexpected Response, for Soprano, Accordion und two Guitars	74
3.5.1. Das Thema	74
3.5.2. Das außermusikalische Konzept und seine Verbindung mit der Musik Selbst	74
3.5.3. Die sieben ausgewählten Stellen und ihre jeweilige Überarbeitung	77
3.5.4. Entwickelnde Variation	92
3.5.5. Die Form	94
3.5.6. Der Text und seine Überarbeitung	95
3.5.7. Schlussfolgerungen	96
4. Analyse ausgewählter Werke aus der Musik des 20. Jahrhunderts	99
4.1. Henry Cowell – Sinister resonance (1930)	100
4.1.1. Das Thema	100
4.1.2. Thematische Arbeit	100
4.1.3. Schlussfolgerungen	105
4.2. Olivier Messiaen – Apparition de l'Église éternelle (1932)	106
4.2.1. Das Thema	106
4.2.2. Erster Formteil und Exposition des Materials	106
4.2.3. Zweiter Formteil und Höhepunkt	110
4.2.4. Dritter Formteil und Abschluss	113
4.2.5. Zentralton C und außermusikalischer Hintergrund	114
4.2.6. Schlussfolgerungen	115
4.3. Anton Webern – Symphonie Op. 21 (1928)	118

4.3.1. Das Thema	118
4.3.2. Erster Formteil – »Exposition«	118
4.3.3. Zweiter Formteil – »Durchführung«	122
4.3.4. Dritter Formteil – »Reprise«	124
4.3.5. Die Reihe und das Thema	126
4.3.6. Schlussfolgerungen	128
4.4. György Ligeti – Continuum (1968)	131
4.4.1. Das Thema	131
4.4.2. Erster und zweiter Formteil – Feststellungen über Harmonik, Melodik und Rhythmik	131
4.4.3. Dritter und vierter Formteil – Die weitere Entfaltung des kontinuierlichen Klangs	139
4.4.4. Die Form	143
4.4.5. Schlussfolgerungen	148
4.5. Giacinto Scelsi – Streichquartett Nr. 3 (1963)	151
4.5.1. Vorbemerkung	151
4.5.2. Das Thema	152
4.5.3. Der melodische Aspekt der Fläche und ein weiteres thematisches Material	153
4.5.4. Zum harmonischen Aspekt der Fläche	159
4.5.5. Zur Entfaltung der Fläche	164
4.5.6. Schlussfolgerungen	170
4.6. Bernd Alois Zimmermann – Stille und Umkehr (1970)	174
4.6.1. Das Thema	174
4.6.2. Der Zentralton D	174
4.6.3. Der Blues-Rhythmus	179
4.6.4. Die Figuren	182
4.6.5. Koexistenz divergierender Elemente	184
4.6.6. Die Form	186
4.6.7. Schlussfolgerungen	190

4.7. Salvatore Sciarrino – Canzona di Ringraziamento (1985)	193
4.7.1. Das Thema	193
4.7.2. Erster Formteil – Klangfundament, hervortretende Töne und sekundäres Material	193
4.7.3. Mittelteil – Der dezente Kontrast zum ersten Formteil	197
4.7.4. Schlussteil – Feststellungen im Hinblick auf Material und Form	198
4.7.5. Schlussfolgerungen	200
5. Monothematik im außermusikalischen Kontext	202
6. Ergebnisse der Arbeit	206
Literaturverzeichnis	209
Musikalienverzeichnis	218
Anhang – Partituren und Aufnahmen eigener Werke	219
Op. 3 – Se oristiki aoristou, for Ensemble	221
Op. 5 – Klathreptisma, for Orchestra	239
Op. 12, for Viola	263
Op. 14 – The Unexpected Response, for Soprano, Accordion und two Guitars	267
Op. 15, for Soprano and Ensemble	277
Link für die Aufnahmen der eigenen Werke	313

Legende

Abkürzungen

Anh.: Anhang	<i>ppp</i> : pianississimo
Bd.: Band	<i>pppp</i> : pianissississimo
BWV: Bach-Werke-Verzeichnis	Nr.: Nummer
bzw.: Beziehungsweise	o. A.: ohne Autor
ca.: circa	o. D.: ohne Datum
d.h.: das heißt	Op.: Opus
ders.: derselbe	s.: siehe
Diss.: Dissertation	S.: Seite
ebd.: Ebenda	sc.: scilicet [gemeint ist]
f.: folgende Seite	sog.: sogenannte
ff.: folgende Seiten	Syst.: System
<i>f</i> : forte	T.: Takt
<i>ff</i> : fortissimo	u.: und
Fn.: Fußnote	übers.: übersetzt
ggf.: gegebenenfalls	u.a.: und andere; unter anderem
H.: Heft	usw.: und so weiter
Hob.: Hoboken-Verzeichnis	vgl.: vergleiche
hg.: herausgegeben	Z.: Zeile
Kap.: Kapitel	z.B.: zum Beispiel
KV: Köchelverzeichnis	Ziff.: Ziffer
<i>p</i> : piano	zit.: zitiert
<i>pp</i> : pianissimo	

Notenbezeichnung

Die konkrete Tonlage ist nur bei den Tonbuchstaben angegeben, die kursiv sind. Demnach wird z.B. bei der Angabe »A« keinerlei Information über die Lage des Tones A vermittelt, wobei es sich hingegen z.B. bei »A« bzw. »a« bzw. »a'« um den Ton A in der großen bzw. kleinen bzw. eingestrichenen Oktave handelt.

Mit einem nach oben bzw. nach unten gerichteten Pfeil werden die Töne bezeichnet, die um einen Viertelton höher bzw. tiefer als der jeweils angegebene Ton liegen (z.B. A[↑] bzw. A[↓]).

Literaturzitate

Zitate im Text sind wortwörtlich übernommen worden, ungeachtet etwaiger sprachlicher Fehler.

1. Vorwort

Die Idee eines reduktionistisch angelegten Kunstwerks ist eine, die mir schon sehr früh als besonders reizvoll erschienen ist. Meine persönliche Auseinandersetzung mit Musik, die durch Reduktion geprägt ist,¹ erfolgt in zweifacher Hinsicht: zum einen durch den eigenen kompositorischen Prozess und zum anderen durch die musiktheoretische Analyse reduktionsbehafteter Werke der Musikkultur. Die beiden Prozesse, Komposition und musiktheoretische Forschung, stehen seit eh und je in enger Wechselbeziehung zueinander und beeinflussen sich gegenseitig:

Einerseits ist mir meine kompositorische Neigung, mich konsequent auf einen Kern und dessen Überarbeitungen zu konzentrieren, bereits als Student bewusst geworden, wobei diese Prägung mich dazu bewegt hat, musiktheoretisch den Fokus auf reduktionsbehaftete Werke der Musikkultur zu richten und diese eingedenk ihrer teils starken stilistischen Unterschiede auf ihre Gemeinsamkeit hin (durch Reduktion geprägt zu sein) zu untersuchen.

Andererseits hat damals die Erkenntnis, dass Werke, die ich bewundere, reduktionistisch angelegt sind, dazu geführt, dass ich durch diesen Einfluss ähnliche Prozesse beim Komponieren anwendete. Zum Beispiel, nachdem die motivisch-thematische Arbeit bei Beethoven Arbeitsgegenstand im Kompositionsunterricht war und mir bewusst geworden ist, dass ganze Sätze bei Beethoven ausschließlich aus einem minimalen Anfangskern und dessen Transformationen bestehen, habe ich mich dafür entschieden, mich bei meiner darauffolgenden Komposition an diesem Prinzip zu orientieren, woraufhin ich mein 2009 in *Megaron Athens Concert Hall* uraufgeführtes Op. 3 – *Se oristiki aoristou* komponierte, welches im Rahmen dieser Arbeit noch behandelt wird.²

Wenn ich mich frage, aus welchem der beiden Bereiche, eigene Komposition oder musiktheoretische Forschung, der erste Impuls für die vorliegende Arbeit stammt, kommt es mir so vor, als ob ich mich frage, ob die Henne oder das Ei zuerst da war: Es handelt sich um den kompositorisch-analytischen Blick als gemeinsame Grundlage. Dieser begleitet und prägt diese

¹ Zu einer Auseinandersetzung mit dem Bereich der Reduktion in der Musik in stilübergreifender Hinsicht und im Hinblick auf die zweite Hälfte des 20. sowie die Anfänge des 21. Jahrhunderts s. Wilson 2003.

² Siehe Kap. 3.3, S. 46-62.

Arbeit von den unreifen ersten Überlegungen bis hin zu den neuen Kompositionen und Erkenntnissen.

Nach langjähriger Beschäftigung in künstlerischer sowie wissenschaftlicher Hinsicht mit der Monothematik, die ich als eigenständiges Feld im Rahmen des übergeordneten Bereichs der durch Reduktion geprägten Musik verstehe,³ möchte ich nun im Rahmen der vorliegenden Arbeit

- erstens untermauern, dass die Monothematik, die ihre Wurzeln tief in der europäischen Musiktradition hat, kein enges Feld darstellt, sondern in unterschiedlicher Art und Weise in Erscheinung treten kann, wobei in diesem Zusammenhang eine Kategorisierung ihrer Entfaltungsmöglichkeiten festgelegt werden soll,

- zweitens untersuchen, wie die Monothematik konkret in ausgewählten Werken aus dem eigenen kompositorischen Schaffen sowie aus der instrumentalen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts ausfällt⁴ und

- drittens darlegen, dass die Monothematik epochen- sowie stilübergreifend ist und damit als Kategorie wahrgenommen werden kann, in welche ästhetisch divergierende Werke eingeordnet werden können.

Schließlich soll auf der Grundlage der gewonnenen Erkenntnisse eine Verbindung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem hergestellt werden, bei der die Eigencharakteristika monothematischer Werke den Ausgangspunkt darstellen.

Bevor aber in die Materie der Monothematik vertieft eingetaucht wird, muss die Monothematik als Begriff definiert werden und hierfür muss als erstes klargestellt werden, was mit dem Kernbegriff ›Thema‹ im Rahmen dieser Arbeit gemeint ist. Mit Letzterem soll die Arbeit beginnen.

³ Dieses Verhältnis zwischen monothematischer Musik als Teilbereich und reduktionistischer Musik als Oberbegriff leuchtet gleich insofern ein, als monothematische Musik de facto eine durch Reduktion geprägte ist, wobei nicht jede durch Reduktion geprägte Musik monothematisch ist.

⁴ Zu den hiermit zusammenhängenden Zielen s. Kap. 2.3., S. 22 f.

2. Rahmenbestimmung

2.1. Zum Begriff ›Thema‹

»›Das‹ Thema [...] gibt es nicht.«⁵ Bei dieser Aussage bezieht sich Clemens Kühn zum einen auf die unterschiedlichen »Funktion[en]«,⁶ welche die Themen jeweils im Werk haben, und zum andern auf ihre Unterschiede, die aufgrund der »individuellen Sprache eines Komponisten«⁷ entstehen. Durch diese Aussage Kühns zeichnet sich bereits die Breite des Themenbegriffs ab. Welche Charakteristika muss aber ein musikalisches Element haben, welche Voraussetzungen muss es erfüllen, um als Thema gelten zu können?

Um konkrete Kriterien festzulegen und dabei den Begriff ›Thema‹ gleichzeitig präzise sowie breitgefächert zu beleuchten, werden die folgenden zwei Definitionen aus *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und *Riemann-Musiklexikon* ausgewählt, welche für die weiteren Überlegungen als Grundlage dienen:

»1. Das entscheidende Kriterium für ein Thema ist seine formale (und damit zugleich inhaltliche) Bedeutung als konstitutiver Faktor (Bezugsgestalt) für ein [musikalisches] Ganzes (Werk, Satz eines Zyklus, ganzheitlicher [Abschnitt]). Dieses sein Wesen bestimmende Merkmal, das allein dem Thema zukommt, erfordert 2. Wiederkehr, materiell und (oder) ideell, und bedingt erscheinungsmäßig 3. relative Geschlossenheit (melodische und harmonische Begrenzung) und 4. einen [musikalischen] Gestaltcharakter zur Wiedererkennbarkeit [...]. So aufgefasst umschließt der Thema-Begriff in der [europäischen Musikgeschichte] alle selbständigen tonal gebundenen [Instrumental-] und auch [Vokalformen], soweit sie sich einer Bezugsgestalt bedienen. Diesem ›Thema im weiteren Sinne‹, das z. B. auch [cantus firmus], Passacaglia- und Rondotheema einschließt, steht ein solches ›im engeren Sinne‹ gegenüber, bei dem als zusätzliches Kriterium 5. die ›Verarbeitung‹ oder ›Durchführung‹ [...] des Themas, ganz oder teilweise, hinzukommt.«⁸

⁵ Kühn 2004, S. 76.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd. Hinsichtlich der Funktion eines Themas nimmt Kühn als Beispiel das Thema einer Fuge im Vergleich zu demjenigen eines Sonatensatzes, eines Rondos und einer Variationenfolge; die Individualität der Themen zeigt er durch Hervorhebung einiger Unterschiede bei Themen Mozarts, Beethovens, Brahms' und Mahlers. Vgl. ebd.

⁸ Wehnert 1966, S. 289. Die in eckigen Klammern stehenden Wörter finden sich als Abkürzungen im Original.

»Thema[:] ein [musikalischer] Gedanke mit einer charakteristischen Physiognomie, der gut wiedererkennbar ist (auch bei Umformungen) und daher in einem größeren [musikalischen] Zusammenhang (Abschnitt, Satz, Werk) als prägende Substanz fungieren kann. [...] Das [Thema] kann primär melodisch-linear, rhythmisch oder harmonisch-klanglich konzipiert sein; es kann den Charakter der Einheit oder den der Untergliederung betonen, aus verwandten oder kontrastierenden Motiven bestehen, »geschlossen« (klar begrenzt) oder »offen« sein; es kann neu geschaffen oder (auch in Umbildungen) übernommen sein.«^{9, 10}

Zunächst geht aus beiden Definitionen hervor, dass ein entscheidendes Kriterium für das Thema seine Bedeutung für das Werk ist: In der ersten Definition ist von der formalen und inhaltlichen Bedeutung des Themas als konstitutiver Faktor für ein musikalisches Ganzes¹¹ und in der zweiten von der prägenden Substanz in einem größeren musikalischen Zusammenhang¹² die Rede.

Aus den beiden Äußerungen resultiert darüber hinaus Folgendes: Zwar wird bei beiden primär an tonal geprägte Musik gedacht,¹³ beide sind jedoch so offen formuliert, dass sie nicht auf tonale Musik beschränkt sind. Denn ein in irgendeiner Weise nicht-tonales Thema kann beispielsweise durch »einen musikalischen Gestaltcharakter zur Wiedererkennbarkeit«¹⁴ geprägt sein oder »den Charakter der Einheit oder den der Untergliederung betonen«.¹⁵ Besonders die Aussage, dass das Thema »primär melodisch-linear, rhythmisch oder harmonisch-klanglich konzipiert sein [kann]«,¹⁶ zeigt bereits, dass im Thema nicht obligatorisch eine Melodie die tragende Rolle haben

⁹ Thema 2012, S. 214. Die in eckigen Klammern stehenden Wörter finden sich als Abkürzungen im Original.

¹⁰ Der Grund dafür, dass diese beiden Definitionen hier ausgewählt werden, ist, dass sie treffend, sehr genau sowie breit ausgelegt sind und als eine passende Grundlage für die darauffolgenden Überlegungen fungieren, welche mit den beiden Definitionen organisch zusammenhängen. Über diese Definitionen hinaus verweise ich auch auf Christoph von Blumröders Artikel »Thema, Hauptsatz« im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Blumröder 1995) für eine systematische Vorstellung des Begriffs im historischen Kontext sowie noch exemplarisch auf die Kurzdefinitionen Johann Christian Lobes (Lobe 1844, S. 2), Arnold Schönbergs (Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* [1934], S. 17; nach Jacob 2015, S. 154) und Folker Froebes (Froebe 2014, S. 96).

¹¹ Vgl. Wehnert 1966, S. 289.

¹² Vgl. Thema 2012, S. 214.

¹³ Wie bereits erwähnt, bezieht sich die erste Definition auf die »tonal gebundenen [Instrumental- und Vokalformen]« (Wehnert 1966, S. 289). Gleichzeitig wird im zweiten Artikel die »Rolle des [Themas] in der Fuge und in der Sonatensatzform [...], aber auch als Refrain im Rondo sowie als Ausgangssatz für Variationen« (Thema 2012, S. 214) besonders hervorgehoben, also die Rolle des Themas in Gattungen und Formen, die prägend für tonale Musik sind.

¹⁴ Wehnert 1966, S. 289.

¹⁵ Thema 2012, S. 214.

¹⁶ Ebd.

muss, wie dies in der Zeit vom Barock bis hin zur Romantik den typischen Fall darstellt. Das Thema kann beispielsweise auch ein harmonisches Konstrukt oder ein Klang sein; und da diese nicht zwangsweise tonal sein müssen, kann das harmonische Konstrukt z.B. eine Folge von Clustern und der Klang z.B. eine Verbindung von Geräuschen sein.

Anhand dieser Beleuchtung der beiden Definitionen¹⁷ konnten zwei Feststellungen getroffen werden, welche sich auf Bedeutung und Inhalt des Themas beziehen. Diese werden hier in Kurzform zusammengefasst:

1. Was seine Bedeutung für die Komposition betrifft, stellt das Thema einen Kern dar, worauf ein musikalisches Ganzes formal und inhaltlich basiert.
2. Was seinen Inhalt betrifft, kann das Thema in erster Linie melodisch, rhythmisch, akkordisch oder klanglich sowie auch tonal, freitonal oder nicht-tonal sein.¹⁸

Die bisherigen Überlegungen betreffen das Wesen des Themas. Sie sagen uns, *was* ein Thema ist, sie sagen jedoch nichts darüber aus, *wo* wir diesem Thema begegnen. Spontan könnten wir diesbezüglich denken: Zum ersten Mal hören wir das Thema zu Beginn des Werks. Und in der Tat trifft diese Aussage in so vielen Fällen zu. Aber trotzdem: Obligatorisch ist es nicht, dass das Thema *am Anfang* exponiert wird. Denn hat man in einem musikalischen Ganzen mehrere Themen, kann diese Aussage höchstens auf das erste Thema zutreffen. Wenn man nun der Sache weiter auf den Grund geht, wird aber deutlich, dass auch dieses erste Thema einer Komposition

¹⁷ Die beiden Definitionen sind einerseits von der Kernaussage her sehr ähnlich, andererseits jedoch hinsichtlich einiger konkreter Punkte unterschiedlich. Beispielsweise bezüglich der Geschlossenheit des Themas heißt es in der zweiten Definition, dass das Thema auch »›offen‹ sein [kann]« (Thema 2012, S. 214), während in der ersten nur von »›relative[r] Geschlossenheit« (Wehnert 1966, S. 289) die Rede ist. Auf einen ausführlichen Vergleich der beiden Definitionen wird im Rahmen dieser Arbeit mangels Notwendigkeit verzichtet.

¹⁸ Das Spektrum im Hinblick darauf, was ein Thema sein kann, könnte bis ins Extreme erweitert werden. Zwei Beispiele dafür sind folgende: Wörner schreibt, bezogen auf Wagners Ring: »Klangfarben und Tonarten werden selbst zu ›Themen‹ oder werden musikalischen Themen gesetzmäßig zugeordnet.« (Wörner 1969, S. XXIII). Dabei sind mit »Klangfarben« Elemente gemeint, »wie der Quintenzirkel und die Durchbrechung seines Aufbaus mit Hilfe der Machtmittel der Chromatik und der Enharmonik« (ebd.). Einen weiteren Schritt in diese Richtung macht Petra Weber, bezogen auf den ersten Satz der fünften Symphonie Beethovens: »Da der gesamte Satz grosso modo überhaupt nur aus dem Kopfmotiv gebildet ist, muss man geradezu sagen, dass die motivische Arbeit sein Hauptanliegen, sein ›Thema‹ ist.« (Weber 2015, 64 f.). Beide beziehen sich eben auf die große Bedeutung, welche die jeweils angesprochenen Phänomene für das jeweilige Werk haben, und genau aufgrund dieser Bedeutung deuten sie diese Phänomene als Themen. Die beiden Äußerungen sollen hier weitere Perspektiven hinsichtlich des Themenbegriffs darstellen, wobei sie mit den im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Thesen jedoch nur bedingt übereinstimmen.

nicht zwangsweise am Anfang erklingen muss. Man nehme beispielsweise Sonatensätze mit langsamer Einleitung, wie dies z.B. bei zahlreichen Symphonien Haydns der Fall ist: Dort kommen weder das Seiten- noch das Hauptthema der Sonatenform am Anfang vor.¹⁹

Eine weitere Fragestellung in diese Richtung könnte nach diesen Aussagen sein: Kann ein Thema denn nicht nur nicht am Anfang, sondern sogar erst am Ende eines musikalischen Ganzen zum ersten Mal erklingen? Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der erste Satz der 3. Symphonie, Op. 55 in Es-Dur von Beethoven. Das Hauptthema erklingt vollständig zum ersten Mal in Takt 631 (T. 631-638) und wird anschließend dreimal wiederholt (T. 639-646, T. 647-654, und T. 655-662). Kurz danach geht der Satz zu Ende (er umfasst insgesamt 691 Takte). Was am Anfang des Satzes anstelle des Hauptthemas erscheint, ist ein Ausschnitt dieses Hauptthemas. Es handelt sich dabei um eine Abspaltung, welche an dieser Stelle die erste Verarbeitung des Themas bildet. Im weiteren Verlauf des Satzes erscheinen anhand verschiedenster Verarbeitungsprozesse weitere Umformungen des Themas, wodurch das Thema im Satz präsent sein und dabei die herausragende Rolle eines Hauptthemas haben kann, obgleich es erst am Ende des Satzes vollständig exponiert wird. Zusammengefasst wird hier also deutlich: Die Verarbeitung des Themas geht seiner Vorstellung voran.

Die darauffolgende Frage in diese Richtung wäre dann: Ist es sogar möglich, dass es zwar ein Thema gibt, dieses aber überhaupt nicht im Werk erscheint? Und wenn ja, woran könnte es dann festgemacht werden, dass es das gibt? Der Schlüssel für die Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs liegt in der Verbindung zwischen Thema und Themenvarianten: Ja, in diesem Fall kommt das Thema an sich, das Urthema, im Werk nicht vor. Es wird aber trotzdem erkennbar, dass es ein Urthema, also ein Thema auf der Subebene gibt, weil die unterschiedlichsten Varianten des Urthemas im Werk präsent sind. Diese können sich teils voneinander unterscheiden, da das Urthema unterschiedlich transformiert werden kann, weisen jedoch die Grundgemeinsamkeit auf, denselben Ursprung zu haben. Festgehalten werden kann also: Das Urthema existiert nicht physisch im Werk, wohnt ihm jedoch durch seine Varianten inne. Darüber hinaus ist in diesem Zusammenhang noch zu unterstreichen, dass eine Themenvariante in einer

¹⁹ Eine charakteristische Ausnahme bildet der Kopfsatz der Symphonie Hob. I: 98 in B-Dur von Haydn. Dort erklingt das Hauptthema (vermollt und leicht variiert) bereits am Anfang der langsamen Einleitung.

solchen Art im Werk behandelt werden kann, dass sie selbst ein Thema bildet, welches mit dem Urthema organisch verknüpft ist.²⁰

Karl Wörner schreibt darüber: »Neben der Möglichkeit, das Thema als Erstbild zu repräsentieren, gibt es einen völlig anders gearteten Weg. Hier führt sich das Thema, in welcher Form es auch immer erscheinen mag, auf ein *Urbild*, ein *Modell*, zurück. Das Urbild tritt immer nur umrißhaft in Erscheinung; es realisiert sich in immer neuen Zügen, die lediglich etwas im Gerippe, im Grundriß, Gemeinsames haben. Es entspricht dem Modell, daß es nur den Hintergrund abgibt, Vordergrund ist die jeweilige *Variante*, die Kristallisation aus dem jeweiligen Modell. Varianten schaffen keine eigene Formgattungen, sondern sind jeweils in andere Formen eingegliedert. Bei den *Modellvarianten* ist das erste Auftreten eines Themas bereits eine der vielen möglichen Abwandlungen und Herausbildungen aus der Urgestalt, dem Modell.«²¹ Diesen Gedanke führt er explizit anhand der Unterschiede zwischen Variationenzyklus und Modellvarianten weiter aus: »Der Gegensatz zwischen der Form des Variationenzyklus und der Satztechnik der Modellvarianten ließe sich auch durch die Gegensätzlichkeit der Begriffe *Sein* und *Werden* umschreiben. Bei einer Variationenreihe wird das Thema als Ausgang ausdrücklich exponiert und repräsentiert, es ist ›da‹, eindeutig in seiner Form und Gestalt, in seinem äußeren Gepräge und seinem Inhalt. Das ist das ›Sein‹ des Themas, das in den Variationen in die Form des Werdens, des Entwickelt-Werdens übergeführt wird. Bei den Modellvarianten ist das erste Auftreten eines Themas bereits eine der vielen möglichen Abwandlungen und Herausbildungen aus der Urgestalt, dem Modell. Modellvarianten sind typisch für den Prozess einer ewigen Wandlung und Verwandlung, eines unablässigen Wechsels, der ohne Anfang und ohne Ende ist, da die Urgestalt ungezählt neue Kristallisationen zuläßt.«²²

Als Beispiel könnte Sibelius' Tondichtung *Tapiola*, Op. 112 dienen: Wie sich beobachten lässt, »beruht das umfangreiche Stück von 634 Takten im Grunde auf einem einzigen Modell, das immer neu abgewandelt wird, und dieses Modell bewegt sich nur stufenweise auf und ab, als äußeren Intervallrahmen umschreibt es meist nur die Quart, gelegentlich bis zur Sext

²⁰ Siehe Kap. 4.5.3., S. 156-159.

²¹ Wörner 1969, S. XX.

²² Ebd., S. 141.

ausgreifend.«²³ Dieses Modell – das Thema auf der Subebene – prägt die im Stück präsenten musikalischen Ereignisse, welche Varianten dieser Urgestalt sind (z.B. Zentralmelodien, melodische Figuren in Übergängen sowie diverse Gegenstimmen). Einige dieser Varianten stellen selbst Themen dar, die sich zwar voneinander unterscheiden, aber auch starke Ähnlichkeiten aufweisen, was genau darauf zurückzuführen ist, dass sie denselben Ursprung teilen.²⁴ Die Idee eines Themas, das sich erst auf der Subebene findet und doch im Werk aktiv wirkt, lässt sich auch bei Werken vor dem 20. Jahrhundert beobachten. Karl Wörner beschreibt »Modellvarianten« bei Wagner und bereits bei Haydn,²⁵ Carl Dahlhaus dechiffriert das »Subthematische« bei Beethoven²⁶ und Erhart Franke entdeckt »Themenmodelle«, die den Klaviersuiten Bachs zugrunde liegen.²⁷

Relevant für die thematische Subebene und bedeutend in diesem Zusammenhang ist darüber hinaus Heinrich Schenkers Idee vom »Ursatz«, der den musikalischen Hintergrund darstellt, und der organisch mit Mittel- und Vordergrund von Musik verbunden ist.²⁸ Nach Schenker ist »der musikalische Zusammenhang [...] nur zu erreichen durch einen Ursatz im Hintergrund und dessen Verwandlungen im Mittelgrund und Vordergrund.«²⁹ Als Vorgänger Schenker'scher Ideen kann Heinrich Christoph Kochs Konzeption über die der Musik innewohnenden Ebenen gesehen werden, wie Nancy Baker anmerkt: »Koch's ideas concerning a natural hierarchy and certain levels within music also have interesting implications. His attempt to apply the concept of incidental modulation to a higher level of structure, his unique reduction of phrases according to their metrical placement and his conception of the actual process of composition foreshadow the theory of structural levels which was developed by Heinrich Schenker (1868-1935).«³⁰

²³ Ebd., S. 158.

²⁴ Für eine ausführliche Deutung des Stückes unter diesem Aspekt, auch unter Berücksichtigung des zugrunde liegenden Programms, vgl. ebd., S. 155, 158 f.

²⁵ Ebd., S. 131-140, 159-171.

²⁶ Dahlhaus 1980, »Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37, S. 81-98; hier sowie im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird auf eine spätere [1987] und etwas veränderte Form des Dalhaus-Textes Bezug genommen: Dahlhaus 2002, S. 245-262. Für die Rolle der Subthematik bei Beethoven s. auch Froebes Annäherung an das Streichquartett Op. 95 (Froebe 2006).

²⁷ Franke 1966, S. 72-98.

²⁸ Vgl. Schenker 1956.

²⁹ Ebd., S. 31.

³⁰ Baker 1988, S. 22. Baker hebt die Bedeutung der Konzeption Kochs wie folgt hervor: »his concept of the *Urstoff der Musik* was significant. In a musical world grown tired of the ceaseless bickering over the priority of harmony or melody, Koch transcended the issue by demonstrating that both claimants share a common origin. He was the first

Das Subthematische, welches hier im Sinne Dahlhaus' »als Sonderform des ›Thematischen‹«³¹ verstanden wird und welches zugleich von seiner Natur aus (etwa durch seine Abstraktheit) »vom ›Thematischen‹ im umgangssprachlichen Sinne des Terminus«³² etwas unterschiedlich ist, nimmt im Rahmen dieser Arbeit einen zentralen Stellenwert ein. Zwei für diese Arbeit grundlegende Erkenntnisse bezüglich des Subthematischen sind folgende:

1. Es ist nicht obligatorisch, dass eine konkrete Variante des Themas auf der Subebene ein Thema im Werk darstellt. Bei manchen der hier behandelten Werke ist dies zwar der Fall, bei anderen jedoch nicht. Bei Letzterem wird der Versuch deutlich, im engen Sinne athematischen Werken durch die Subebene eine thematische Dimension zuzuschreiben.

2. Es ist nicht obligatorisch, dass sich das Thema auf das Melodische bezieht. Wie ein konkret im Werk befindliches Thema nicht zwangsweise primär melodisch geprägt sein muss,³³ gilt dies ebenso für die Themen auf der Subebene.³⁴

Die Vorstellung der Themen der in dieser Arbeit behandelten Werke hat den Anspruch, vollständig und präzise zu sein. Damit ist gemeint, dass *alle* für das Thema relevanten und prägenden musikalischen Parameter vorgestellt werden und ihre Vorstellung in einer zwar abstrakten, jedoch nicht zu allgemein gehaltenen Form erfolgt. Das Ziel ist dabei, in nachvollziehbarer Weise zu zeigen, dass alle für die Bildung sämtlicher Themenvarianten notwendigen Elemente bereits im Thema selbst vorhanden sind, wodurch die unmittelbare Verbindung zwischen dem auf der Subebene befindlichen Thema und seinen konkreten, im Werk vorkommenden Varianten ermöglicht wird.

to develop the concept of the *Urstoff der Musik* and to erect his theory upon this foundation.« (Ebd.). In folgender Äußerung Kochs ist diese Konzeption kurz zusammengefasst und auf den Punkt gebracht: »weder die Melodie, noch die Harmonie kann den ersten Stoff eines Tonstücks ausmachen. Beyde tragen charakteristische Kennzeichen dessen, was vor beyde vorausgesetzt werden muß, und dieses ist die, durch einen angenommenen Grundton bestimmte Größe der Töne, oder dasjenige was ich [...] die Tonart genennet habe. Diese durch einen Grundton bestimmte Größe aller musikalischen Töne, ist nun eigentlich der erste Stoff eines Tonstücks, das heißt, es ist dasjenige, woraus alle Theile des ganzen Tonstücks geformt sind.« (Koch 2000, S. 48 f.).

³¹ Dahlhaus 2002, S. 248.

³² Ebd.

³³ Siehe Kap. 2.1., S. 3-5.

³⁴ Durch diese beiden Erkenntnisse wird ein grundlegender Unterschied zu den oben erwähnten Analysen von Wörner, Dahlhaus, Froebe und Franke (s. Kap. 2.1., S. 8) deutlich: In ihren Analysen entsprechen die Themen auf der Subebene hauptsächlich konkreten Themen im Werk, die melodisch geprägt sind.

2.2. Zum Begriff ›Monothematik‹

Die Monothematik kann laut Michael Tilmouth wie folgt definiert werden: »A term used to describe a piece of music constructed on a single theme, either in one movement or in several, throughout which that theme is used; any incidental material that appears is of little structural importance.«³⁵ Dieser eindeutigen und einleuchtenden Definition möchte ich gleich folgende Paraphrasierung der dieses Kapitel eröffnenden Aussage Kühns³⁶ entgegensetzen: *Die Monothematik gibt es nicht. Denn so einfach und eindeutig die Monothematik zu sein scheint (der Begriff ist in erster Betrachtung eigentlich selbsterklärend), so vielseitig und nicht absolut abgrenzbar ist sie in tiefgründiger Betrachtung.*

Durch meine Beschäftigung mit monothematischer Musik sind mir Parallelen und Unterschiede hinsichtlich der Art, mit der sich die Monothematik präsentiert, aufgefallen, wobei gewisse Muster sich zu wiederholen schienen. Dies brachte mich zu der Erkenntnis, dass die Monothematik unterschiedliche Kategorien hat. Versucht wird nun also, diese Kategorien zu formulieren und damit die Monothematik in einem flexiblen Rahmen zu definieren. Die folgenden fünf Grundkategorien, die ich ausfindig gemacht habe, möchte ich hiermit vorstellen:

1. Die deutlichste Art von Monothematik liegt vor, wenn erstens in einem Werk³⁷ nur ein Thema vorhanden ist und zweitens alles bzw. fast alles, was außerhalb des Themas im Werk vorkommt, direkt auf Überarbeitung dieses Themas zurückzuführen ist.

Als Beispiel dient Bachs Fuge Nr. 5 aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers in D-Dur. Fugen gelten generell als monothematische Werke;³⁸ bei Fugen wie dieser ist aber besonders, dass anstelle des Kontrasubjekts bereits eine erste Überarbeitung des Themas

³⁵ Tilmouth 2001, S. 6.

³⁶ Siehe Kap. 2.1., S. 3.

³⁷ Alles, was über monothematische *Werke* gesagt wird, gilt auch für monothematische *Sätze*. Um die Leserlichkeit nicht zu beeinträchtigen, wird jedes Mal nur auf *Werke* Bezug genommen.

³⁸ »Die Fuge beschränkt sich auf *ein* Thema; sie ist *monothematisch*.« (Kühn 2004, S. 115). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Kühn versucht, auch Fugen, bei denen mehrere Themen vorkommen, monothematische Eigenschaften zuzuschreiben: »Seltener sind die kunstreichen Formen der Doppel-, Tripel- oder Quadrupelfuge, die zwei, drei oder vier Themen haben. Dies ist aber nur eine Vervielfältigung des thematischen Spektrums, gleichsam das Anschauen *einer* Sache aus *verschiedenen* Blickwinkeln.« (Ebd.).

vorkommt. Über das Kontrasubjekt hinaus leitet sich auch das gesamte restliche Material der Fuge aus dem Thema ab.

2. Die zweite Kategorie entspricht am meisten der oben³⁹ vorgestellten Definition von Monothematik: Im Werk gibt es nur ein Thema, es gibt aber auch Material, welches nicht mit dem Thema zusammenhängt. Dieses Material ist von sekundärer Bedeutung und kann kein zweites Thema darstellen. Dabei handelt es sich oft um Figuren im Rahmen eines Übergangs oder einer Kadenz.

Ein Beispiel dafür bildet der zweite Satz der Symphonie Hob. I: 11 in Es-Dur von Haydn.⁴⁰ Hier gibt es ein einziges Thema, welches in den ersten vier Takten exponiert wird und im Laufe des Satzes unterschiedliche Variationen erfährt. Außerdem gibt es auch sekundäres Material, welches sich nicht aus diesem Thema ableitet und gar kein Thema an sich darstellt, wie z.B. das Material der Takte 26-39. Hinsichtlich der Form liegt hier das Sonatenformmodell vor, wobei an der Stelle, an der ein zweites Thema erscheinen sollte, wieder das erste – diesmal transponiert⁴¹ und unterschiedlich begleitet⁴² – vorkommt, welches dort anders als am Anfang fortgesponnen wird und nicht zum Quintabsatz, sondern zur Schlussgruppe der Exposition führt.⁴³

3. Mit der dritten Kategorie wird der erste entscheidende Schritt gemacht, der uns an die Grenzen der Monothematik führt: Im Werk gibt es nicht nur ein Thema, wobei das folgende Thema im Hinblick auf das Material stark mit dem Zentralthema verbunden ist.⁴⁴

³⁹ Siehe Kap. 2.2., S. 10.

⁴⁰ Diese Symphonie ist die zweite (nach der fünften), in welcher Haydn den langsamen Satz dem schnellen voranstellt: Als erstes kommt ein *Adagio cantabile*, dem unser zweiter Satz, das *Allegro*, folgt.

⁴¹ Im Satz gibt es den Quintabsatz, also die Modulation von der Tonika zur Dominante, wie dies typisch für die Exposition ist. Doch erscheint nach dem Quintabsatz in der Tonart der Dominante eben nicht ein zweites Thema, sondern das erste. An dieser Stelle gibt es also kein neues Thema, sondern eine »neue Tonart« (vgl. ebd., S. 137).

⁴² Das Thema ist diesmal nicht homophon, sondern kontrapunktisch angelegt: Es wird nicht durch Akkorde (wie am Anfang), sondern durch eine Gegenstimme begleitet. Diese Gegenstimme bildet an dieser Stelle neues Material und stellt ein weiteres Beispiel für Material dar, welches sich nicht aus dem Thema ableitet und kein neues Thema bildet. Sie erscheint ausschließlich im Zusammenhang mit dem Thema und dient dazu, dass das Thema satztechnisch in einem neuen Licht erscheint.

⁴³ »Haydn neigt dazu, sie [die Sonatensätze] nicht dualistisch, sondern *monothematisch* anzulegen« (ebd.) und dieser Satz stellt ein frühes Beispiel hierfür dar.

⁴⁴ Statt *eines* folgenden Themas können auch mehrere vorliegen.

Als Beispiel sei der erste Satz der ersten Klaviersonate, Op. 2, Nr. 1 in f-Moll von Beethoven angeführt. Hier gibt es ein erstes Thema (Hauptthema), welches in den ersten acht Takten exponiert wird, und ein zweites (Seitenthema), welches in Takt 21 erscheint. Das Seitenthema ist zwar in erster Betrachtung ein neues, vom Hauptthema unabhängiges Thema. Dies zeigt sich dadurch, dass die Melodie des Seitenthemas eine andere als die des Hauptthemas ist. Zusätzlich ist der Charakter des Seitenthemas ein anderer als dieser des Hauptthemas, was durch Begleitung⁴⁵ und Artikulation⁴⁶ erkennbar wird. Doch gibt es wesentliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Themen: Wenn man die Melodie der ersten vier Takte und diese der Takte 21-24 analysiert und miteinander vergleicht, stellt man fest, dass sie rhythmisch fast identisch sind und melodisch beide durch Akkordbrechungen charakterisiert werden, wobei sogar die zweite eine variierte Umkehrung der ersten darstellt. Auch formal ähneln sich die zwei Themen, da beide im Modell des Satzes komponiert sind (a + a bzw. a' + b als Fortspinnung). Als Grundmerkmal lässt sich dabei also konstatieren, dass »[d]urch kompositionstechnische Umwandlung thematischer Substanz [...] ein Gegensatz gewonnen [wird]«;⁴⁷ dieser Gegensatz ist in diesem Fall das durch Umwandlung des Hauptthemas entstandene Seitenthema.

4. Die vierte Kategorie finden wir in Werken, in denen – wie in der dritten Kategorie – nicht nur ein Thema vorhanden ist, wobei das folgende Thema – im Gegensatz zur dritten Kategorie – nicht mit dem ersten Thema zusammenhängt, sondern eigenes und neues Material exponiert und einen eigenen Charakter hat. Entscheidend ist dabei, dass das erste Thema besonders stark das Werk dominiert und das folgende Thema dahingegen deutlich im Hintergrund steht.⁴⁸

Ein typisches Beispiel dafür ist der erste Satz der 5. Symphonie Op. 67 in c-Moll von Beethoven. Die Initiale der ersten beiden Takte ist dasjenige Element, das sich in unterschiedlichsten

⁴⁵ Beim Seitenthema kommt zum ersten Mal eine Begleitfigur in Achtelbewegung in der harmonischen Funktion des Orgelpunkts vor.

⁴⁶ Die Akkordbrechungen des Hauptthemas sollen *staccato* und diese des Seitenthemas *legato* gespielt werden.

⁴⁷ Ebd., S. 80. Diese Eigenschaft, dass es Bezüge zwischen unterschiedlichen Themen gibt, ist etwas, was bei Beethoven oft vorkommt, wobei diese Bezüge in manchen Fällen leicht erkennbar (wie im hier angesprochenen Beispiel) und in anderen eher versteckt sind. Für weitere Beispiele bei Beethoven s. Dahlhaus 2002, S. 245-262.

⁴⁸ Siehe Kap. 2.2., S. 11, Fn. 44.

Varianten fast überall im Satz befindet.⁴⁹ Das Hauptthema bildet sich genau durch dieses Element sowie seine Metamorphosen, während das Seitenthema eigenes und neues Material exponiert. Besonders ist hier, dass die Initiale beim Seitenthema weiterhin präsent bleibt: Durch sie wird das Seitenthema eingeführt und während der Vorstellung des Seitenthemas übernimmt sie die Rolle der Bassfigur. Im weiteren Verlauf des Satzes (Durchführung, Reprise und Coda) behält die Initiale ihre absolut dominierende Funktion bei, wobei das für das Seitenthema kennzeichnende Material im Vergleich zu der Initiale nur minimal aufgegriffen und überarbeitet wird.

Man kann sich dabei zu Recht fragen, ob nach den am Anfang des Kapitels vorgestellten Definitionen des Themas das Seitenthema hier überhaupt als Thema bezeichnet werden kann. Denn das für das Seitenthema kennzeichnende Material fungiert eben nicht als »prägende Substanz«⁵⁰ im Satz. Dass die thematische Eigenschaft des Seitenthemas trotzdem vorliegt, ist auf folgende zwei Gründe zurückzuführen. Der erste betrifft seinen Inhalt: Das Seitenthema ist tonal stabil, hat einen eigenen und dem Hauptthema gegenüber gegensätzlichen Charakter, wie dies für ein Seitenthema typisch ist, und stellt klares und neues Material vor, welches – wenn auch nur begrenzt – verarbeitet wird. Der zweite Grund hängt mit der Position des Seitenthemas im Rahmen der Form zusammen: Es erscheint in der Exposition eines in Sonatenform komponierten Satzes genau nach der Überleitung vom ersten zum zweiten Thema und steht in Es-Dur (Paralleltonart), die nach der Überleitung erreicht wird. Es erscheint also genau an der Stelle, an welcher ein zweites Thema erwartet wird und in der Tonart, in der es erwartet wird. Das Seitenthema erfüllt bis auf die Voraussetzung der »prägenden Substanz« alle übrigen Voraussetzungen der oben erwähnten Themendefinitionen.⁵¹ Die Besonderheit besteht genau darin, dass das durch das Seitenthema neu hervorgebrachte Material nach seiner Vorstellung eine dermaßen geringe Rolle spielt. Diese Tatsache sowie die besondere Dominanz der Anfangsinitiale stellen den Grund dafür dar, dass der Satz monothematisch ist, obwohl ein zweites Thema mit eigenem Material und eigenem Charakter vorhanden ist.

⁴⁹ Vgl. dazu Lobes Aussage: »Wer kennt nicht Beethovens C-moll Sinfonie, deren ganzer erste Satz aus den paar Noten [die Noten der Initiale (T. 1-2) werden eingeführt] zauberhaft hervorbeschworen worden ist!« (Lobe 1844, S. V).

⁵⁰ Thema 2012, S. 214; s. auch Kap. 2.1., S. 4.

⁵¹ Siehe Kap. 2.1., S. 3 f.

5. Die fünfte Kategorie findet man bei Werken, in denen mehrere unterschiedliche oder sogar gegensätzliche Themen vorkommen, die sich parallel entfalten. Diese bilden durch ihre Verbindung eine Einheit: das Thema im übergeordneten Sinne.

Dass sich ein Thema aus unterschiedlichen bzw. gegensätzlichen Elementen zusammensetzt, ist ein häufiges Phänomen, das sich z.B. bei periodisch angelegten Themen oft findet. In diesem Fall werden typischerweise im Rahmen eines viertaktigen Vordersatzes in den ersten beiden Takten ein erstes Element (a) und in den nächsten beiden Takten ein im Kontrast dazu stehendes zweites Element (b) exponiert, wobei die beiden Elemente im darauffolgenden viertaktigen Nachsatz wieder aufgegriffen werden, wie dies beispielsweise in Mozarts Symphonie Nr. 41, KV 551, in C-Dur (T. 1-8) und Klaviersonate Nr. 14, KV 457, in c-Moll (T. 1-8) der Fall ist.

Somit »[entsteht] [a]us dem Kontrast wechselnder Motive [...] die Einheit durch Synthesis«.⁵² Genau dieses ist auch hier, in der fünften Kategorie, das herrschende Prinzip, wobei es sich hier nicht um *Elemente* handelt, die durch ihr Zusammenwirken ein Thema bilden, sondern selbst um *Themen*, die durch ihre Koexistenz ein übergeordnetes Thema bilden. Es geht um Schichten, die sich jeweils aus der Vorstellung und Entfaltung eines eigenen Themas zusammensetzen, wobei der durch die Kombination der Schichten entstehende Gesamtklang aus der Vorstellung und Entfaltung des übergeordneten Themas besteht.

Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist Ives' *The Unanswered Question*.⁵³ Hier gibt es drei Schichten,⁵⁴ wobei jede von bestimmten Instrumenten vorgetragen wird. So ergeben sich die Streicher-, die Trompeten- und die Flötenschicht.⁵⁵ Das Thema der Streicherschicht stellt den

⁵² Bessler 1959, S. 55; Bessler bezieht sich auf Themen, in denen »mit mindestens zwei klar unterscheidbaren Motiven gearbeitet wird« (ebd.) und führt als Beispiel das Thema der Fuge Bachs aus Fantasie und Fuge, BWV 542 an.

⁵³ Der Titel ist »einer Zeile von Emersons Gedicht *The Sphinx* (1840) entlehnt« (Rathert 1991, S. 34).

⁵⁴ Wie Wiley Hitchcock anmerkt, »liegt [die Schichtung] einigen von Ives berühmtesten ›Avantgarde‹-Kompositionen zugrunde« (Hitchcock 1987, S. 27), wobei *The Unanswered Question* von diesen Kompositionen »am bekanntesten ist« (ebd.). Die Technik der Schichtung ist auch schon vor Ives angewandt worden. Ein Beispiel dafür bildet die erste Szene des ersten Aktes in Mozarts *Le nozze di Figaro*. In den Takten 36-46 kommen gleichzeitig zwei Schichten vor: die Melodie Figaros, der den Raum ausmisst, und diejenige Susannas, in welcher sie Figaro wiederholend darum bittet zu sehen, wie schön ihr der Brautkranz steht.

⁵⁵ Nach Ives' Angaben können die beiden tieferen der insgesamt vier Flötenstimmen auch von einer Oboe und einer Klarinette, die Trompetenstimme von einem Englischhorn, einer Oboe oder einer Klarinette, falls diese nicht die tieferen Flötenstimmen spielen, und der Streicherteil entweder von einem Streichquartett oder von einem

vierstimmigen, choralartigen Satz dar, der in G-Dur steht und noch die Tonarten G-Mixolydisch und C-Dur berührt. Er wird in den Takten 1-13 exponiert, anschließend unverändert wiederholt und im weiteren Verlauf überarbeitet.⁵⁶ Diese Schicht entfaltet sich ununterbrochen im Bereich der dynamischen Untergrenze (*ppp*). Das Thema der Trompetenschicht ist die freitonale Melodie B-Cis-E-Es-C,⁵⁷ die in den Takten 16-17 vorgestellt und im weiteren Verlauf entweder unverändert oder leicht variiert wiederholt wird. Das Thema der Flötenschicht liegt im vierstimmigen, frei atonalen Satz, der in den Takten 20-21 exponiert wird und sich im weiteren Verlauf variierend entwickelt. Kennzeichnend für diese Schicht ist das allmähliche Zunehmen von Tempo, Dynamik, Bewegungs- und Dissonanzgrad. Trompeten- und Flötenschicht kommen – über der stets präsenten Streicherschicht – abwechselnd vor.

Die Synthesis dieser drei gegensätzlichen Themen⁵⁸ bildet eine untrennbare Einheit, welche das Thema des Werks darstellt. Diese Einheit überträgt sich auf den programmatischen Hintergrund

Streichorchester gespielt werden, wobei im Falle eines Streichorchesters die Kontrabässe die Cellostimme oktaviert spielen. Vgl. Ives 1985, Note to Performers.

⁵⁶ Diese sowie die weiteren Angaben beziehen sich auf die von Ives überarbeitete Version von 1930-1935 (Ives 1985, S. 11-19). Die Originalversion des Werks stammt höchstwahrscheinlich von 1906, wie die Herausgeber der hier behandelten Ausgabe Paul C. Echols und Noel Zahler anmerken: »In all probability *The Unanswered Question* was composed in 1906. The score-sketch carries no date, but a business address written by Ives in the bottom right-hand corner of the manuscript page was valid only through December 1906.« (Ebd., Preface, S. 1).

⁵⁷ Wie Wolfgang Rathert anmerkt, »besteht [das Trompetenthema] im wesentlichen aus einer Kleinterzrückung cis'/e' und es''/c'', die um den Zentralton b' gelagert ist.« (Rathert 1991, S. 131). Darüber hinaus kann dabei aber auch eine tonale Wendung suggeriert werden: die Wendung S⁷-D in der Tonart cis-Moll (enharmonisch B als Ais, Es als Dis und C als His), wobei beide Akkorde hier verkürzt (ohne ihre Grundtöne Fis bzw. Gis) erscheinen. Diese in der europäischen Musiktradition beliebte Wendung (Subdominante-Dominante aus der *melodischen* Molltonleiter) kommt allein im 16-taktigen Bach-Choral aus der Kantate *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 33, dreimal – jeweils in Takt 5, 10 und 14 – vor, wobei in Takt 5 – wie hier bei Ives – beide, die Subdominante sowie die Dominante, verkürzt erscheinen. Bei Ives hat diese Wendung eine halbschlüssige Wirkung, da die Tonika – anders als bei Bach – fehlt. Bei der Variation des Trompetenthemas wird der Schlussston C durch das H ersetzt und auch in diesem Fall kann eine Akkordfortschreitung suggeriert werden. Es handelt sich um die Wendung D⁷-T in der Tonart H-Dur (enharmonisch B als Ais und Es als Dis), wobei der Dominantseptakkord verkürzt und die Tonika unvollständig (ohne die Quinte Fis) erscheinen, wie dies in unzähligen Fällen in der europäischen Musiktradition (z.B. Bach – Das wohltemperierte Klavier I, Fuge Nr. 15, T. 12) vorkommt. Durch diese Feststellungen soll zunächst gezeigt werden, dass bei dieser Melodie ein tonaler Hintergrund vorhanden ist. Andererseits stellt sie aber auch keine klar tonale Melodie dar; denn die oben vorgestellten, harmonischen Wendungen bilden nur Suggestionen. Der Grund dafür, dass diese nur als Suggestionen fungieren, ist weniger das nicht-vertikale Vorkommen der Akkorde, sondern vielmehr die Positionierung der Töne – wodurch der charakteristische Sprung e'-es'' entsteht – und die Tatsache, dass wir hier weder den tonalen Rahmen von cis-Moll noch diesen von H-Dur haben. Schlussfolgernd ist also festzustellen, dass das Trompetenthema in einem Raum zwischen Dur-Moll-Tonalität und freier Atonalität steht: in einem freitonalem Raum.

⁵⁸ Der Kontrast zwischen den Themen ergibt sich bereits durch das Material, das ihnen zugrunde liegt: Es handelt sich um ein tonales (Streicher), ein freitonales (Trompete) und ein atonales Thema (Flötenquartett).

des Werks,⁵⁹ den Ives wie folgt bekanntgibt: »They [The strings] are to represent ›The Silences of the Druids – who Know, See and Hear Nothing‹. The trumpet intones ›The Perennial Question of Existence‹, and states it in the same tone of voice each time. But the hunt for ›The Invisible Answer‹ undertaken by the flutes and other human beings becomes gradually more active, faster and louder through an *animando* to a *con fuoco*.«⁶⁰ Durch diese Analogie zwischen Musikalischem und Außermusikalischem kann die Entwicklung des Themas im Laufe des Werks mit der Entwicklung des Programms verknüpft werden: So lässt sich »ein auratischer, meditativer Grundklang«⁶¹ der Druiden in der Streicherschicht beobachten, »über dem sich das dialektische Frage-und-Antwort-Spiel von Trompete und Flöten entwickelt.«^{62, 63}

Losgelöst vom außermusikalischen Konzept Ives', wird auf rein musikalischer Ebene deutlich, dass das Thema in der fünften Kategorie etwas von seiner Identität als ein solches verliert, indem es zum Bestandteil eines übergeordneten Themas wird. Diese Idee kann bis ins Extreme geführt werden; bis dahin, dass ein Thema zu einer bloßen Themenuance wird. Ein Beispiel dafür ist der dritte Satz, »In ruhig fließender Bewegung«, der *Sinfonia* von Berio: Zahlreiche musikalische Zitate, von denen viele in ihrer ursprünglichen Form ein Thema bzw. einen Ausschnitt eines Themas darstellen, werden dort pointilistisch zusammengefügt und bilden dadurch etwas

⁵⁹ Für eine ausführliche Kontemplation Ives' über Musik mit einem programmatischen Hintergrund s. Ives 1969. Dort handelt es sich um seine Klaviersonate Nr. 2 (Concord Sonata). Kennzeichnend im Hinblick auf den programmatischen Aspekt der Musik ist bereits der erste Satz seines Textes: »How far is anyone justified, be he an authority or a layman, in expressing or trying to express in terms of music (in sounds, if you like) the value of anything, material, moral, intellectual, or spiritual, which is usually expressed in terms other than music?« (Ebd., S. 3).

⁶⁰ Ives 1985, Note to Performers. Leonard Bernstein betrachtet den Titel des Werks auch von einer anderen, einer rein musikalischen Perspektive: »Ives schwebte eine höchst metaphysische Frage vor; aber ich habe immer das Gefühl gehabt, daß er zugleich auch eine andere Frage stellte, eine rein musikalische: ›Musik – Wohin?‹, da beim Anbruch unseres Jahrhunderts die Komponisten sich diese Frage einfach stellen mußten. Heute, da unser Jahrhundert um mehr als siebenzig Jahre älter geworden ist, stellen wir diese Frage noch immer, nur ist sie nicht mehr dieselbe wie damals.« (Bernstein, in seinen 1973 an der Harvard-Universität gehaltenen Vorträgen, zit. nach Bernstein 1981, S. 13)

⁶¹ Rathert 1991, S. 126.

⁶² Ebd.

⁶³ Die klangliche Balance zwischen den Bestandteilen des Themas soll durch folgende räumliche Vorstellung Ives' unterstützt werden: »The string quartet or string orchestra (con sordini), if possible, should be ›off stage‹, or away from the trumpet and flutes.« (Ives 1985, Note to Performers). Die Bedeutung des Raumes für die Musik ist ein für Ives zentrales Thema. Er befasst sich mit »der Frage einer möglichen Verteilung bzw. Aufstellung von Instrumenten oder Instrumentengruppen in verschiedenen Abständen zum Publikum« (Ives 1987, S. 201) sowie mit der Frage, »inwieweit es ratsam und praktikabel ist, bei Kombinationen von mehr als zwei Instrumenten Vorkehrungen zu treffen, um den Abstand, den die Klänge von der Klangquelle zum Ohr des Hörers zurückzulegen haben, möglichst vorteilhaft in die Interpretation einzubeziehen.« (Ebd.).

Übergeordnetes – die fließende Bewegung – in ähnlicher Weise, wie zahlreiche zusammengefügte Teilchen zu einem Mosaik werden.

Jetzt, nachdem die fünf Kategorien vorgestellt worden sind, wird die Möglichkeit gezeigt, dass mehrere monothematische Kategorien miteinander verbunden werden können. Hierfür wird Haydns erster Satz aus der Klaviersonate Hob. XVI: 36 in cis-Moll als Beispiel verwendet.

In diesem Satz, der in Sonatenform komponiert ist, kommt anstelle eines Seitenthemas wieder das Hauptthema in variiertes Form vor (T. 12-17). Nach konkreter Betrachtung lässt sich beobachten, dass – genau wie im bereits behandelten zweiten Satz der Symphonie Hob. I: 11⁶⁴ – das Hauptthema an der Stelle, an welcher es das Seitenthema ersetzt, transponiert ist und von einer neu hinzugefügten Gegenstimme begleitet wird. Da erstens diese Gegenstimme sekundäres Material bildet, welches sich nicht aus dem Thema ableitet, und zweitens über das Hauptthema hinaus kein weiteres Thema vorkommt, ist dieser Satz – wie auch der zweite Satz der Symphonie Hob. I: 11 – in die zweite monothematische Kategorie einzuordnen.

Aber im Gegensatz zur Symphonie Hob. I: 11 handelt es sich hier um eine Hauptthema-Variation, die einen starken Charakter-Kontrast zum Hauptthema aufweist, da Hauptthema und Hauptthema-Variation im Hinblick nicht nur auf die Textur, sondern auch auf die Artikulation und vor allem auf das Tongeschlecht (die neue Tonart ist die Paralleltonart E-Dur) unterschiedlich sind. Aufgrund dieses starken Charakter-Unterschieds kann man dem variierten Hauptthema Eigenschaften eines *neuen* Themas zuschreiben. Dadurch lässt sich nun eine Ähnlichkeit zum ersten Satz der Klaviersonate, Op. 2, Nr. 1 von Beethoven⁶⁵ feststellen. Denn wie bei Beethoven besteht auch hier ein Gegensatz zum Hauptthema, welcher durch die Transformation der thematischen Substanz des Hauptthemas entsteht.⁶⁶ Unter dieser Perspektive soll sich der Satz nun also in die dritte monothematische Kategorie einordnen.

Festgehalten werden kann hier also Folgendes: Die Hauptthema-Variation im ersten Satz der Klaviersonate Hob. XVI: 36 ist nicht so ausgeprägt wie die Hauptthema-Variation im ersten Satz der Klaviersonate, Op. 2, Nr. 1 von Beethoven; sie ist aber gleichzeitig entfernter vom

⁶⁴ Siehe Kap. 2.2., S. 11.

⁶⁵ Siehe Kap. 2.2., S. 11 f.

⁶⁶ Vgl. Kühn 2004, S. 80.

Hauptthema als die Hauptthema-Variation vom Hauptthema im zweiten Satz der Symphonie Hob. I: 11 von Haydn. Damit wird deutlich, dass hier (im ersten Satz der Klaviersonate Hob. XVI: 36) eine Art monothematische Zweigleisigkeit entsteht: Nimmt man die Hauptthema-Variation aufgrund ihrer starken motivischen Ähnlichkeiten zum Hauptthema tatsächlich als Variation zum Hauptthema wahr, sollte man von der zweiten monothematischen Kategorie sprechen; nimmt man sie aber aufgrund des starken Charakter-Kontrastes zum Hauptthema als neues Thema wahr, sollte man von der dritten monothematischen Kategorie ausgehen.

Die Fortspinnung dieses Gedankens führt uns noch einen Schritt weiter: Die Eigenschaft der monothematischen Kategorien, fließende Grenzen zu haben, wirkt sich nicht nur innerkategorisch aus, sondern ebenso fließend können auch die Grenzen zwischen Monothematischem und Nicht-Monothematischem sein. Dies soll exemplarisch anhand der dritten und der vierten Kategorie verdeutlicht werden.

Im Hinblick auf die dritte Kategorie stellt sich diesbezüglich die Frage: Ab welchem konkreten Entfernungspunkt des zweiten Themas⁶⁷ vom ersten wird der Bezug zwischen den beiden Themen so vage, dass die monothematische Wirkung nicht mehr spürbar ist? Eine dogmatische Antwort gilt es zu vermeiden. Denn eine absolute Grenze ist nicht festlegbar. Stattdessen erscheint eine offene Aussage wie die folgende als deutlich sinnvoller: Je stärker der Bezug zwischen den Themen ist, desto fester steht das Stück im monothematischen Rahmen und je vager dieser Bezug ist, desto deutlicher tritt die Idee der Monothematik in den Hintergrund, bis keine Monothematik mehr wahrzunehmen ist.

Die Ambivalenz, die im Grenzbereich der Monothematik herrscht, zeigt sich etwa durch folgendes Beispiel: Beim ersten Satz der Klaviersonate Nr. 26, Op. 81a in Es-Dur von Beethoven ist einerseits definitiv ein Bezug zwischen den Themen zu entdecken,⁶⁸ der aber andererseits eher vage ist. Hier werden alle Themen des Satzes (das Einleitungsthema sowie das Haupt- und das Seitenthema) durch die diatonische, stufenweise Abwärtsbewegung (T. 1-2 im Einleitungsthema, T. 17-19 im Hauptthema und T. 50-52 im Seitenthema) sowie die Chromatik (T. 3 im Einleitungsthema, T. 17-19 im Hauptthema und T. 50-51 im Seitenthema) geprägt, wobei diese

⁶⁷ Siehe Kap. 2.2., S. 11, Fn. 44.

⁶⁸ Vgl. Dahlhaus 2002, S. 252-254.

Charakteristika tatsächlich über die Themen hinaus den gesamten Satz prägen. Jedoch unterscheiden sich diese Themen relativ stark voneinander, was darauf zurückzuführen ist, dass der gemeinsame Ursprung in jedem Thema unterschiedlich behandelt wird, so dass bei jedem Thema neue und individuelle Elemente vorhanden sind und musikalische Parameter wie Tempo und Dynamik sich von Thema zu Thema ändern.

Im Hinblick auf die vierte Kategorie kann generell analog zur dritten gesagt werden: Je stärker das für das folgende Thema⁶⁹ kennzeichnende Material im Hintergrund steht und je präsenter das Material des ersten Themas ist, desto fester steht das Stück im monothematischen Rahmen; und umgekehrt: Je mehr das für das folgende Thema kennzeichnende Material in den Vordergrund rückt und je mehr das Material des ersten Themas zurücktritt, desto deutlicher tritt die Idee der Monothematik in den Hintergrund, bis keine Monothematik mehr erkennbar ist.

Der erste Satz der Symphonie Nr. 40, KV 550 in g-Moll von Mozart stellt ein Beispiel dafür dar, dass es neben dem ersten auch ein weiteres Thema mit eigenem Material und eigenem Charakter gibt, welches zwar im Vergleich zum ersten deutlich schwächer ist, aber nicht so deutlich im Hintergrund steht wie das Seitenthema in der Fünften von Beethoven.⁷⁰ Auch hier, im Kopfsatz der großen g-Moll-Symphonie von Mozart gibt es ein Seitenthema, dessen charakteristisches Material nur minimal im Satz verarbeitet wird, und dahingegen ein Hauptthema, dessen charakteristisches Material den Satz stark dominiert. Der entscheidende Unterschied zwischen diesem Satz und dem Kopfsatz der Fünften besteht genau darin, dass hier das Seitenthema bei seiner Vorstellung sowie weiterer Verwendung eigenständig ist, was darauf zurückzuführen ist, dass in dieser Zeit das dominierende Material des Hauptthemas abwesend bleibt. Bei Beethoven ist es so, dass die den Satz dominierende Initiale, die das Material des Hauptthemas darstellt, bei der Vorstellung und weiterer Verwendung des Seitenthemas nicht herausgenommen wird, sondern konstant präsent bleibt. Hier hat also das Seitenthema einen Raum, in dem es der alleinige Akteur ist, wobei bei Beethoven sogar der Seitenthema-Raum einer ist, den die Initiale mitgestaltet.

Es wird deutlich, dass der Kopfsatz der großen g-Moll-Symphonie sowie der im Rahmen der

⁶⁹ Siehe Kap. 2.2., S. 11, Fn. 44.

⁷⁰ Siehe Kap. 2.2., S. 12 f.

dritten Kategorie behandelte Kopfsatz der Klaviersonate Nr. 26, Op. 81a von Beethoven⁷¹ Sätze darstellen, die sich im Grenzbereich der Monothematik bewegen. Wie gezeigt, kann man sowohl dafür argumentieren, dass sie monothematisch sind, als auch für das Gegenteil. Ich persönlich nehme die beiden Sätze als nicht-monothematisch wahr, wobei an dieser Stelle keine vertiefte Betrachtung dieser Sätze erfolgt, da ich dies für die vorliegende Arbeit als nicht-essentiell erachte.

Auf der Grundlage der bisherigen Darstellungen können folgende Aussagen getroffen werden:

1. Durch die Vielfalt der fünf Kategorien zeigt sich die Breite des monothematischen Spektrums. Denn während mit den ersten beiden Kategorien die typischen Fälle der Monothematik vorgestellt werden, wird der monothematische Raum durch die restlichen Kategorien deutlich erweitert. Dies heißt jedoch nicht, dass diese Kategorisierung zwingend abschließend sein muss. Durch weitere kompositorische Konzeptionen können neue Bereiche – und damit neue Kategorien – der Monothematik geschaffen werden. Aufgrund der Fülle der Kompositionen weltweit ist es auch nicht ausgeschlossen, dass es solche Werke mit weiteren Kategorien bereits gibt. So präsentiert sich die Monothematik als ein Feld, das der Weiterentwicklung und -forschung offen steht.
2. Die Kategorien kommen nicht nur separat vor, sondern können auch miteinander kombiniert werden. Einige Werke sind charakteristisch für *eine* monothematische Kategorie und andere weisen Charakteristika *mehrerer* Kategorien auf.
3. Nicht nur zwischen den unterschiedlichen monothematischen Kategorien, sondern auch zwischen Monothematik und Nicht-Monothematik sind keine absoluten Grenzen festzulegen. Manche Werke sind *deutlich* monothematisch und andere bewegen sich im Grenzbereich zwischen Monothematik und Nicht-Monothematik, weshalb sie *nicht eindeutig* – als monothematisch oder nicht-monothematisch – einzuordnen sind.

⁷¹ Siehe Kap. 2.2., S. 18 f.

Abschließend müssen zwei Grundeigenschaften monothematischer Werke gesondert thematisiert werden:⁷²

1. Das monothematische Werk basiert auf *einem* Thema und wird in besonderer Weise durch Einheit geprägt. Einheit kann zwar auch in nicht-monothematischen Werken durch die Wiederkehr eines Themas erzeugt werden,⁷³ aber in der Monothematik hat die Einheit einen sehr besonderen Stellenwert, weil dort eben ein einziges Thema – in jeder Kategorie der Monothematik in unterschiedlicher Art und Weise – die Grundlage für das gesamte Werk darstellt.

2. Das monothematische Werk besteht – je nach monothematischer Kategorie grundsätzlich oder ausschließlich – aus den durch thematische Arbeit entstehenden Umformungen des zugrunde liegenden Themas. Thematische Arbeit ist nach Johann Christian Lobe »die Kunst, einen musikalischen Gedanken vielmals wiederholen zu können, aber immer verändert, immer verwandelt, dergestalt, dass er stets als derselbe, aber immer zugleich auch als ein anderer erscheint.«⁷⁴ Die ausgesprochen wichtige Rolle der thematischen Arbeit für ein Werk, das auf einem einzigen Thema basiert, ergibt sich daraus, dass durch die thematische Arbeit die unterschiedlichsten Umformungen des Themas gewonnen werden und die Mannigfaltigkeit im Werk erzeugt wird.

Durch diese Eigenschaften wird ein Prinzip deutlich, das für Lobe »eines der Hauptprinzipie aller Kunst«⁷⁵ ist: »Einheit in der Mannichfaltigkeit, oder Mannichfaltigkeit in der Einheit.«⁷⁶ Dieses Hauptprinzip ist in monothematischen Werken in einer sehr besonderen Art und Weise vorhanden. Denn bei monothematischen Werken gibt es einerseits eine starke innere Einheit durch das begrenzte Material, welches das Werk durchdringt, und andererseits eine besonders

⁷² Diese gelten generell für alle monothematischen Werke, unabhängig davon, zu welcher Kategorie der Monothematik sie gehören.

⁷³ Heinrich Bessler z.B. spricht vom Thema als »musikalische Gestalt [...], die durch ihre Wiederkehr dem Satz Einheit gibt« (Bessler 1959, S. 46) und bezieht sich dabei auf das Anfangstutti in Konzertsätzen Vivaldis, welches »mehrfach [...] im Wechsel mit Solopartien [wiederkehrt]« (ebd.).

⁷⁴ Lobe 1844, S. 3.

⁷⁵ Ebd., S. 2.

⁷⁶ Ebd.

intensive Anwendung thematischer Arbeit, durch welche das auf einem einzigen Thema basierende Werk mannigfaltig wird.

Mit anderen Worten handelt es sich in der Monothematik einerseits um die Suche nach dem Einen, also nach dem einzigen »musikalischen Gedanken«,⁷⁷ der als »prägende Substanz«⁷⁸ für das ganze Werk fungiert, und andererseits um die Suche nach seinen Transformationsmöglichkeiten, nach den in ihm »verborgenen und nicht wahrnehmbaren Kräften«,⁷⁹ durch deren Entdeckung und Verwendung die unterschiedlichsten Metamorphosen des Themas zustande kommen. Dieses Prinzip wird plastisch in folgender, sehr schöner Metapher Ligetis dargestellt: »[I]ch würde hier an eine Wasseroberfläche denken, auf der ein Bild reflektiert wird; nun trübt sich allmählich diese Wasseroberfläche, und das Bild verschwindet, aber sehr, sehr allmählich. Dann glättet sich das Wasser wieder, und wir sehen ein anderes Bild.«⁸⁰

2.3. Analyserahmen

Die Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts stellt ein sehr breites Feld, reich an methodischen Ansätzen, dar. In diesem Feld wird der Fokus der Analyse auf unterschiedliche Aspekte gelegt, wie z.B. auf kognitionspsychologische, gesellschaftliche oder historische Aspekte, mathematische Theorien sowie auf die Untersuchung der Werkskizzen und dadurch auf die Intention und Perspektive des Komponisten bzw. der Komponistin.⁸¹

Die Analysemethode, die hier – sowohl bei den Werken aus der Musik des 20. Jahrhunderts als auch bei den eigenen Werken – angewandt wird, ist eine stark am rein musikalischen Inhalt des Werks orientierte Methode, deren Fokus auf das Thema und seine Metamorphosen gerichtet ist. Der grundlegende Plan, nach welchem sämtliche Analysen aufgebaut sind,⁸² ist der folgende:

⁷⁷ Ebd., S. 3.

⁷⁸ Thema 2012, S. 214.

⁷⁹ Ratz 1973, S. 86. Erwin Ratz bezieht sich in diesem Sinne auf das Fugenthema und seine Transformationsmöglichkeiten.

⁸⁰ Ligeti, in seinem am 19. und am 26. Juli 1968 vom Südwestfunk Baden-Baden gesendeten Interview mit Josef Häusler, zit. nach Nordwall 1971, S. 115. Ligeti bezieht sich dabei auf seine mikropolyphonen Werke.

⁸¹ Für einen Einblick in das Spektrum der Analyse der Neuen Musik s. Utz 2016, S. 169-181.

⁸² Die konkreten und individuellen Schwerpunkte der jeweiligen Analyse werden zu Beginn jeder Analyse angegeben.

Erstens wird das Thema auf der Subebene vollständig und präzise⁸³ festgelegt; zweitens wird in einer zum jeweiligen Werk passenden Art untersucht, wie das latente Thema durch Verarbeitungsprozesse konkrete Formen im Stück annimmt und wie Notenmaterial, motivisches Material und Form mit der Entwicklung des Themas zusammenhängen. Beleuchtet werden noch im Rahmen der Analyse die stilistischen Besonderheiten des jeweiligen Werks sowie die Besonderheiten hinsichtlich der Monothematik.⁸⁴ Diese Analyseart wird als das geeignete Mittel dafür gehalten, die folgenden Ziele der Analyse zu erreichen: Durch die Analyse soll einerseits dargelegt werden, dass die hier zu behandelnden Werke monothematisch angelegt sind, sowie andererseits untersucht werden, wie die Monothematik individuell in jedem der Werke angewandt wird und darüber hinaus wie die Behandlung des Themas die Entwicklung des Werks bestimmt.⁸⁵

2.4. Zur Bedeutung des Komponierens für die vorliegende Arbeit

Wie im Vorwort der vorliegenden Arbeit unterstrichen wurde,⁸⁶ sind Komposition und Analyse für diese Arbeit bestimmend und bedingen sich gegenseitig. Doch bei ihrer separaten Betrachtung wird deutlich, dass, während die Bedeutung der Analyse für die vorliegende Arbeit eklatant ist,⁸⁷ diejenige der Komposition nicht sofort vollständig greifbar ist. Aus diesem Grund soll letztere an dieser Stelle konkret beleuchtet werden.

Die Bedeutung der Komposition für die Arbeit ergibt sich nicht nur dadurch, dass die Eigenkompositionen den Arbeitsgegenstand eines gesamten Kapitels darstellen (Kap. 3), sondern entspringt darüber hinaus den folgenden zwei Aspekten.

Erstens wurden durch die Betrachtung der Eigenkompositionen musiktheoretische Erkenntnisse gewonnen. Beispielsweise ist mir erst bewusst geworden, dass mehr als eine monothematische

⁸³ Siehe Kap. 2.1., S. 9.

⁸⁴ Gemeint ist dabei z.B., in welchen konkreten Bereich der oben vorgestellten Kategorisierung von Monothematik das Werk einzuordnen ist.

⁸⁵ Hinsichtlich der Literatur, die sich explizit auf die thematische Analyse konzentriert, s. exemplarisch Froebe 2014 und Dunsby 2002.

⁸⁶ Siehe Kap. 1, S. 1 f.

⁸⁷ Dies erklärt sich bereits dadurch, dass es sich im größten Teil der Arbeit eben um Analysen handelt.

Kategorie in ein und demselben Werk präsent sein können,⁸⁸ als ich dies anhand meiner eigenen Werke⁸⁹ festgestellt habe.

Zweitens ist meine eigene kompositorische Neigung hin zur Monothematik ausschlaggebend dafür, dass ich besonders aufmerksam für ähnlich gelagerte Werke der Literatur bin. Das wirkt sich u.a. dergestalt aus, dass ich mich bei der Analyse dieser Werke schwerpunktartig auf deren monothematische Eigenschaften konzentriere. Mit diesem analytischen Blickwinkel werden in dieser Arbeit sowohl die nun folgenden Analysen meiner eigenen Werke⁹⁰ betrachtet als auch die dann anschließenden Analysen der ausgewählten Werke aus dem 20. Jahrhundert,⁹¹ bei welchen teilweise große stilistische Unterschiede vorliegen und bei welchen sich die Monothematik als prägende Gemeinsamkeit herausstellt.

⁸⁸ Siehe Kap. 2.2., S. 17 f. u. 20.

⁸⁹ Op. 3 – *Se oristiki aoristou* (s. Kap. 3.3., S. 46-62), Op. 5 – *Klathreptisma* (s. Kap. 3.4., S. 63-73) und Op. 14 – *The Unexpected Response* (s. Kap. 3.5., S. 74-98).

⁹⁰ Siehe Kap. 3, S. 25-98.

⁹¹ Siehe Kap. 4, S. 99-201.

3. Analyse der ausgewählten eigenen Werke^{92, 93}

3.1. Op. 12, for Viola⁹⁴

Die Monothematik lässt sich am Beispiel dieses Werks in einer überwiegend monophonen Komposition beobachten. Hier soll gezeigt werden, dass ausschließlich ein Thema sowie ein sekundäres, nicht aus dem Thema stammendes Material in diversen Variationen im Stück erklingen, wodurch hier die zweite Kategorie der Monothematik festgestellt werden kann. Darüber hinaus soll der formale Bogen des Stückes vorgestellt werden, der durch die Verwendung des Themas und des sekundären Materials gebildet wird. Nicht zuletzt wird es darum gehen, dass die beiden Bestandteile des Werks, Thema und sekundäres Material, nicht nur nacheinander erklingen, sondern auch plastisch ineinanderfließen.

3.1.1. Das Thema

Das Thema stellt eine sich in sehr langsamem Tempo entfaltende Melodie dar, die folgende Merkmale aufweist: Sie setzt sich in melodischer Hinsicht überwiegend aus Stufenbewegungen und in rhythmischer Hinsicht fast ausschließlich aus aufeinanderfolgenden Achtelnoten sowie unregelmäßig hinzugefügten Vorschlägen zusammen; ihr großformaler Entwicklungsbogen ist zunächst aufwärts und anschließend abwärts gerichtet; sie bewegt sich im erweiterten Raum der Tonart c-Moll; sie beginnt und endet mit dem Zentralton C.

3.1.2. Die formale Anlage in Verbindung mit den Themenvarianten und einem sekundären, nicht aus dem Thema stammenden Material

Die erste Themenvariante beginnt gleich zu Beginn des Stückes (Beispiel 1), die zweite in Takt 4

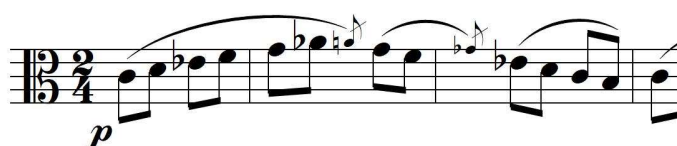
⁹² Bei der Auswahl der eigenen Kompositionen wurde unter anderem darauf Wert gelegt, dass unterschiedliche Gattungen aufgegriffen werden, wodurch die zentrale Idee der Monothematik im Lichte unterschiedlicher Besetzungen vorgestellt werden kann. So ergibt sich hier ein Bogen vom Solo über Quartett und Ensemble bis hin zum Orchester.

⁹³ Die Musikbeispiele der eigenen Werke sind klingend notiert. Nur oktaviert notierte Instrumente (z.B. Gitarre) werden transponiert und nicht klingend notiert.

⁹⁴ Das Stück wurde 2018 von Emilia Stepien uraufgeführt.

und die dritte in Takt 7. Während die zweite direkt an die erste und die dritte direkt an die zweite anschließen, findet sich zwischen dritter und vierter Variante (T. 10-11) ein neues Material (Beispiel 2). Dieses wird durch die Repetition des Tones Es sowie das Vorkommen zweier Zweiklänge charakterisiert und weist sowohl hier als auch bei sämtlichen weiteren Auftritten eine kadenzelle Funktion auf, wodurch diesem Material eine große Bedeutung im Hinblick auf die Form zukommt.

Beispiel 1: Op. 12, T. 1-4



Beispiel 2: Op. 12, T. 10-11



In Takt 12 beginnt der zweite Abschnitt, welcher – dem ersten entsprechend – aus drei Themenvarianten und einer anschließenden Kadenz besteht (T. 12-16 bzw. 17-18 bzw. 19-22 bzw. 23-24). Charakteristisch für jeden der beiden Abschnitte ist, dass zwei Varianten einen ähnlichen Ambitus aufweisen und eine hingegen im Hinblick auf den Ambitus deutlich eingeschränkter ist. Auf den Melodieambitus werden wir im Laufe der Analyse mehrmals zurückkommen.

Der zweite Formteil setzt sich, wie der erste, aus zwei Abschnitten zusammen. Der erste wird ähnlich wie die Abschnitte des ersten Formteils gestaltet: Auch hier erklingen drei Themenvarianten sowie eine anschließende Kadenz (T. 25-28 bzw. 29-33 bzw. 34-35 bzw. 36-37) und auch hier hat die eine Variante einen deutlich geringeren Ambitus als die anderen beiden. Im Gegensatz dazu erfolgen im zweiten Abschnitt nur zwei Themenvarianten (T. 38-43 bzw. 44-53) und die abschließende Kadenz (T. 54-55). Statt einer möglichen dritten Variante – welche analog zu den vorherigen Abschnitten einen geringen Ambitus gehabt hätte – erscheint hier eine besonders voluminöse Variante (die zweite), in deren Rahmen der Höhepunkt des Stückes

stattfindet (T. 49). Mit dem Höhepunkt wird der höchste Ton des Stückes (g'') erreicht, der zugleich das Ziel einer in makroskopischer Hinsicht erfolgenden Erweiterung des Ambitus im Rahmen der Varianten darstellt: Im ersten Ausschnitt des ersten Formteils bildet das b' (T. 5), im zweiten Ausschnitt des ersten Formteils das c'' (T. 15), im ersten Ausschnitt des zweiten Formteils das cis'' (T. 32) und im zweiten Ausschnitt des zweiten Formteils zunächst das fes'' (T. 40) und schließlich das g'' (T. 49) den höchsten Ton der Themenvarianten.

Als Gegensatz zu der längsten sowie umfangreichsten Themenvariante des Stückes (T. 44-53) steht der dritte und letzte Formteil, der dadurch charakterisiert wird, dass die hier vorkommenden Varianten grundsätzlich kurz sind und einen geringen Ambitus aufweisen. In makroskopischer Hinsicht sehen wir also einen Entwicklungsbogen, in dessen Rahmen einem mittleren Ambitus zunächst eine allmähliche Eröffnung (erster und zweiter Formteil) und anschließend eine abrupte und starke Verkleinerung (dritter Formteil) folgt.

Beim dritten Formteil spannt sich der erste Ausschnitt von Takt 56 bis Takt 61 und besteht aus zwei Varianten (T. 56-57 bzw. T. 58-59) und einer Kadenz (T. 60-61), wobei die Kadenz diesmal die für die Varianten kennzeichnende Stufenweisebewegung aufgreift. Der zweite Ausschnitt umfasst die Takte 62-70 und setzt sich aus zwei Themenvarianten zusammen (T. 62-64 bzw. 65-70), wobei die zweite, die zunächst die Repetition des Tones Es und abschließend die Doppelgriffe der kadenziellen Figur aufgreift, eine Sonderstellung hier hat: Sie ist die einzige Themenvariante in diesem Formteil und die letzte im gesamten Werk, die einen größeren Umfang aufweist (sechs Takte) und über einen größeren Ambitus ($h-c''$) verfügt. So steht sie als einzige umfangreiche inmitten eingeschränkter Varianten und wirkt hier, kurz vor dem Ende des Stückes, als Reminiszenz an die umfangreichen Varianten der vergangenen Formteile. Ihr folgt die Bewegung der Takte 71-74, welche zunächst die Tonwiederholung des Tones Es (aus der kadenziellen Figur) sowie anschließend die Stufenbewegung (aus den Themenvarianten) verwendet und wie eine Codetta fungiert. Das Stück hat 70 Takte gebraucht, bis die permanent präsente Achtelbewegung nunmehr unterbrochen wird. Dies findet zum ersten Mal in Takt 71 statt und damit wird das Ende des Stückes angedeutet, welches tatsächlich mit dem Ende der viertaktigen Bewegung (in T. 74) erfolgt.

3.1.3. Behandlung der Themenvarianten sowie des sekundären Materials

Die Themenvarianten weisen einerseits starke Ähnlichkeiten auf, da sie denselben Ursprung haben, andererseits weichen sie jedoch voneinander ab, wobei die Unterschiede nicht nur die Länge und den Ambitus, sondern auch den Grad der Chromatik betreffen. Die Unterschiede werden durch die letzte Variante des zweiten Formteils und die erste des dritten Formteils verdeutlicht: Die eine umfasst 43 Achtel, spannt sich vom *h* bis hin zum *g*“ und stellt sämtliche Töne des chromatischen Totals vor, wobei die andere dahingegen aus neun Achteln besteht, den Ambitus *h-as*‘ aufweist und durch die sieben diatonischen Töne der harmonischen c-Moll-Tonart gebildet wird. Im Hinblick auf die Chromatik ist es so, dass zuweilen die tonartfremden Töne in einer solchen Art verwendet werden, dass in bestimmten Themenvarianten nicht nur das Spektrum der Zentraltonart erweitert wird, sondern auch konkrete Tonarten temporär berührt werden, wie dies beispielsweise in der Variante der Takte 65-70 der Fall ist, in der die Molldominanttonart vorübergehend in den Vordergrund rückt (g-Moll in den Takten 67-68).

Ähnlich ist die Situation auch mit der kadenzialen Figur: Einerseits behält sie bei jedem Auftritt ihre in 3.1.2. thematisierten Eigenschaften bei, andererseits variiert sie leicht im Laufe des Stückes. Die Variation betrifft grundsätzlich die Anzahl der Repetitionen des Tones *Es* (z.B. sieben Mal in den Figuren des ersten und neun Mal in diesen des zweiten Formteils), die Lage, in der das *Es* repetiert wird (*es*‘ bzw. *es*“), die Töne, die bei den Zweiklängen neben dem *Es* vorkommen (*f*, *fis*, *g*, *as*, *a* oder *b*) sowie die Spielweise der Zweiklänge (im zweiten Formteil werden sie im Gegensatz zu den anderen Formteilen gebrochen gespielt).

Bisweilen werden Elemente der Themenvarianten und solche der kadenzialen Figuren miteinander verknüpft, wodurch weitere Variationen zustande kommen. Dies erfolgt sowohl im Laufe der Varianten als auch im Rahmen der kadenzialen Figuren. In den Takten 65-70 findet sich das charakteristischste Beispiel für eine Variante, die Elemente der kadenzialen Figuren verwendet: Hier kommen sowohl repetierende Töne als auch Zweiklänge vor, wobei speziell in Takt 68 durch die Verbindung von Tonrepetitionen (kadenziale Figur) und Stufenbewegungen (Variante) sogar ein charakteristisches melodisches Element gebildet wird (Beispiel 3), das in unterschiedlichen Abspaltungen und Variationen in den vergangenen Formteilen im Laufe der Varianten einfließt (im ersten Formteil: T. 13 und T. 20; im zweiten: T. 42 und T. 47).

Beispiel 3: Op. 12, T. 68



Die Takte 60-61 liefern ein Beispiel für eine kadenzielle Figur, die Elemente der Melodie aufgreift (Beispiel 4): Hier wird auf die letzten drei Repetitionen des Tones Es verzichtet, welche durch die Töne D, C und H ersetzt werden, wodurch die Abschlussbewegung sämtlicher Varianten zustande kommt.

Beispiel 4: Op. 12, T. 60-61



Abschließend sei kurz auch auf die rhythmische Ebene des Stückes eingegangen: Neben der bereits thematisierten Achtelbewegung, die erst kurz vor dem Ende unterbrochen wird, ist ein weiteres Hauptmerkmal in rhythmischer Hinsicht, dass der Viertelpuls das Stück stark dominiert. Eine Variation des Viertelpulses findet ausschließlich im Rahmen der Varianten – und nicht der kadenziellen Figuren – statt und entsteht durch die Augmentation des Pulses um eine Achtel. Dies erfolgt erstmalig in Takt 17, in welchem der punktierte Viertelpuls zu Beginn eines 5/8-Takts vorkommt.

3.1.4. Schlussfolgerungen

Das Stück orientiert sich stark am durmolltonalen System und bewegt sich stets im erweiterten tonalen Raum der Tonart c-Moll. Jede Phrase weist eine individuelle Entfaltung und einen individuellen Entfernungsgrad von der Grundtonart auf, alle Phrasen beginnen und enden jedoch deutlich in c-Moll.

In motivischer Hinsicht konzentriert sich das Stück auf sehr wenig Material: Es besteht aus Melodien, die ausnahmslos konkrete Varianten des in 3.1.1. vorgestellten abstrakten Themas darstellen und einem sekundären Material mit kadenzieller Funktion, das – jedes Mal leicht

variiert – an formal wichtigen Stellen zwischen den Themenvarianten eingeschoben wird. Demnach lässt sich das Stück im Hinblick auf die in 2.2. vorgeschlagene Kategorisierung in die zweite Kategorie der Monothematik einordnen.⁹⁵

Theoretisch könnte auch die dritte Kategorie von Monothematik in Frage kommen, wenn das melodische Element des Taktes 68 als Thema gedeutet wird, was jedoch nicht als schlüssig und sinnvoll erscheint. Denn, auch wenn dieses Element charakteristisch ist und mehrmals in unterschiedlichen Formen sowie in allen Formteilen vorkommt, ist es von den Themenvarianten in einem besonders großen Maße abhängig: Nicht nur weicht sein Charakter nirgends vom Charakter der Varianten ab, sondern es tritt auch ausschließlich während der Entfaltung einer Variante – und zu keiner Zeit eigenständig – auf. Damit wirkt es einfach nur als eine kleine temporäre Variation der derzeit erklingenden Variante.

In diesem Werk könnte man vom Vorliegen der Monothematik ausgehen, auch ohne dass das Thema auf der Subebene präsentiert wird. Denn die erste konkrete Form des latenten Themas (T. 1-3) könnte selbst als das Thema gedeutet werden, also als Ursprung, aus dem die weiteren Varianten durch Überarbeitung zustande kommen. Jedoch wird nicht darauf verzichtet, die Eigenschaften des Themas der ersten drei Takte zu abstrahieren und diese anfangs (3.1.1.) auf der Subebene vorzustellen. Über diese Analyse hinaus gilt als Grundsatz für sämtliche Analysen, dass das Thema auf der Subebene vorgestellt wird unabhängig davon, ob die Monothematik auch ohne das Präsentieren des Themas auf der Subebene hätte konstatiert werden können. Damit sollen die Themen aller im Rahmen dieser Arbeit analysierten Werke einheitlich auf derselben Ebene (Subebene) vorgestellt werden, was der Vergleichbarkeit der Themeneigenschaften der analysierten Werke zweckdienlich ist.

⁹⁵ Für ein Stück aus der Literatur des 20. Jahrhunderts, das zur zweiten Kategorie der Monothematik gehört, s. Kap. 4.7., S. 193-201.

3.2. Op. 15, for Soprano and Ensemble⁹⁶

Dieses Werk stellt ein charakteristisches Beispiel für die fünfte Kategorie von Monothematik dar. Seine Analyse konzentriert sich auf die vier sich parallel entfaltenden Schichten, beleuchtet ihre Ähnlichkeiten sowie Unterschiede und behandelt das Thema sowie das Notenmaterial jeder Schicht.

3.2.1. Das Thema

Das Stück besteht aus den folgenden vier Schichten: derjenigen des Klaviers, der E-Gitarren, der Stimme und der Bläser-Streicher. Jede dieser Schichten basiert auf einem Thema, wobei das Thema des Stückes ein übergeordnetes ist, welches aus den vier untergeordneten Themen der vier Schichten besteht. Gebildet werden erstens das Klavier-Thema aus der schnellen und rhythmisch sehr prägnanten Repetition eines einzelnen Tons sowie schnellen melodischen Figuren und kadenzartigen Bewegungen, welche die dominierende Repetition temporär unterbrechen, zweitens das E-Gitarren-Thema aus fünf, in periodischen Abständen mehrmals vorkommenden Akkorden, die meistens durch melodisch oder rhythmisch angelegte Bewegungen vorbereitet werden, drittens das Stimmen-Thema aus einer sich grundsätzlich stufenweise bewegenden Melodie, die sich in makroskopischer Hinsicht bogenförmig entfaltet (zunächst auf- und abschließend abwärts), sowie viertens das Bläser-Streicher-Thema aus einem ausschließlich an formal wichtigen Stellen unterbrochenen Kanon, der in Flöte, Bass-Klarinette, Trompete, Posaune, Violine und Cello vorgetragen wird, mittelgroße Notenwerte verwendet und große rhythmische Veränderungen vermeidet (grundsätzlich lassen sich Halbe, weniger Viertel und sporadisch Achtel beobachten). Das Notenmaterial, welches sämtlichen Schichten zugrunde liegt, ist: G-A-B-Cis-D-E-F-Fis.

3.2.2. Umgang mit dem Notenmaterial in jeder Schicht

Das Notenmaterial wird in jeder Schicht unterschiedlich behandelt:

Klavier und Stimme verwenden es ohne Transpositionen, wobei der Unterschied zwischen den

⁹⁶ Das Stück wurde 2022 von der *Hamburger Camerata* unter der Leitung von Sönke Grohmann uraufgeführt.

beiden Schichten darin besteht, dass der Zentralton beim Klavier das G und bei der Stimme das D ist (G-A-B-Cis-D-E-F-Fis bzw. D-E-F-Fis-G-A-B-Cis). So weist die Notenreihe des Klaviers eine Mischung zweier Varianten der Molltonleiter über G auf, der ungarischen Molltonleiter wegen der Töne Cis und Fis und der dorischen Kirchentonleiter wegen der Töne E und F,⁹⁷ wobei es sich wiederum bei der Notenreihe der Stimme um die harmonische Molltonleiter über D mit der hinzugefügten Durterz (Fis) handelt.

In der E-Gitarren- sowie der Bläser-Streicher-Schicht kommen jeweils neue Tongruppen zustande, was dadurch erfolgt, dass Töne aus dem ursprünglichen achttönigen Material herausgenommen werden. So ergeben sich erstens durch das Herausnehmen des Tons Fis die siebentönige Tongruppe D-E-F-G-A-B-Cis, welche der harmonischen Molltonleiter entspricht, zweitens durch das Herausnehmen der Töne E und Fis die sechsttönige Tongruppe D-F-G-A-B-Cis, welche der harmonischen Molltonleiter ohne zweite Stufe entspricht, drittens durch das Herausnehmen der Töne D, G und A die fünftönige Tongruppe Fis-Ais-Cis-E-Eis, die dem Durseptakkord mit sowohl kleiner als auch großer Septime entspricht, viertens durch das Herausnehmen der Töne D, G und Fis die fünftönige Tongruppe A-B-Cis-E-F, die dem Material eines Dur- und eines Molldreiklangs mit gleicher Terz entspricht (A-Dur und b-Moll) und fünftens durch das Herausnehmen der Töne D, G und F die fünftönige Tongruppe Fis-A-Ais-Cis-E, die dem kleinen Septakkord mit sowohl kleiner als auch großer Terz entspricht.

Sowohl in der E-Gitarren- als auch in der Bläser-Streicher-Schicht erklingen alle diese Tongruppen bis auf die letzte (Fis-A-Ais-Cis-E) transponiert: die erste um eine große Sekunde aufwärts (E-Fis-G-A-H-C-Dis), die zweite um eine reine Quarte aufwärts (G-B-C-D-Es-Fis) und die dritte sowie die vierte jeweils um eine große Sekunde abwärts (E-Gis-H-D-Dis bzw. G-Gis-H-D-Dis). Der Unterschied zwischen den beiden Schichten besteht darin, dass in der Bläser-Streicher-Schicht darüber hinaus die erste Tongruppe, auch ohne transponiert zu werden, sowie die dritte Tongruppe um eine weitere große Sekunde aufwärts transponiert (Fis-Ais-Cis-E-Eis) vorkommen. Vom bereits vorgestellten Notenmaterial der Bläser, Streicher und E-Gitarren können nur minimale Abweichungen festgestellt werden. Dies betrifft vereinzelte Tonfolgen in den

⁹⁷ Die ungarische Molltonleiter über G ist: G-A-B-Cis-D-Es-Fis. Die dorische Kirchentonleiter über G ist: G-A-B-C-D-E-F.

E-Gitarren, die vollkommen oder grundsätzlich chromatisch sind, sowie temporär vorkommende chromatische Tonaliterationen bei Bläsern und Streichern.

Es zeichnet sich schon ab, dass sowohl das Ursprungsmaterial als auch alle aus ihm entspringenden Tongruppen einen starken Bezug zur Durmolltonalität haben. Am deutlichsten zeigt sich das am Beispiel der ersten Tongruppe, welche der harmonischen Molltonleiter entspricht. Diese Tongruppe erklingt direkt zu Beginn des Stückes vertikal (Beispiel 1) und anschließend horizontal (Beispiel 2).

Beispiel 1: Op. 15, T. 1

Musical score for Example 1: Op. 15, T. 1. The score is in 4/4 time and consists of seven staves. The first six staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass), and the seventh is for the piano. The first measure shows a vertical cluster of notes from the harmonic minor scale of D minor. Dynamics include *mf* and *ff*.

Beispiel 2: Op. 15, T. 1-4, Violine

Musical score for Example 2: Op. 15, T. 1-4, Violine. The score is in 4/4 time and shows a horizontal melodic line for the violin. The notes are from the harmonic minor scale of D minor. Dynamics include *mf*.

In der europäischen Musiktradition ist es sehr häufig der Fall, dass die vollständige harmonische Molltonleiter im Rahmen einer melodischen Einheit vorkommt⁹⁸ und dagegen sehr selten, dass die gesamte Tonleiter als Akkord erklingt. Dennoch kommt dieser Cluster, der sich aus sämtlichen

⁹⁸ Ein Beispiel hierfür stellt das Thema der Invention BWV 775 in d-Moll von Bach dar.

Tönen der harmonischen Molltonleiter zusammensetzt, bereits in der Barockzeit und darüber hinaus in Klassik, Romantik und Moderne vor. Verwendet wird er beispielsweise in Rebels *Les Elemens (Le cahos)*⁹⁹ als liegenbleibender bzw. langsam sich wiederholender Akkord (d-Moll), in Beethovens Symphonie Nr. 9 (4. Satz) sehr kurz in einer variierten Wiederholung des Anfangs des vierten Satzes (d-Moll), in Bruckners Symphonie Nr. 9 (3. Satz) beim größten Höhepunkt des dritten Satzes (cis-Moll) und in Stravinskys *Le sacre du printemps (Augures printaniers – Danses des adolescentes)* als mehrmals schnell repetierender Akkord (as-Moll), der sich durch zwei übereinandergeschichtete Akkorde ergibt (Es-Dominantsept über Fes-Dur).¹⁰⁰

Genau diesen Akkord greift das Stück auf und hebt ihn dadurch hervor erstens, dass er den Eröffnungsklang darstellt und zweitens, dass er über den Anfang hinaus als isolierter Klang in den E-Gitarren ausschließlich an Stellen vorkommt, die nicht nur für die E-Gitarren-Schicht,¹⁰¹ sondern auch für das Gesamtklanggeschehen wichtig sind.¹⁰² Mit diesem Akkord-Zitat soll also hier in gewisser Hinsicht der Bogen, der durch die Verwendung des Akkords in den diversen Epochen der Musikgeschichte entsteht, weitergespannt werden.

3.2.3. Die Klavier-Schicht

Das Klavier ist durchgehend präsent und spielt grundsätzlich schnelle und rhythmisch sehr prägnante Repetitionen des Tones *g'* (Beispiel 3, linke Hand), welche temporär durch den eingeschobenen Nachbarton *a'* (Beispiel 3a) sowie durch schnelle Figuren unterbrochen werden. Bei den Figuren handelt es sich um den abwechselnd in der zwei- und dreigestrichenen Oktave gespielten Ton G (Beispiel 3b), um melodische Linien unterschiedlicher Tonanzahl (Beispiel 3c und 3d) sowie um kadenzhafte Bewegungen, die rhythmisch angelegt sind und mit dem Zentralton im tiefen Register enden (Beispiel 3e).

⁹⁹ Die Schreibweise *Le cahos* und nicht *Le chaos* sowie *Les Elements* ohne Akzente ist auf die in der Entstehungszeit des Werks nicht absolut festgelegten Schreibweise zurückzuführen. James Keller merkt es wie folgt an: »French spelling at the time [1737-1738] was somewhat fluid; as a result, Rebel's manuscript reads *Le cahos*, rather than the more familiar modern spelling of *Le chaos*, and *Les Elements*, without accents.« (Keller).

¹⁰⁰ Die Moll-Tonleiter kann nicht nur in ihrer harmonischen Variante als Akkord erklingen. Zum Beispiel beginnt R. Strauss' Alpensymphonie mit einem allmählich aufgebauten Akkord, der aus sämtlichen Tönen der *äolischen* Tonart b-Moll besteht.

¹⁰¹ Siehe Kap. 3.2.4., S. 35.

¹⁰² Siehe Kap. 3.2.6., S. 40 f.

Beispiel 3: Op. 15, T. 40-44, Klavier

3.2.4. Die E-Gitarren-Schicht

Die E-Gitarren spielen die fünf in 3.2.2. vorgestellten Tongruppen als fünf Akkorde, welche konstant in folgenden Positionierungen erklingen:

Beispiel 4: Die fünf von den E-Gitarren gespielten Akkorde

Die Reihenfolge, in der die Akkorde gespielt werden, variiert im Stück. Die Konstante bei allen Reihenvarianten ist der Akkord A, der immer auf der ersten Position erscheint und somit jede Reihenform eröffnet. Alle anderen Akkorde wechseln die Positionen so, dass jeder der Akkorde B, C, D und E auf jeder der Positionen 2, 3, 4 und 5 steht. Die Reihe kommt achtmal vor:

ABCDE; ACBED; ACBDE; AEBDC; ABCDE; ADEBC; ABECD; AEDCB.

Die ursprüngliche Reihenform kommt also als einzige zweimal und alle anderen nur einmal vor. Darüber hinaus gibt es für die Akkordeinsätze folgende zwei Reihen zeitlicher Abstände, wobei jede von ihnen insgesamt 54 Sekunden umfasst.¹⁰³

I: 16“, 11“, 17“, 10“

II: 16“, 16“, 2“, 20“

Diese Reihen werden im Stück jeweils fünfmal in folgender Reihenfolge verwendet:

I-II-I-II-II-I-I-II-I.

Durch die Entwicklung der Akkordreihenformen sowie der Reihen zeitlicher Abstände ergibt sich die folgende Aufstellung (Tabelle 1), der zu entnehmen ist, welche Akkorde an welchen Stellen erklingen.

Tabelle 1					
Akkorde	A	B	C	D	E
Stellen	0' 00"	0' 16"	0' 27"	0' 44"	0' 54"
Akkorde	A	C	B	E	D
Stellen	1' 10"	1' 26"	1' 28"	1' 48"	2' 04"
Akkorde	A	C	B	D	E
Stellen	2' 15"	2' 32"	2' 42"	2' 58"	3' 14"
Akkorde	A	E	B	D	C
Stellen	3' 16"	3' 36"	3' 52"	4' 08"	4' 10"
Akkorde	A	B	C	D	E
Stellen	4' 30"	4' 46"	5' 02"	5' 04"	5' 24"
Akkorde	A	D	E	B	C
Stellen	5' 40"	5' 51"	6' 08"	6' 18"	6' 34"
Akkorde	A	B	E	C	D
Stellen	6' 45"	7' 02"	7' 12"	7' 28"	7' 44"

¹⁰³ Es ist leicht, die zeitlichen Abstände in Sekunden zu berechnen, da das Tempo des Stückes $\text{♩}=60$ ist.

Akkorde	A	E	D	C	B
Stellen	7' 46''	8' 06''	8' 22''	8' 33''	8' 50''

Nachdem sich zum einen die letzte Akkordreihenform und zum anderen alle fünf Wiederholungen beider Reihen zeitlicher Abstände vervollständigt haben, also genau bei 9' 00'', endet das Stück.

Die Akkorde kommen grundsätzlich vorbereitet (Beispiele 5-8) und bisweilen unvorbereitet (Beispiel 9) vor. Die Akkordvorbereitungen erfolgen entweder durch melodische Linien (Beispiel 5) oder durch rhythmische Bewegungen auf einem Ton, der in einer (Beispiel 6) oder mehreren Lagen (Beispiel 7) gespielt wird. Selten finden sich Mischungen der beiden Formen, was beispielsweise in den Takten 80-81 der Fall ist (Beispiel 8). Dort erfolgt einerseits eine elementare melodische Linie (Dis-E) und andererseits die auf einem Ton stattfindende rhythmische Bewegung, welche ebenfalls elementar ist (durch die einmalige Tonrepetition jedes der beiden Töne). Die Akkorde werden fast immer als Zusammenklang und nicht gebrochen gespielt. Einzige Ausnahme stellt der Akkord C dar, dessen tiefster Ton Dis mitunter als Achtelauftakt zum Akkord gespielt wird (Beispiel 10).

Beispiel 5: Op. 15, T. 16-18, E-Gitarren

Beispiel 6: Op. 15, T. 66-68, E-Gitarren

Beispiel 7: Op. 15, T. 75-76, E-Gitarren

Beispiel 8: Op. 15, T. 80-82, E-Gitarren

Beispiel 9: Op. 15, T. 41, E-Gitarren

Beispiel 10: Op. 15, T. 21-22, E-Gitarren

3.2.5. Die Stimmen-Schicht¹⁰⁴

Die grundsätzlich sich in Stufen entfaltende Melodie der Stimme kommt an den folgenden vier Stellen vor und färbt dabei das restliche, eher statische Klanggeschehen:

I: Takte 28-41; II: Takte 55-70; III: Takte 102-112; IV: Takte 123-128.

Die Sopranmelodie setzt sich jedes Mal aus einer Anfangs- sowie einer Endphrase und meistens auch einer dazwischenliegenden Übergangsphrase zusammen. Die Anfangsphrase beginnt mit dem Zentralton D, verwendet ausschließlich seine benachbarten Töne E sowie Cis und endet bei I mit dem bislang höchsten Ton E (Beispiel 11) und bei II, III und IV mit dem Zentralton D (Beispiel 12).

Beispiel 11: Op. 15, T. 28-32, Stimme

Beispiel 12: Op. 15, T. 55-57, Stimme

¹⁰⁴ Der Text für die Stimme stammt aus Becketts *L'Innommable* in der englischen Übersetzung, die durch Beckett selbst erfolgt ist.

Die Übergangsprase taucht bei I, II und III auf. Bei I und III beginnt sie mit dem F, streckt sich bis zum Fis und endet mit dem Zentralton D (Beispiel 13). Bei II beginnt sie ebenfalls mit dem F, streckt sich jedoch bis zum G und endet nicht mit dem Zentralton D, sondern mit dem G, dem bislang höchsten Ton der Stelle II (Beispiel 14).

Beispiel 13: Op. 15, T. 34-36, Stimme

I, say I. Un be lie ving.

Beispiel 14: Op. 15, T. 58-62, Stimme

Can it be that one day, off it go oing out, that one day I si mply stay ed in,

Die Endphrase beginnt mit dem G, stellt den Melodiespitzenton A mehrmals vor und endet bei I mit dem F (Beispiel 15) und bei II, III und IV mit dem Zentralton D, wobei jedes Mal die Töne zunächst E und anschließend Cis zum jeweiligen letzten Ton der Melodie führen (Beispiel 16).

Beispiel 15: Op. 15, T. 37-41, Stimme

Qu e stions, hy po the sis, call them that.

Beispiel 16: Op. 15, T. 107-112, Stimme

Per haps I si mplya sse nted at last to an old thing. But I did no thing.

Die Melodie entfaltet sich grundsätzlich in der zweigestrichenen Oktave. Die Töne Cis, E und G tauchen jedoch bisweilen auch in der eingestrichenen Oktave auf, wobei der sehr selten vorkommende Ton B (bei II und III jeweils kurz vor dem Ende der Melodie) den einzigen darstellt, der ausschließlich in der eingestrichenen Oktave erklingt (Beispiel 16).

3.2.6. Die Bläser-Streicher-Schicht

Bei den Bläsern und Streichern werden die fünf Tongruppen als zugrundeliegendes Material für die Bildung von Kanons verwendet. Die folgende Tabelle veranschaulicht, welche Tongruppen in welchen zeitlichen Bereichen den Kanons zugrunde liegen.

Tabelle 2					
Tongruppen	E-Fis-G-A-H-C-Dis	G-B-C-D-Es-Fis	E-Gis-H-D-Dis	Fis-A-Ais-Cis-E	G-B-C-D-Es-Fis
Zeitliche Bereiche	0' 00'' - 1' 09''	1' 10'' - 2' 14''	2' 15'' - 3' 15''	3' 16'' - 4' 29''	4' 30'' - 5' 39''
Tongruppen	G-Gis-H-D-Dis	D-E-F-G-A-B-Cis	E-Gis-H-D-Dis	D-E-F-G-A-B-Cis	D-E-F-G-A-B-Cis / Fis-Ais-Cis-E-Eis
Zeitliche Bereiche	5' 40'' - 6' 44''	6' 45'' - 7' 11''	7' 14'' - 7' 45''	7' 46'' - 8' 23''	8' 24'' - 9' 00''

Durch die Tabellen 1 und 2 wird deutlich, dass die Notenmaterialwechsel der Bläser-Streicher-Schicht an genau denjenigen Stellen erfolgen, an denen eine Fünfkordreihenform der E-Gitarren-Schicht beginnt, also genau dort, wo die Tongruppe E-Fis-G-A-H-C-Dis als Akkord (A) in den E-Gitarren erklingt: 0' 00'', 1' 10'', 2' 15'', 3' 16'', 4' 30'', 5' 40'', 6' 45'' und 7' 46''. Darüber hinaus gibt es zwei zusätzliche Notenmaterialwechsel: Die Tongruppe E-Gis-H-D-Dis löst die Tongruppe D-E-F-G-A-B-Cis bei 7' 14'' (also während die Akkordreihenform ABECD läuft und zwar direkt nach ihrem dritten Akkord) ab und die Tongruppe Fis-Ais-Cis-E-Eis wird bei 8' 24'' (also während die Akkordreihenform AEDCB läuft und zwar direkt nach ihrem dritten Akkord) zur Tongruppe D-E-F-G-A-B-Cis hinzugefügt.

Eine weitere Verbindung zwischen den beiden Schichten betrifft die insgesamt vier Höhepunkte, die in der Bläser-Streicher-Schicht erreicht werden. Diese kommen genau dann vor, wenn der neunte Akkord der E-Gitarren-Schicht nach Beginn des Stückes bzw. nach dem jeweils letzten Höhepunkt gespielt wird, also bei 1' 48'', 3' 36'', 5' 24'' und 7' 12''. Wie der Tabelle 1¹⁰⁵ zu entnehmen ist, spielen die E-Gitarren in diesen Momenten jedes Mal den Akkord E der Akkordreihe. Ein Beispiel für einen Höhepunkt in der Bläser-Streicher-Schicht ist folgendes:

¹⁰⁵ Siehe Kap. 3.2.4., S. 36 f.

Beispiel 17: Op. 15, T. 24-28, Bläser u. Streicher

Zusammengefasst ergibt sich bezüglich der Verbindung zwischen E-Gitarren- und Bläser-Streicher-Schicht, dass der erste Akkord der E-Gitarren (A) mit dem Notenmaterialwechsel und der fünfte Akkord der E-Gitarren (E) mit den Höhepunkten verknüpft ist.

Für die Bildung der melodischen Einheiten des Kanons werden zwei Modelle verwendet. Beim ersten kommen in den melodischen Einheiten nach dem Zwölftonprinzip alle Töne der Tongruppe vor, wobei jeder Ton – bis auf selten auftretende Tonrepetitionen – nur einmal erklingt. Als Beispiel dienen die ersten 17 Takte (Beispiel 18), in denen die Tongruppe E-Fis-G-A-H-C-Dis dem Kanon zugrunde liegt. Hier gibt es eine feste Haupteinheit (HE), eine feste Gegeneinheit (GE1) sowie eine freie Gegeneinheit in zwei Varianten mit einem charakteristischen rhythmischen Schema (GE2). Bemerkenswert ist, dass konstant der letzte Ton bzw. die letzten beiden Töne einer melodischen Einheit den ersten Ton bzw. die ersten beiden Töne der darauffolgenden Einheit darstellt bzw. darstellen.¹⁰⁶ Bei der Vervollständigung des Kanons endet

¹⁰⁶ Zum Beispiel ist in der Bass-Klarinette (zweite Stimme) das G im fünften Takt der letzte Ton der Haupteinheit in Grundform und gleichzeitig der erste Ton der Haupteinheit in Umkehrung, wobei auch in der Bass-Klarinette die Töne C und E (T. 7 bzw. 8) die letzten beiden der Haupteinheit in Umkehrung und gleichzeitig die ersten beiden der ersten Gegeneinheit in Grundform darstellen. Für ein weiteres Beispiel, bei welchem dieses Reihenanschlussprinzip verwendet wird, s. Kap. 4.3.2., S. 121.

jede Stimme mit einem anderen Ton der Tongruppe, so dass, vertikal betrachtet, kein Ton verdoppelt wird.

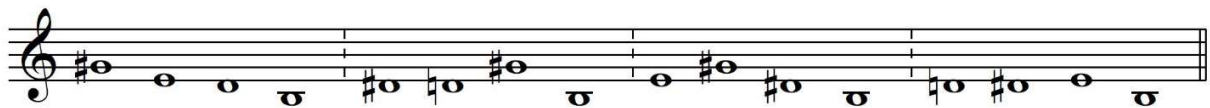
Beispiel 18: Op. 15, T. 1-17, Bläser u. Streicher

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The annotations are as follows:

- System 1:** HE-Grundform (top staff), HE-Umkehrung (top staff), GE1-Umkehrung (top staff), HE-Grundform (bottom staff), HE-Umkehrung (bottom staff), GE1-Grundform (bottom staff), GE1-Umkehrung (bottom staff).
- System 2:** HE-Umkehrung (top staff), HE-Grundform (top staff), HE-Umkehrung (top staff), HE-Grundform (bottom staff), HE-Umkehrung (bottom staff), GE1-Grundform (bottom staff).
- System 3:** HE-Grundform (top staff), HE-Umkehrung (top staff), HE-Grundform (top staff), HE-Umkehrung (top staff), HE-Grundform (bottom staff), HE-Umkehrung (bottom staff), HE-Grundform (bottom staff).
- System 4:** GE1-Grundform (top staff), GE2-Variante2 (top staff), Umkehrung (bottom staff), GE1-Grundform (bottom staff).
- System 5:** HE-Grundform (top staff), HE-Umkehrung (top staff), GE1-Umkehrung (bottom staff), GE1-Grundform (bottom staff).
- System 6:** Umkehrung (top staff), HE-Grundform (top staff), GE2-Variante1 (bottom staff).

Beim zweiten Modell bestehen die melodischen Einheiten des Kanons aus vier Viertongruppen, denen ein Fünftonmaterial zugrunde liegt. Die Gruppen werden durch folgendes Prinzip gebildet, das demjenigen Prinzip entspricht, das für die Bildung der Fünfkordreihenformen der E-Gitarren¹⁰⁷ eingesetzt wird: Ein bestimmter Ton kommt bei jeder der vier Gruppen an einer bestimmten Position vor, während die restlichen vier Töne des Fünftonmaterials so gewechselt werden, dass jeder der restlichen Töne auf jeder der restlichen Positionen der Viertongruppe einmal erscheint und dass bei jeder Viertongruppe ein anderer Ton ausgeklammert bleibt (Beispiel 19). Ein Beispiel ergibt sich aus den Takten 35-49 (Beispiel 21), in denen die Tongruppe E-Gis-H-D-Dis dem Kanon zugrunde liegt. Die hier vorkommende und nach dem oberen Prinzip aufgebaute Haupteinheit (HE) ist die folgende:

Beispiel 19: Haupteinheit des Kanons



Dazu kommt eine Gegeneinheit (GE), die dadurch entsteht, dass jede Viertongruppe der Haupteinheit in Krebsform vorkommt:

Beispiel 20: Gegeneinheit des Kanons



Bei diesem Kanon erfolgen teilweise kleine rhythmische Variationen zwischen den Kanonstimmen. Das zweite Vorkommen der Haupt- sowie Gegeneinheit bleibt in allen Instrumenten unvollständig. Der Kanon entfaltet sich wie folgt:

¹⁰⁷ Siehe Kap. 3.2.4., S. 35.

Beispiel 21: Op. 15, T. 35-49, Bläser u. Streicher

GE-Grundform (vervollständigt sich in der Violine)

GE-Grundform

HE-Grundform

GE-Grundform

HE-Grundform

HE-Grundform (unvollständig)

GE-Grundform (unvollständig)

HE-Grundform (unvollständig)

GE-Grundform (unvollständig)

(Vervollständigung aus der Flöte)

GE-Grundform (unvollständig)

HE-Grundform (unvollständig)

3.2.7. Schlussfolgerungen

Die Monothematik zeigt sich hier in einem durch die Schichtungstechnik charakterisierten Werk: Es gibt vier eigenständige Schichten, die voneinander divergierend sind und sich parallel zueinander entfalten. Dabei hat jede Schicht ein eigenes Thema, welches sie durchdringt, wobei allen Schichten das achttönige Material D-E-F-Fis-G-A-B-Cis zugrunde liegt, das in jeder Schicht unterschiedlich behandelt wird.

Deutlich wird dadurch, dass es sich dabei um die fünfte Kategorie der Monothematik handelt. Denn es sind die vier voneinander unterschiedlichen Themen, die durch ihre Koexistenz das Thema im übergeordneten Sinne bilden, welches sich durch die Entwicklung seiner Bestandteile – der vier Themen der Schichten – entwickelt.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Für ein Stück aus der Literatur des 20. Jahrhunderts, das zur fünften Kategorie der Monothematik gehört, s. 4.6., S. 174-192.

3.3. Op. 3 – Se oristiki aoristou, for Ensemble¹⁰⁹

Hier soll gezeigt werden, wie thematische Arbeit im Einzelnen betrieben wird und inwiefern das Thema für das Werk in jeder Hinsicht (Melodik, Harmonik, Rhythmik und teilweise Form) bestimmend ist. Die Analyse wird darüber hinaus zeigen, dass das Werk der zweiten und dritten Monothematik-Kategorien zuzuordnen ist.

3.3.1. Das Thema

Das Thema stellt eine sich in einem sehr langsamen Tempo entfaltende Melodie dar, die ausschließlich aus aufeinanderfolgenden Gegenbewegungen besteht und der das Notenmaterial Es-G-As-A-Des zugrunde liegt.

3.3.2. Die Eigenschaften des Themas

Das Thema wird erst gegen Ende des Stückes exponiert (Takte 133-135)¹¹⁰ und darüber hinaus ein einziges Mal leicht variiert¹¹¹ wiederholt (Takte 141-144).¹¹²

Beispiel 1: Op. 3, T. 133-135



Beispiel 2: Op. 3, T. 141-144



Ein grundlegendes Charakteristikum des Themas ist, dass die Töne, aus denen es sich zusammensetzt (Es-G-As-A-Des), eine fünftönige, symmetrisch angelegte Skala bilden: Der zweite Teil seines Notenmaterials (As-A-Des) stellt die transponierte Krebsumkehrung des ersten

¹⁰⁹ Das Stück wurde 2009 vom *Griechischen Ensemble für Neue Musik* unter der Leitung von Theodoros Antoniou uraufgeführt.

¹¹⁰ Auch hier (wie in meinem Stück Op. 12) liegt ein konkretes Thema im Stück vor, dessen Merkmale zu Beginn der Analyse (3.3.1.) auf der Subebene vorgestellt werden (s. diesbezüglich Kap. 3.1.4., S. 30).

¹¹¹ Die leichte Variation entsteht dadurch, dass das Thema in den Takten 141-144 durch die Tempoveränderung sowie das Durchhalten seines letzten Tons etwas verlängert erscheint.

¹¹² Aus dieser Perspektive besteht eine Verbindung dieses Stückes mit dem bereits thematisierten ersten Satz der 3. Symphonie von Beethoven, da dort das Hauptthema in seiner vollständigen Form nicht am Anfang, sondern erst am Ende des Satzes (in der Coda) erscheint (s. Kap. 2.1., S. 6).

(Es-G-As) dar, wobei das As die Symmetrieachse bildet.¹¹³ Damit lassen sich unter sowie auch über dem Symmetrieton As dieselben Intervalle finden: die kleine Sekunde (G-As bzw. – enharmonisch – Gis-A), die große Terz (Es-G bzw. – enharmonisch – A-Cis) sowie als Rahmenintervall die reine Quarte (Es-As bzw. As-Des).

Das Thema orientiert sich sehr stark an dieser Skala, was nicht nur daran festzumachen ist, *dass*, sondern auch *wie* es die Töne der Skala verwendet: Das Thema hat genau denselben Ambitus der Skala (kleine Septime), da der tiefste und der höchste Ton des Themas jeweils dem ersten bzw. letzten Ton der Skala entsprechen. Außerdem verwendet das Thema systematisch zunächst den ersten und tieferen Bereich der Skala einschließlich des Symmetrietons As (G-As-Es) sowie abschließend ihren zweiten und höheren Bereich ebenfalls einschließlich des Symmetrietons (Des-A-Des-As).¹¹⁴ Nicht zuletzt kommt gerade dem Symmetrieton der Skala eine besondere Bedeutung im Thema zu, was darauf zurückzuführen ist, dass er den längsten Ton (punktierte Halbe) sowie den Schlussston des Themas darstellt.

Des Weiteren sind noch zwei Charakteristika des Themas zu nennen: Erstens hat der Verlauf des Themas eine sinuskurvenartige Kontur¹¹⁵ und zweitens werden Töne erst dann wiederholt, nachdem das gesamte Fünftonmaterial vollständig exponiert wurde.¹¹⁶

Bemerkenswert ist in instrumentatorischer Hinsicht, dass jedes Erscheinen des Themas eine neue Klangfarbe mit sich bringt, die sonst nirgends im Stück erklingt. Es handelt sich einerseits um die Marimba, die nur in den Takten 133-135 spielt, und andererseits um die Flöte, die nur in den Takten 141-144 *whistle notes* verwendet. An beiden Stellen herrscht eine besonders subtile und übersichtliche Textur, die dem Thema erlaubt, uneingeschränkt im Vordergrund zu stehen.¹¹⁷

¹¹³ In ähnlicher Weise ist die Tonreihe aufgebaut, die der Symphonie Op. 21 von Webern zugrunde liegt (s. Kap. 4.3.1, S. 118 u. 4.3.2., S. 121).

¹¹⁴ Im Hinblick auf die intervallische Struktur kommen die reine Quarte in beiden Teilen des Themas (zunächst As-Es und abschließend Des-As), die kleine Sekunde nur im ersten (G-As) und die große Terz nur im zweiten Teil (enharmonisch Cis-A) vor. Darüber hinaus erscheint noch das Intervall der kleinen Septime (Es-Des), welches die beiden Teile miteinander verbindet und den Ambitus des Themas markiert.

¹¹⁵ Das Thema beginnt in der mittleren Lage, erreicht dann zunächst seine Unter- und anschließend seine Obergrenze und kehrt schließlich in die mittlere Lage zurück, in der es auch endet.

¹¹⁶ Wiederholt werden ausschließlich zwei wichtige Töne: zunächst der höchste Ton des Themas (Des) und anschließend der Symmetrieton der Skala (As).

¹¹⁷ Vorhanden sind in den Takten 133-135 das Thema in sehr tiefer Lage sowie die sich langsam bewegende Flageolett-Töne der Streicher und in den Takten 141-144 das Thema in sehr hoher Lage sowie ein sich langsam entfaltender Rhythmus auf der großen Trommel.

3.3.3. Die Überarbeitungsarten des Themas

Bei der Überarbeitung des Themas werden der melodische und der rhythmische Parameter grundsätzlich separat voneinander behandelt. So kommt das rhythmische Schema losgelöst von der Tonfolge vor und umgekehrt.

Beispiel 3: Rhythmusschema des Themas



Beispiel 4: Tonfolge des Themas



- Rhythmus

Hinsichtlich des Rhythmus lassen sich folgende Überarbeitungsarten im Werk entdecken: Abspaltung, Diminution, Augmentation, Krebsform, Verschiebung der Betonungen, minimale Verkürzung oder Verlängerung nur mancher Notenwerte des Rhythmus, Hinzufügung kleiner Notenwerte zum rhythmischen Grundgerüst, Wiederholung eines Rhythmusteils als Pattern sowie Entstehung eines neuen Rhythmus durch Verbindung mehrerer Rhythmusformen. Eine Weiterentwicklung speziell der Idee der minimalen Verkürzung oder Verlängerung mancher Notenwerte des rhythmischen Schemas ist, dass einem Rhythmus nicht ein ganzes Schema, sondern nur ein Zentralnotenwert zugrunde liegt, welcher mehrmals plastisch verlängert oder verkürzt wird. Bei einer Weiterentwicklung bzw. weiteren Vereinfachung dieser Idee bleibt die plastische Veränderung des Zentralnotenwerts aus, wodurch ein Rhythmus zustande kommt, der sich lediglich aus Wiederholungen eines einzelnen Notenwerts zusammensetzt. Es wird hierbei deutlich, dass durch diesen Entwicklungsprozess aus einem komplexen ein elementarer Rhythmus entsteht.¹¹⁸ Folgende Beispiele dienen zur Verdeutlichung dieser Überarbeitungsarten:

¹¹⁸ Dieser entspricht dem ersten der von Hugo Riemann vorgestellten, »einfachsten rhythmischen Typen« (Riemann 1900, S. 936). Für eine weitere Verwendung dieses rhythmischen Typus' s. Kap. 4.5.3., S. 159, Fn. 335.

Beispiel 5: Op. 3, T. 49-52, Schlagzeug u. Violine

The image shows a musical score for four instruments: Bass Drum, Tom Toms, Wood Block, and Violin. The score is in 4/4 time. The Bass Drum part has two accented quarter notes, both marked *f*. The Tom Toms part has a series of notes, with a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The Wood Block part has a single accented quarter note marked *mf*. The Violin part is marked *arco* and *f sempre*, and features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a long note with a fermata.

Hier sieht man gleich den Rhythmus, losgelöst von der Melodie des Themas: In den Schlagzeuginstrumenten steht er ohne Melodie und in der Violine in Kombination mit einer anderen Melodie als derjenigen des Themas. Bei den Schlagzeuginstrumenten handelt es sich um die augmentierte Krebsform des rhythmischen Schemas der Töne 2-7, wobei durch einen kleinen hinzugefügten Notenwert (Sechzehntel) das Grundgerüst leicht variiert.¹¹⁹ In der Violine wird die Grundform des gesamten rhythmischen Schemas vorgestellt, die – ähnlich wie bei den Schlagzeuginstrumenten – durch die Hinzufügung kleiner Notenwerte (Vierundsechzigstel) verändert wird.

Beispiel 6: Op. 3, T. 76, Violine

The image shows a musical score for a Violin part. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with a *pp* dynamic marking.

Bei diesem Beispiel geht es um das rhythmische Schema der Töne 2-3 in diminuerter Form, welches mehrmals wiederholt wird, wodurch es einen Pattern-Charakter einnimmt.

¹¹⁹ Die Technik des hinzugefügten Werts erinnert an Messiaens »Added Value« (s. Messiaen 1966, Kap. 3). Der Unterschied zu Messiaen besteht jedoch darin, dass der hinzugefügte Wert hier die Gesamtdauer des rhythmischen Schemas nicht verlängert. Stattdessen nimmt der hinzugefügte Wert von einem anderen Notenwert Zeit ein, wodurch letzterer verkürzt wird (z.B. die eigentlich gemeinte Halbe in Takt 51 wird um eine Sechzehntel verkürzt). So kann der gerade Takt (4/4-Takt) hier beibehalten werden. Es handelt sich also um den besonderen Moment, in dem plötzlich eine Sechzehntel im Rahmen eines solchen Rhythmus' vorkommt, der sich ansonsten in deutlich längeren Notenwerten bewegt. Im Gegensatz dazu und als Beispiel für Messiaens »Added Value« sei der erste Takt des sechsten Satzes aus Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* angeführt. Dort ist der hinzugefügte Wert ebenfalls eine Sechzehntelnote, die allerdings keinen Notenwert verkürzt, sondern erweiternd hinzutritt, wodurch aus einem geraden Takt ein ungerader Takt wird (durch die Sechzehntel handelt es sich eben um keinen 4/4-, sondern einen 17/16-Takt).

Beispiel 7: Op. 3, T. 25-28, Flöte u. Schlagzeug

Hier handelt es sich um das rhythmische Schema der Töne 2-6. Dieses Schema erscheint in diminuerter Krebsform, wobei im Rahmen dieser Diminution der dritte Notenwert minimal verlängert, der vierte um eine triolische Achtel verkürzt und der fünfte um eine Viertel verlängert wird. Die plastischen Notenwertveränderungen sind hierbei so angewandt, dass die Gesamtdauer des rhythmischen Schemas fast unverändert bleibt.¹²⁰

Beispiel 8: Op. 3, T. 116-120

In diesem Ausschnitt kommt in Flöte, Horn, Vibraphon, Violine und Cello das rhythmische Schema der Töne 1-6 augmentiert vor (jeder Ton und die anschließende Achtelpause dauern doppelt so

¹²⁰ Ohne die Notenwertveränderungen hätte es eine punktierte Ganze und zwei triolische Achtel gedauert; nun dauert es eine punktierte Ganze und eine Achtel. Zur besseren Nachvollziehbarkeit sei erwähnt, dass die ursprüngliche Viertel hier durch die Diminution zu einer mit einer triolischen Achtel übergebundenen Achtel wird.

lang wie der entsprechende Ton des Themas). Die Klarinette wiederum legt in rhythmischer Hinsicht den Fokus auf die triolische Achtel als Zentralnotenwert.

Beispiel 9: Op. 3, T. 96-97, Flöte



Hier – im Motiv zwischen den Viertelpausen – wird das rhythmische Schema der Töne 4-6 verwendet, welches in einer solchen Art verschoben wurde, dass die betonten Schläge zu unbetonten werden und umgekehrt.

Beispiel 10: Op. 3, T. 136-139, Flöte, Klarinette u. Vibraphon

An dieser Stelle liegt die mit einer triolischen Achtel übergebundene punktierte Viertel als Zentralnotenwert der Holzbläser-Melodien vor, wobei diese Melodien in rhythmischer Hinsicht aus diesem Notenwert und seinen plastischen Veränderungen bestehen. Das im Vibraphon vorliegende rhythmische Schema wird durch die gleiche Logik geprägt. Hier fungiert als Zentralnotenwert die punktierte Viertel.

Beispiel 11: Op. 3, T. 58-61, Schlagzeug

Hier werden zwei Rhythmusformen miteinander verknüpft. Beim Rhythmus in Wood Blocks und Chimes handelt es sich um das gesamte rhythmische Schema in augmentierter Form (die ursprünglichen Notenwerte sind hier um ihre Hälfte verlängert), wobei der letzte Schlag minimal verändert ist. In den Trommeln kommt ab der vierten Zählzeit des Taktes 58 das rhythmische Schema der Töne 1-4 in augmentierter Form vor (die ursprünglichen Notenwerte sind hier um ihre Gesamtdauer verlängert), wobei ein kleiner Notenwert zum Rhythmuschema hinzukommt und die zwei letzten Notenwerte minimal verändert sind.

Rhythmusformen werden im Stück nicht nur dadurch miteinander verbunden, dass sie gleichzeitig vorkommen (wie in Beispiel 11), sondern auch dadurch, dass sie in einem besonders kleinen Zeitraum aufeinanderfolgen. So haben wir im folgenden Beispiel in einem Zeitraum von elf Vierteln drei rhythmische Figuren: die Figur des Glockenspiels in den Takten 8-9, die den Rhythmus der drei letzten Noten des Themas verwendet; die Figur der Klarinette in Takt 9, die ebenfalls den Rhythmus der drei letzten Noten des Themas verwendet und diesen in einer stark diminuierten Krebsform vorstellt; die Figur in Klarinette, Vibraphon, Flöte und Pauke in Takt 10, in welcher sich der Rhythmus der ersten beiden Noten des Themas in diminuiert Form präsentiert.

Beispiel 12: Op. 3, T. 8-10, Flöte, Klarinette u. Schlagzeug

The musical score for Example 12 consists of five staves for measures 8, 9, and 10. The time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Measure 8: Rest. Measure 9: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Dynamics: *p* to *ppp*. Measure 10: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p* to *ppp*. Includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- Clarinet in Bb:** Measure 8: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Dynamics: *mp*. Measure 9: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Dynamics: *poco piu mp*. Measure 10: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Dynamics: *mp*. Includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- Timpano:** Measure 8: Rest. Measure 9: Rest. Measure 10: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Dynamics: *p* to *ppp*. Includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- Glockenspiel:** Measure 8: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Dynamics: *mp*. Measure 9: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 10: Rest.
- Vibraphone:** Measure 8: Rest. Measure 9: Rest. Measure 10: Quarter note G3. Dynamics: *p*. Includes a triplet of eighth notes in the final measure.

Im Werk gibt es auch rhythmische Bewegungen, bei welchen sich kein konkreter Bezug zum Thema feststellen lässt. Dies erfolgt bei Passagen, in denen der rhythmische Parameter deutlich

in den Hintergrund rückt, was dadurch erfolgt, dass die aufeinanderfolgenden Töne besonders weit voneinander entfernt sind. Ein Beispiel hierfür stellt die Ebene der Streicher in den Takten 9-14 dar, welche hier als Klangfundament fungiert.

Beispiel 13: Op. 3, T. 9-14, Violine u. Cello

- Melodie

Im Hinblick auf die Melodie des Themas bestehen folgende Überarbeitungsarten: Abspaltung, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung sowie Intervallveränderung. Je nach Intensität der Abspaltung erklingt nur ein einziges Intervall isoliert (Beispiel 14), ein kleines Motiv (Beispiel 15) oder ein längerer Teil des Themas (Beispiel 16):

Beispiel 14: Op. 3, T. 12-14, Klarinette

Beispiel 15: Op. 3, T. 75-76, Klarinette

Beispiel 16: Op. 3, T. 145-149, Flöte

Bei Beispiel 14 handelt es sich um die Töne 5-6 in komplementärer Umkehrung,¹²¹ bei Beispiel 15 um die Töne 5-7 und bei Beispiel 16 um die Töne 1-4. Hier bietet sich an, noch auf die Verbindung

¹²¹ Mit dem Begriff »komplementäre Umkehrung« ist gemeint, dass sich durch diese Umkehrung nicht das ursprüngliche Intervall in gegensätzlicher Richtung ergibt, sondern das komplementäre Intervall des ursprünglichen Intervalls in gegensätzlicher Richtung. So ergibt sich hier nach der komplementären Umkehrung der fallenden großen Terz des Themas (Cis-A) nicht die steigende große Terz (Cis-Eis), sondern die steigende kleine Sexte (Cis-A).

von Melodie und Rhythmus einzugehen. Denn anhand dieser Beispiele kann exemplarisch gezeigt werden, was für einen Rhythmus ein Melodieausschnitt haben kann, der von seinem ursprünglichen Rhythmus losgelöst ist. Verwenden kann der Melodieausschnitt erstens einen beliebigen zugrundeliegenden Zentralnotenwert, der ggf. plastisch verändert wird (Beispiel 14), zweitens den ggf. variierten Rhythmus aus einem anderen Ausschnitt des Themas (Beispiel 16)¹²² oder drittens den Rhythmus aus demselben Themenausschnitt, der in variiert Form erscheint (Beispiel 15).¹²³

Folgende drei Beispiele verdeutlichen die oben thematisierten Überarbeitungsarten:

Beispiel 17: Op. 3, T. 85, Cello



Hierbei handelt es sich um die Töne 4-6, wobei das erste Intervall vergrößert und das zweite verkleinert wird: Anstatt der ursprünglich zweimal vorkommenden großen Terz erklingen zunächst eine verminderte Quinte und anschließend eine große Sekunde.

Beispiel 18: Op. 3, T. 93-94, Flöte



Hier erfolgt die Krebsform der Töne 1-3, wobei statt der reinen Quarte eine reine Quinte erklingt.

Beispiel 19: Op. 3, T. 16-17, Klarinette



An dieser Stelle liegt die komplementäre Krebsumkehrung¹²⁴ der Töne 3-4 vor, wobei die Töne nicht im Abstand einer großen Sekunde, sondern einer großen None stehen.

¹²² Die Melodie verwendet die Töne 1-4 und der Rhythmus entspricht dem augmentierten Rhythmuschema der Töne 4-7 mit einer Verlängerung des letzten Notenwerts.

¹²³ Die Melodie verwendet die Töne 5-7 und der Rhythmus entspricht dem in augmentierter Krebsform vorkommenden Rhythmuschema derselben Töne.

¹²⁴ Siehe Kap. 3.3.3., S. 53, Fn. 121.

Bemerkenswert im Hinblick auf die Überarbeitung in melodischer Hinsicht ist, dass selbst die Tonfolge des Themas durch Überarbeitung im Sinne der Intervallveränderung zustande kommt: Denn die Zick-Zack-Bewegungen Es-Des-A (Töne 3-5) und A-Des-As (Töne 5-7) stellen Varianten der ersten Zick-Zack-Bewegung G-As-Es (Töne 1-3) dar. Diese motivische Ähnlichkeit innerhalb des Themas ist der Grund dafür, dass sehr häufig eine melodische Figur des Stückes mit mehreren Teilen des Themas verwandt ist. Beispielsweise könnten die Töne aus dem Beispiel 18 nicht nur auf Überarbeitung der Töne 1-3 zurückgeführt werden, wie bereits geschehen, sondern auch auf Überarbeitung der Töne 3-5 (reine Quinte statt kleiner Septime und kleine Sekunde statt großer Terz) oder der Töne 5-7 (reine Quinte statt großer Terz und kleine Sekunde statt reiner Quarte).

Weiterhin finden sich auch bei der Melodie – ähnlich wie beim Rhythmus – Bewegungen, die sich nicht aus dem Thema ergeben. Beispiele sind etwa der schnelle Lauf der Takte 19-20 (Beispiel 20) sowie die von Flöte, Klarinette und Violine gespielte Melodie der Takte 31-44, bei der durch den relativ großen zeitlichen Abstand zwischen den Tönen der rhythmische Parameter in den Hintergrund rückt (Beispiel 21).¹²⁵

Beispiel 20: Op. 3, T. 19-20, Vibraphon



¹²⁵ Rhythmisch bewegt sich die Melodie der Takte 31-44 um den Zentralnotenwert der punktierten Halben. Auffällig ist dabei am Ende der Melodie erstens, dass die vorletzte punktierte Halbe durch die Verzierung G-Gis-G in kleinere Notenwerte geteilt ist und zweitens, dass beim letzten Notenwert von einer möglichen punktierten Halben durch eine abrupte Abkürzung eine Viertel übrigbleibt.

Beispiel 21: Op. 3, Melodie in T. 31-44, Flöte, Klarinette u. Violine

Aber sogar bei denjenigen Melodien, in welchen die melodischen Figuren des Themas nicht bzw. nur sehr begrenzt aufgegriffen werden, wird das *Notenmaterial* des Themas beibehalten, wie dies in den oberen zwei Beispielen deutlich wird. Das Stück kommt fast ausschließlich mit den fünf Tönen des Themas aus. Einzige Ausnahme bilden die Pizzicato-Melodien der Takte 37, 39 und 47, welche angepasste Zitate einer Beethoven-Melodie darstellen, wie die folgenden Beispiele veranschaulichen:

Beispiel 22: Beethoven – Streichquartett Nr. 14, Op. 131, 7. Satz, T. 1-17, Violine ¹²⁶

No. 7
Allegro

¹²⁶ Beethoven 2002, S. 39.

Beispiel 23a: Op. 3, T. 37, Cello



Beispiel 23b: Op. 3, T. 39, Cello

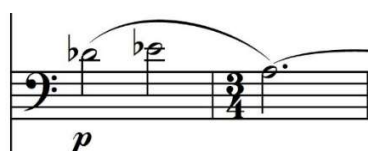


Beispiel 23c: Op. 3, T. 47, Violine



Dass das Stück – abgesehen von den Beethoven-Zitaten – nur das nicht-transponierte Notenmaterial des Themas verwendet, heißt nicht, dass Transpositionen grundsätzlich ausgeschlossen sind. Da der zweite Teil des Notenmaterials die transponierte Krebsumkehrung des ersten bildet, können durchaus konkrete Melodien transponiert vorkommen. Dies zeigt sich am folgenden Beispiel:

Beispiel 24a: Op. 3, T. 77-78, Horn



Beispiel 24b: Op. 3, T. 87-88, Cello



Die Melodie der Takte 87-88, die aus den ersten drei Tönen des Themas herrührt (jedes Intervall ist hier um einen Halbton vergrößert), kommt in den Takten 77-78 transponiert (um eine verminderte Quinte bzw. übermäßige Quarte aufwärts) vor.

- Harmonik

Die fünf Töne des Themas stellen das Material sämtlicher Zusammenklänge des Stückes dar. Dies resultiert daraus, dass das Stück mit Ausnahme der Pizzicato-Melodien der Takte 37, 39 und 47 ausschließlich diese fünf Töne verwendet. So hört man im Stück Zwei-, Drei- und Vierklänge, die durch unterschiedliche Kombinationen dieser fünf Töne entstehen, sowie den Fünfklang, der alle

Töne des Themas beinhaltet und den ersten sowie letzten Akkord des Werks bildet.

Aufgrund der symmetrischen Anlage des Themas sind auch bei den Zusammenklängen – wie bei den Melodien – Transpositionen möglich, obwohl das Notenmaterial des Themas an sich nicht transponiert wird. So bildet beispielsweise der Zweiklang in den Takten 11-12 eine Transposition des Zweiklangs in Takt 33 (Beispiel 25) und der zweite Dreiklang in Takt 41 eine transponierte Umkehrung seines darauffolgenden Dreiklangs (Beispiel 26).

Beispiel 25a: Op. 3, T. 11-12, Violine u. Cello

Beispiel 25b: Op. 3, T. 33, Violine u. Cello

Beispiel 26: Op. 3, T. 41-42, Klarinette, Pauke, Violine u. Cello

- Melodie und Rhythmus

Auch wenn bei der Überarbeitung des Themas Melodie und Rhythmus in ihrer ursprünglichen Form grundsätzlich auseinandergelassen werden, finden sich sporadisch abgespaltene Formen des Themas, in denen Melodie und Rhythmus in ihrer ursprünglichen Form miteinander

verbunden sind. Dies ist z.B. in den Takten 43-44 der Fall, in denen die Töne 4-7 in ihrem ursprünglichen Rhythmus erklingen.

Beispiel 27: Op. 3, T. 43-44, Violine



- Zwischenfazit

Das Thema durchdringt das Werk durch die oben vorgestellten Überarbeitungsarten sowohl in rhythmischer als auch in melodischer und harmonischer Hinsicht. In diesem Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, dass die Überarbeitung in einer Weise erfolgt, die ermöglicht, dass das Thema, auch wenn es stets in irgendeiner Form präsent ist, erst in den Takten 133-135 offenbart wird und bis dahin seine ursprüngliche Gestalt versteckt hält.

3.3.4. Form und Thema

Ich möchte für das Stück zwei Forminterpretationen vorstellen. Die erste behandelt die auffälligen, vordergründigen Formteilwechsel und die zweite solche Formteilwechsel, die eher im Hintergrund wirken:

Für die erste Forminterpretation sind die Charaktereigenschaften des Stückes entscheidend und nach dieser lassen sich drei Formteile erkennen: Der langsame und ruhige erste Teil umfasst die Takte 1-48, der schnellere und beschwingtere zweite Teil die Takte 49-122 und der dritte, der den Charakter des ersten Teils aufgreift, die Takte 123-162.¹²⁷

Auch wenn man in erster Linie *diese* drei Bereiche als wichtige Formteile wahrnimmt, kann man auch an eine andere Forminterpretation denken. Diese hängt nicht mit den Charakterunterschieden des Stückes, sondern mit dem Notenmaterial des Themas zusammen.

¹²⁷ Jeder Formteil setzt sich aus zwei Ausschnitten zusammen: Den Beginn des zweiten Ausschnitts im ersten Formteil zeigt der Horneinsatz in Takt 29 an; in Takt 75 beginnt durch das Klarinettenmotiv der zweite Ausschnitt des zweiten Formteils und damit die Vorbereitung des in Takt 106 erreichten Höhepunktes des Stückes; der wie eine Coda fungierende zweite Ausschnitt des dritten Formteils beginnt mit dem Thema in der Flöte in Takt 141 nach einer Generalpause.

Nach dieser lässt sich das Stück nicht in drei, sondern in vier Teile gliedern.

Für diese Forminterpretation sind vier Zäsuren entscheidend; drei, welche die vier Teile voneinander trennen, sowie eine im Anschluss an den letzten Teil. Bei diesen Zäsuren handelt es sich um charakteristische Stellen, an denen der Wechsel von einem Einzelton in einen anderen erfolgt, wobei die Einzeltöne Töne des Themas darstellen, welche in derselben Reihenfolge wie im Thema vorkommen. So ergeben sich folgende Wechsel: G-As in den Takten 28-29, As-Es in den Takten 45-46, Es-Des in den Takten 105-106 und Cis-A in Takt 160.¹²⁸ Aus dieser Perspektive haben wir also die folgenden vier Formteile: 1-28, 29-45, 46-105 und 106-160 bzw. 106-162. Nach der letzten Zäsur folgt nicht ein weiterer Formteil, wie man beim Zuhören vielleicht erwarten könnte. Stattdessen erklingt dreimal der Einzelton A und das Stück endet.

3.3.5. Elemente jenseits des Themas in Verbindung mit der Form¹²⁹

Obleich das Thema durch seine unterschiedlichen Varianten das Stück durchdringt, wird an zwei formal bedeutenden Stellen Material verwendet, das nicht aus dem Thema stammt. Es handelt sich zum einen um die Beethoven-Zitate in den Takten 37, 39 und 47-48,¹³⁰ die den beschwingten zweiten Formteil vorbereiten, und zum anderen um den langgezogenen Rhythmus der Takte 141-157, der in der Rolle des stabilen Klangfundaments den zweiten Abschnitt des dritten Formteils¹³¹ prägt. Bei den Beethoven-Zitaten ist es so, dass ihre vorbereitende Funktion nicht nur auf ihre Geschwindigkeit zurückzuführen ist, sondern auch darauf, dass ihre zentrale rhythmische Figur eine variierte Form des rhythmischen Schemas der Töne 2-3 des Themas bildet, welches im zweiten Formteil eine zentrale Rolle spielt. Die Beethoven-Zitate sind also dem Thema zwar in melodischer Hinsicht sehr fremd, in rhythmischer jedoch sehr verwandt. Dadurch wird

¹²⁸ Die Töne beim ersten und dritten Wechsel erklingen in mehreren Oktaven, während hingegen die Töne beim zweiten und vierten Wechsel auf ein Register begrenzt sind.

¹²⁹ Alle in diesem sowie im nächsten Unterkapitel getroffenen Aussagen bezüglich der Form betreffen die erste der oben vorgestellten Formdeutungen, die – wie angemerkt – diejenigen Formteile vorstellt, die in erster Linie als solche wahrgenommen werden.

¹³⁰ Neben den drei oben vorgestellten Melodiefragmenten (Beispiel 23), kommt auch ein viertes vor (Takte 47-48), welches jedoch nur den Rhythmus und nicht die Melodie aus Beethovens Streichquartett aufgreift. Dabei handelt es sich um das rhythmische Schema des Beispiels 23b, welches auf dem Becken gespielt wird.

¹³¹ Für die Unterteilung der drei nach der ersten Forminterpretation festgelegten Formteile s. Kap. 3.3.4., S. 59, Fn. 127.

ermöglicht, dass jedes Beethoven-Zitat einerseits ein überraschendes Moment und andererseits trotzdem kein Fremdkörper im Stück darstellt.

Über diese beiden Elemente hinaus (Beethoven-Zitate und langgezogener Rhythmus) wird im Stück auch Material verwendet, das aus dem Thema abgeleitet wird und gleichzeitig selbst ein Thema bildet. Es handelt sich dabei um die Melodie der Takte 49-51.

Beispiel 28: Op. 3, T. 49-51, Violine



Diese Melodie wird insofern aus dem Thema abgeleitet, als sie den Rhythmus des Themas bis auf minimale Veränderungen (die Hinzufügung der Zweiunddreißigstel-Verzierungen) beibehält und ausschließlich das im Thema vorkommende Notenmaterial verwendet. Gleichzeitig unterscheidet sie sich vom Thema dadurch, dass die Töne des Themas hier in einer anderen Reihenfolge und teilweise in einer anderen Lage als im Thema erklingen, was zur Folge hat, dass die für das Thema zentrale Zick-Zack-Bewegung hier durch eine – abgesehen von den Verzierungen – ständige Aufwärtsbewegung ersetzt wird.

Der Grund, weshalb diese Melodie selbst ein Thema bilden kann, ist, dass sie charakteristisch ist, mehrmals wiederholt und dabei überarbeitet wird, eine große Charakterveränderung¹³² mit sich bringt und den gesamten ersten Abschnitt des zweiten Formteils durchdringt.

3.3.6. Schlussfolgerungen

Das Stück wird durch die Transformationen des Themas durchdrungen, wobei das Thema an sich erst in den Takten 133-135 exponiert wird. Sein Notenmaterial entsteht selbst durch Transformation, indem sein zweiter Teil die transponierte Krebsumkehrung des ersten darstellt. So erscheinen die Töne Es, G und As (erster Teil des Notenmaterials) als Urquelle für das Notenmaterial, welches wiederum – bis auf die Beethoven-Zitate – sämtlichen melodischen

¹³² Die Charakterveränderung erfolgt durch die zu Beginn des zweiten Formteils stattfindende Veränderung der Textur, des Tempos und der Dynamik.

sowie harmonischen Ereignissen des Stückes zugrunde liegt.

In diesem Stück liegen zwei monothematische Kategorien – die zweite und die dritte – vor. Die zweite zeigt sich dadurch, dass es über die starke Dominanz des Themas hinaus Elemente gibt, die nicht aus dem Thema stammen und kein eigenes Thema, sondern sekundäres Material darstellen. Es handelt sich dabei um die Beethoven-Zitate im ersten und den langgezogenen Rhythmus im dritten Formteil.¹³³ Bedeutend in diesem Zusammenhang ist, dass der melodisch-rhythmische Rahmen des Stückes, welchen das Thema und seine überarbeiteten Formen bestimmen, durch das sekundäre Material in zweierlei Hinsicht erweitert wird: melodisch durch die Beethoven-Zitate und rhythmisch durch den langgezogenen Rhythmus.

Die dritte Kategorie kommt dadurch ins Spiel, dass die in den Takten 49-51 in Violine und Klarinette vorkommende Melodie eine überarbeitete Form des Themas und zugleich selbst ein Thema darstellt.¹³⁴ Diese Melodie eröffnet den zweiten Formteil, hat dort eine zentrale Rolle und wird – wie der gesamte zweite Formteil – durch einen eigenen und im Vergleich zum ersten Formteil gegensätzlichen Charakter geprägt.¹³⁵

Dieses Stück zeigt exemplarisch den Fall, dass die musikalischen Ereignisse, welche für die unterschiedlichen monothematischen Kategorien verantwortlich sind (Beethoven-Zitate sowie langgezogener Rhythmus für die zweite und die Melodie der Takte 49-51 für die dritte Kategorie), vom Material her keinen Bezug zueinander aufweisen.

¹³³ Siehe Kap. 3.3.5., S. 60 f. Auch wenn die Beethoven-Zitate ursprünglich Teile eines Themas darstellen, werden sie hier nicht als Thema behandelt, sondern als vereinzelte Fragmente, die den zweiten Formteil vorbereiten. Auch der langgezogene Rhythmus stellt kein Thema dar, sondern ein einmalig vorkommendes Klangfundament, über dem sich das Thema (T. 141-144) sowie seine überarbeiteten Formen (T. 145-149 und 153-155) entfalten.

¹³⁴ Siehe Kap. 3.3.5., S. 61.

¹³⁵ Für ein Stück aus der Literatur des 20. Jahrhunderts, das zur dritten Kategorie der Monothematik gehört, s. Kap. 4.5., S. 151-173.

3.4. Op. 5 – Klathreptisma, for Orchestra¹³⁶

Auch in diesem Werk liegen wie in Op. 3 die zweite und die dritte monothematische Kategorie vor. Anders jedoch als dort kommen hier die beiden Kategorien durch solche musikalischen Elemente zustande, die – trotz ihrer Eigenständigkeit – stark miteinander verflochten sind: ein Ursprungsthema, ein sekundäres Material und ein neues Thema. Die Analyse beschäftigt sich mit den Eigenschaften, Verwendungsarten sowie Verknüpfungen dieser Elemente, mit der Form, die durch sie gebildet wird, sowie auch mit dem für das Werk elementaren Unterschied zwischen orchestralem und kammermusikalischem Klang.

3.4.1. Das Thema

Drei Melodiegruppen, welche sich aus den Zentraltönen des Werks E, G und A zusammensetzen, sowie drei Akkordgruppen, bei denen sieben Klänge (ein Sechsklang, zwei Dreiklänge, drei Vierklänge und ein Zweiklang) vorkommen, stellen das Thema des Stückes dar. Die Akkordgruppen fungieren grundsätzlich als Harmonisierung der Melodiegruppen, wobei Melodie- und Akkordgruppen bisweilen unabhängig voneinander in Erscheinung treten. Für den Vortrag der Melodie- und Akkordgruppen sind 16 Instrumentengruppen aufgestellt, bei denen starke Unterschiede hinsichtlich der Homogenität und der Instrumentenanzahl bestehen.

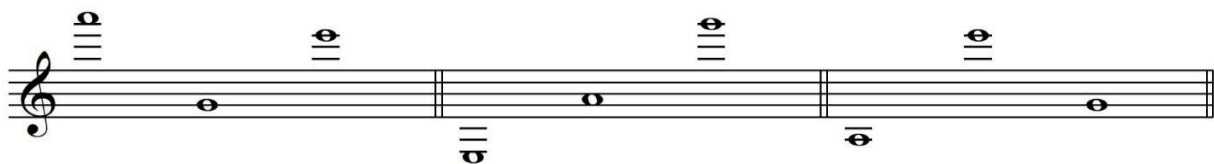
3.4.2. Melodie-, Akkord- und Instrumentengruppen

Zunächst werden die drei Melodiegruppen aufgeführt:

1. Melodiegruppe

2. Melodiegruppe

3. Melodiegruppe



¹³⁶ Das Stück wurde 2013 vom Nordharzer Symphonieorchester unter der Leitung von Johannes Rieger uraufgeführt.

Diese werden durch die folgenden drei Akkordgruppen harmonisiert:

1. Akkordgruppe

2. Akkordgruppe

3. Akkordgruppe



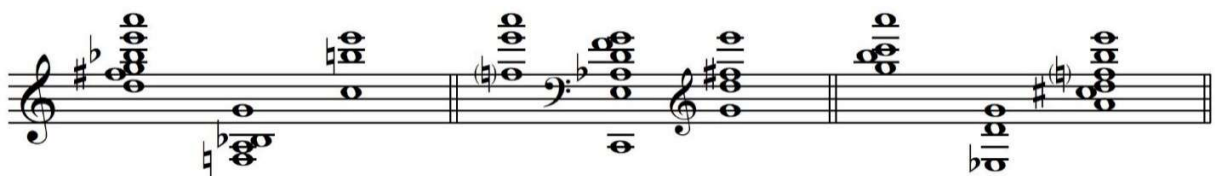
Dieses Material bleibt nicht statisch, sondern wird überarbeitet, indem die Akkorde jeder Gruppe um eine Position verschoben werden, während die Melodietöne in unveränderter Reihenfolge erklingen. So ergeben sich drei Versionen für jede Akkordgruppe:

1. Akkordgruppe

Version 1a

Version 1b

Version 1c

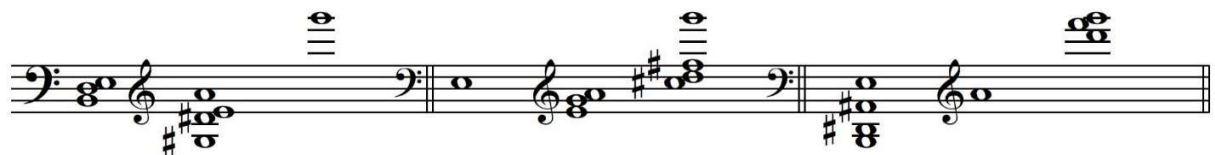


2. Akkordgruppe

Version 2a

Version 2b

Version 2c

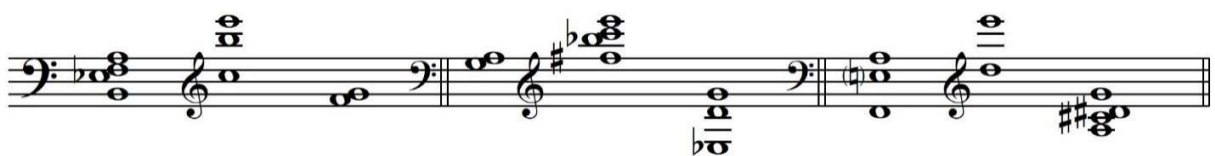


3. Akkordgruppe

Version 3a

Version 3b

Version 3c



Durch diese Überarbeitungstechnik geschieht nun Folgendes: Einerseits variieren die Harmonisierung jedes Melodietons, die Akkordreihenfolge innerhalb der Gruppe sowie die absoluten Tonhöhen der Akkorde, wobei letztere nicht nur die Transpositionen der Akkorde betrifft, sondern auch ihre Positionierung (enge oder weite Lage) und das Register, in welchem sie erklingen. Unverändert bleiben andererseits die Akkordstrukturen und die anfangs

vorgestellten melodischen Gruppen. Dadurch, dass die Melodien keine Transposition erfahren, wird gewährleistet, dass unabhängig davon, welche Akkordgruppenversion aktuell verwendet wird, der höchste Ton konstant einer der Zentraltöne E, G und A ist.

Die hier verwendete Technik erinnert an die Art der Verbindung von Melodik und Rhythmik in den isorhythmischen Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen »ein großflächiges rhythmisches Schema bei wechselndem melodischen Gehalt in einer oder mehreren Stimmen wiederholt durchgeführt wird.«¹³⁷ Auch wenn es sich hier nicht um eine Verbindung von Melodik und Rhythmik, sondern von Melodik und Harmonik handelt, bleibt das grundlegende Prinzip gleich: Bei den unveränderten Wiederholungen eines musikalischen Parameters (hier der Melodik) variiert ein anderer Parameter (hier die Harmonik), wodurch das Gesamtergebnis stets ein anderes ist.¹³⁸

Vorgetragen werden die oben aufgeführten Gruppen durch folgende Instrumentengruppen:

- | | |
|---------------------|--|
| - Flöte | - Flöte, Oboe, Klarinette |
| - Oboe | - Klarinette, Fagott, Horn |
| - Horn | - Violine I, Violine II, Klarinette |
| - Trompete | - Violine II, Cello, Fagott |
| - Posaune | - Bratsche, Cello, Kontrabass |
| - Violine I | - Violine I, Violine II, Bratsche |
| - Oboe, Fagott | - Violine I, Violine II, Bratsche, Cello |
| - Trompete, Posaune | - Violine I, Violine II, Bratsche, Cello, Kontrabass |

¹³⁷ Kügler 1996, Sp. 1219. Man nehme als Beispiel den interessanten Fall wiederholender rhythmischer und melodischer Einheiten ungleicher Länge und hierfür etwa den Tenor der dreistimmigen Motette *Li enseignement/ De touz les biens / Ecce tu pulchra es amica mea* von Guillaume de Machaut. Dieser besteht aus insgesamt 60 Tönen und ihren entsprechenden 60 Notenwerten. Er bildet sich in rhythmischer Hinsicht durch ein Schema (*talea*), welches aus zwölf Notenwerten besteht und sich fünfmal wiederholt ($12 \times 5 = 60$) und in melodischer Hinsicht durch ein Schema (*color*), welches aus 15 Tönen besteht und sich viermal wiederholt ($15 \times 4 = 60$). Die *talea* hat also immer einen anderen melodischen Gehalt – oder hier umgekehrt betrachtet, die *color* immer einen anderen rhythmischen Gehalt –, was auf die ungleiche Länge von *talea* und *color* zurückzuführen ist.

¹³⁸ Im Gegensatz zur Motette der Fn. 137 ist hier die Länge der miteinander kombinierten und zu wiederholenden Einheiten identisch (dort ungleich lange *talea* und *color*, hier gleiche Anzahl von Melodietönen sowie Akkorden). Dass sich das musikalische Gesamtergebnis bei den Wiederholungen der melodisch-harmonischen Konstruktion konstant verändert, liegt hier also nicht – wie in der Motette – an ungleicher Länge der beteiligten Parameter, sondern daran, dass bei einer unveränderten Melodie die diese Melodie harmonisierenden Akkorde rotieren.

Die Instrumentengruppen sind so aufgebaut, dass jede einen anderen Homogenitätsgrad hinsichtlich der Klangfarbe aufweist. So gibt es Instrumentengruppen, in denen eine einzige Klangfarbe vorkommt (z.B. Flöte), wiederum andere, die sich aus mehreren Instrumenten einer einzigen Orchestergruppe zusammensetzen (z.B. Oboe, Fagott), sowie solche, die aus Instrumenten unterschiedlicher Orchestergruppen bestehen (z.B. Violine II, Cello, Fagott).

Auch der Ähnlichkeitsgrad zwischen den Instrumentengruppen variiert stark. Zum Beispiel ist die Gruppe „Violine I, Violine II, Bratsche“ mit der Gruppe „Violine I, Violine II, Bratsche, Cello“ fast identisch und im Vergleich mit der Gruppe „Trompete, Posaune“ sehr unterschiedlich.

In instrumentatorischer Hinsicht ist bedeutsam, dass in diesem Werk die Klangfarbe als Material behandelt wird. Nicht nur die Organisation des *Notenmaterials* findet statt (Melodie- und Akkordgruppen), sondern auch diejenige des *Klangfarbenmaterials* (Instrumentengruppen). Die Klangfarbenstrukturen stehen in starker Verbindung mit konkreten Notenstrukturen und werden – genau wie die Notenstrukturen – exponiert und kehren mehrmals wieder. Beispielsweise wird der Akkord *h-d-e* aus der Akkordgruppe 2a (Notenstruktur) ausschließlich von der Instrumentengruppe Klarinette, Fagott, Horn (Klangfarbenstruktur) gespielt, wobei diese Instrumentengruppe als konkretes und wiederkehrendes Klangfarbenmaterial insgesamt achtmal – bei diesem Akkord sowie auch bei einigen anderen – vorkommt.

3.4.3. Sekundäres Material und neues Thema in Verbindung mit der Form

Im ersten Formteil (A: *Ethereal*) kommen die erste sowie die zweite Melodiegruppe jeweils einmal und die dritte zweimal vor, wobei hier folgende Akkordgruppen verwendet werden: 1a (T. 1-7), 2a (T. 7 und T. 15-21), 3b (T. 21-23, T. 32-36 und T. 38-39) und 3a (T. 44-48). Jeder Akkord der Gruppen wird hier zunächst durch ein weiches *crescendo* der Streicher von *niente* bis *mp* eingeleitet, bleibt anschließend in *p* in einer Instrumentengruppe liegen und klingt schließlich aus, während das Einleiten des nächsten Akkordes in den Streichern beginnt. Während z.B. in Takt 3 der erste Akkord der Gruppe 1a ausklingt, wird der zweite der Gruppe eingeleitet, welcher in Takt 4 liegenbleibt und in Takt 5 ausklingt, wobei in Takt 5 der dritte Akkord der Gruppe eingeleitet wird. Kennzeichnend ist für diese Bewegung die direkte Gegenüberstellung des orchestralen und kammermusikalischen Klages: Beim *crescendo* spielen die jeweils angesetzten

Streicher *tutti*, beim darauffolgenden *p* ist die Instrumentengruppe solistisch besetzt.

Beispiel 1: Op. 5, T. 3-5

The image shows a page of a musical score for Op. 5, T. 3-5. It consists of 12 staves for various instruments: 2 Clarinets in Bb, 2 Bassoons, 2 Horns in F, Violin I - Solo, Violin I - Tutti, Violin II - Solo, Violin II - Tutti, Viola - Solo, Viola - Tutti, Cello - Solo, Cello - Tutti, and Contrabass. The score is written in 3/8 time and features dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *n*. Performance instructions include *unis.*, *div.*, *ord.*, and first endings. The score shows a complex texture with overlapping parts and dynamic shifts.

Die oben beschriebene Bewegung und damit die Entfaltung der Gruppen werden dreimal im ersten Formteil unterbrochen und anschließend fortgesetzt. Die Unterbrechungen finden in den Takten 8-14, 23-31 und 37-43 statt. Diese Ausschnitte stellen eingeschobene Teile, Parenthesen, dar, die durch einen erhöhten Bewegungsgrad gekennzeichnet sind und in denen die Zentraltöne des Stückes weiterhin dominieren. In den Parenthesen wird das Notenmaterial der

Akkordgruppen verwendet, welches jedoch nicht in der Gruppenlogik, sondern freier behandelt wird, wodurch neue musikalische Ereignisse zustande kommen, deren wichtigste die folgenden sind: die stufenweisen Bewegungen, welche durch Akkordbrechungen sowie Durchgangsbewegungen erfolgen (z.B. T. 10-13), und die Tonrepetitionen in Achteln (z.B. T. 25). Darüber hinaus ist für die Parenthesen kennzeichnend, dass die Schlagzeuginstrumente eine deutlich größere Präsenz haben (z.B. 23-28), die Instrumentengruppen erweitert werden (z.B. T. 29)¹³⁹ und Akkorde der Gruppen transponiert sowie in anderer Lage, Stellung und Verbindung erklingen, als die Gruppen festlegen (z.B. T. 30-31). Die Funktion der Parenthesen ist im ersten Formteil demnach folgende: Sie unterbrechen die Entfaltung der Gruppen, greifen deren Material auf und färben es in vielerlei Hinsicht, wodurch sekundäres Material entsteht.

Man könnte vermuten, dass in Takt 49 eine vierte Parenthese beginnt. Denn diese Stelle ist so gestaltet wie die Takte 8 und 37, in denen die erste bzw. die dritte Parenthese jeweils eingeleitet wird: Auch hier, wie in den Takten 8 und 37, verschwindet der im vorherigen Takt eingeleitete Akkord – anstatt in einer Instrumentengruppe liegenzubleiben – und an seiner Stelle bleibt der Nachklang des Tam-Tams. Jedoch folgt hier nicht eine weitere Parenthese mit sekundärem Material, sondern – nach einer dreitaktigen Überleitung – der zweite Formteil (B: *Soulful and sensitive*), der durch ein neues Thema eröffnet wird. Das Thema wird vom Vibraphon vorgestellt, welches hier zum ersten Mal erklingt.

Beispiel 2: Op. 5, T. 52-59, Vibraphon

¹³⁹ Dies erfolgt dadurch, dass die von den Instrumenten der Gruppen gespielten Töne durch weitere Instrumente verdoppelt werden.

Bemerkenswert bei diesem Thema ist sein starker Bezug sowohl zum ursprünglichen Thema des Stückes als auch zum sekundären Material der Parenthesen des ersten Formteils: Zum einen entspricht das komplette Notenmaterial der Takte 52-59 exakt dem Material des dritten Akkords der Akkordgruppe 1c, welcher nun in einer solchen Art überarbeitet wird, dass aus ihm – also aus einem statischen Klang – Melodien, Rhythmen und Akkordfortschreitung entspringen. Zum anderen zeichnen sich diese Melodien und Rhythmen genau durch die melodischen und rhythmischen Merkmale der Parenthesen des ersten Formteils aus (Stufenbewegungen und Tonrepetitionen in Achteln).¹⁴⁰ Hier wird deutlich, dass die Parenthesen nicht nur als Unterbrechung der Gruppenentfaltung im ersten Formteil fungieren, sondern auch in makroskopischer Hinsicht als Vorbereitung des Themas des zweiten Formteils. Denn das Material, welches die Parenthesen dezent exponieren, wird vom Vibraphon aufgegriffen und im Rahmen eines Themas vorgestellt. Die vorbereitende Wirkung der Parenthesen wird darüber hinaus dadurch unterstrichen, dass das Vibraphon-Thema extra so eingeleitet wird, wie die zwei der drei Parenthesen im ersten Formteil (durch einen crescendierenden Akkord und den darauffolgenden Tam-Tam-Nachklang).

Dem Vibraphon-Thema folgen zunächst die zweite, anschließend die erste und schließlich wieder die zweite Melodiegruppe, die durch die Akkordgruppen 2c (T. 59-61) bzw. 1a (T. 62-63) bzw. 2a (T. 64-65) harmonisiert werden. Darauffolgend erklingt wieder das Vibraphon-Thema, diesmal in variiertes Form (T. 66-72). Am Schluss des Formteils kommt zunächst die zweite und anschließend zweimal die erste Melodiegruppe vor, die durch die Akkordgruppen 2b (T. 72-73) bzw. 1b (T. 74-76) bzw. 1c (T. 77-81) harmonisiert werden. Kennzeichnend für den zweiten Formteil ist sein starker kammermusikalischer Charakter, der nicht nur auf das Solo-Vibraphon zurückzuführen ist, sondern auch darauf, dass die Akkorde der Akkordgruppen von Solo-Instrumenten gespielt werden, wobei – im Gegensatz zum ersten Formteil – das Einleiten der Akkorde durch die Tutti-Streicher grundsätzlich entfällt.

Nach diesem kammermusikalischen Formteil kommt nun der dritte (*C: Glowing, not aggressive*),

¹⁴⁰ An der einzigen Stelle, an der die Begleitung keine Achtel hat (T. 55), übernimmt die Oberstimme die Achtelbewegung und damit bleibt der Achtelfluss ununterbrochen.

der strahlend¹⁴¹ ist und grundsätzlich im oberen dynamischen Bereich (*f*) den Orchesterklang des Symphonieorchesters verwendet. Damit wird deutlich, dass die direkte Gegenüberstellung des orchestralen und kammermusikalischen Klanges, die im ersten Formteil in der Mikrostruktur präsent ist,¹⁴² hier, zwischen dem zweiten und dritten Formteil, auf formaler Ebene erfolgt.

Der dritte Formteil setzt sich fast ausschließlich aus den Entfaltungen der Gruppen zusammen und wird in zwei Unterteile geteilt (T. 82-104 und 105-123), wobei der zweite die variierte Wiederholung des ersten darstellt.¹⁴³ In jedem seiner Unterteile kommt jede Melodiegruppe dreimal und jede Version jeder Akkordgruppe einmal vor, wobei ihre Reihenfolge die folgende ist: 1a (T. 82-84 bzw. T. 105-107), 1b (T. 85-86 bzw. T. 108-109), 2a (T. 87-88 bzw. T. 110-111), 3a (T. 89 bzw. T. 112), 2c (T. 90-91 bzw. T. 113-114), 3c (T. 92-93 bzw. T. 115-116), 3b (T. 93-96 und T. 98 bzw. T. 116-119), 2b (T. 99-101 bzw. T. 120-121), 1c (T. 102-104 bzw. T. 122-123).

Die im ersten Formteil ausgiebig verwendete Idee einer die Gruppenentfaltung unterbrechenden Parenthese wird hier aufgegriffen. Dabei handelt es sich jedoch um eine einzige und besonders kurze Parenthese: Nach einer Pause, die abrupt den immer lauter werdenden Akkord D-Es-G unterbricht, erklingt sanft in Takt 97 der höchste Ton des Stückes (*a^{'''}*), wobei nach einer weiteren Pause der vorhin unterbrochene Akkord¹⁴⁴ wieder vorkommt (Takt 98), noch lauter wird – als ob die Unterbrechung nicht stattgefunden hätte – und zum Ton E führt, womit die Gruppe 2b beginnt und die Gruppenentfaltung fortgesetzt wird. Anzumerken sei dabei, dass das *a^{'''}* nur dreimal im Stück vorkommt: am Anfang, am Ende und hier, ca. in der Mitte des Stückes.

Nach der absoluten Dominanz der Gruppenentfaltung im dritten Formteil bleibt das Aufeinanderfolgen der Gruppen im vierten und letzten (D: *Like a dream*) aus. Dieser Formteil greift wichtige und bereits vorgestellte Elemente auf, welche hier grundsätzlich variiert vorkommen und in einer pointilistischen Art – etwa wie die Einzelteile im Rahmen eines

¹⁴¹ Zum Erzeugen des strahlenden Charakters tragen die Glocken bei, die am Anfang des Formteils zum ersten Mal erklingen. Sie werden hier konstant und ausschließlich zu Beginn jeder Gruppe eingesetzt (teilweise auch auftaktig) und übernehmen hiermit die Rolle des Markierens der Gruppenanfänge und damit der Phrasenanfänge.

¹⁴² Siehe Kap. 3.4.3., S. 66 f.

¹⁴³ Die Variation betrifft grundsätzlich die Orchestrierung der Akkordgruppen. Zum Beispiel wird der zweite Akkord der Akkordgruppe 1a (F-G-A-B) in jedem Unterteil von einer anderen Instrumentengruppe gespielt: im ersten (Takt 83) von den Fagotten, Violinen II und Celli und im zweiten (Takt 106) von den Trompeten und Posaunen.

¹⁴⁴ Der Akkord D-Es-G in den Takten 95-96, 98 und 118-119 sowie der Ton G in den Takten 88 und 111 gehen über die Lagen, die bei den Melodie- und Akkordgruppen angegebenen sind, hinaus und werden vom gesamten Orchester – bis auf die Harfe – mit einem breiten *crescendo* gespielt.

Mosaiks – miteinander verbunden werden. Als Beispiel dienen die Takte 137-146, die zwei Phrasen enthalten: Takte 137-140 und 141-146. In der ersten Phrase erklingen zunächst ein repetierender Paukenton – ein Element aus den Parenthesen des ersten Formteils –, anschließend eine Melodie in den Kontrabässen, die der zweiten Melodiegruppe entspricht, dann übergangsweise das weiche *crescendo-decrescendo* der Klarinetten – ein Element ebenfalls aus den Parenthesen des ersten Formteils – und abschließend der Zweiklang F-G in den Trompeten als einziger Klang aus der Akkordgruppe 3a, den hier die Glocke markiert, welche klangfarblich mit dem dritten Formteil verknüpft ist. Die zweite Phrase beginnt mit einer Melodie im Vibraphon und in den Streichern, die der ersten Melodiegruppe entspricht, wobei ihr Anfangston abschließend ein weiteres Mal erklingt. Dieser Melodie folgt das Vibraphon-Thema aus dem zweiten Formteil in variiertes Form, welches hier von der Harfe gespielt wird,¹⁴⁵ die ausschließlich im ersten Takt des Stückes sowie im vierten Formteil erklingt.

Die im vierten Formteil aufgegriffenen Elemente sind so positioniert, dass sich vier Ausschnitte und eine Abschlussphrase ergeben. Die vier Ausschnitte spannen sich jeweils in den Takten 124-136 bzw. 137-146 bzw. 147-162 bzw. 163-175, wobei die Abschlussphrase die Takte 175-179 umfasst. Das Stück endet mit dem Zusammenklang der drei Zentraltöne, die in folgenden Lagen und von folgenden Instrumenten gespielt werden: *E'* in Kontrabass und Harfe, *g'* in Bratsche und Flöte sowie *a''''* in Violine und antiker Zimbel. Man könnte in gewisser Hinsicht behaupten, dass diese drei Töne das Stück auch eröffnen, jedoch nur andeutungsweise: Die Zentraltöne werden tatsächlich im ersten Takt und zwar in denselben Lagen und von denselben Instrumenten wie am Ende des Stückes gespielt, sie erklingen aber dort nicht alleine, sondern im Rahmen des von sämtlichen Streichern gespielten Sechsklangs D-E-Fis-G-A-B. Die Zentraltöne sind – auch wenn nur sehr dezent – von den restlichen Tönen des Sechsklangs hervorgehoben: Sie sind die einzigen, die nicht nur von Streichern gespielt werden, sondern darüber hinaus gefärbt werden (durch Harfe, Flöte und antike Zimbel), wobei insbesondere das E und das A die Rahmentöne des Akkordes darstellen. Man könnte etwa behaupten, dass am Anfang des Stückes besonders subtil

¹⁴⁵ Während sich das zugrunde liegende Material für das Vibraphon-Thema im zweiten Formteil aus den Tönen des Sechsklangs A-H-Cis-D-E-F (dritter Akkord der Akkordgruppe 1c) zusammensetzt, stellen die Töne des Sechsklangs D-E-Fis-G-A-B (erster Akkord der Akkordgruppe 1a) das zugrunde liegende Material für das von der Harfe gespielte Vibraphon-Thema im vierten Formteil dar.

etwas angedeutet wird, was im weiteren Verlauf ausgeklammert bleibt und sich erst am Ende des Stückes offenbart: das Zusammenklingen der wichtigsten Töne des Werks in dieser ausgesprochen weiten Lage und in einer Orchestrierung, bei der die Streicher die gemeinsame Grundlage bilden und gleichzeitig die Harfe, Flöte und antike Zimbel jeweils einen Ton individuell beleuchten.

Nun kommen zwei abschließende Bemerkungen, zunächst die Melodik und dann die Harmonik betreffend: Zum einen können die aus den Zentraltönen bestehenden Melodien im Laufe des Stückes immer deutlicher als Melodien wahrgenommen werden, was entscheidend darauf zurückzuführen ist, dass das rhythmische Element bei diesen Melodien immer präsenter ist.¹⁴⁶ Um dies zu verdeutlichen, werden die folgenden Versionen der Melodie E-A-G angeführt, wobei jede Version aus einem anderen Formteil stammt.

Beispiel 3a: Op. 5, T. 15-21, E-A-G-Melodie

Beispiel 3b: Op. 5, T. 72-73, E-A-G-Melodie

Beispiel 3c: Op. 5, T. 120-121, E-A-G-Melodie

Beispiel 3d: Op. 5, T. 168-169, E-A-G-Melodie

Zum anderen ist dem Eröffnungsakkord des Stückes (D-E-Fis-G-A-B) in gewisser Hinsicht eine Keimzellenfunktion zuzuschreiben. Denn diesem Sechsklang wohnen mehrere Akkorde inne, die als eigenständige Klänge im Stück verwendet werden, wie beispielsweise die Dreiklänge E-G-A und A-B-D.

¹⁴⁶ Für die Rolle des Rhythmus bei der Melodiebildung und eine mögliche Unterscheidung zwischen Melodien, bei denen das rhythmische Element stark präsent ist, und solchen, bei denen dies nicht der Fall ist, s. 4.5.3., Kap. S. 153-156.

E-G-A ist der zweite Akkord der Akkordgruppe 2b und A-B-D der Akkord, der transponiert den dritten Akkord der Akkordgruppe 1a (H-C-E) sowie den dritten der Akkordgruppe 3b (D-Es-G) darstellt.¹⁴⁷

3.4.4. Schlussfolgerungen

Dem Stück liegt ein in Melodie- und Akkordgruppen organisiertes Notenmaterial zugrunde, das durch eine der Isorhythmie ähnliche Technik weiterentwickelt und von bestimmten Instrumentengruppen vorgetragen wird. Dieses Material wird auch in freier Form außerhalb der Gruppen verwendet, wodurch neues Material gewonnen wird, welches im ersten Formteil sekundäres Material darstellt und im zweiten zu einem neuen Thema organisiert wird, welches im dritten Formteil ausgeklammert und im vierten wieder aufgegriffen wird.

Im Hinblick auf die monothematische Kategorisierung lassen sich auch hier – wie in Op. 3 – die zweite und die dritte Kategorie beobachten: die zweite aufgrund des neuen Materials, welches sekundäres Material im Rahmen der Parenthesen des ersten Formteils darstellt, und die dritte aufgrund des Vibraphon-Themas im zweiten Formteil, welches ein neues Thema bildet und zugleich auf Elementen des ursprünglichen Themas basiert.¹⁴⁸ Das sekundäre Material der Parenthesen sowie auch das Vibraphon-Thema verwenden das Notenmaterial des Ursprungsthemas (Zentraltöne und harmonische Strukturen), wobei das Vibraphon-Thema zusätzlich diejenigen Elemente verwendet, die das sekundäre Material einführt (stufenweise melodische Bewegung und Tonrepetition in Achteln). Es wird deutlich, dass nicht nur das neue Thema mit dem ursprünglichen Thema zusammenhängt, sondern, dass Ursprungsthema, sekundäres Material und neues Thema, alle drei, organisch miteinander verknüpft sind. In dieser Hinsicht stellt dieses Werk einen Gegensatz zu Op. 3 dar, da dort die musikalischen Ereignisse, durch welche die unterschiedlichen monothematischen Kategorien ins Spiel kommen, keinen Bezug zueinander aufweisen.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Die Dreiklänge E-G-A, der sich aus den drei Zentraltönen zusammensetzt, und H-C-E, der den einzigen Akkord darstellt, der nicht nur in einer, sondern in zwei Akkordgruppen präsent ist (erster und dritter), sind die beiden Akkorde, die in ihren unterschiedlichen Transpositionen am häufigsten im Stück vorkommen.

¹⁴⁸ Siehe Kap. 3.1.4., S. 30, Fn. 95 sowie Kap. 3.3.6., S. 62, Fn. 135.

¹⁴⁹ Vgl. Kap. 3.3.6., S. 61 f.

3.5. Op. 14 – The Unexpected Response, for Soprano, Accordion and two Guitars¹⁵⁰

Dieses Werk ist im Hinblick auf die Monothematik das experimentellste von allen. Hier wird versucht, sich an die Grenzen der Monothematik heranzutasten und genau dort, in diesem Grenzbereich, bewegt sich das Stück. Im Rahmen der folgenden Analyse werden die Elemente aufgezeigt, die die Tendenz haben, die Monothematik aufzuheben, sowie diejenigen, durch welche die monothematische Wirkung aufrechterhalten bleibt. Konstatiert werden dabei die erste sowie die fünfte Kategorie der Monothematik. Die Analyse beschäftigt sich ausführlich mit der elementaren Rolle musikalischer Inhalte aus anderen Werken und deren Verwendungsart sowie auch mit dem Thema und seiner Entwicklung. Darüber hinaus richtet die Analyse den Fokus auf den Text für die Sopranstimme und seine Behandlung, auf eine mögliche Deutung der Form sowie nicht zuletzt auf den programmatischen Hintergrund des Stückes, welcher mit der rein musikalischen Ebene konzeptionell unmittelbar verbunden ist.

3.5.1. Das Thema

Das Thema stellt einen grundsätzlich homophonen und langsam in Vierteln fortlaufenden Satz dar, der aus dem auftaktartigen Glissando, dem dominierenden Viertelpuls, dem Flageolett-Klang, der schnellen Triolenbewegung sowie der durch die Stufenbewegung, die kleine Terz und die Tonrepetition kennzeichnenden melodischen Bewegung besteht. Das Thema verwandelt sich plastisch im Laufe des Stückes durch die stets präsente sog. entwickelnde Variation¹⁵¹ und wird in jeder der drei im Stück vorhandenen und sich parallel entfaltenden Schichten – der Stimmen-, Akkordeon- und Gitarrenschicht – unterschiedlich behandelt.

3.5.2. Das außermusikalische Konzept und seine Verbindung mit der Musik selbst

Dem Werk liegt ein außermusikalisches Konzept zugrunde, welches eng mit Ives' *The*

¹⁵⁰ Das Stück wurde 2019 vom ChORDS-Ensemble uraufgeführt.

¹⁵¹ Die entwickelnde Variation wird hier in einer Art verwendet, die der folgenden Definition Schönbergs von 1950 entspricht: »Variation der charakteristischen Züge einer Grundeinheit erzeugt all die thematischen Gebilde, die für den Fluß, die Kontraste, die Vielfalt, die Logik und die Einheit einerseits und für den Charakter, die Stimmung, den Ausdruck und jegliche notwendige Differenzierung andererseits sorgen und so den *Gedanken* eines Stückes ausarbeiten.« (Schönberg 1976, S. 451).

*Unanswered Question*¹⁵² korrespondiert. Es handelt sich außermusikalisch um die Entwicklung einer Person, die ihre Entscheidungen stark geprägt durch ihr externes Umfeld trifft, in Gewohnheiten gefangen ist und dabei nur vermeintlich den eigenen Willen äußert hin zu einer Person, die diese Ketten der äußeren Beeinflussung und der Gewohnheiten sprengt und schließlich wirklich den eigenen freien Willen kundtut.

Dieser Entwicklungsprozess geschieht in drei Phasen: Phase 1 steht für das Bewusstwerden der eigenen Situation, d.h. das Gewahrwerden der Unfreiheit des eigenen Tuns; Phase 2 ist geprägt durch das Hinterfragen des Bisherigen und Gewohnten; Phase 3 zeichnet sich durch das Nachdenken aus, wodurch die Veränderung eingeleitet wird. Die Person, die diesen Entwicklungsprozess durchläuft, behandelt die Vergangenheit respektvoll und blickt undogmatisch in die Zukunft. Das bedeutet, dass sie den Status quo ante nicht pauschal negierend ablehnt, sondern ihn durch die offene Einstellung reflektiert und bewertet und sich genau durch diese offene Einstellung und Unvoreingenommenheit ihre eigene Zukunft gestaltet. Bewusstwerden, Hinterfragen und Nachdenken als Wegöffner und -begleiter für das Erreichen eines möglichst großen Freiheitsgrades möchte ich als Antwort auf Ives' »Perennial Question of Existence«¹⁵³ vorstellen, wobei ich die Frage nicht als eine metaphysische auffasse, sondern als eine rein menschlich-pragmatische, welche die menschliche Existenz in der sinnlich erfassbaren Welt behandelt.

Wie in *The Unanswered Question* gibt es auch in meinem Werk drei Schichten, wobei jeder Schicht eine außermusikalische Rolle zukommt. Symbolisiert werden hier durch die Stimme die Person, die den Entwicklungsprozess durchläuft, durch das Akkordeon der Status quo ante und durch die Gitarren das Universum, dessen Regeln vom Menschen unbeeinflusst bleiben. Eine weitere Parallele zu Ives' Werk ist, dass – wie im Folgenden gezeigt wird – auch hier zwei der drei Schichten in gegenseitiger Wechselwirkung stehen (dort Flötenquartett und Trompete, hier Stimme und Akkordeon) und die dritte als Klangfundament fungiert (dort die Streicher, hier die Gitarren).

Das Klangfundament der Gitarren ist im gesamten Stück präsent, ohne seinen Charakter zu

¹⁵² Für das außermusikalische Konzept in *The Unanswered Question* und seine Verbindung mit den musikalischen Ebenen des Werks s. Kap. 2.2., S. 14-16.

¹⁵³ Ives 1985, Note to Performers.

verändern: Es entfaltet sich konstant ohne große oder abrupte Veränderungen und stets im unteren dynamischen Bereich (p). Bei Stimme und Akkordeon lässt sich hingegen ein Bogen beobachten, in dem allmählich größere Veränderungen hinsichtlich der Dichte und Dynamik stattfinden. Kennzeichnend ist für das Akkordeon, dass es von Anfang an und für etwas mehr als zwei Drittel des Werks ausnahmslos sämtliche Töne der Stimme mitspielt, wobei es sich im letzten Drittel zurückzieht und dann sporadisch Töne der Stimme aufgreift und harmonisch färbt. Das Außermusikalische, das durch das Musikalische repräsentiert wird, entspricht der subjektiven Wahrnehmung der Person: Der Status quo ante (Akkordeon) ist für die Person (Stimme) einschränkend, weshalb sie ihn hinterfragen und über ihn hinausgehen will, was ihr am Ende gelingt (die Stimme singt losgelöst vom Akkordeon, welches nur dezent auftritt). Das Universum (Gitarren) wird von der Person als ruhig und ohne dramatische Veränderungen wahrgenommen, was nicht heißt, dass gewaltige Ereignisse im Universum nicht stattfinden, sondern lediglich, dass die Person diese nicht mitbekommt.¹⁵⁴

Dass die musikalischen Schichten als Symbole betrachtet werden, ist nicht die einzige Verbindung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem. Denn *die Musik selbst* erlebt in ihrem eigenen Rahmen und mit ihren eigenen Mitteln die Prozesse des Bewusstwerdens, Hinterfragens und Nachdenkens. Die Idee ist, die Musik als eigenständiges Wesen zu betrachten, das solche Prozesse erleben kann, wobei die Prozesse in musikalischer – und nicht menschlicher Ebene – stattfinden und das Erleben demnach kein menschliches, sondern ein rein musikalisches ist. Konkret wird diese Idee im Stück wie folgt angewandt:

Das gesamte Material des Stückes basiert auf Material von sieben wichtigen Werken der Musikkultur, wobei die ausgewählten Stellen nicht exakt übernommen, sondern stark

¹⁵⁴ Es ist zwar möglich, dass ein Mensch solche Veränderungen erlebt, dies stellt aber nicht das wahrscheinlichste Szenario aufgrund der unendlich großen Weiten in Raum und Zeit dar. Exkurs: Beispielsweise war die gewaltige Sternexplosion *Nova Delphini 2013* für den Menschen eine minimale Veränderung am Nachthimmel (mit bloßem Auge konnte man einen hellen Lichtpunkt am Nachthimmel erkennen). Vgl. Sternexplosion mit bloßem Auge sichtbar 2013. Phänomene wiederum, welche große Auswirkungen auf die Erde haben können, finden in solchen zeitlichen Abständen statt, die das menschliche Leben um ein Vielfaches überschreiten. Zum Beispiel fand der letzte Einschlag eines Meteoriten mit Durchmesser von mindestens 10 Kilometern auf die Erde vor etwa 65 Millionen Jahren statt. Dieser Meteoriteneinschlag führte zur Entstehung des Chicxulub-Kraters im heutigen Mexiko und hatte immense Auswirkungen auf die Erde und ihr Klima. Ein solches Ereignis erfolgt alle 100 Millionen Jahre. Vgl. dazu Trieloff 2008, S. 12 f.

überarbeitet werden.¹⁵⁵ Die Musik sucht also selbst nach ihrem eigenen Klang: Sie erkennt zunächst ihre Einflüsse und Vorbilder (die sieben Werke – Bewusstwerden), mit denen sie respektvoll umgeht, indem sie diese nicht verleugnet, sondern auf sie Bezug nimmt und anschließend nicht den Klang der Vorbilder nachahmt (keine wörtlichen Zitate – Hinterfragen), sondern ihn in ihrer eigenen Art verändert und erweitert (starke Materialüberarbeitung – Nachdenken). Die Musik erkennt und respektiert die Tradition, bleibt aber nicht bei ihr hängen, sondern will den eigenen Weg in die Zukunft zeichnen. Sie sucht ihre eigene Stimme nicht *mit* ihren Vorbildern, sondern *durch* diese.

Den respektvollen Umgang mit der Vergangenheit sowie den undogmatischen Blick in die Zukunft sehen wir zusätzlich bei sämtlichen ausgewählten Werken: Jede ausgewählte Stelle basiert auf der Tradition und gleichzeitig erweitert sie diese in eigener Art, wie dies in 3.5.3. gezeigt wird.

Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass nicht nur die sieben ausgewählten Stellen aus der Musikkultur stark überarbeitet werden, sondern auch der Text, der für die Sopranstimme ausgewählt wurde: Dieser stellt das *sprachliche* Material des Stückes dar, welches – wie auch das musikalische Material – als Urquelle fungiert, aus welcher durch starke Überarbeitung neue Konstruktionen entspringen.¹⁵⁶

3.5.3. Die sieben ausgewählten Stellen und ihre jeweilige Überarbeitung

Die sieben ausgewählten Stellen sowie ihre Besonderheiten sind die folgenden:

- Bach – Das wohltemperierte Klavier, Bd. I, Fuge Nr. 24, T. 1-4

Außergewöhnlich ist hier, dass dieses Thema sämtliche zwölf Töne beinhaltet.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Die ausgewählten Stellen und ihre Überarbeitung werden in Kap. 3.5.3. (S. 77-92) vorgestellt.

¹⁵⁶ Die Behandlung des Textes wird in Kap. 3.5.6. (S. 95 f.) vorgestellt.

¹⁵⁷ Die zwar vage, aber doch vorhandene Verbindung zwischen Bach und Zwölftonmusik hebt Schönberg 1950 hervor und nimmt dabei genau auf das Thema dieser Fuge Bezug: »Ich pflegte zu sagen: Bach ist der erste Zwölftonkomponist. Das war natürlich ein Scherz. Ich wußte nicht einmal, ob nicht jemand vor ihm diesen Titel verdiente. Aber die Wahrheit, auf der diese Feststellung beruht, ist, daß die *Fuge Nr. XXIV in h-Moll* aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* mit einem Dux beginnt, in dem alle zwölf Töne erscheinen.« (Schönberg 1976, S. 448). In diesem Zusammenhang sei noch der Kanon *Avec du vin endormons-nous* von Rameau angeführt, in dem das Zwölftonprinzip nicht die Einzeltöne, sondern die Tonarten betrifft: Dort handelt es sich um eine

- Mozart – Symphonie Nr. 40, 4. Satz, T. 125-132

Besonders an dieser Stelle ist die konsequente Vermeidung des Zentraltons der Symphonie: Hier erklingen alle Töne der chromatischen Skala bis auf das G, welches den Grundton des Satzes sowie des gesamten Werks darstellt.¹⁵⁸

- Liszt – Nuages gris, T. 33-48

Dieses Stück bildet ein frühes Beispiel für die freie Tonalität, die für das Spätwerk Liszts kennzeichnend ist.

- Bruckner – Symphonie Nr. 9, 3. Satz, T. 199-206

Die Stelle wird durch ein besonders großes Maß an Dissonanz charakterisiert: Bereits ihr Anfang ist dissonant, sie wird immer dissonanter und endet mit einem siebentönigen Cluster, der aus dem Notenmaterial der harmonischen cis-Moll-Tonart besteht.¹⁵⁹

- R. Strauss – Don Quixote, Ziff. 22/ T. 1 - Ziff. 23/ T. 4

Die zweite Variation der symphonischen Dichtung öffnet für eine kurze Zeit ein Fenster zur

Zwölfmolltonartreihe, die mit e-Moll beginnt, sich nach dem Modell des realen Quintfalls entfaltet und demnach mit h-Moll endet, wobei die Modulationen stets mittels der entsprechenden Zwischendominante erfolgen. Nach der Vervollständigung der Reihe kommt diese ein zweites Mal vor, wobei das Stück direkt nach der zweiten Vervollständigung der Reihe in der Anfangstonart mit Verwendung der picardischen Terz endet.

¹⁵⁸ Hier handelt es sich um die konsequente Vermeidung des Tonartgrundtons in der Mikrostruktur. Bei Mozart findet sich darüber hinaus auch die konsequente Vermeidung der Tonika der Grundtonart im Rahmen der Makrostruktur. Dies zeigt sich bei der Fantasie KV 475 in c-Moll: Dort erscheint der c-Moll-Dreiklang in der Tonika-Funktion – und damit eine Kadenz in der Grundtonart – erst neun Takte vor dem Ende der Fantasie. Statt der Zentraltonart c-Moll erfolgen bis dahin als feste und in einem langen Zeitraum präsenste Tonarten ihre benachbarten Tonarten D-Dur und B-Dur (D-Dur kommt nach dem hochspannenden und tonal unfesten Beginn in T. 25 und B-Dur nach der nur vorübergehenden Präsenz weiterer Tonarten in T. 90 vor). Dass die konsequente Vermeidung der Tonika der Grundtonart auch die konsequente Vermeidung der Grundtonart selbst bedeutet – was bei dieser Fantasie der Fall ist – stellt eine Möglichkeit dar, aber keinesfalls ein Obligat: Zum Beispiel vermeidet einerseits Chopin im Präludium Op. 28, Nr. 2 konsequent sowohl die Tonika a-Moll als auch die Grundtonart a-Moll, während Skrjabin andererseits im Präludium Op. 13, Nr. 1 konsequent die Tonika C-Dur, aber nicht die Grundtonart C-Dur vermeidet (die Tonart C-Dur ist in den Takten 1-12 fest präsent).

¹⁵⁹ Siehe bezüglich dieses speziellen Akkords Kap. 3.2.2., S. 33 f.

Atonalität. Das Vorkommen dieser atonalen Stelle hängt mit dem programmatischen Hintergrund des Werks zusammen.

- Ives – The Unanswered Question, Trompeten-Melodie

Hier werden Tonalität (Streicher) und Atonalität (Flötenquartett) exemplarisch gegenübergestellt, wobei die freie Tonalität (Trompete) als Zwischenraum ebenfalls präsent ist.¹⁶⁰ Dass ich in meinem Werk ausgerechnet die Trompeten-Melodie auswähle, hängt mit der außermusikalischen Ebene zusammen: Die Trompete symbolisiert bei Ives die Frage, auf die das außermusikalische Konzept meines Stückes Bezug nimmt.¹⁶¹

- Zimmermann – Stille und Umkehr, T. 1

Dem Stück liegt ein Zentralton zugrunde, wie dies auch in den Werken der abendländischen Musiktradition der Fall ist. Hier ist dieser jedoch so stark, dass er für ca. zehn Minuten dauerhaft in einer Lage isoliert erklingt. Der Zentralton ist dabei ausgerechnet der Ton D, der einen besonderen Stellenwert in der europäischen Musiktradition einnimmt.¹⁶²

Die Informationen dazu, wo im Stück und von welchen Instrumenten die ausgewählten Stellen behandelt werden, sind der folgenden Tabelle zu entnehmen.

Behandlung der ausgewählten Stellen							
Stelle	Bach	Mozart	Liszt	Bruckner	Strauss	Ives	Zimmermann
Takte	19-61	1-43	89-100	68-92	46-72	62-64, 85	48-83
Instrumente	Gitarren, Stimme, Akkordeon	Gitarren, Stimme, Akkordeon	Gitarren, Stimme	Gitarren, Akkordeon	Gitarren	Gitarren	Gitarren, Stimme, Akkordeon

Die charakteristischsten Überarbeitungsarten dieser sieben Stellen sind die folgenden:

¹⁶⁰ Siehe bezüglich des Materials jeder Schicht Kap. 2.2., S. 14 f.

¹⁶¹ Siehe Kap. 3.5.2., S. 74-77.

¹⁶² Zu der Art, mit der Zimmermann seinen Zentralton D in *Stille und Umkehr* behandelt, s. Kap. 4.6.2., S. 174-177. Zum Stellenwert des Tones D in der europäischen Musiktradition s. Kap. 4.6.7., S. 191 f.

- Überarbeitung der Bach-Stelle

Bach – Das wohltemperierte Klavier, Bd. I, Fuge Nr. 24, T. 1-4¹⁶³

BWV 869

Aus der zweiten Hälfte des ersten Taktes sowie dem zweiten Takt werden für die Gitarrenschrift dreitönige Gruppen ausgewählt, die als Bausteine für Melodik und Harmonik dienen und nur bisweilen transponiert werden.

Beispiel 1: Op. 14, T. 28-30, Gitarren¹⁶⁴

Darüber hinaus wird das für das Bach-Thema prägende Intervall der kleinen Sekunde aufgegriffen, welches ohne Transpositionen in Flageolets von der zweiten Gitarre gespielt wird.

Beispiel 2: Op. 14, T. 32, Gitarre II

Die Stimme und das Akkordeon greifen wiederum genau die Stellen auf, die bei den Gitarren ausgeklammert werden. Aus der ersten Hälfte des ersten Taktes wird der Grundton des

¹⁶³ Bach 1997, S. 116.

¹⁶⁴ Die einzige Transposition dieser Stelle findet bei der Triole statt. Hierbei handelt es sich um die transponierte Umkehrung der dreitönigen Gruppe G-Fis-H aus dem ersten Takt.

Dreiklangs (H) und aus dem dritten und vierten Takt die dort präsente Tonart (fis-Moll) genommen: So haben Stimme und Akkordeon vier Melodien, die mit dem Ton H beginnen und in fis-Moll enden, wobei ihr Endton im Gegensatz zum Bach-Thema nicht der Grundton (Fis) ist, sondern der Leitton (Eis), wodurch aus dem schließenden Charakter am Ende des Bach-Themas ein offener Schluss wird. Darüber hinaus ist die Chromatik, die ein Grundcharakteristikum des Bach-Themas darstellt, bei allen vier Melodien präsent, jedes Mal in unterschiedlichem Grade.

Beispiel 3: Op. 14, T. 36-40, Stimme u. Akkordeon

mf
mia mi hi i si ha ka tha ra kri mo
mf mp p mp > ppp

- Überarbeitung der Mozart-Stelle

Mozart – Symphonie Nr. 40, 4. Satz, T. 125-132¹⁶⁵

125
Fl. f
Ob. f
Cl. (Bb) f
Fg. f
VI. I f
VI. II f
Vla. f
Vc. e. Cb. f

¹⁶⁵ Mozart 1983, S. 54.

Musical score for measures 125-132. The score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Contrabass (Vc. e Cb.). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Diese Stelle wird in zwei Abschnitte aufgeteilt: Takte 125-127 und Takte 128-132. Aus dem ersten Abschnitt ergeben sich die ersten zwei und aus dem zweiten die letzten zwei Takte der folgenden viertaktigen Phrase, die zu Beginn meines Stückes exponiert wird und das Thema des Stückes darstellt.¹⁶⁶

Beispiel 4: Op. 14, T. 1-4, Gitarren

Musical score for guitar, measures 1-4. The score consists of two staves. The first staff starts with a 3/8 time signature, followed by 6/8, 3/4, and 6/8. The second staff starts with a 3/8 time signature, followed by 6/8, 3/4, and 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p sempre*, *port.*, *s.p.*, and *ord.*. There is also a triplet marking '3' in the first staff.

Wir sehen hier, dass das Material der Mozart-Stelle grundsätzlich in harmonische Konstruktionen umgewandelt wird, zweitens, dass das B (der Akkordgrundton zu Beginn der Mozart-Stelle) den Zentralton der viertaktigen Phrase darstellt sowie drittens, dass die charakteristische triolische Bewegung von Takt 128 hier beibehalten wird, wobei ihre ersten beiden Töne in umgekehrter

¹⁶⁶ Auch hier (wie in meinen Stücken Op. 12 und Op. 3) liegt ein konkretes Thema im Stück vor, dessen Merkmale zu Beginn der Analyse (3.5.1.) auf der Subebene vorgestellt werden (s. diesbezüglich Kap. 3.1.4., S. 30).

Reihenfolge erklingen.

Stimme und Akkordeon verwenden zunächst die vier charakteristischen, fallenden verminderten Septimen aus den Takten 127 sowie 129-132, die hier in umgekehrter Reihenfolge vorkommen (F-Gis, B-Cis, Es-Fis und As-H), und darauffolgend die kleine Sexte C-E aus Takt 126. Eine wichtige Metamorphose des Mozart-Materials besteht darin, dass die ursprünglichen verminderten Septimen nun als große Sexten wirken, was daran liegt, dass sie nicht mehr im tonalen Kontext der Mozart-Stelle stehen. Dies wird etwa am folgenden Beispiel erkennbar.

Beispiel 5: Op. 14, T. 17-19

The musical score for Example 5, Op. 14, T. 17-19, is presented in five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'vu' and 'me'. The middle two staves are piano accompaniment. The bottom staff is a figured bass line. Dynamics include *pp*, *mp*, *ppp*, and *p*. Performance markings include *ord.*, *s.p.*, and *sempre legato*.

- Überarbeitung der Liszt-Stelle

Liszt – Nuages gris, T. 31-48¹⁶⁷

The musical score for Liszt's *Nuages gris*, T. 31-48, is presented in two staves. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The score features complex chordal textures and melodic lines. A performance marking *sempre legato* is present at the bottom right.

¹⁶⁷ Liszt 1994, S. 105. Im vorletzten Takt handelt es sich beim Auflösungszeichen der rechten Hand offensichtlich um einen Druckfehler. Denn das Auflösungszeichen sollte das B und nicht das G betreffen.



Die Einzelelemente der Liszt-Stelle sind die folgenden: die chromatische Aufwärtsbewegung der Oberstimme, die chromatische Abwärtsbewegung der gebrochenen übermäßigen Dreiklänge, die Pendelbewegung B-A in der Unterstimme sowie die letzten beiden Klänge nach der Pause, bei denen das Fis zum G führt.¹⁶⁸ Diese Elemente werden in meinem Stück von den Gitarren (T. 91-99; s. Beispiel 6) und der Stimme (T. 89-95; s. Beispiel 7) wie folgt aufgegriffen:

Auf die Aufwärtsbewegung sind die Linie, die durch die oberen Töne der Akkorde in der ersten Gitarre entsteht (G, A, H, C, H, C), sowie die Linie der sporadisch eingefügten Unterstimme der zweiten Gitarre (Es, E, F, Fis) zurückzuführen. Aus der Abwärtsbewegung der Akkorde wird die Linie, die sich durch die unteren Töne der Akkorde der ersten Gitarre ergibt (Ges, F, E, Es, D). Die Pendelbewegung B-A der Unterstimme kommt in der zweiten Gitarre vor. Das Fis – der Anfangs- und Endton der chromatischen Aufwärtsbewegung der Liszt-Stelle – erklingt wiederholend in der ersten Gitarre als Flageolett-Ton und führt am Ende des Stückes zum G, wie dies auch am Ende von *Nuages gris* passiert. Schließlich sind die Akkorde der ersten Gitarre auf ausgewählte Zusammenklänge der Takte 33-42 der Liszt-Stelle zurückzuführen, wobei einige wörtlich übernommen und andere überarbeitet werden.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Die letzten zwei Takte fassen in gewisser Hinsicht die wichtigsten Aspekte des Stückes zusammen: sein tonales Zentrum und seine wichtigsten Dissonanzen. Das tonale Zentrum kommt dadurch ins Spiel, dass hier einerseits die Diskantklausel in der – nur vage im Stück präsenten – Grundtonart g-Moll (Fis zum G) und andererseits der Grundton (G) sowie die picardische Terz (H) erklingen. Gleichzeitig besteht der Akkord im letzten Takt aus den zwei zentralen Dissonanzen des Stückes, dem Tritonus und dem übermäßigen Dreiklang: Im unteren Bereich des Akkordes findet sich der Tritonus A-Dis (enharmonisch als A-Es notiert) und über ihm der übermäßige Dreiklang Es-G-H.

¹⁶⁹ Zum Beispiel entspricht der erste Akkord der Gitarre (Es-Ges-G-B) genau dem Klang der zweiten Hälfte des Taktes

Beispiel 6: Op. 14, T. 91-100, Gitarren

Die Sopranstimme greift den Akkord des vorletzten Taktes aus *Nuages gris* auf, wobei aus seinem fünftönigen Material nun die folgende Melodie entspringt:

Beispiel 7: Op. 14, T. 89-95, Stimme

- Überarbeitung der Bruckner-Stelle

Bruckner – Symphonie Nr. 9, 3. Satz, T. 199-204, Streicher¹⁷⁰

34, während ihr letzter Akkord (D-Fis-As-C) nur ausgewählte Töne des Taktes 40 aufgreift (D, E, Gis, C) und diese entweder beibehält (D, Gis, C) oder durch Nachbartöne ersetzt (Fis statt E).

¹⁷⁰ Bruckner 1951, S. 180-182.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. Each system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The top system shows a very dense and rhythmic texture, particularly in the violin parts, with many notes beamed together. The bottom system shows a similar texture but with more rests and a slightly different rhythmic pattern, especially in the lower strings.

Aufgegriffen werden aus der Bruckner-Stelle erstens der Akkord des Taktes 199 (Gis-C-E-Fis-A) sowie die Töne Ais (Takt 200) und Cisis (Takt 202), die für die Bildung der Harmonik der Gitarren und des Akkordeons verwendet werden (Beispiel 8), zweitens die stets präsente 32stel-Bewegung der Violinen, die hier in Figuren der ersten Gitarre vorkommt (Beispiel 9), und drittens die charakteristischen Bassbewegungen, die losgelöst vom ursprünglichen Rhythmus in den Gitarren erklingen (Beispiel 10).

Beispiel 8a: Op. 14, T. 81, Gitarren

The image shows a short musical excerpt for guitar. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several notes, and the lower staff contains a series of chords. The notation includes accidentals and stems.

Beispiel 8b: Op. 14, T. 90-92, Akkordeon

The image shows a short musical excerpt for accordion. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several notes, and the lower staff contains a series of chords. The notation includes accidentals, stems, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo).

Beispiel 9: Op. 14, T. 86-87, Gitarre I

The image shows a short musical excerpt for guitar. It consists of a single staff with a melodic line. The notation includes accidentals, stems, and dynamic markings such as *s.p.* (sotto piano).

Beispiel 10:

Op. 14, T. 80, Gitarre I



Op. 14, T. 82-83, Gitarre II



Op. 14, T. 87, Gitarre II



- Überarbeitung der Strauss-Stelle

R. Strauss – Don Quixote, Ziff. 22/ T. 3 - Ziff. 23/ T. 4¹⁷¹

¹⁷¹ Strauss 1974, S. 53 f.

54 228

1. gr. Fl. *cresc.*

1. 2. Ob. *cresc.*

Engl. *cresc.*

1. 2. Kl. (B) *cresc.*

B-Kl. (B) *cresc.*

1. Fag. *cresc.*

Hörner (F) 1. 2. *cresc.*

3. 4. *cresc.*

5. 6. *cresc.*

1. 2. Trp. (D) *cresc.*

3. Trp. (D) *bo cresc.*

1. 2. Pos. *p cresc.*

3. Pos. *p cresc.*

1. *sempre ppp senza cresc.*

2. *sempre ppp senza cresc.*

3. *sempre ppp senza cresc.*

4. *sempre ppp senza cresc.*

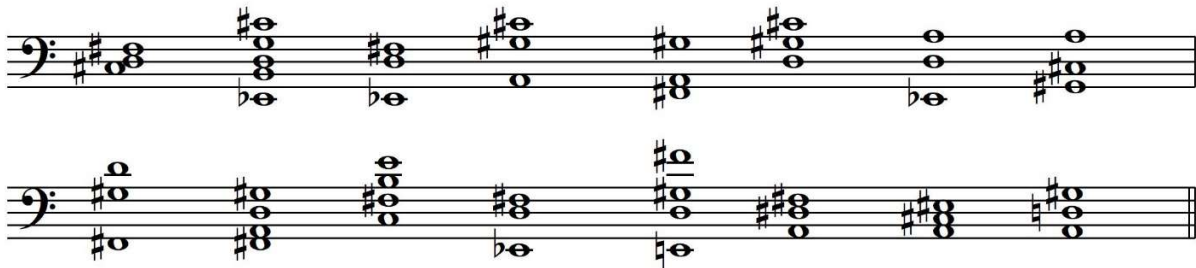
5. *sempre ppp senza cresc.*

6. Pult. *sempre ppp senza cresc.*

Aus der Strauss-Stelle werden einige der dissonanten Klänge sowie die fis-Moll-Melodie der Holzbläser in folgender Weise verwendet: Es werden Akkorde miteinander verbunden, die auf ausgewählten Klängen der Strauss-Stelle basieren und als *tremolo* oder *brisé* von den Gitarren gespielt werden. Die oberen Töne dieser Akkorde entsprechen wiederum der Tonabfolge Strauss' fis-Moll-Melodie, wobei einige auf unbetonter Zählzeit vorkommende Töne dieser Melodie nicht berücksichtigt werden. Diese Akkordfortschreitung findet in den Takten 46-72 statt und wird

regelmäßig von anderen Elementen unterbrochen. Ihre ununterbrochene Darstellung ohne Berücksichtigung der tatsächlichen Dauer eines jeden Akkordes ist die folgende:

Beispiel 11: Op. 14, T. 46-72, Akkordgerüst der Gitarren



- Überarbeitung der Ives-Stelle

Ives – The Unanswered Question, T. 45-46, Trompete¹⁷²



Die Trompetenmelodie wird in meinem Stück stark vertikalisiert, wobei ihr rhythmisches Schema eingehalten wird.

Beispiel 12: Op. 14, T. 62-64, Gitarren



Dieses Element kommt als Einschub nur zweimal im Stück vor (T. 62-64 und T. 85).

¹⁷² Ives 1985, S. 17.

- Überarbeitung der Zimmermann-Stelle

Zimmermann – Stille und Umkehr, T. 1¹⁷³

Dem ersten Takt von *Stille und Umkehr* wird zum einen der liegenbleibende Zentralton d' und zum anderen das dort vorkommende Notenmaterial C-Cis-D-Es-E-G-As-B entnommen. Das d' wird in repetierender Form von Stimme und Akkordeon vorgetragen, wobei zwischen den Repetitionen Vorschlagstöne und Glissandoabweichungen (Beispiel 13) sowie diverse Melodien (Beispiel 14) und Harmonien (Beispiel 15) vorkommen, für welche das Notenmaterial C-Cis-D-Es-E-G-As-B den Ursprung darstellt.

Beispiel 13: Op. 14, T. 62-64, Stimme u. rechte Hand des Akkordeons

¹⁷³ Zimmermann 1971, S. 9.

Beispiel 14: Op. 14, T. 67-68, Stimme u. Akkordeon

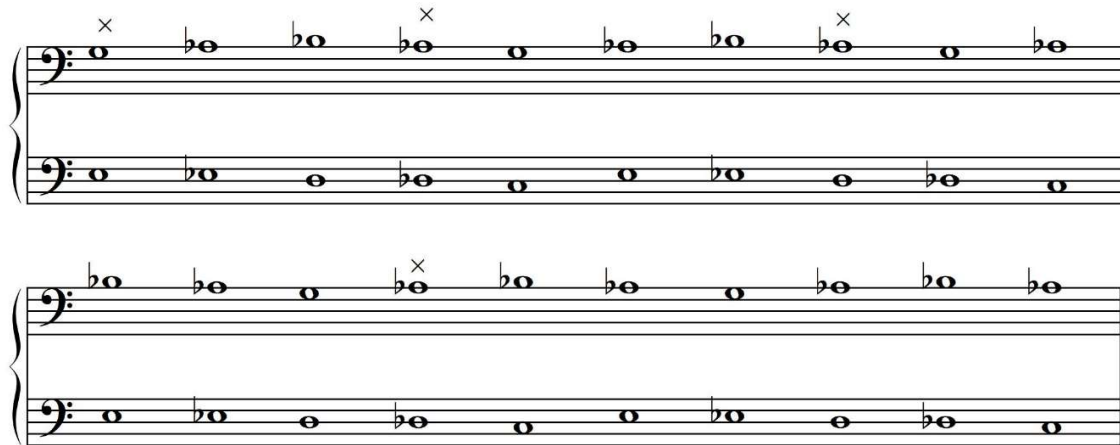
Beispiel 15: Op. 14, T. 57-58, Stimme u. Akkordeon

Das Notenmaterial C-Cis-D-Es-E-G-As-B liegt auch einem homophonen zweistimmigen Satz im Akkordeon zugrunde, der dieses Material wie folgt verwendet: Es werden in der Oberstimme die oberen drei Töne des Materials in Schwingbewegung (G-As-B-As) und in der Unterstimme die unteren fünf in Abwärtsbewegung (E-Es-D-Des-C) wiederholt. Hier wird also eine diatonische Stufenbewegung (Oberstimme) einer chromatischen (Unterstimme) gegenübergestellt, wobei dadurch, dass das zu wiederholende Material in jeder Stimme unterschiedlich lang ist (vier Töne in der Ober- und fünf in der Unterstimme), stets unterschiedliche Zweiklänge entstehen.¹⁷⁴ Bei diesem zweistimmigen Satz ist es so, dass einige wenige Zweiklänge ausgenommen und durch keine anderen ersetzt werden. Der zweistimmige Satz entfaltet sich parallel zum repetierenden

¹⁷⁴ Diese Technik erinnert an die im Tenor der dreistimmigen Motette *Li enseignement/ De touz les biens / Ecce tu pulchra es amica mea* von Guillaume de Machaut verwendete Technik, welche in der Fußnote 137 vorgestellt wurde (s. Kap. 3.4.2., S. 65). Der Unterschied zur Mottete besteht darin, dass es sich hier nicht um die ungleiche Länge zwischen Tonabfolge und rhythmischem Schema einer Stimme handelt, sondern um die ungleiche Länge zwischen den Tonabfolgen zweier Stimmen bei gleichem rhythmischem Schema.

d' und wird – wie auch das repetierende *d'* – von anderen Elementen unterbrochen. Im Folgenden wird der zweistimmige Satz in ununterbrochener Darstellung abgebildet, wobei die ausgenommenen Zweiklänge mit einem x gekennzeichnet sind.

Beispiel 16: Op. 14, T. 48-63, Zweistimmigkeit im Akkordeon



3.5.4. Entwickelnde Variation

Die in 3.5.3. vorgestellten Elemente, die durch Überarbeitung der sieben ausgewählten Stellen entstehen, sind in einer solchen Art konstruiert und im Stück positioniert, dass sie organisch ineinanderfließen. Das Prinzip ist folgendes: Durch die Metamorphose der Elemente einer Stelle entstehen diejenigen der nächsten. So fungieren die ersten vier Takte (s. Beispiel 4) als Grundeinheit, die sich im Laufe des Stückes konstant und allmählich fortentwickelt. Die Bestandteile dieser Einheit sind, wie in 3.5.1. vorgestellt, die folgenden: das auftaktartige Glissando, der dominierende Viertelpuls, der Flageolett-Klang, die schnelle triolische Bewegung, die grundsätzlich durch Akkorde geprägte Textur und die melodische Bewegung, welche bereits – auch wenn sie hier noch sehr zurückhaltend ist – die Stufenbewegung, die kleine Terz und die Tonrepetition als ihre Grundmerkmale aufweist.¹⁷⁵ Die wichtigsten Züge der Fortentwicklung dieser Elemente sind im Überblick die folgenden:

Das auftaktartige Glissando wird in unregelmäßigen Abständen bis Takt 60 eingesetzt. Es führt –

¹⁷⁵ Beispielsweise kommen die Stufenbewegung und die kleine Terz im dritten Takt (D-C-H-D-Es-Ges) und die Tonrepetition im vierten Takt (As) vor.

immer als Viertel oder punktierte Viertel – zunächst ständig zum Ton B (T. 1-21) und im weiteren Verlauf zu den vier Tönen E, Fis, G und H (T. 27-60).

Der Viertelpuls bleibt in unterschiedlichen Intensitäten in der Gitarrenschicht im ganzen Stück präsent. Häufig wird er durch Zwischentöne angereichert¹⁷⁶ und mitunter plastisch verändert.¹⁷⁷ Der charakteristische Flageolett-Klang kommt in unregelmäßigen Abständen im gesamten Stück vor und seine Entwicklung erfolgt bogenförmig: Verwendet wird er anfangs ausschließlich bei isolierten Einzeltönen (z.B. T. 3), anschließend bei Gruppen zweier Töne (z.B. T. 32), im weiteren Verlauf grundsätzlich in Melodien von vier oder fünf Tönen (z.B. T. 56 bzw. 67) und zum Schluss zunächst bei einer Gruppe von einem Einzeltönen und einem Zweiklang (T. 88) und schließlich wieder bei isolierten Einzeltönen (z.B. T. 91).

Die 32stel-Triole entwickelt sich im Laufe des Stückes zu Figuren unterschiedlicher Notenzahl, die im Vergleich zu der 32stel-Triole entweder gleich bzw. vergleichbar schnell oder deutlich langsamer sind. Zum einen handelt es sich um ein-, zwei- und dreitönige Vorschläge (z.B. T. 11 bzw. 26 bzw. 52) sowie Notengruppen von vier bis acht 32stel (z.B. T. 84 und 86-88) und zum anderen um die rhythmischen Schemen Achtel-Triole, drei 16tel sowie Achtel mit zwei 16teln (z.B. T. 29, 35 und 41).

Akkordfortschreitungen prägen die Textur der Gitarrenschicht im gesamten Werk, wobei diese Prägung am intensivsten am Anfang und am Ende ist (hauptsächlich in T. 1-24 sowie 91-100). Die Art, in der die Akkorde gespielt werden, verändert sich im Laufe des Stückes: Zunächst erklingen sie ausschließlich simultan und im weiteren Verlauf (ab Takt 32) auch als Akkordbrechungen (*tremolo* oder *brisé*). In der Akkordeonschicht kommen einzelne Akkorde vor, die nicht im Rahmen von Fortschreitungen stehen. Dabei handelt es sich um Akkorde, die entweder simultan gespielt werden (z.B. T. 76-77) oder dadurch entstehen, dass Töne einer Melodie liegenbleiben (z.B. T. 70-71).

Die melodischen Merkmale der ersten vier Takte (Stufenbewegung, kleine Terz und Tonrepetition) prägen stark die Melodik des Stückes, die sich vor allem in der Stimmenschicht entfaltet. Zunächst entsteht durch die komplementäre Umkehrung des Intervalls der kleinen Terz

¹⁷⁶ Zum Beispiel erklingen in Takt 28 Töne nicht nur auf den vier Vierteln des 4/4-Taktes, sondern zusätzlich auch auf der zweiten Achtel des Taktes.

¹⁷⁷ Beispielsweise erscheint in Takt 58 statt eines Viertelpulses ein Puls von punktierten Achteln.

die große Sexte, die am Anfang viermal fallend als Melodiefragment erklingt (T. 7-19) und anschließend in eine fallende kleine Sexte umgewandelt wird, welche ebenfalls als Melodiefragment erklingt (T. 20-21). Darauf folgen vier längere Melodien, welche die melodischen Merkmale miteinander verbinden (T. 26-45): Sie beginnen mit Tonrepetitionen, entwickeln sich durch fallende Stufenbewegungen, welchen bei den ersten beiden Melodien eine kleine Terz folgt, und enden nach einem Aufwärtssprung von einer kleinen Sexte mit dem zu Beginn des Stückes herrschenden Intervall der fallenden großen Sexte. Charakteristisch für diese Melodien ist, dass die Tonrepetitionen und Stufenbewegungen durch Vorschlagstöne angereichert werden. Im weiteren Verlauf dominieren die Tonrepetitionen, die nicht nur durch Vorschlagstöne, sondern auch durch Großsekundglissandi angereichert und mehrmals von einer in hoher Lage isolierten kleinen Sekunde sowie von viertönigen Melodiefragmenten unterbrochen werden (T. 45-73). Im Folgenden verselbständigen sich die viertönigen Melodiefragmente (T. 74-83), die schließlich zu zwei aufeinanderfolgenden Melodien führen (T. 84-88 und 89-95). Diese sind die letzten und am auskomponiertesten Melodien des Stückes. Beiden liegt das Prinzip der melismatisch angereicherten Tonrepetition zugrunde, wobei hier die dazwischenliegenden Töne unabhängiger vom jeweiligen repetierenden Ton werden, indem sie nicht mehr Vorschlagstöne darstellen, sondern deutlich länger und damit auch präsenter in den Melodien sind.

Die Akkordeonschicht nimmt an der oben beschriebenen melodischen Entfaltung nur bis Takt 71 teil. Danach stellt sie sporadisch Einzelakkorde vor, welche immer als oberen Ton den aktuellen Ton der Stimme haben. In der Gitarrensicht ist die Melodik deutlich begrenzter und umfasst höchstens melodische Fragmente, die in unterschiedlichen Lagen erfolgen (z.B. Takte 34-36 und 56) und mitunter kontrapunktisch miteinander kombiniert werden (z.B. T. 80).

3.5.5. Die Form

Die folgende Tabelle veranschaulicht die Form des Stückes:

Form					
Formteile	1	2	3	4	5
Takte	T. 1-25	T. 26-48	T. 48-73	T. 74-83	T. 84-100

Ein wichtiges Charakteristikum in formaler Hinsicht ist, dass zwischen den Formteilen ein fließender Übergang ohne Zäsuren besteht. Dies hängt unmittelbar damit zusammen, dass im Stück eine solche Entwicklung unentwegt stattfindet, bei der jedes neue Element eine variierte Form seines direkt davorliegenden Elements darstellt, wodurch die Veränderungen nur allmählich erfolgen und teilweise fast unmerklich sind. Zum Erreichen fließender Übergänge und zur Vermeidung von Zäsuren jeglicher Art trägt noch die Tatsache bei, dass es vermieden wird, dass gleichzeitig in allen Schichten ein neues Element vorkommt. Darüber hinaus ist es im Falle eines etwas prägnanteren neuen Elements so, dass dieses Element ein paar Mal vorbereitend sporadisch vorkommt, bevor es etabliert wird, wobei sich sein Vorgängerelement, das nunmehr abgelöst wird, spiegelbildlich auf dieselbe Weise verabschiedet.¹⁷⁸

3.5.6. Der Text und seine Überarbeitung

Beim Text handelt es sich um fünf kleine Phrasen in Originalsprache aus dem Werk *Askese* von Nikos Kazantzakis,¹⁷⁹ in dem die Prozesse des Bewusstwerdens, Hinterfragens und Nachdenkens eine essentielle Rolle spielen und vielfältig beleuchtet werden. Der Text wird im Stück grundsätzlich als Klangquelle behandelt, wobei sich an den ursprünglichen sprachlichen Sinngehalt nur teilweise gehalten wird. Denn nur bisweilen werden einzelne oder mehrere Worte des Originaltextes unverändert übernommen (z.B. T. 29-31). Darüber hinaus ist es häufig so, dass einzelne Silben aus den Worten des Originaltextes unterschiedlich miteinander kombiniert werden. Durch diese Silbenkombination ergeben sich entweder Worte, die es in den ausgewählten Phrasen gar nicht gibt (z.B. T. 75-76), oder andere sprachliche Konstellationen, die keinerlei Worte bilden (z.B. T. 66-67).

¹⁷⁸ Zum Beispiel kommt das Element der Gitarren, das ab Takt 28 etabliert wird, zweimal vor Takt 28 vor (T. 19 und 22), wobei das bis Takt 28 etablierte Element dreimal nach Takt 28 erscheint (T. 31, 37 und 43).

¹⁷⁹ Veröffentlicht wurde der Text in seiner ursprünglichen Fassung 1927 und in der finalen Fassung 1945. Zitiert wird er hier nach der Auflage von 1985. Die fünf ausgewählten Phrasen in Originalsprache sind: »*Ησυχά, καθαρά, κοιτάζω τον κόσμο*« (S. 11) [eigene Übersetzung: Ruhig, deutlich, erblicke ich die Welt], »*με υπομονή, με αντρειά, νηφάλιος μέσα στον ίλιγγο, ανηφορίζω*« (S. 12) [eigene Übersetzung: mit Geduld, mit Tapferkeit, nüchtern im Schwindel, steige ich an], »*Δε δέχουμαι τα σύνορα*« (S. 15) [eigene Übersetzung: Ich akzeptiere die Grenzen nicht], »*δε βολεύουμαι*« (S. 19) [eigene Übersetzung: ich bleibe nicht in meiner Bequemlichkeit] und »*Μια μικρή ανυπότακτη πνοή μάχεται μέσα μου*« (S. 31) [eigene Übersetzung: Ein kleiner, ununterwerflicher Atem kämpft in mir]. Text in deutscher Sprache: Nikos Kazantzakis: *Askese* (1993), Goldmann.

Besonders ist bei der letzten Silbe des Stückes »ζω« (s. Beispiel 7), dass sie die letzte Silbe zweier Worte des Originaltextes bildet (*κοιτάζω* [ich erblicke] und *ανηφορίζω* [ich steige an] aus der ersten bzw. zweiten ausgewählten Phrase) und gleichzeitig ein eigenständiges Wort darstellt, welches »ich lebe« bedeutet. Damit wird an das außermusikalische Konzept angeknüpft: Die Person erlebt am Ende des Stückes die erreichte tiefgründige Freiheit und empfindet diesen Zustand zum ersten Mal als ein wahrhaftiges Leben, wobei sie diese Feststellung nur intim und geheimnisvoll ausdrückt. Denn das bedeutungsvolle Wort »ζω« ist als eine scheinbar bloße weitere Silbe zwischen vielen anderen versteckt.

3.5.7. Schlussfolgerungen

Dieses Stückes präsentiert die Monothematik im Rahmen der Programm-Musik, wobei der musikalische Gehalt auf unterschiedlichen Ebenen mit dem außermusikalischen Konzept verbunden ist. Die Materialüberarbeitung ergibt sich hier in zweifacher Hinsicht: Es handelt sich einerseits um die Überarbeitung des Materials *anderer* Werke und andererseits um die Art, mit der die Elemente, die durch diese Überarbeitung gewonnen wurden, weiterüberarbeitet, im Stück positioniert und miteinander verbunden werden. Das grundlegende Prinzip ist folgendes: Jedes einzelne im Stück vorkommende Element ist verknüpft einerseits mit seinem Ursprungswerk und andererseits mit dem in den ersten vier Takten exponierten Thema, welches auch selbst seinen Ursprung in einem anderen Werk hat.

In monothematischer Hinsicht zeichnet sich hier ein Dipol ab: Im Stück gibt es zum einen solche Kräfte, welche die Tendenz haben, die Monothematik zu eliminieren, und zum anderen solche, die den monothematischen Rahmen aufrechterhalten.

Die Gründe für die Senkung der monothematischen Wirkung sind die folgenden: Erstens wird hier nicht ein einheitliches Ursprungsmaterial thematisch behandelt, sondern Material aus sieben Werken, welche sogar sehr divergierend sind; zweitens weisen auch die Elemente, die durch die Überarbeitung des Materials dieser sieben Werke entstehen und letztlich das Stück bilden, teilweise verhältnismäßig große Unterschiede auf.

Trotz alledem bleibt der monothematische Charakter des Stückes erhalten. Die Gründe hierfür sind folgende:

Erstens werden die Stellen aus den sieben Werken in einer solchen Art behandelt, dass – auch wenn wichtige Charakteristika dieser Stellen präsent bleiben – ihre stilistischen Unterschiede eliminiert werden. So ergibt sich nach der Überarbeitung der sieben Stellen ein stilistisch gemeinsamer Topos, dem das Stück konsequent treu bleibt.

Zweitens unterliegen die im Stück vorkommenden Elemente dem Prinzip der allmählichen Entwicklung. So ergibt sich durch stets präsente Variation aus dem einen Element das nächste, wobei größere Unterschiede zwar bei zeitlich voneinander entfernten Elementen möglich sind, aber bei aufeinanderfolgenden Elementen vermieden werden.

Drittens gibt es drei sich parallel entfaltende Schichten, die ihren eigenen musikalischen Charakter konstant im Laufe des Stückes beibehalten, was größtenteils darauf zurückzuführen ist, dass die Unterschiede zwischen den Elementen des Stückes schichtenintern deutlich kleiner sind als schichtenübergreifend.¹⁸⁰ Durch die Koexistenz dieser drei Schichten wird eine Einheit gebildet, welche zwar Veränderungen erfährt, aber zu keiner Zeit unterbrochen wird.

Aufgrund dieser Feststellungen kann behauptet werden, dass sich das Stück an den Grenzen der Monothematik, im Spannungsfeld zwischen ›Mono‹ und ›Poly‹, bewegt: Es ist durch die vielen musikalischen Elemente, die hier zum Tragen kommen, pluralistisch angelegt und wirkt jedoch durch die starken Zusammenhänge dieser Elemente trotzdem monothematisch. Die zwei monothematischen Kategorien, die hier Hand in Hand gehen, sind die erste¹⁸¹ und die fünfte.¹⁸² Erkennbar wird die fünfte Kategorie dadurch, dass die Koexistenz der drei Schichten zu einer untrennbaren Einheit führt; die erste wiederum dadurch, dass sämtliche Elemente des Stückes direkt oder indirekt¹⁸³ mit dem Thema der ersten vier Takte zusammenhängen.

Man könnte theoretisch einige der Themenvarianten – vor allem diejenigen, die jeweils zu Beginn der oben vorgestellten Formteile vorkommen – als neue Themen betrachten, die durch die

¹⁸⁰ Das zeigt sich am deutlichsten anhand der Textur, die trotz der motivischen Entwicklungen grundsätzlich unverändert bleibt: Die Gitarrenschrift wird hauptsächlich durch eine Akkordtextur geprägt und die Stimmenschrift weist dahingegen eine stetige melodische Entwicklung auf, wobei die Akkordeonschrift als klangfarbliche und teilweise harmonische Anreicherung der Stimme fungiert.

¹⁸¹ Für Stücke aus der Literatur des 20. Jahrhunderts, die zur ersten Kategorie der Monothematik gehört, s. Kap. 4.1., S. 100-105, Kap. 4.2., S. 106-117, Kap. 4.3., S. 118-130, Kap. 4.4., S. 131-150.

¹⁸² Siehe Kap. 3.2.7., S. 45, Fn. 108.

¹⁸³ Manche Elemente stehen nur in indirekter Verbindung mit dem Thema, da einige Themenvarianten durch die fortlaufende entwickelnde Variation vom Thema verhältnismäßig weit entfernt sind.

Entwicklung des ersten Themas entstehen. In diesem Fall würde man nicht von der ersten, sondern von der dritten Kategorie von Monothematik sprechen. Hier wird auf diese Deutung jedoch verzichtet. Denn diese Elemente, auch wenn sie sich von anderen abheben mögen, wirken nicht deutlich als neue Themen, was vor allem damit zusammenhängt, dass sie erstens keine formalen Zäsuren mit sich bringen und zweitens keinen wirklichen Kontrast zu ihren davorliegenden Elementen darstellen, wie dies z.B. bei Op. 3 der Fall ist.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Siehe Kap. 3.3.6., S. 62.

4. Analyse ausgewählter Werke aus der Musik des 20. Jahrhunderts¹⁸⁵

Nach der Analyse eigener Kompositionen schließt sich die Analyse ausgewählter Werke aus der Musik des 20. Jahrhunderts an. Auch hier werden das Vorhandensein und die individuelle Entfaltung der Monothematik in jedem Werk veranschaulicht. Bei den nun folgenden sieben Analysen lassen sich die ersten vier zu einer Art Untereinheit zusammenfassen. Dies liegt daran, dass sie eine Gemeinsamkeit haben: Sie lassen sich alle der ersten Kategorie der Monothematik zuordnen. Die übrigen drei Analysen weisen alle jeweils unterschiedliche monothematische Kategorien auf.

Anhand der eben genannten Untereinheit soll die Vielfalt im Hinblick auf die Entfaltungsmöglichkeiten der Monothematik exemplarisch gezeigt werden. Denn obwohl sich die vier Werke ausschließlich im Rahmen ein und derselben monothematischen Kategorie bewegen, fällt die Monothematik in jedem Werk – stilistisch sowie vom Werkaufbau her – sehr unterschiedlich aus.

Ein weiteres Ziel ist es zu vergleichen, welche Bedeutung für jede Analyse die Tatsache hat, dass das Thema explizit auf der Subebene vorgestellt wird. Dabei soll ein Bogen gespannt werden vom ersten Werk, bei welchem die Vorstellung des Themas auf der Subebene nicht notwendig ist, bis hin zum vierten, bei dem diese elementar ist.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Die für die Analysen verwendeten Literaturangaben entsprechen dem für die jeweiligen Werke relevanten Stand. Die Anzahl der Angaben variiert demnach von Werk zu Werk.

¹⁸⁶ Es bietet sich an, diese Bedeutungsunterschiede anhand von Werken zu demonstrieren, die zur selben Kategorie von Monothematik gehören, weil sie – also die Unterschiede – auf diese Art viel prägnanter darstellbar sind. Kämen nämlich noch die Unterschiede, die sich zwangsläufig durch die Einordnung in eine andere Monothematik-Kategorie ergeben, hinzu, könnte das Ergebnis verwässert werden. Der Grund, weshalb die erste Kategorie der Monothematik zur Veranschaulichung gewählt wurde und nicht eine andere, besteht darin, dass dort das latente Thema absolut durch seine Varianten dominiert, was eine konzentrierte Fokussierung ermöglicht und eine Ablenkung durch vom Thema unabhängiges Material oder weitere Themen verhindert.

4.1. Henry Cowell – Sinister Resonance (1930)¹⁸⁷

In dieser Analyse, wie auch in den folgenden drei, soll gezeigt werden, dass sich das Werk ausschließlich aus dem Thema und seinen Varianten zusammensetzt, wodurch dieses Werk der ersten Kategorie der Monothematik zuzuordnen ist. Darüber hinaus soll hier auf die Art, mit der im Werk die Tonalität behandelt wird, und auf die besonderen Spieltechniken, die im Werk verwendet werden, eingegangen werden.

4.1.1. Das Thema

Das Thema besteht aus einer tonalen Melodie, die ausschließlich durch Stufenbewegungen gebildet wird, sowie aus einem reinen, sich auf der ersten Stufe der aktuellen Tonart aufbauenden Quintklang, der in der Regel im tiefen Register als Ligatur erscheint. Das Thema wird ausschließlich durch Verwendung besonderer und für die damalige Zeit sehr innovativer Spieltechniken vorgetragen, was zur Folge hat, dass der typische Klavierklang vermieden wird und weitere, für die damalige Zeit neuartige Klangfarben entstehen.¹⁸⁸

4.1.2. Thematische Arbeit

In den ersten sechs Takten wird das Thema exponiert:¹⁸⁹ Zunächst erklingt die stufenweise Melodie, hier in der Zentraltonart (f-Moll) und anschließend der auf dem Grundton dieser Tonart aufbauende Quintklang (F-C), der – wie konstant im Stück – zwischen zwei Melodien vorkommt.

Beispiel 1: Sinister Resonance, T. 1-8

Slow, with rhythmic freedom

①

p

②

p *Sust. Ped.*

¹⁸⁷ Für die Analyse verwendete Partitur: Cowell 1982, S. 47 f.

¹⁸⁸ Alexander Kopp spricht von Cowells »skandalösesten Klavierkompositionen« (Kopp 2015, S. 111) und stellt durch diese eine Fortsetzung der »Pianistentraktion des 19. Jahrhunderts« (ebd.) fest.

¹⁸⁹ Auch hier (wie in meinen Stücken Op. 12, Op. 3, und Op. 14) liegt ein konkretes Thema im Stück vor, dessen Merkmale zu Beginn der Analyse (4.1.1.) auf der Subebene vorgestellt werden (s. diesbezüglich Kap. 3.1.4., S. 30).

Die Melodie kann in drei Teile gegliedert werden: Zunächst gibt es die Eröffnungsbewegung vom Zentralton bis zur vierten Stufe (F zum B), anschließend findet die Weiterführung der Bewegung bis zur charakteristischen, tiefalterierten fünften Stufe (Ces)¹⁹⁰ statt – wodurch die Melodie ihren Gesamtambitus erreicht – und abschließend erfolgt die Rückkehrbewegung zum Zentralton (Ces zum F).

Im weiteren Verlauf finden variierte Wiederholungen des Themas statt. Hervorzuheben ist die Melodie der Takte 12-14 (Beispiel 2). Diese ist wie folgt aufgebaut: Der erste Melodieteil (Eröffnungsbewegung) ist hier um eine Terz höher transponiert, der zweite Teil wird herausgenommen und der dritte (Rückkehrbewegung) erscheint eine Sekunde höher. So wird das Des in Takt 13 zum Anschlussston zwischen dem ersten und dritten Melodieteil. Durch diesen Variationsprozess und vor allem durch die Transposition des dritten Melodieteils endet die Melodie zum ersten Mal nicht mit dem Zentralton F, sondern mit dem G, welches an dieser Stelle eine doppelte Funktion hat: Zum einen wird durch das G am Ende der Melodie ein Halbschluss in f-Moll suggeriert (G als Quinte der Dominante in f-Moll); zum anderen stellt das G den Leitton der Paralleltonart (As-Dur) dar, die direkt daran anschließt (Beispiel 2, Takte 15-19).

Beispiel 2: Sinister Resonance, T. 9-19

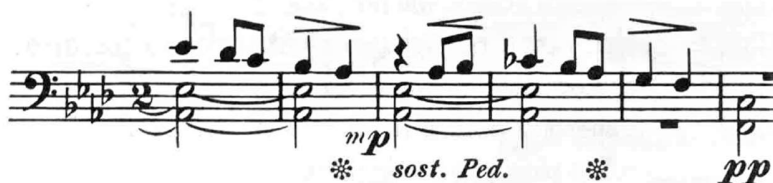
Hier handelt es sich also um eine Art diatonischer Modulation, die allerdings nicht über einen den beiden Tonarten gemeinsamen *Akkord* erfolgt, sondern über einen den beiden Tonarten gemeinsamen *Ton* (G), welcher einen Funktionswandel erfährt: Das G wirkt zunächst als zweite

¹⁹⁰ Interessant ist, dass dieser Ton keine auf die fünfte Stufe bezogene leittönige Funktion hat (H, das zum C führen sollte), was typisch für die durmolltonale Musik der europäischen Musiktradition wäre. Das Ces lässt sich vielmehr als *Blue note* oder als Quinte in der Ganztonhalbtöneleiter über dem Zentralton F (F-G-As-B-Ces-Des-D-E) deuten.

Stufe in f-Moll und dann, sobald der As-Es-Quintklang erklingt, rückwirkend als siebte Stufe in As-Dur.¹⁹¹ Eine erste Nuance der Paralleltonart findet sich bereits in Takt 12 durch die Transposition des ersten Melodieteils um eine Terz höher in Kombination mit der erstmaligen Auflösung der fünften Stufe in f-Moll (C anstatt Ces). Dennoch handelt es sich hierbei nur um eine Nuance, da die Zentraltonart an dieser Stelle noch stabil ist (in Takt 11 erklingt weiterhin der F-C-Quintklang).

In der abschließenden Phrase des ersten Formteils (Beispiel 3, T. 20-23) ist die Wiederkehr des Tones Ces hervorzuheben: Zunächst wirkt er als vermollte Terz der Paralleltonart, rückwirkend lässt er sich jedoch als die charakteristische tiefalterierte Quinte der Zentraltonart auffassen. Denn der darauffolgend präsente tonale Rahmen ist definitiv derjenige der Zentraltonart, was durch den Endton der Melodie¹⁹² und den F-C-Quintklang bestätigt wird. Mit dieser Rückmodulation endet der erste Formteil.

Beispiel 3: Sinister Resonance, T. 18-23



Im ersten Formteil werden die Spieltechniken Nr. 1¹⁹³ und Nr. 2¹⁹⁴ verwendet: die erste beim Exponieren der Melodie (T. 1-5) und die zweite ab dem ersten Auftreten des Quintklangs bis zum Schluss des Formteils (T. 6-23).

¹⁹¹ Man sollte nicht übersehen, dass der gemeinsame Akkord, durch welchen Paralleltonarten in der europäischen Musiktradition oft miteinander verbunden werden, der verminderte Dreiklang ist, der sich genau auf der siebten Stufe der Durtonart (bzw. der zweiten der Molltonart) aufbaut. Er erscheint in der Regel als Sextakkord und wirkt gleichzeitig subdominantisch in der Moll- und dominantisch in der Durtonart. Die Modulation über diesen Akkord funktioniert in beide Richtungen. Beispielsweise moduliert Bach im Lied *Brunnquell aller Güter*, BWV 445 (Takt 5) von B-Dur nach g-Moll und Mozart im zweiten Satz der Violinsonate Nr. 18, KV 301 (Takt 86) von g-Moll nach B-Dur über den a-verminderten-Dreiklang in erster Umkehrung.

¹⁹² Die Melodie der Takte 20-22 entspricht sogar exakt dem Melodieabschnitt der Takte 3-4 mit Auftakt (s. Kap. 4.1.2., S. 100 f.).

¹⁹³ »The tone is made by playing the key (the lowest A on the piano) over and over with the left hand, and obtaining the pitch by cutting off the distances with the left hand [gemeint muss aber sein: right hand] on the string.« (Cowell 1982, S. 47).

¹⁹⁴ »With the right hand, press firmly on the strings of the indicated notes just at the bridge, and then play these same tones with the left hand. This will give a muted quality, and bears the same relation to the ordinary open piano tone that a muted violin or trumpet does to an open violin or trumpet.« (Ebd.).

Der zweite Formteil, der die Takte 24-45 umfasst, stellt eine leicht variierte Wiederholung des ersten Formteils dar. Die Variation betrifft die Tonalterierungen, die zu verwendenden Spieltechniken und die Melodie zu Beginn des Formteils. Was Letzteres betrifft, handelt es sich lediglich darum, dass die Melodie der Takte 1-5 in den Takten 24-27 zwei Oktaven höher und ohne ihren letzten Takt erklingt (ihr Endton dauert hier demnach eine Viertel statt einer punktierten Halben).

Bezüglich der Spieltechniken ist es so, dass hier teilweise neue Spieltechniken verwendet werden, welche sich wiederum denen des ersten Formteils stark ähneln: Die Melodie der Takte 24-27 verwendet die Spieltechnik Nr. 3, welche der Spieltechnik Nr. 1 entspricht,¹⁹⁵ ab dem Quintklang in Takt 28 und bis zum Takt 41 wird die Spieltechnik Nr. 2 aufgegriffen und in der letzten Phrase des Formteils (T. 42-45) wird die Spieltechnik Nr. 4 eingeführt, die der Spieltechnik Nr. 2 entspricht.¹⁹⁶

Im Hinblick auf die Tonalterierungen, welche auch in diesem Formteil nur bei den Melodien und nicht den Quintklängen in Erscheinung treten, bestehen folgende Unterschiede zwischen den beiden Formteilen: Die Melodie kommt zu Beginn dieses Formteils zweimal *ohne* die charakteristische tiefalterierte Quinte (Ces) vor: Bei ihrem ersten Vorkommen (T. 24-27) werden Alterierungen vollkommen vermieden, wobei bei ihrer Wiederholung (T. 29-32) die zweite – statt der fünften – Stufe tiefalteriert wird (Ges), wodurch die phrygische Tonleiter zum Vorschein kommt. Anschließend erfolgt eine Modulation diesmal nicht in die Paralleltonart (As-Dur), sondern – durch das Ces in den Takten 34-35 sowie 38-40 – in ihre Mollvariante (as-Moll). In den Takten 42-44 findet wie in den Takten 20-22 die Rückkehr nach f-Moll statt. Jedoch ist hier nicht nur die fünfte Stufe tiefalteriert, sondern auch die zweite (Ces in T. 43 und Ges in T. 44), wodurch an dieser Stelle die lokrische Tonleiter zu erkennen ist.

Der einzige alterierte Ton in der zu Beginn der Formteile präsenten Zentraltonart (Ces in T. 3 sowie 9 und Ges in T. 29, 30 sowie 32) bleibt in der neuen Tonart (As-Dur bzw. as-Moll) aus und

¹⁹⁵ »The same method as No. 1, except that it is applied on the F string just one octave below the written tones [...] the written tones are the ones which must be sounded, and are obtained by cutting the F string off just in the middle for the first tone; the succeeded tones are obtained by shifting the finger along the same F string toward the performer for the higher tones.« (Ebd.).

¹⁹⁶ »The same method as No. 2, except that the string, instead of being damped right at the bridge, is damped a little away from the bridge near the dampers, which gives a drier tone, and brings out high overtones.« (Ebd.).

kehrt in der abschließenden Phrase (Ces in T. 21 und Ges in T. 44) zurück. So könnte dieser für die Zentraltonart charakteristische und in der Ausweichtonart abwesende Ton (Ces bzw. Ges) in der abschließenden Phrase als Reminiszenz an die Zentraltonart aufgefasst werden, wobei genau durch die Wiederkehr dieses Tons (Ces bzw. Ges) die in der abschließenden Phrase stattfindende Rückmodulation plastischer und flüssiger wird.

Der letzte Formteil ist der tonal stabilste, da hier vollkommen auf Modulationen verzichtet wird: Die Melodie kommt ausschließlich in f-Moll vor (T. 46-49 sowie T. 51-54) – zunächst ohne Alterierungen und anschließend, wie am Anfang des Stückes, mit der tiefalterierten fünften Stufe –, wobei der einzige hier erklingende Quintklang derjenige ist, der sich auf dem Grundton der Zentraltonart aufbaut (F-C). Am Ende des Stückes folgt dem Quintklang zum ersten Mal nicht die Melodie: Stattdessen erklingt der Quintklang ein weiteres Mal, nun erstmals im sehr tiefen Bereich, womit das Ende des Stückes unterstrichen wird.

Beispiel 4: Sinister Resonance, T. 47-56

Im diesem Formteil verwendet die Melodie zunächst die Spieltechnik Nr. 1 und darauffolgend die hier neu eingeführte Spieltechnik Nr. 5,¹⁹⁷ wobei die Quintklänge durchgehend unter Anwendung der Spieltechnik Nr. 4 vorgetragen werden. Hinsichtlich der Aufteilung der Spieltechniken im Stück ist Folgendes zu bemerken: Verwendet werden bei den Quintklängen ausschließlich die ähnlichen Spieltechniken Nr. 2 und Nr. 4 und bei der am Anfang jedes Formteils erklingenden Melodie eine der ähnlichen Spieltechniken Nr. 1 und Nr. 3, die sonst nirgends im Stück zur Anwendung kommen.

¹⁹⁷ »These are harmonics, or overtones, played by pressing gently with the finger of the right hand just in the middle of the string of the note an octave below that which is written. Each of these harmonics is therefore played on a different string. The tone is produced by striking the keys (an octave below where written) with the left hand, while they are partially cut off exactly in the center by a gentle touch of the right hand finger.« (Ebd.).

4.1.3. Schlussfolgerungen

In Cowells *Sinister Resonance* wird die Monothematik in tonaler Musik präsentiert, die im Hinblick auf die Tonalität einfach gehalten ist und im Hinblick auf die Klanglichkeit durch die verwendeten Spieltechniken ein sehr breites Spektrum aufweist. Hier zeigt sich in exemplarischer Form die Koexistenz eines traditionellen und eines – für die Zeit – modernen Elements (Durmolltonalität bzw. neuartige Klavierklänge).

Hinsichtlich der in 2.2. vorgeschlagenen Kategorisierung kann dieses Werk in die erste Kategorie der Monothematik eingeordnet werden, da das gesamte, im Stück vorkommende Material mit dem Thema zusammenhängt und kein weiteres Material in der Rolle eines weiteren Themas oder sekundären Materials vorkommt.

4.2. Olivier Messiaen – Apparition de l'Église éternelle (1932)¹⁹⁸

Wie eingangs beschrieben, ist auch dieses Werk in die erste Kategorie der Monothematik einzuordnen, da auch hier sich das Material auf das eine Thema und seine Varianten beschränkt. Es folgt nun eine plastische Darstellung eines Entwicklungsbogens, der von einem Anfangskern über drei Zentralphrasen bis hin zur großformalen Anlage gespannt wird. Ein weiteres Augenmerk gilt der Symmetrie im Hinblick auf Rhythmik sowie Notenmaterial und den sehr starken Bezügen, die das Werk zur europäischen Musiktradition aufweist.

4.2.1. Das Thema

Dissonante Akkorde mit einer grundsätzlichen Dauer von Achtel oder Viertel,¹⁹⁹ deren Material aus den Tonleitern mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten stammt, sind miteinander in Parallel- oder Seitenbewegung verbunden und führen entweder direkt oder über den C-Dur-Dreiklang und den F-C-Quintklang zu einer oder mehreren in Parallelbewegung miteinander verbundenen, liegenbleibenden Konsonanzen²⁰⁰ (reinen Quintklängen bzw. Dur- oder Molldreiklängen). Die bei den dissonanten Klängen herrschende rhythmische Bewegung von Achteln und Vierteln wird auch bei den Konsonanzen im Rahmen eines repetierenden Basstons fortgesetzt.

4.2.2. Erster Formteil und Exposition des Materials

Die zwei für das Werk essentiellen Elemente, die durch das in 4.2.1. vorgestellte Thema deutlich werden, sind zum einen in harmonischer Hinsicht der traditionelle Dipol Dissonanz/Konsonanz²⁰¹

¹⁹⁸ Für die Analyse verwendete Partitur: Messiaen 1934.

¹⁹⁹ Ausnahmen hinsichtlich der Dauer bilden die Akkorde D-Fis-A-B-C (T. 12 und 46), C-E-G-As-B (T. 14 und 48) und Gis-B-D-F-Fis (T. 15 und 49), die als punktierte Viertel vorkommen, und der Akkord D-F-Fis-As-C (T. 9 und 22), der die Dauer einer Halben aufweist.

²⁰⁰ Die Konsonanzen dauern grundsätzlich mindestens eine Halbe an. Bei der Fortschreitung C-Dur-Dreiklang hin zum F-C-Quintklang (T. 3, 7, 20, 28, 30, 32, 56 und 58), die eine Übergangsfunktion zu einer stehenbleibenden Konsonanz hat, weist allerdings jeder Klang die Dauer einer Viertel auf. Darüber hinaus bildet der Quintklang A-E (T. 16 und 50), der als punktierte Viertel vorkommt, die einzige Ausnahme.

²⁰¹ Beim Dipol Dissonanz/Konsonanz handelt es sich um die grundlegende Idee, dass sich die durch die Dissonanz entstehende Spannung durch die darauffolgende Konsonanz auflöst, ohne dass damit ein Auflösungsprozess im traditionellen Sinne gemeint ist (wir haben hier z.B. keine Dominantseptakkorde, die sich mit passender Stimmführung in die entsprechende Tonika führen).

Diese Fortentwicklung der Phrase wird durch die melodische Entwicklung unterstützt: Das melodische Fragment der Oberstimme Gis-Ais-C wird in Takt 1 exponiert, in Takt 2 variiert wiederholt und in den Takten 3-4 bei seiner zweiten variierten Wiederholung fortgesponnen, wobei seine Variation darin besteht, dass sein letzter Ton jedes Mal um eine große Sekunde höher liegt, bis der Ton E erreicht wird (T. 3), mit welchem die Fortspinnung der Melodie beginnt. Die am Ende des vierten Taktes eingesetzte Generalpause unterstreicht das Ende der viertaktigen Anfangsphase, die im weiteren Verlauf der Analyse ›Phrase A‹ genannt wird.

Das Notenmaterial der Phrase A könnte folgendermaßen eingeordnet werden: Die zwei dissonanten Klänge stammen aus dem zweiten der Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten in erster Transposition²⁰³ und die konsonanten Klänge (Quintklänge C-G, D-A, F-C sowie C-Dur-Dreiklang) aus dem Hexachord, der sich auf dem Ton C aufbaut (*hexachordum naturale*). Der abschließende Quintklang Fis-Cis gehört weder zum zweiten Modus in erster Transposition noch zu dem auf dem Ton C aufgebauten Hexachord. Die Idee, dass der Schlussklang einer Phrase das ihr zugrunde liegende Material sprengt, wird auch in den weiteren Phrasen aufgegriffen, wie dies weiter unten²⁰⁴ gezeigt wird.

Hinsichtlich der rhythmischen Anordnung sehen wir speziell bei den liegenbleibenden Klängen den nicht-umkehrbaren Rhythmus²⁰⁵ Achtel-Viertel-Achtel, der über die Phrase A hinaus die kennzeichnende rhythmische Figur bei liegenbleibenden Klängen darstellt. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht, dass die Generalpause in Takt 4, die diese Figur scheinbar unterbricht, erstens genau eine Achtel dauert und zweitens genau an der Stelle vorkommt, an der das Fis im Bass als Achtel vorgekommen wäre. Es kann also behauptet werden, dass der rhythmische Fluss Achtel-Viertel-Achtel nicht wirklich unterbrochen wird, sondern, dass sein letzter Achtelton bloß durch eine Achtelpause ersetzt wird.

In den nächsten Takten finden sich zunächst eine in steigender Dynamik erfolgende

²⁰³ Der zweite Modus in erster Transposition ist: Cis-D-E-F-G-Gis-Ais-H. Bezüglich Messiaens Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten s. Messiaen 1966, Kap. 16. Für einen Überblick über die von Messiaen nicht berücksichtigten Skalen mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten s. Koepf 2003. Als Gegensatz zu der Annäherung Siegfried Koepfs, der eher kritisch die Tatsache betrachtet, dass Messiaen einige Skalen mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten nicht berücksichtigt hat, s. auch die Position Lydia Weißgerbers, die Messiaen diesbezüglich verteidigt (Weißgerber 2014, S. 24).

²⁰⁴ Siehe Kap. 4.2.2., S. 109 f.

²⁰⁵ Vgl. Messiaen 1966, Kap. 5.

Wiederholung der Phrase A (T. 5-9) und anschließend zwei weitere Phrasen: die Phrase B in den Takten 9-11 (Beispiel 3, T. 9-11) und die Phrase C in den Takten 12-17 (Beispiel 4).

Beispiel 3: Apparition de l'Église éternelle, T, 6-11

Aus dem Notenmaterial der Phrase B kann der siebte der Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten (nicht transponiert) abgeleitet werden,²⁰⁶ wobei – analog zur Phrase A – der Grundton des abschließenden Quintklangs (das B) nicht zu dem der Phrase zugrunde liegenden Notenmaterial gehört.²⁰⁷ In dieser Phrase ist ein einziger konsonanter Klang vorhanden (B-F-Quintklang) und außerdem nähert sich ein dissonanter Klang der Dauer der liegenbleibenden Konsonanzen an (C-D-F-Fis-As als Halbe).

Beispiel 4: Apparition de l'Église éternelle, Takte 12-17

Im ersten Abschnitt der Phrase C (T. 12-13) führt eine längere Passage von nacheinander folgenden dissonanten Akkorden (T. 12) zum liegenbleibenden G-D-Quintklang (T. 13). Abgeleitet

²⁰⁶ Der nicht transponierte siebte Modus ist: C-Des-D-Es-F-Fis-G-As-A-H.

²⁰⁷ Hier ist es nur der Grundton des Quintklangs, der nicht zu dem der Phrase zugrunde liegenden Notenmaterial gehört, wobei in der Phrase A weder der Grundton noch die Quinte des abschließenden Quintklangs zum Notenmaterial, das der Phrase A zugrunde liegt, gehört.

werden kann aus dem Notenmaterial der dissonanten Akkorde der dritte Modus mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten in zweiter Transposition,²⁰⁸ dem – analog zu den Phrasen A und B – der Grundton des darauffolgenden liegenbleibenden Quintklangs nicht angehört.

Die Idee, dass der Grundton des am Ende einer Phrase bzw. eines Phrasenabschnitts erklingenden Quintklangs einen für die Phrase bzw. den Phrasenabschnitt neuen Ton darstellt, wird im zweiten Teil der Phrase C in besonderer Weise umgesetzt: In den Takten 14 und 15 erklingt die vollständige chromatische Tonleiter bis auf den Ton A und genau das A ist der Grundton des darauffolgenden Quintklangs. Das A ist also nicht der Ton, der das zugrunde liegende Material sprengt, sondern genau dieser, durch welchen sich dieses Material, also das chromatische Total, vervollständigt.

Mit dem Abschluss der Phrase C endet auch der erste Formteil. Die Zäsur zwischen den ersten beiden Formteilen verstärkt sich dadurch, dass der Schlussteil der Phrase C verlängert wird (dem A-E-Quintklang folgen zwei weitere, jeweils eine kleine Terz tiefer befindliche Quintklänge) und dadurch, dass der letzte Quintklang des Formteils (Dis-Ais) den bislang längsten darstellt.²⁰⁹

4.2.3. Zweiter Formteil und Höhepunkt

Die Phrasen A, B und C kommen im weiteren Verlauf in unterschiedlicher Art und Weise vor: teils unverändert, teils miteinander kombiniert und teils fortgesponnen. Die Phrasen A und B, welche den zweiten Formteil dominieren, kommen zunächst unverändert vor (T. 18-21 bzw. 22-24) und werden anschließend sehr raffiniert aneinandergefügt (T. 25-29),²¹⁰ wobei schließlich eine

²⁰⁸ Der dritte Modus in zweiter Transposition ist: D-E-F-Fis-Gis-A-B-C-Cis.

²⁰⁹ Die Tatsache, dass es sich bei sämtlichen Konsonanzen am Ende der Phrasen bzw. Phrasenabschnitte um reine Quintklänge handelt, lässt eine Parallele zur Vorbarockmusik zu, in der Schlüsse mit einem reinen Quintklang ein typisches Phänomen darstellen. Die *Missa Caput* von Ockeghem, deren fünf Teile ausnahmslos mit dem D-A-Quintklang enden, bildet ein Beispiel dafür. Dass ein Stück bzw. ein Satz mit einem reinen Quintklang endet, findet sich auch in Werken nach der Renaissance wieder, wenn auch deutlich seltener. Ein Beispiel hierfür ist das *Kyrie* aus dem *Requiem*, KV 626 von Mozart, das ebenfalls mit dem D-A-Quintklang endet.

²¹⁰ Die Phrasenkombination findet wie folgt statt: Die letzten zwei Takte der Phrase B wiederholen sich leicht variiert (T. 25-26), wobei die Variation darin besteht, dass der Quintklang in Takt 26 eine große Sekunde höher transponiert wird. Damit endet die Phrase B mit dem C-G-Quintklang, der den Klang darstellt, mit dem auch der erste Takt der Phrase A endet. Nach diesem Klang erklingen die Takte 2-4 der Phrase A. So wirkt der C-G-Quintklang als Anschlussklang zwischen den beiden Phrasen. Zur Verbindung der zwei Phrasen tragen auch folgende Elemente bei: Erstens ist das rhythmische Schema des zweiten Taktes der Phrase B mit dem rhythmischen Schema des ersten Taktes der Phrase A identisch (Achtel-Viertel); zweitens gibt es an diesen beiden Stellen die Bewegung einer großen Sekunde aufwärts in Oberstimme und Bass.

Fortspinnung der Phrase A zum Höhepunkt des Stückes führt (Beispiel 5).

Diese Fortspinnung wird durch das Phrasenbaummodell der Phrase A²¹¹ durchdrungen: Zunächst kommt der Abschlussteil der Phrase wie gewohnt vor (T. 28-29) und anschließend wiederholt er sich zweimal leicht variiert (T. 30-32), wobei seine zweite Wiederholung nicht wie gewohnt mit dem Fis-Cis-Quintklang endet, sondern mit dem erstmalig vorkommenden as-Moll-Dreiklang (T. 33), der wiederum über den b-Moll-Dreiklang zum absoluten Höhepunkt des Werks führt: dem strahlenden C-Dur-Dreiklang, der in den Takten 35-37 als längster Klang überhaupt vorkommt.

Das Phrasenbaummodell der Phrase A tritt im Folgenden ein weiteres Mal auf: Die Akkordfolge as-Moll, b-Moll und C-Dur wird zunächst vorgestellt (T. 33-37) und anschließend zweimal variiert wiederholt (T. 38-41), wobei ihre zweite Wiederholung zur Abkadenzierung dieses Höhepunkts führt.

Die hier dominierende melodische Bewegung Es-F-G stellt eine Transposition der Melodie des ersten Taktes (Gis-Ais-C) und die Abkadenzierung des Höhepunkts (T. 41) eine Variation der Abschlussbewegung des ersten Formteils dar (Takte 16-17).²¹² Mit der Abkadenzierung des Höhepunkts endet der zweite Formteil.

Beispiel 5: Apparition de l'Église éternelle, T. 24-41

The musical score for 'Apparition de l'Église éternelle' (T. 24-41) is presented in two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score shows a progression of chords and melodic lines, with a dynamic marking of 'fff' (fortissimo) in the middle section. The second system continues the grand staff and bass line, showing a cadence with a long sustained chord.

²¹¹ Für das Phrasenbaummodell der Phrase A s. Kap. 4.2.2., S. 106 f.

²¹² Die Variation besteht darin, dass die drei aufeinanderfolgenden und im Kleinterzabstand zueinander stehenden Klänge am Ende des ersten Formteils Quintklänge und hier Dreiklänge sind.



Die Takte 33-41 knüpfen in besonderer Weise an die europäische Musiktradition an, wie dies im Folgenden erläutert wird:

In diesen Takten dominiert die parallele Dreiklangsfortschreitung zunächst in Stufen (as-Moll, b-Moll und C-Dur bzw. c-Moll) und abschließend in Terzen (c-Moll, a-Moll und Fis-Dur). Dadurch weist diese Stelle grundsätzlich eine Parallele zu Werken auf, in denen die Mixtur-Technik verwendet wird. Dies ist sehr häufig beispielsweise in Werken des musikalischen Impressionismus' der Fall wie etwa am Anfang des Präludiums Nr. 10, *Canope*, aus dem zweiten Band der *Préludes* von Debussy.

In Bezug auf den ersten Fall (Dreiklänge, die in Sekundabstand zueinander stehen) kann zunächst eine Parallele zu diesen Stellen gezogen werden, bei denen Sextakkorde parallel und stufenweise geführt werden (*Fauxbourdon*-Modell).²¹³ Ein entscheidender Unterschied zu diesen Stellen liegt jedoch genau darin, dass dort die Dreiklänge in ihrer stufenweisen Fortschreitung in erster Umkehrung stehen und nicht wie hier in Grundstellung. Wenn wir nun nach einer Stelle suchen, bei der es sich ausschließlich um Dreiklänge in *Grundstellung* handelt, können wir z.B. in der letzten Szene der *Tosca* von Puccini fündig werden. Dort (Ziff. 39/ T. 4-7) kommen die aufeinanderfolgenden Dreiklänge d-Moll, C-Dur, B-Dur, As-Dur, Ges-Dur und E-Dur ausnahmslos in Grundstellung vor. Es handelt sich also bei der *Tosca* wie auch bei *Apparition* um den Fall, dass die aufeinanderfolgenden Dreiklänge ausschließlich in *Großsekundabstand* zueinander stehen.²¹⁴ Was nun den zweiten Fall betrifft (Dreiklänge, die in Terzabstand zueinander stehen), kann eine

²¹³ Das *Fauxbourdon*-Modell findet sich sehr häufig und in einer besonders großen Zeitspanne der europäischen Musiktradition: von der frühen Renaissance, wie z.B. im Kyrie aus der *Missa Ecce Ancilla Domini* von Dufay (u.a. T. 37-38), bis hin zur Spätromantik, wie z.B. im Adagio der 9. Symphonie von Bruckner (u.a. T. 29-31).

²¹⁴ Der Unterschied betrifft lediglich die Richtung der Stufenbewegung (bei Puccini abwärts- und bei Messiaen aufwärtsgerichtete Grundtöne) und die Stimmführung (im Gegensatz zu Messiaen kommen bei Puccini – deutlich zwischen Ober- und Unterstimme – auch Gegenbewegungen vor).

Parallele zu dem für die Romantik typischen Modell der chromatischen Terzverwandtschaft²¹⁵ festgestellt werden, wobei hier nicht nur zwei, sondern drei Dreiklänge in Terzabstand erscheinen. Eine Parallel-Stelle können wir wieder in der letzten Szene der *Tosca* entdecken: Direkt bei Ziffer 37 kommen die aufeinanderfolgenden Klänge es-Moll, fis-Moll und a-Moll vor. Wie bei *Apparition* handelt es sich auch hier um drei Dreiklänge in *Grundstellung*, die in *Kleinterzabstand* zueinander stehen.²¹⁶

4.2.4. Dritter Formteil und Abschluss

Eine weitere Kombination der Phrasen A und B findet zu Beginn des dritten Formteils durch die Zusammenfügung des augmentierten ersten Taktes der Phrase A und der beiden letzten Takte der Phrase B statt (Takte 42-45), der zunächst die Phrase C (Takte 46-51) und anschließend die Phrase A (Takte 52-55) folgen. Im weiteren Verlauf (Beispiel 6) wird die Phrase A wie im zweiten Formteil durch die zweimalige Wiederholung ihres Abschlussteils fortgesponnen (T. 56-58), wobei diesmal die Fortspinnung nicht zu einem strahlenden Höhepunkt führt (wie im zweiten Formteil), sondern ganz im Gegenteil zum ruhigen Schluss des Werks: In den Takten 59-65 erklingen im unteren dynamischen Bereich reine Quintklänge, die sich grundsätzlich abwärts bewegen, anstelle der im oberen dynamischen Bereich erfolgenden, farbenreicheren Dreiklänge des Höhepunkts, welche aufwärtsgerichtet sind.

Beispiel 6: *Apparition de l'Église éternelle*, T. 54-65

The musical score for 'Apparition de l'Église éternelle' (T. 54-65) is presented in two systems. The upper system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The right hand (RH) part is written in treble clef and features a series of triads in the right hand, with a chromatic sequence of notes. The left hand (LH) part is written in bass clef and features a series of notes, with a chromatic sequence of notes. The score includes dynamic markings 'R' and 'più p'. The lower system consists of a single bass clef staff with a series of notes, with a chromatic sequence of notes.

²¹⁵ Die Anwendung der chromatischen Terzverwandtschaft ist die für die Romantik gängige Praxis, lässt sich jedoch auch vor der Romantik finden, sogar bereits im Barock (z.B. Bach – Kantate *Sehet! Wir geh'n hinauf gen Jerusalem*, BWV 159, Choral, T. 11) und in der Renaissance (z.B. Marenzio – Madrigal *Solo e pensoso*, T. 1-2).

²¹⁶ Unterschiedlich bei den beiden Stellen ist lediglich die Richtung der Terzbewegungen (bei Puccini aufwärts- und bei Messiaen abwärtsgerichtete Grundtöne).



Trotz aller Unterschiede haben aber sowohl der Dreiklang des Höhepunkts (T. 35-37) als auch der Quintklang am Ende des Werks (T. 63-65) – also die beiden Klänge, die gleich lang sind und die längsten Klänge des Werks darstellen – denselben Grundton: Es handelt sich um das C, den Zentralton des Werks, der auch den Grundton des ersten im Werk vorkommenden Quintklangs darstellt (T. 1). Um eine mögliche Deutung dieses Tones in außermusikalischer Hinsicht geht es im folgenden Unterkapitel.

4.2.5. Zentralton C und außermusikalischer Hintergrund

In einer Reihe von Werken lässt sich der C-Dur-Dreiklang mit einem strahlenden Charakter als Symbol für das Licht und den Neuanfang deuten.

Ein Beispiel hierfür findet sich in Haydns Oratorium *Die Schöpfung*: Im Abschnitt *Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde* erklingt der lang andauernde, im oberen dynamischen Bereich vom gesamten Orchester und Chor gespielte C-Dur-Dreiklang genau an der Stelle, an welcher es um das Erscheinen des Lichts geht («Es werde Licht, und es ward Licht«).

Auch bei Werken ohne religiösen Hintergrund kann man im Hinblick auf die Verwendung des C-Dur-Dreiklangs mit derartigem Symbolcharakter fündig werden wie etwa bei Strauss' symphonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra*. Mit dem in *ff* vom gesamten Orchester gespielten, liegenbleibenden C-Dur-Dreiklang endet die Einleitung, die außermusikalisch dem ersten Kapitel des gleichnamigen Werks von Friedrich Nietzsche entspricht (erster Teil, Zarathustras Vorrede, erstes Kapitel). In diesem Kapitel – das Strauss am Anfang der Partitur zitiert – spricht Zarathustra zur aufsteigenden Sonne und erzählt von seiner Entscheidung, sein asketisches Leben im Gebirge nach zehn Jahren hinter sich zu lassen, um zurück zu den Menschen

zu gehen und ihnen seine Ideen naheulegen.²¹⁷ So ist der am Ende der Einleitung strahlende C-Dur-Dreiklang in außermusikalischer Hinsicht ein Symbol für das Licht der aufgestiegenen Sonne²¹⁸ sowie für den Neuanfang im Leben Zarathustras.

Die Tatsache, dass auch bei *Apparition de l'Église éternelle* ausgerechnet das C die Funktion des Zentraltons übernimmt, könnte eine Bedeutung für den sakralen Hintergrund des Stückes haben, der durch den Titel – aus dem Französischen mit »Die Erscheinung der ewigen Kirche« übersetzt – und das vom Komponisten verfasste und am Anfang der Partitur stehende Gedicht vermittelt wird. Der C-Dur-Dreiklang auf dem Höhepunkt könnte außermusikalisch die »Erscheinung der ewigen Kirche«, mit anderen Worten den heiligen Anfang, das Licht, symbolisieren.

Einen derartigen Symbolcharakter des C-Dur-Dreiklangs kann man bei Messiaen auch in seiner Oper *Saint François d'Assise* (Deutsch: Der heilige Franziskus von Assisi) finden: Die letzte Szene des dritten Aktes trägt den Titel *La mort et la nouvelle vie* (Deutsch: Der Tod und das neue Leben) und ganz an ihrem Ende – und somit auch am Ende der Oper – erscheint strahlend der C-Dur-Dreiklang (auch wie bei *Apparition*, T. 35-37, mit der Quinte als Oberstimme).

4.2.6. Schlussfolgerungen

Anhand der Darstellungen dieses Beispiels zeigt sich die Monothematik in einer Musik, in deren Zentrum mehrstimmige dissonante Klänge sowie die typischen konsonanten Klänge aus der europäischen Musiktradition stehen. Während die dissonanten Klänge – die aus den Skalen mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten stammen – bei der Entfaltung der Phrasen dominieren, stehen an ihrem Ende ausnahmslos liegenbleibende konsonante Klänge. Kennzeichnend ist, dass im Laufe der Phrasen durch die Dissonanzen eine Spannung aufgebaut wird, die sich am Ende der

²¹⁷ »Hier [im Gebirge] genoß er [Zarathustra] seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, – und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: [...] »Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken. Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Torheit und die Armen wieder einmal ihres Reichtums froh geworden sind. Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! Ich muß, gleich dir, *untergehen*, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.« (Nietzsche 2019, S. 6).

²¹⁸ Gleich das mehrmals in der Einleitung vorkommende aufsteigende Zentralmotiv, das aus Grundton und Quinte des C-Dur-Dreiklangs besteht (c'-g'-c''), symbolisiert die aufsteigende Sonne.

Phrasen durch die darauffolgenden Konsonanzen auflöst.²¹⁹

Als ein weiteres wichtiges Element zeichnet sich die Symmetrie ab: Sie wohnt sowohl dem Notenmaterial inne, da die Skalen mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten symmetrische Tonleitern darstellen, als auch der rhythmischen Struktur, da die für das Stück kennzeichnenden, nicht umkehrbaren Rhythmen symmetrisch angelegt sind.²²⁰

Durch die Analyse wird deutlich, dass drei Phrasen das Stück durchdringen, welche im ersten Formteil exponiert werden und in den weiteren zwei entweder variiert (grundsätzlich durch die Zusammenfügung der Phrasen A und B sowie die Fortspinnung der Phrase A) oder unverändert (wie z.B. die Phrase C im dritten Formteil) wiederkehren. Sämtliche dieser Phrasen bestehen aus konkreten Varianten des in 4.2.1. vorgestellten latenten Themas, wobei seine allererste Variante in Takt 1 vorgestellt wird. Diesen Takt betrachtet Hans-Dieter Möller zu Recht als »Keimzelle für die gesamte Komposition.«²²¹ Denn alles, was im Werk vorkommt, ist in gewisser Hinsicht mit dem ersten Takt verbunden. Dennoch handelt es sich dabei nicht immer um eine unmittelbare Verbindung. Zum Beispiel ist gleich der Anfang der Phrase B wegen des an dieser Stelle neu angeführten Materials nicht direkt aus dem ersten Takt abzuleiten. Das Präsentieren des Themas auf der Subebene bietet aus dieser Perspektive eine Möglichkeit an, die trotz der Differenzierungen des Materials stets präsente Verbindung zwischen den musikalischen Ereignissen des Stückes plastisch darzustellen. Das latente Thema nimmt erstmals in Takt 1 eine

²¹⁹ Für ein weiteres Stück, in dem bei der Entfaltung der Phrasen Dissonanzen dominieren, die sich durch Konsonanzen am Ende der Phrasen auflösen, s. Kap. 4.5.5., S. 164 f. u. Kap. 4.5.6., S. 171. Man könnte vielleicht in diesem Kontext auch an die letzte Phrase des Adagio (Grave-Abschnitt) aus Bachs Toccata, Adagio und Fuge, BWV 564 denken: Diese erstens von der Orgel und zweitens in einem sehr langsamen Tempo zu spielende Phrase ist drittens während ihrer Entfaltung – vor allem für damalige Verhältnisse – besonders dissonant und endet viertens mit einem sehr langgehaltenen Durdreiklang, der sich sogar fünftens auf dem – Zentralton von *Apparition* – C aufbaut (C-Dur-Dreiklang).

²²⁰ Die Idee der Symmetrie gibt es in der europäischen Musiktradition hinsichtlich Mikro- sowie Makrostruktur. Man nehme als Beispiel etwa die symmetrische Aufteilung der Oktave in drei gleichgroße Teile (in drei große Terzen). Auf dieser Aufteilung basieren der Anfang des *Sanctus* aus der *Messe* in Es-Dur D 950 von Schubert, an welcher Stelle die aufeinanderfolgenden Klänge Es-Dur, h-Moll, g-Moll und es-Moll vorkommen (Mikrostruktur), sowie der dritte Satz des Streichquintetts von Bruckner, in dem das erste Thema in Ges-Dur und das zweite bei seiner Vorstellung in B-Dur und bei seiner Wiederkehr in D-Dur stehen (Makrostruktur). Diese symmetrische Aufteilung findet sich auch in satzübergreifender Hinsicht: Beispielsweise in der Sonate 1924 von Stravinsky steht der erste Satz in C-Dur, der zweite in As-Dur und der dritte in e-Moll bzw. E-Dur, wobei es sich hier natürlich um eine sehr erweiterte Dur-Moll-Tonalität handelt. Für weitere mögliche Verwendungen der Symmetrie s. Kap. 3.3.2., S. 46 f., Kap. 4.3.2., S. 121, Kap. 4.3.4., S. 125 f., Kap. 4.4.2., S. 133, Fn. 282 u. Kap. 4.6.4., S. 182 f.

²²¹ Ahrens/Möller/Rößler 1976, S. 16.

konkrete Form an; dort tritt es zum ersten Mal erkennbar, vollständig und klar abgegrenzt in Erscheinung. Als »Keimzelle« wird der erste Takt also im Rahmen dieser Analyse vielmehr aus der Perspektive betrachtet, dass dort die primäre fassbare Form des Themas auf der Subebene stattfindet, welches die gesamte Komposition durch seine konkreten Formen durchdringt.

Der erste Takt wird hier als »Keimzelle« im oben erläuterten Sinne und nicht als ein konkretes Thema im Werk aufgefasst. Wenn man nach einem solchen Thema suchen möchte, sollte man nicht nur die *erste* Variante des latenten Themas (T. 1), sondern seine ersten *drei* Varianten (T. 1 bzw. T. 2 bzw. T. 3-4), welche eine Einheit bilden (Phrase A), berücksichtigen. Diese Einheit wirkt wie ein konkretes Thema im Werk. Sie besteht aus einem Kern (T. 1) und dessen Entwicklung (T. 2-4), wird unmittelbar nach ihrer Vorstellung wiederholt (T. 5-8) und spielt im weiteren Verlauf des Werks eine wesentliche Rolle.²²² Im Gegensatz also zu Cowells *Sinister Resonance* bildet hier die erste Variante des latenten Themas nicht gleich ein konkretes Thema im Werk an sich,²²³ sondern einen Kern, durch dessen Entwicklung eine klar abgegrenzte Einheit gebildet wird, die dann als konkretes Thema im Werk betrachtet werden kann.

Diese Analyse führt zum Ergebnis, dass auch in diesem Werk die erste Kategorie der Monothematik vorliegt. Denn das in 4.2.1. vorgestellte Thema durchdringt durch seine konkreten Varianten das gesamte Stück und weder ein weiteres Thema noch sekundäres Material kommt vor.

²²² Man denke hier wieder an den ersten Satz der Klaviersonate Op.2, Nr. 1 von Beethoven (s. S. 107, Fn. 202): Die ersten beiden Takte bilden nicht das Thema, sondern den Kern, der sich in den folgenden sechs Takten entwickelt, wodurch das Thema gebildet wird (T. 1-8). Die ersten beiden Takte stellen also kein Thema dar, sondern exponieren das Material, welches das Thema durchdringt.

²²³ Siehe Kap. 4.1.2., S. 100.

4.3. Anton Webern – Symphonie Op. 21 (1928)²²⁴

Weberns Symphonie Op. 21 ist das nächste Werk, das zur Veranschaulichung der Monothematik dienen soll. Gegenstand der nachfolgenden Analyse ist der erste Satz der Symphonie.²²⁵ Am Beispiel dieses Satzes soll die Monothematik in der Zwölftonmusik gezeigt werden. Dabei werden das hier vorgestellte Thema und die zu verwendende Zwölftonreihe gegenübergestellt. Konstatiert werden soll durch die Analyse, dass auch hier kein Material über die Themenvarianten hinaus vorkommt, wodurch sich das Werk in die erste Kategorie von Monothematik einordnen lässt. Im Laufe der Analyse wird auf die Behandlung der Reihe, auf die Bedeutung der Symmetrie sowie auch auf eine mögliche Deutung der Form eingegangen. Die Analyse beschäftigt sich darüber hinaus mit der für das Werk kennzeichnenden fragmentarischen Textur und explizit mit zwei prägnanten Fragmenten, die auch in Zusammenhang mit dem latenten Thema und der Form dargestellt werden.

4.3.1. Das Thema

Das Thema wird durch fragmentarische Figuren dargestellt, deren Notenmaterial aus der Zwölftonreihe F, As, G, Fis, B, A, Es, E, C, Cis, D, H stammt und die sich durch geringe Tonanzahl,²²⁶ große Intervalle²²⁷ und melodische Zick-Zack-Bewegungen kennzeichnen.

4.3.2. Erster Formteil – »Exposition«

Sehr charakteristisch für den Satz ist seine pointilistische Textur, die durch die fragmentarischen Figuren zustande kommt. Den ersten *Point* stellt das zweite Horn in den Takten 1-4 vor (Beispiel 1), wobei diese Figur die erste konkrete Version des latenten Themas darstellt. Sie setzt sich aus

²²⁴ Für die Analyse verwendete Partitur: Webern 1929.

²²⁵ Monothematische Prozesse prägen jedoch auch den zweiten Satz, der auf die klassische Form »Thema und Variationen« zurückgreift, und der auf demselben Material, wie der erste Satz, basiert.

²²⁶ In bestimmten Fällen ist die Tonanzahl in instrumentenbezogener Hinsicht so gering, dass nur ein einzelner Ton vom jeweiligen Instrument gespielt wird (wie etwa gleich im zweiten Takt von der Harfe), wodurch die Idee der fragmentarischen Figur ins Extreme schrumpft, quasi zum »Fragmentton«.

²²⁷ Als *groß* werden hier folgende Intervalle bezeichnet: diejenigen, die größer als die Oktave sind (z.B. die besonders häufig vorkommende kleine None), sowie diejenigen, die komplementäre Intervalle kleinerer Intervalle darstellen (wie z.B. die oft vorkommende große Septime).

den ersten vier Tönen der Reihe in der Form $U_A^{228, 229}$ zusammen und ist durch alle für die Figuren typischen Eigenschaften geprägt (geringe Tonanzahl, große Intervalle und Zick-Zack-Bewegungen).

Beispiel 1: Symphonie Op. 21, T. 1-4, Horn II



Diese Figur, die Martin Wolfgang Stroh als »Hornfigur in der Art einer Fanfare«²³⁰ bezeichnet, bleibt im weiteren Verlauf in unterschiedlichen Variationen präsent wie etwa am deutlichsten im ersten Horn (T. 3-6), in der Klarinette (T. 6-8) und in der Bassklarinette (T. 8-10).

Eine weitere wichtige fragmentarische Figur ist diejenige der ersten Violine in den Takten 14-15, welche Stroh »Vorschlagsfigur«²³¹ nennt (Beispiel 2). Sie besteht aus den Tönen 5-8 der Reihe in der Form U_D und wird, wie die »Hornfanfare«, durch alle für die Figuren typischen Merkmale charakterisiert. Der Vorschlag, der erstmalig im Rahmen dieser Figur vorkommt, ist ein rhythmisches Element, das im weiteren Verlauf präsent bleibt (z.B. im Cello in T. 16 und in der Harfe in T. 16 und 18).

Beispiel 2: Symphonie Op. 21, T. 14-15, Violine I



In morphologischer Hinsicht könnten die beiden Figuren mit den zwei Themen (Haupt- und Seitenthema) im Rahmen der Exposition einer Sonatenhauptsatzform verglichen werden. »Die

²²⁸ Im Rahmen der Analyse werden die Grundform der Reihe als »G« und die Umkehrung der Reihe als »U« bezeichnet. Neben diesen Symbolen wird der jeweilige Anfangston der Reihe angegeben.

²²⁹ Es gibt Analysen, die diese Reihenform als Grund- und nicht als Umkehrform der Reihe betrachten (s. z.B. Stroh 1975, S. 14 und Schulz 1982, S. 26), was insofern nachvollziehbar ist, als das Stück mit dieser Form der Reihe beginnt. Demnach werden alle hier als Grundformen bezeichneten Reihen dort als Umkehrformen beschrieben und umgekehrt. Die hier als Grundform bezeichnete Reihe wird als solche betrachtet, weil sie dem Notenmaterial der Klarinette am Anfang des zweiten Satzes entspricht, wobei dort zum ersten Mal im Werk die Reihe vollständig von einem Instrument vorgestellt wird. Für weitere Analysen, welche die Reihe auch so betrachten, s. z.B. Deppert 1972, S. 48 und Döhl 1976, S. 249.

²³⁰ Stroh 1975, S. 10.

²³¹ Ebd.

beiden Tongruppen, Hornfanfare und Vorschlagsfigur, bestimmen Gang und Charakter der ›Exposition‹ in einer doch Themen einer Sonatensatz-Exposition vergleichbaren Weise.«²³² Tatsächlich stellt die »Hornfanfare« die Eröffnungsfigur des Satzes dar und sie kommt mehrmals variiert vor, während die »Vorschlagsfigur« einerseits ein charakteristisches rhythmisches Element exponiert, das im weiteren Verlauf des Satzes präsent bleibt, und zweitens – proportional betrachtet – an einer Stelle vorgestellt wird, die passend für ein Seitenthema ist: Sie tritt erstmalig in den Takten 14-15 auf, wobei sich der erste Formteil, die Exposition, aus 26 Takten zusammensetzt. Darüber hinaus gibt es zwei weitere Gründe, aus welchen die Deutung des ersten Formteils als Exposition einer Sonatenhauptsatzform sinnvoll erscheint. Um diese zu beleuchten, müssen wir von der musikalischen Oberfläche in den musikalischen Hintergrund des Satzes rücken.

Verwendet werden zu Beginn des Satzes die Reihenformen U_A (Horn II: T. 1-4, Klarinette: T. 6-8 und Cello: T. 9-12), G_F (Harfe: T. 2, T. 7-8 und T. 11-12, Cello: T. 3-5, Geige II: T. 6 und Horn II: T. 9-10), G_A (Horn I: T. 3-6, Bass-Klarinette: T. 8-10 und Bratsche: T. 11-14) und U_{Cis} (Harfe: T. 4, T. 9-10 und T. 13-14, Bratsche: T. 5-7, Geige I: T. 8, Horn I: T. 11-12), wobei jede dieser vier Reihenformen als eine auf mehrere Instrumente verteilte Stimme betrachtet werden kann.²³³ Diese instrumentenübergreifenden und sich im musikalischen Hintergrund entfaltenden Stimmen bilden einen »Doppel-Umkehr-Kanon«:²³⁴ Die dritte Stimme (G_A) bildet die Umkehrung der ersten (U_A) und die vierte (U_{Cis}) die transponierende Umkehrung der zweiten (G_F). Entscheidend für die Entstehung des Kanons ist das rhythmische Element: Erste und dritte Stimme sowie zweite und vierte haben jeweils denselben Rhythmus.²³⁵ Im weiteren Verlauf entfaltet sich der Kanon weiter, wobei die folgenden Reihenformen verwendet werden: in der ersten Stimme die G_C ; in der zweiten die U_D , G_F und wieder U_D ; in der dritten die U_{Fis} ; in der vierten die G_E , U_{Cis} und wieder G_E .²³⁶ Der erste Formteil wiederholt sich und endet in Takt 26

²³² Ebd.

²³³ Für eine schematische Darstellung der vier Stimmen, die auch angibt, welchen Reihentönen die erklingenden Töne entsprechen sowie von welchen Instrumenten sie gespielt werden, s. ebd., Tafel zum ersten Satz.

²³⁴ Ebd., S. 19.

²³⁵ Für eine schematische Darstellung des Rhythmusschemas der ersten sowie desjenigen der zweiten Stimme in den ersten zehn Takten des Satzes s. ebd.

²³⁶ Auch für diese Fortsetzung des Kanons s. ebd., Tafel zum ersten Satz. Denn Strohs Darstellung (s. Fn. 233) behandelt die Entfaltung der vier Kanon-Stimmen im gesamten ersten Formteil.

durch die Vervollständigung der Reihenform G_E .

Die Tatsache, dass im Rahmen des Kanons mehrere Reihenformen gleichzeitig erklingen, hat zur Folge, dass Tonwiederholungen entstehen, bevor alle zwölf Töne erklingen sind,²³⁷ und auch, dass Intervalle zusammenklingen, die sich aus der Reihe nicht ergeben.^{238, 239}

Die oben (S. 120) angesprochenen zwei Gründe für die Deutung des ersten Formteils als Exposition hängen genau mit der Entfaltung des Kanons und der Reihenformen zusammen und sind folgende: Erstens kommt die »Vorschlagsfigur« an einer für die Entwicklung des Materials bedeutenden Stelle vor und zwar genau dort, wo sich die erste Entfaltungswelle des oben beschriebenen Kanons vervollständigt (T. 14): Die U_A sowie die G_F werden in Takt 12 und die U_{Cis} sowie die G_A in Takt 14 vervollständigt. Zweitens findet vor dem Eintritt der »Vorschlagsfigur« ein Übergang zwischen den aufeinanderfolgenden Reihenformen in jeder Stimme statt, der vergleichbar zu der Modulation in die Seitenthema-Tonart im Rahmen der Exposition ist: Die letzten zwei Töne der zu Ende gehenden Reihenform stellen gleichzeitig die ersten zwei Töne der nächsten Reihenform dar.²⁴⁰ Diesen Vorgang beleuchtet Friedhelm Döhl, der dabei von einem modulierend erfolgenden Reihenanschluss spricht.²⁴¹ Die Reihenformen in dieser Art miteinander zu verbinden,²⁴² wird dadurch möglich, dass die Reihe symmetrisch aufgebaut ist: Die zweite Hälfte der Reihe (Töne 7-12) stellt den um eine verminderte Quinte transponierenden Krebs ihrer ersten Hälfte (Töne 1-6) dar.²⁴³ Dadurch bilden die letzten beiden Töne einer Grundform die ersten beiden einer bestimmten Umkehrform und umgekehrt.

²³⁷ Beispielsweise erklingt das A in Takt 1 als erster Ton der U_A und gleich in Takt 3 wieder, diesmal als erster Ton der G_A , wobei in der Zwischenzeit nur drei Töne der U_A erklingen sind.

²³⁸ Beispiele bilden etwa der Sekundklang As-B (z.B. T. 33), der Dreiklang Es-As-Des (z.B. T. 40) und der h-Moll-Dreiklang in zweiter Umkehrung (T. 53). Beispiele wiederum für Zusammenklänge, die nur durch das intervallische Material der Reihe geprägt sind, stellen etwa die Dreiklänge dar, denen eine kleine Sekunde und eine kleine Terz zugrunde liegen, wie z.B. die Dreiklänge E-G-Gis (T. 44) und D-Es-Ges (T. 52).

²³⁹ Trotz paralleler Entfaltung der Reihenformen gibt es jedoch zwei Intervalle, deren Zusammenklang konstant vermieden wird: Die Oktave kommt keineswegs im Satz vor und die reine Quinte erklingt nur besonders selten und dann auch nur extrem flüchtig (C-G in Cello und Klarinette als Achtel in T. 26, 43 und 66a).

²⁴⁰ Beispielsweise bilden im Rahmen der ersten Stimme die Töne C und Es (T. 11-12) gleichzeitig die letzten zwei Töne der U_A sowie die ersten zwei der G_C .

²⁴¹ Vgl. Döhl 1976, S. 250. Für ein in ähnlicher Weise aufgebautes Notenmaterial s. Kap. 3.2.6., S. 41 f.

²⁴² Die Reihenformen werden im Satz ausschließlich in dieser Art miteinander verbunden. Dadurch wird deutlich, dass die Auswahl der Anfangsreihenformen bestimmt, welche Reihenformen im weiteren Verlauf vorkommen werden. Denn nach einer Reihenform kann nur diejenige verwendet werden, deren Notenmaterial den oben beschriebenen Anschluss ermöglicht.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 249. Für ein in ähnlicher Weise aufgebautes Notenmaterial s. Kap. 3.3.2., S. 46 f.

Die Exposition zeigt, dass die zwei Zentralfiguren nicht kontrastierend, sondern im Gegenteil sehr verwandt miteinander sind: »Die zweite Tongruppe ist [...] nicht als Kontrast ›gesetzt«, als neuartiges Element innerhalb des Wirkungsbereichs der ersten. Sie verdankt ihr Dasein nicht eigener Kraft und wirkt daher auch schwach im Gegensatz zur sicher gesetzten Hornfanfare. Die Vorschlagsfigur ist die zum Motiv geronnene Zersetzungerscheinung des Fanfaren-Hauptthemas.«²⁴⁴ In der Tat kann die »Vorschlagsfigur« als Variation der »Hornfanfare« (durch Verkürzungs-, Transpositions- und Oktavierungsprozesse) betrachtet werden.²⁴⁵ Dieser »innere Zusammenhang«²⁴⁶ der zwei Figuren ist allerdings im Sinne dieser Analyse nichts anderes als die logische Folge davon, dass die beiden Figuren unterschiedliche Varianten desselben Ursprungs, des in 2.3.1. vorgestellten latenten Themas, darstellen. Diesen Ursprung haben über die beiden Zentralfiguren hinaus auch alle weiteren fragmentarischen Figuren der Exposition, weshalb der »innere Zusammenhang« auch zwischen ihnen besteht.

4.3.3. Zweiter Formteil – »Durchführung«

Die pointilistische Textur prägt die musikalische Oberfläche und der »Doppel-Umkehr-Kanon« den musikalischen Hintergrund auch in den folgenden Formteilen und bis hin zum Schluss des Satzes. Konkret im Hinblick auf den zweiten Formteil stellt eine Besonderheit dar, dass er »streng spiegelsymmetrisch angelegt [ist]«. ²⁴⁷ So stellt der Abschnitt nach der Symmetrieachse, die »sich vor der Fermate von Takt 35 [befindet]«, ²⁴⁸ (T. 35-44) die krebsförmige Wiederholung des Abschnitts vor der Symmetrieachse (T. 25b-34) dar.

Auch die Fragmente des zweiten Formteils zeichnen sich durch eine geringe Tonanzahl, große Intervalle und Zick-Zack-Bewegungen aus. Ein Unterschied zum ersten Formteil ist jedoch, dass hier viele Töne gehalten sind, wodurch die Zusammenklänge präsenter werden und damit »eine Art harmonischer ›Farbe«²⁴⁹ ins Spiel kommt.

²⁴⁴ Stroh 1975, S. 11.

²⁴⁵ Für eine detaillierte schematische Darstellung der Transformationen der »Hornfanfare«, durch welche die »Vorschlagsfigur« entsteht, s. ebd., S. 16.

²⁴⁶ Ebd., S. 11.

²⁴⁷ Ebd., S. 27.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

Dadurch, dass die Grundcharakteristika der Fragmente aus dem ersten Formteil einerseits beibehalten werden (geringe Tonanzahl, große Intervalle und Zick-Zack-Bewegungen) und andererseits in einer Art verwendet werden, dass der Gesamtklang variiert (intensivere Beleuchtung des Harmonischen durch die vermehrten Ligaturen), lässt sich im zweiten Formteil ein Überarbeitungscharakter erkennen. Diesen kann man auch im musikalischen Hintergrund beobachten: Hier werden zwei aus den insgesamt neun Reihenformen des ersten Formteils verwendet (G_E und G_C), welche mit zwei neuen Reihenformen (U_E und U_{Gis}) kanonisch kombiniert werden. Der Kanon setzt sich also aus zwei bereits exponierten und zwei erstmalig auftretenden Formen der Reihe zusammen.

Aufgrund dieses Überarbeitungscharakters könnte man den zweiten Formteil mit der Durchführung der Sonatenhauptsatzform vergleichen. Stroh geht in dieser Hinsicht einen Schritt weiter und stellt eine Parallele konkret zu Sonaten aus der Musiktradition her, bei denen »die Durchführung von einem Überleitungsgedanken der Exposition ausgeht«,²⁵⁰ indem er speziell die Cello-Figur der Takte 9-11 als die Figur betrachtet, von der das dem zweiten Formteil zugrundeliegende motivische Material herrührt.²⁵¹

Beispiel 3: Symphonie Op. 21, T. 8-11, Cello



Obleich die Cello-Figur durch dieselben Grundcharakteristika geprägt ist wie auch alle anderen Figuren der Exposition, kann speziell diese als Ausgangspunkt für die Durchführung gedeutet werden, weil sie die erste ist, die durch das Fehlen von Pausen sowie durch gezogene Töne charakterisiert wird. Somit wird sie als erste nicht durch einen abgehackten, sondern einen durchgehenden Charakter gekennzeichnet. Aus genau dieser Perspektive zeigt sich diese Figur als Ausgangspunkt der Durchführung, in der ebenfalls Ligaturen stark vertreten sind, wodurch eben der bereits angesprochene harmonische Aspekt hervorgehoben wird. In diesem Sinne wird

²⁵⁰ Ebd. S. 28.

²⁵¹ Vgl. ebd.

die Cello-Figur zum »Träger neuartiger harmonischer Farbwerte«,²⁵² wie Stroh anmerkt. Im Folgenden sind die Takte 30-33 aus der Durchführung als Beispiel angeführt, da sie viele gehaltene Töne enthalten, wodurch das Harmonische in den Vordergrund rückt.

Beispiel 4: Symphonie Op. 21, T. 30-33

The image shows a musical score for measures 30-33 of a symphony. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass clef staff. The instruments are: Clarinet (Kl.), Bassoon (Bkl.), Horns (Hrn.), Trumpets (Hrf.), and Cellos (Gg.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.* (diminuendo). Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated above the staves. The notation features many sustained notes and slurs, particularly in the lower strings and woodwinds.

4.3.4. Dritter Formteil – »Reprise«

Der Kanon setzt sich im Rahmen des dritten Formteils aus denselben Reihenformen zusammen, die in der Exposition vorkommen, wobei ihre Reihenfolge exakt dieser der Exposition entspricht.²⁵³ Durch diese Materialkorrespondenz zwischen erstem und drittem Formteil lässt sich eine Parallele zwischen dem dritten Formteil und der Reprise im Rahmen der Sonatenhauptsatzform ziehen: In der Reprise kehrt die *Haupttonart* und in diesem Satz der Symphonie die *anfängs verwendeten Reihenformen* zurück.²⁵⁴

Jedoch bedeutet diese Korrespondenz zwischen erstem und drittem Formteil keinesfalls, dass die Reihenformen hier gleichermaßen wie in der Exposition instrumentiert sind und dass die fragmentarischen Figuren der Exposition in der Reprise wiederkehren. Zwar dominieren nach wie

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

vor die geringe Tonanzahl, die großen Intervalle und die Zick-Zack-Bewegungen, aber die Figuren der Reprise sind schlicht andere als diejenigen der Exposition. Was die Ligaturen betrifft, lassen sich diese auch in der Reprise – ähnlich wie in der Durchführung – häufig finden.²⁵⁵ Darüber hinaus finden sich in den letzten sechs Takten des Satzes (61-66b) erstmalig besonders dicht angelegte Figuren, wodurch sich eine etwas vergrößerte Anzahl von Tönen, großen Intervallen und Zick-Zack-Bewegungen im Rahmen einer Figur ergibt.

Beispiel 5: Symphonie Op. 21, T. 62-64, Violine I, Violine II u. Bratsche

The image shows a musical score for three staves: 1. Gg. (Violin I), 2. Gg. (Violin II), and Br. (Viola). The score is divided into three measures. The first measure shows the Violin I staff with a solo passage marked 'Solo m. Dpl.' and 'p'. The Violin II staff has a dynamic marking of 'fp'. The Viola staff is mostly silent. The second measure shows the Violin I staff with a dynamic marking of 'p'. The Violin II staff has a dynamic marking of 'pp'. The Viola staff is mostly silent. The third measure shows the Violin I staff with a dynamic marking of 'p'. The Violin II staff has a dynamic marking of 'pp'. The Viola staff has a dynamic marking of 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ligatures.

Die Deutung der Form als Sonatenhauptsatzform wird durch folgende Ähnlichkeit zwischen Exposition und Reprise verstärkt: In der Exposition erscheinen elf der zwölf Töne ausschließlich in einer bestimmten Oktavlage (das Es ist der einzige Ton, der in zwei Oktaven erklingt),²⁵⁶ wobei »[d]iese Lagen [...] spiegelsymmetrisch um den Ton a geordnet [sind]«. ²⁵⁷ In der Reprise wiederum kommen zehn der zwölf Töne in einer bestimmten Oktavlage vor (Es und A sind die einzigen Töne, die in zwei Oktaven erklingen).²⁵⁸ Die Symmetrie hinsichtlich der Positionierungen der Töne ist auch hier gegeben. Diesmal bildet der Ton Es die Symmetrieachse, wobei hier einige Töne symmetrisch oktavversetzt sind.²⁵⁹

Schlussfolgernd soll an dieser Stelle pointiert werden, dass die Idee der Symmetrie in vielerlei Hinsicht das Stück prägt:²⁶⁰ Nicht nur die Zwölftonreihe ist symmetrisch angelegt,²⁶¹ sondern auch alle drei Formteile des Satzes: Exposition und Reprise in vertikaler und Durchführung in

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 22.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 29.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

²⁶⁰ Für weitere mögliche Verwendungen der Symmetrie s. Kap. 3.3.2., S. 46 f., Kap. 4.2.6, S. 116, Kap. 4.4.2., S. 133, Fn. 282 u. Kap. 4.6.4., S. 182 f.

²⁶¹ Siehe Kap. 4.3.2., S. 121.

horizontalen Hinsicht.²⁶²

Im Hinblick auf die Form muss abschließend zur Klarstellung erwähnt werden, dass trotz aller Phänomene, welche die Deutung der Form als Sonatenhauptsatzform stützen, die Sonatenform hier mehr oder weniger eine Suggestion bleibt.²⁶³ Man könnte etwa sagen, dass die Sonatenform in diesem Satz auf einer abstrakten Ebene wirkt. Denn Merkmale der Sonatenform sind im musikalischen Hintergrund präsent, wirken jedoch in der musikalischen Oberfläche kaum oder besonders dezent. Dies zeigt sich deutlich etwa am Beispiel der Reprise, in der zwar die Reihenformen der Exposition, aber eben nicht die dort vorkommenden konkreten Figuren (z.B. »Hornfanfare« und »Vorschlagsfigur«) zurückkehren.

4.3.5. Die Reihe und das Thema

Durch die Bestimmung des Themas auf der Subebene in 4.3.1. resultiert folgende Feststellung: Die Reihe wird im Rahmen dieser Analyse als ein elementarer Bestandteil des latenten Themas betrachtet, aber nicht als das latente Thema selbst. Die Reihe bestimmt hinsichtlich des musikalischen Hintergrundes den sich stets entfaltenden Doppelkanon in Gegenbewegung und gleichzeitig hinsichtlich der musikalischen Oberfläche das in den Fragmenten vorkommende Notenmaterial. Demnach steht außer Frage, dass die Reihe für den Satz von essentieller Bedeutung ist.

Der Abstand zwischen abstrakter Reihe und musikalischem Endergebnis ist aber zu groß. Im Rahmen dieser Arbeit kristallisiert sich dasjenige als latentes Thema heraus, aus welchem sich die musikalischen Ereignisse organisch ableiten lassen. Unter dieser Prämisse vermag die Reihe alleine für sich genommen, die Rolle des latenten Themas nicht zu übernehmen. Denn einerseits wird die Reihe im Satz kaum als solche wahrgenommen²⁶⁴ und andererseits sagt sie über die für

²⁶² Für die Symmetrie in der Durchführung s. Kap. 4.3.3., S. 122.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 9 f.

²⁶⁴ Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass grundsätzlich vier Reihenformen parallel laufen und diese in der musikalischen Oberfläche nicht separat vorgestellt, sondern miteinander verflochten sind. Denn es ist nicht so, dass jede Reihenform z.B. von einem individuellen Instrument und in einer individuellen Lage vorgetragen wird, sondern alle sich parallel entfaltenden Reihenformen werden von mehreren Instrumenten und in mehreren Lagen gespielt. Nicht irrelevant ist in diesem Zusammenhang folgende Aussage Michael Polths: »Der Abstraktionsgrad dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass bei diesen »Strukturen« [sc. die Zwölftonreihen] immer wieder die Frage nach der ästhetischen Relevanz gestellt wurde. Diese Frage, die nicht sinnvoll erscheint, wenn man sie als versteckten Vorwurf

den Satz kennzeichnende pointilistische Textur nichts aus.

Es ist die Idee der Fragmente, welche die Brücke zwischen musikalischer Abstraktion und musikalischen Ereignissen schafft. Denn Fragmente, die gemeinsame Grundcharakteristika haben, deren Notenmaterial aus der Reihe stammt und die schließlich den pointilistischen Charakter erzeugen,²⁶⁵ hört man in diesem Satz von Anfang bis Ende.²⁶⁶

Aus der Feststellung, dass die Reihe nicht das Thema an sich, sondern lediglich einen bedeutenden Bestandteil des Themas bildet, ergibt sich Folgendes: Die Tatsache, dass dem Satz eine einzige Reihe zugrunde liegt, bedeutet nicht automatisch, dass der Satz monothematisch ist. Dies bedeutet lediglich, dass es für den Satz eine einzige Materialquelle gibt. Es sagt aber noch nichts darüber aus, wie diese Materialquelle verwendet wird und was für musikalische Ereignisse sich aus ihr ergeben.

Der Satz ist deswegen monothematisch, weil beide der folgenden Phänomene vorliegen: erstens lässt sich eine große Verwandtschaft zwischen den musikalischen Ereignissen (den fragmentarischen Figuren) im Hinblick auf ihre Konturen feststellen und zweitens gibt es für sie auch nur eine einzige Materialquelle.²⁶⁷

Speziell im Hinblick auf das Material ist für den monothematischen Ansatz nicht nur das Vorliegen einer einzigen Zwölftonreihe wichtig, sondern auch die individuellen Eigenschaften dieser Reihe.

gegen den Mangel an Hörbarkeit betrachtet (als empirisch ausgerichteter Vorwurf ist er argumentativ kaum einzulösen, weil es immer Menschen mit besonderer Hörkapazität geben wird), betrifft das Problem der Selbstreferenzialität von Musik. Wie verweist die ›Musik‹ des dritten Streichquartetts von Arnold Schönberg darauf, dass im ersten Satz in T. 39 die Quarte f^2-c^2 (1. Violine) den Tönen 4 und 2 der Reihe entspricht, während die funktional äquivalente Quarte as^1-es^1 , die gleichzeitig in der Viola erklingt, die Töne 9 und 7 repräsentiert?« (Polth 2015, S. 219 f.).

²⁶⁵ Der durch die Fragmente erzeugte pointilistische Charakter wird durch die spezielle Positionierung der Töne in den unterschiedlichen Registern (s. 4.3.4., S. 125) besonders intensiviert.

²⁶⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass es im Allgemeinen durchaus möglich ist, dass eine abstrakte Tonreihe *unmittelbar* mit dem musikalischen Ereignis verbunden sein und dadurch *selbst* als latentes Thema gedeutet werden kann. Bachs Suite BWV 818 bzw. 818a in a-Moll stellt ein Beispiel hierfür dar. Es handelt sich hier um »die Gestalt einer vom e“ zum Grundton [a'] (und evtl. darüber hinaus) [diatonischen und stufenweise] abfallenden Linie« (Franke 1966, S. 74). Diese Grundgestalt als latentes Thema liegt den im Werk befindlichen Themen aller Sätze der Suite zugrunde, wobei sich die Themen mancher Sätze streng (wie z.B. in der Sarabande) und diejenigen anderer Sätze im weiteren Sinne (z.B. in der Courante) an diese Grundgestalt halten (Vgl. ebd., S. 74 und S. 87).

²⁶⁷ Wenn einem Werk bzw. Satz auf der einen Seite eine einzige Zwölftonreihe zugrunde liegt, aber sich die musikalischen Ereignisse auf der anderen Seite stark voneinander unterscheiden, dann lässt sich keine Monothematik mehr spüren, wie dies beispielsweise in Schönbergs Klavierkonzert der Fall ist. Vgl. dazu die im Rahmen der dritten Kategorie von Monothematik vorgestellten Unterschiede zwischen den ersten Sätzen der Klaviersonaten Nr. 1 und Nr. 26 von Beethoven (s. Kap. 2.2., S. 11 f. u. 18 f.).

Die dem Satz zugrunde liegende Zwölftonreihe beinhaltet nur wenige Intervallarten (kleine Sekunde, kleine und große Terz sowie Tritonus)²⁶⁸ und wird durch ein bestimmtes Intervall (die kleine Sekunde, die insgesamt sechsmal in der Reihe vorkommt) durchdrungen.²⁶⁹ Diese Eigenschaften sind für den monothematischen Ansatz deswegen von besonderer Bedeutung, weil im Satz Figuren dominieren, die aus wenigen Tönen bestehen. Unabhängig also davon, welche Töne der Reihe die jeweilige Figur verwendet, sind die Figuren hinsichtlich ihres Notenmaterials sehr verwandt. Das zeigt sich deutlich am Beispiel der bereits thematisierten »Hornfanfare« und »Vorschlagsfigur« (s. Beispiele 1 und 2): Obwohl das Notenmaterial dieser Figuren aus unterschiedlichen Stellen der Reihe stammt (die »Hornfanfare« verwendet die Töne 1-4 der U_A und die »Vorschlagsfigur« die Töne 5-8 der U_D), verwenden beide sehr ähnliches Material: *a, fis', G* und *as* für die »Hornfanfare« und *a, b, e''* und *es'* für die »Vorschlagsfigur«.²⁷⁰

4.3.6. Schlussfolgerungen

Anhand dieses Werks sehen wir ein Beispiel für die Monothematik in der Zwölftonmusik. Das Thema auf der Subebene durchdringt den Satz durch seine konkreten Varianten, die Fragmente, welche stets im Satz präsent sind. Weiteres Material in der Rolle eines anderen Themas oder sekundären Materials kommt nicht vor, weshalb hier die erste Kategorie von Monothematik festzustellen ist.

Obleich die erste konkrete Form des latenten Themas, die »Hornfanfare«, in 4.3.2. mit dem Hauptthema der Exposition verglichen wurde, wird im Rahmen dieser Analyse nicht für schlüssig gehalten, diese als ein konkretes Thema im Werk zu deuten. Denn sie stellt höchstens eine

²⁶⁸ Für die Bildung der Figuren werden also ausschließlich diese Intervalle bzw. ihre komplementären Intervalle (jeweils teilweise mit Einbeziehung der Oktavabstände) verwendet. Ein Beispiel für eine Reihe, die noch weniger Intervalle verwendet, bildet die dem Streichquartett Op. 28 von Webern zugrunde liegende Reihe, welche auf dem BACH-Motiv basiert: B-A-C-H-Dis-E-Cis-D-Ges-F-As-G. Diese beinhaltet nur die kleine Sekunde sowie die kleine und die große Terz. Für die gegenteilige Konzeption, also für Zwölftonreihen, die sich durch Mannigfaltigkeit an Intervallarten charakterisieren, sind die Allintervallreihen das prägnanteste Beispiel wie etwa die symmetrische Reihe *f'-e'-c''-a'-g''-d''-as''-des''-es''-ges'-b'-h*, die in der Lyrischen Suite von Berg verwendet wird. Die Töne kommen in den hier aufgeführten Lagen gleich in den Takten 2-4 in der Violine I vor.

²⁶⁹ Vgl. Döhl 1976, S. 249. Der symmetrische Aufbau der Reihe hängt mit diesen Eigenschaften zusammen, da in der zweiten Hälfte der Reihe die Intervalle der ersten Hälfte in krebsartiger Form vorkommen.

²⁷⁰ Die kleine Sekunde dominiert in ihren unterschiedlichen Varianten (z.B. kleine None) beide Figuren, wobei die »Hornfanfare« zusätzlich die große Sexte (komplementäre Umkehrung der kleinen Terz) und die »Vorschlagsfigur« den Tritonus (als übermäßige Undezime) verwenden.

Themensuggestion dar, ähnlich wie bei der Form des Satzes die Sonatenhauptsatzform nur suggeriert werden kann. Das ist einerseits darauf zurückzuführen, dass die »Hornfanfare« an sich nach ihrer Vorstellung kein einziges Mal wiederkehrt. Andererseits hängt dies mit dem stark pointilistischen Charakter des Satzes zusammen: Sogar während der Vorstellung der »Hornfanfare« (T. 1-4) dominiert nicht sie selbst in ihrer linearen Entfaltung, sondern die pointilistische Textur, die an dieser Stelle durch die Töne der »Hornfanfare« und der weiteren dort vorkommenden Fragmente gebildet wird.²⁷¹

Daraus resultiert, dass hier – wie in Messiaens *Apparition de l'Église éternelle*²⁷² und im Gegensatz zu Cowells *Sinister Resonance*²⁷³ – die erste Themenvariante kein konkretes Thema im Werk darstellt. Die hervorstechende Bedeutung dieser Themenvariante ist jedoch nicht abzuerkennen. Denn die »Hornfanfare« stellt – ähnlich wie der erste Takt in Messiaens *Apparition de l'Église éternelle* – einen Kern dar, der als erster greifbarer Impuls wirkt und mit welchem die weiteren Figuren des Satzes, die ebenfalls konkrete Formen des latenten Themas bilden, eng verbunden sind.

Im Gegensatz zu *Apparition de l'Église éternelle* entsteht hier jedoch keine klar abgetrennte Einheit etwa durch eine mögliche Fortspinnung des Anfangskerns, die als konkretes Thema im Werk wirken könnte. Stattdessen haben wir hier die besonders dominierende pointilistische Textur, die bereits in den Eröffnungstakten des Satzes gebildet wird und bis zum Schluss unentwegt präsent ist. Wir haben also zwar in diesem Satz klar abgetrennte, konkrete Formen des latenten Themas (die fragmentarischen Figuren), jedoch keine sich konkret im Werk befindenden Themen, was einen Unterschied zu beiden bereits in diesem Kapitel behandelten Werken darstellt.

Abschließend geht es um folgenden Vergleich: Im Hinblick auf den herrschenden pointilistischen Charakter des Satzes könnte man diese Musik mit einem Mosaik vergleichen. Die Fragmente sind die Teile des Mosaiks, deren Verbindung das Gesamtbild erzeugt. In diesem Mosaik gibt es ein einziges Muster, das latente Thema, das sämtlichen Teilen des Mosaiks innewohnt und in jedem

²⁷¹ Alle in diesem Absatz getroffenen Aussagen bezüglich der »Hornfanfare« gelten analog auch für die »Vorschlagsfigur«, die in 4.3.2. (S. 119 f.) mit dem Seitenthema der Exposition verglichen wurde.

²⁷² Siehe für alle in diesem Unterkapitel hergestellten Bezüge zu Messiaens *Apparition de l'Église éternelle* Kap. 4.2.6., S. 116 f.

²⁷³ Siehe Kap. 4.1.2., S. 100.

Teil individuell angewandt wird,²⁷⁴ so dass sich alle Teilchen einander ähneln und dennoch keines dem anderen gleicht. So hören wir in diesem Satz ein musikalisches Mosaik, das extrem kohärent und stets unterschiedlich zugleich ist.

²⁷⁴ Die Variation des Musters zeigt sich deutlich etwa am Beispiel folgender Figuren, die einerseits dem Muster folgen und andererseits durch seine individuelle Anwendung etwas Neues vorstellen: In der »Vorschlagsfigur« wird ein charakteristisches rhythmisches Element exponiert, in der Cello-Figur der Takte 9-11 kommt erstmalig der durchgehende Charakter ins Spiel und in der Figur der Violine I in Takt 61 wird eine besondere Dichte im Rahmen einer fragmentarischen Figur eingeführt.

4.4. György Ligeti – Continuum (1968)²⁷⁵

In diesem letzten Werk der Untereinheit²⁷⁶ soll ebenfalls gezeigt werden, dass das zu Beginn der Analyse vorgestellte Thema in einer solchen Weise das Werk durchdringt, dass die erste Kategorie von Monothematik festzustellen ist. Dabei soll – auch im Vergleich zu den drei bisher behandelten Werken – die Verbindung zwischen dem latenten Thema und seinen konkreten Varianten im Werk vorgestellt werden. Die Analyse befasst sich mit konkreten Besonderheiten im Hinblick auf Harmonik, Melodik und Rhythmik, mit speziellen Kompositionstechniken, die Ligeti hier anwendet, mit der Art, in der stetige Veränderung und Entwicklung in diesem durch einen statischen Charakter geprägten Werk zustande kommen, sowie nicht zuletzt mit der Frage nach der formalen Gliederung dieses Werks, in dem der kontinuierliche Klang zu keiner Zeit unterbrochen wird und dementsprechend keinerlei Zäsuren zu finden sind.

4.4.1. Das Thema

In einem extrem schnellen Tempo kommen melodische Figuren in der Rolle von Patterns vor, welche ausgesprochen kurz sind, aus gleichlang dauernden Tönen bestehen und sich grundsätzlich mehrmals nacheinander wiederholen. Typisch ist, dass zwei melodische Figuren gleichzeitig erklingen (linke und rechte Hand) und dass die nebeneinanderstehenden Figuren minimal voneinander abweichen.

4.4.2. Erster und zweiter Formteil – Feststellungen über Harmonik, Melodik und Rhythmik

Ein fundamentales Merkmal des Werks ist die »Verschmelzung der einzelnen musikalischen Konstituenten zu einem in sich geschlossenen, homogenen Ganzen«,²⁷⁷ zu einem Fluktationsmuster im Sinne eines kontinuierlichen Klanges, der – wie der Titel schon angibt – grundlegend und charakteristisch für das Stück ist. Dieses Muster, dieser kontinuierliche Klang, entsteht und variiert stets durch die Entfaltung seiner einzelnen Komponenten, der melodischen

²⁷⁵ Für die Analyse verwendete Partitur: Ligeti 1970.

²⁷⁶ Siehe Kap. 4, S. 99.

²⁷⁷ Von Seherr-Thoss 1998, S. 166.

Figuren. Dadurch, dass sich die nebeneinanderliegenden melodischen Figuren grundsätzlich²⁷⁸ nur minimal voneinander unterscheiden, ergibt sich, dass der im Werk stets präsente kontinuierliche Klang sich grundsätzlich nicht abrupt verändert, sondern allmählich variiert.

Dieser formt sich am Anfang des Werks im Rahmen eines Spannungsbogens, der sich durch den Auf- und Abbau des Notenmaterials bildet: Zu der Terz G-B²⁷⁹ am Anfang werden die Töne F (T. 10), As (T. 15), A (T. 18), Ces (T. 18) und Fis (T. 20) hinzugefügt, wodurch der chromatische Ambitus von F bis Ces erreicht wird.

Beispiel 1: Continuum, T. 1-20

²⁷⁸ Es gibt nur wenige Stellen, an denen dies nicht der Fall ist, und diese sind für die Form bedeutend. Siehe Kap. 4.4.3., S. 139-141.

²⁷⁹ Das Werk beginnt, wie Hartmuth Kinzler anmerkt, mit einem »kontinuierlichen Klangstrom einer kleinen Terz« (Kinzler 1987, S. 81). Diesen erreicht Ligeti dadurch, »daß er unter Ausnutzung der Zweimanualigkeit zwei gegenläufige Terztremoli zeitlich genau parallel erklingen läßt« (ebd.).

Das in Takt 20 erreichte Material bleibt zunächst in den Takten 20-27 grundsätzlich stabil. Herausgenommen werden dann erst die Außentöne (das F in T. 28 und das Ces in T. 35) und im Folgenden die Töne B, G und A (T. 42 bzw. 43 bzw. 50), wodurch am Ende des Bogens, wie an seinem Anfang, genau zwei Töne vorkommen; nun das Fis und das Gis.²⁸⁰ Der Abschluss des Spannungsbogens stellt das Ende des ersten und gleichzeitig den Anfang des zweiten Formteils dar.^{281, 282}

Beispiel 2: Continuum, T. 33-50

²⁸⁰ Auch hier erklingen die beiden Töne – wie am Anfang – gegenläufig und zeitlich parallel, wodurch hier der »kontinuierliche Klangstrom« (ebd.) einer großen Sekunde entsteht.

²⁸¹ In makroskopischer Hinsicht findet eine Verschiebung des Notenmaterials im ersten Formteil statt: Die Anfangsterz G-B verschiebt sich durch den ganzen Prozess des Auf- und Abbaus um eine Sekunde abwärts (enharmonisch große Sekunde beim oberen und kleine beim unteren Ton) und wird zur Sekunde Fis-Gis, die das Anfangsnotenmaterial des zweiten Formteils darstellt.

²⁸² Im Rahmen des Auf- und Abbaus des Materials liegen Symmetrien hinsichtlich der Tonanzahl vor: Die Anzahl der Töne, aus denen das jeweils vorkommende Notenmaterial besteht, ist im ersten Formteil: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 2. Die Symmetrieachse – die achte Zahl – befindet sich zeitlich tatsächlich in der Mitte des ersten Teils (Mitte des Taktes 24). Jedoch handelt es sich dabei um keine vollkommene Symmetrie. Denn die Längen der entsprechenden Abschnitte beim Auf- und Abbau variieren: Zum Beispiel dauert das aus 5 Tönen bestehende Notenmaterial beim Aufbau extrem kurz an (ca. halber Takt, in Takt 18) und deutlich länger beim Abbau (7 Takte, in den Takten 35-42). Auch die Tonanzahl der Figuren in rechter und linker Hand entfaltet sich in symmetrischer Art wie folgt (die jeweils erste Zahl der Zahlpaare betrifft die Figur der rechten Hand und die zweite diejenige der linken): 2:2, 3:2, 3:3, 3:4, 4:4, 4:5, 5:5, 4:5, 5:5, 5:4, 4:5, 3:5, 3:4, 3:3, 2:3, 2:2 (Vgl. Kinzler 1987, S. 101 f.). Dennoch ist auch hier die Symmetrie nicht vollkommen. Denn zunächst gibt es auch hier Diskrepanzen zwischen den Längen der entsprechenden Zahlenpaare. Außerdem befindet sich die Symmetrieachse – das neunte Zahlenpaar – zeitlich nicht in der Mitte des ersten Formteils, sondern in Takt 34. Schließlich sind noch folgende Abweichungen von der Symmetrie vorhanden: Das 12. Zahlenpaar ist das 4:5 und doch nicht das 5:4, das 13. Zahlenpaar ist das 3:5 und doch nicht das 4:4 und das 14. das 3:4 und nicht das 4:3 (vgl. ebd.). Für weitere mögliche Verwendungen der Symmetrie s. Kap. 3.3.2., S. 46 f., Kap. 4.2.6., S. 116, Kap. 4.3.2., S. 121, Kap. 4.3.4., S. 125 f. u. Kap. 4.6.4., S. 182 f.



Bereits hier wird deutlich, dass das Phänomen der Verschmelzung der einzelnen Komponenten zu einem kontinuierlichen Klang zunächst für die *Harmonik* bedeutend ist: Man könnte theoretisch behaupten, dass sich die Harmonik durch aufeinanderfolgende Zweiklänge bildet; denn im größten Teil des Werks erklingen zwei Töne gleichzeitig, da in der Regel zwei melodische Figuren gleichzeitig laufen. Aber aufgrund des extrem schnellen Tempos, wodurch »die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen«,²⁸³ scheint diese Annäherung an das harmonische Element nicht schlüssig zu sein.

Vielmehr sind die Harmonien im Rahmen des Gesamtnotenmaterials der jeweils vorkommenden melodischen Figuren zu verstehen. Es handelt sich also um »diese Art von Harmonik, die vertikal klingt, auch wenn sie nacheinander gespielt wird.«²⁸⁴ Hier »geht es nicht um Konsonanz und Dissonanz, es geht nicht um Akkorde, sondern um klare, deutliche und dichtere Regionen.«²⁸⁵ Zum Beispiel klingt in den Takten 20-22 durch das Gesamtnotenmaterial der dort vorkommenden melodischen Figuren der Cluster F-Fis-G-Gis-A-B-Ces (dichte Region), auch wenn zu keiner Zeit all diese Töne zusammengespielt werden.

Essentiell für die Harmonik sind also die harmonischen Regionen, die durch das Gesamtnotenmaterial der jeweiligen melodischen Figuren gebildet werden und sich durch die Veränderung des Notenmaterials in den melodischen Figuren verändern. In diesem Sinne ist es nicht ausgeschlossen, dass Zweiklänge eine bedeutende harmonische Rolle spielen, nur dies ist nicht jedes Mal der Fall, wo rechte und linke Hand gleichzeitig einen Ton spielen – wie anfangs behauptet –, sondern nur dann, wenn sich das Gesamtnotenmaterial der Figuren gerade nur aus

²⁸³ Ligeti 1970, S. 4.

²⁸⁴ Ligeti, in seinen Hamburger-Vorlesungen im Februar 1989, zit. nach Burde 1993, S. 179.

²⁸⁵ Ebd., S. 179.

zwei Tönen zusammensetzt, wie dies beispielsweise gleich in den ersten neun Takten geschieht, in denen der Terzklang G-B (klare Region) erklingt.

Wir haben bereits gesehen, dass der kontinuierliche Klang im ersten Formteil durch das Hinzufügen oder Herausnehmen von Tönen allmählich variiert. Ein Blick in den Mikrokosmos dieses Formteils offenbart auch mikroskopische Veränderungen des kontinuierlichen Klangs in einer Art und Weise, die nicht nur für den ersten Teil, sondern für das ganze Stück kennzeichnend ist. Wir sehen, dass die Anzahl der Töne in den Figuren der beiden Hände an manchen Stellen gleich und an manchen unterschiedlich ist. Dadurch verändern sich die Analogien zwischen rechter und linker Hand. Ligeti äußert sich diesbezüglich wie folgt: »Das Muster kann gleich viele Töne haben in der rechten und der linken Hand, dann sind sie phasengleich, oder kann ein oder zwei Töne mehr in einer Hand haben, dann sind die Muster phasenverschoben. Auf diese Weise ändere ich die innere Musterung oder Körnung des klanglichen Geschehens, indem ich Details dieser Muster ändere.«²⁸⁶ Besonders im Falle der unterschiedlichen Anzahlen der Töne in den beiden Händen gibt es während der Wiederholungen der Figur der rechten und dieser der linken Hand eine ständige Veränderung, da sich die Töne der einen Hand stets mit unterschiedlichen Tönen der anderen Hand treffen.

Darüber hinaus gibt es Töne, die in den Figuren beider Hände und solche, die nur in der Figur einer Hand gespielt werden. Dies beeinflusst die Präsenz und dadurch die Bedeutung, die ein Ton hat.²⁸⁷ Denn ein Ton, der in beiden Händen gespielt wird, erscheint doppelt so oft wie einer, der nur in einer Hand vorhanden ist. Beispielsweise wird oft ein Ton, der von beiden Händen gespielt wird, zunächst von der melodischen Figur der einen und erst später von der melodischen Figur der anderen Hand herausgenommen, wodurch seine Präsenz zunächst abgeschwächt wird, bevor er vollständig entschwindet (z.B. wird das A in T. 45 aus der Figur der rechten und in T. 50 aus dieser der linken Hand herausgenommen).

Zu Beginn des zweiten Formteils findet – ähnlich wie im ersten – ein Aufbau des Notenmaterials statt. Seine erste Phase spannt sich bis Takt 72: Hinzugefügt werden die Töne Dis (T. 56), Eis (T.

²⁸⁶ Ebd., S. 178.

²⁸⁷ Vgl. diesbezüglich: »Ob [...] die Einzeltöne bzw. die Figuren aus Einzeltönen oder Klänge wahrgenommen werden, hängt – bei durchlaufender, unveränderter Bewegung – von der Häufigkeit ab, mit der die gleichen Einzeltöne in der zeitlichen Folge auftreten, anders gesagt, vom Grad der Dichte, mit dem eine horizontale Spanne von gleichen Einzeltönen besetzt ist.« (Schmidt 1987, S. 64).

62) Cis (T. 67), His (T. 68) und E (T. 72), wodurch sich das Notenmaterial in Takt 72 aus den sieben Tönen Cis, Dis, E, Eis, Fis, Gis und His bildet. Der erste Unterschied zwischen den ersten beiden Formteilen offenbart sich bereits durch folgendes Element: Die Töne sind hier in den melodischen Figuren so positioniert, dass die Figuren beider Hände nicht entweder aufwärts- oder abwärtsgerichtet sind – wie dies im ersten Teil der Fall ist –, sondern sich abwechselnd in beide Richtungen bewegen, wodurch nun wellenartige Bewegungen in den Figuren entstehen.

Beispiel 3a: Continuum, T. 21-23



Beispiel 3b: Continuum, T. 74-76



Im weiteren Verlauf des zweiten Teils variiert nicht nur die innere Struktur der melodischen Figuren (Positionierung der Töne in der Figur), sondern auch die Art und Weise, wie eine Figur in die nächste führt. Zwar verändern sich die melodischen Figuren weiterhin durch das Hinzufügen und Herausnehmen von Tönen, hier haben wir aber den speziellen Fall, dass ein herausgenommener Ton gleich durch einen in Sekundabstand zu ihm liegenden ersetzt wird. Dies findet zum ersten Mal in Takt 76 statt, indem das A in der Figur der rechten Hand das Gis ersetzt (Beispiel 3b). Dieses Phänomen herrscht bis zum Ende des zweiten Formteils (T. 86) vor.

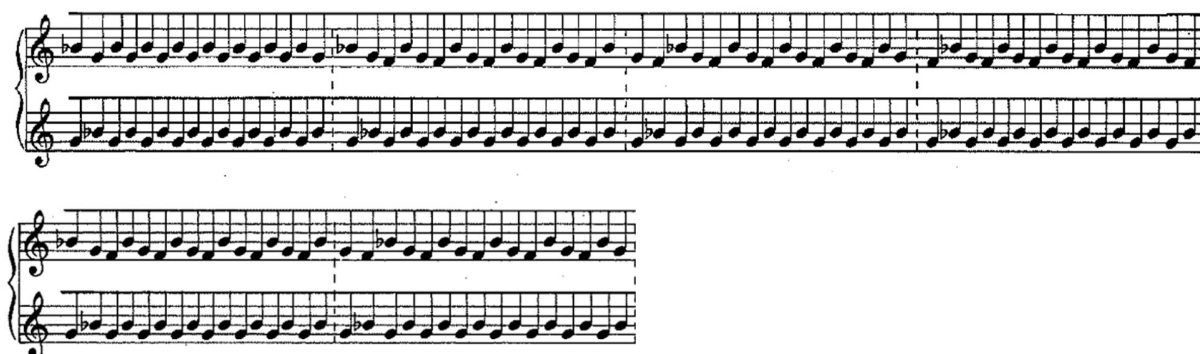
Spätestens hier wird die Bedeutung ersichtlich, welche die Verschmelzung der einzelnen Elemente zu einem kontinuierlichen Klang für die *Melodik* hat. Denn in diesem extrem schnellen Tempo werden durch das Hinzufügen und Herausnehmen von Tönen und vor allem durch das direkte Ersetzen eines Tones durch einen anderen melodische Linien suggeriert; melodische Linien, die es in der Partitur gar nicht gibt. Ein charakteristisches Beispiel bilden die Takte 85-87, in denen die aufsteigende chromatische Linie His-Cis-D-Dis in der linken Hand und die absteigende chromatische Linie Cis-C-H in der rechten Hand suggeriert werden.

Beispiel 4: Continuum, T. 85-87



Außerdem hat die Verschmelzung zum kontinuierlichen Klang Einfluss auch auf die *Rhythmik*. Hierbei handelt es sich darum, »daß die dem Ohr auffaßbar werdenden rhythmischen Ereignisse oder rhythmisch-intervallischen Muster nicht eigentlich gespielt werden, sondern aus der Transformation der schnellen Bewegungsvorgänge in unserer Wahrnehmung resultieren.«²⁸⁸ Dieses Phänomen entspricht der »nach einem Terminus des Komponisten [benannten] »Illusionsrhythmik.«²⁸⁹ Ein charakteristisches Beispiel dafür findet sich gleich in den Takten 10-14. Hier nimmt man eine gleichmäßige Repetition des Tones F wahr, obwohl das F gar nicht repetiert wird.

Beispiel 5: Continuum, T. 9-14.



Nach den bereits getroffenen Feststellungen werden zwei Prinzipien des Werks deutlich: Das erste ist die *Mikropolyphonie*.²⁹⁰ Hier, wie auch bei den großen orchestralen mikropolyphonen Werken Ligetis, dominiert »ein kontinuierliches musikalisches Gewebe«,²⁹¹ welches von »einer vielschichtigen Textur in der Eigenschaft eines komplexen Klanges mit intern

²⁸⁸ Burde 1993, S. 174.

²⁸⁹ Ebd.; vgl. zu dieser Thematik Kostakeva 1996, S. 65.

²⁹⁰ »Das Prinzip [ist im *Continuum*] eigentlich dasselbe [...] wie beim *Requiem* und bei *Atmosphères*: eine Art von Mikropolyphonie.« (Ligeti, in seinen Hamburger-Vorlesungen im Februar 1989, zit. nach Burde 1993, S. 178).

²⁹¹ Ligeti, in seinem am 19. und am 26. Juli 1968 vom Südwestfunk Baden-Baden gesendeten Interview mit Josef Häusler, zit. nach Nordwall 1971, S. 116. Ligeti bezieht sich auf sein Orchesterstück *Atmosphères* und beschreibt durch diese Metapher ein grundlegendes Charakteristikum seiner durch die Mikropolyphonie geprägten Werke.

fluktuierenden Verästelungen«²⁹² geprägt ist.²⁹³ Ein erster Unterschied zwischen *Continuum* und den vielstimmigen mikropolyphonen Werken – wie etwa *Atmosphères* – hängt jedoch mit der Art zusammen, mit der sich das Gewebe bildet und entfaltet. Denn hier ist das »Fluktuationsmuster [...] statt mit vielen Stimmen mit der hohen Geschwindigkeit der zwei Hände und der unregelmäßigen, immer changierenden Verteilung der Tonhöhen ausgeführt«.²⁹⁴

Das zweite Prinzip ist die *motorische Rhythmik*.²⁹⁵ Es handelt sich hier um rhythmische »Patterns, die sich durch Überlagerung ergeben«,²⁹⁶ um eine immer weiter fortführende maschinelle Bewegung, in deren Rahmen Töne so positioniert sind, dass sich die oben beschriebene »Illusionsrhythmik« ergibt.²⁹⁷ »In seinen Hamburger Vorlesungen des Jahres 1989 erläuterte der Komponist, daß sein Cembalostück *Continuum* (1968) im Grunde die Weiterführung der Idee des Metronomstücks sei [*Poème symphonique* für 100 Metronome (1962)], rhythmische Illusionsmuster zu inventionieren.«²⁹⁸ Durch dieses zweite Prinzip lässt sich ein weiter entscheidender Unterschied zwischen *Continuum* und älteren mikropolyphonen Werken Ligetis konstatieren: Hier werden »die Netzgebilde, die bisher ganz weich waren, [...] zu etwas Hartem, Maschinellem«.²⁹⁹

²⁹² Stoianova 1987, S. 226.

²⁹³ Mikropolyphone Ansätze gab es in der europäischen Musiktradition schon deutlich vor der Ligeti-Zeit. Die vierzigstimmigen Renaissance-Motetten *Ecce beatam lucem* von Alessandro Striggio und *Spem in Alium* von Thomas Tallis stellen zwei charakteristische Beispiele dar. Denn in diesen Werken gibt es extrem dichte, polyphone Stellen (etwa T. 122-138 bei Tallis und T. 75-87 bei Striggio), an denen – wie bei Ligetis mikropolyphonen Werken – »die einzelnen Stimmen als solche nicht mehr wahrnehmbar sind, und nur das ganze Gewebe [...] als übergeordnete Gestalt erfaßbar [ist]« (Ligeti 1981, S. 313). Darüber hinaus lassen sich mikropolyphone Ansätze auch bei Verwendung der mittelalterlichen Hoquetus-Technik finden. Denn bei den Stellen, bei denen diese Satztechnik angewandt wird, werden nicht die einzelnen Hoquetus-Stimmen, sondern das melodische Gesamtergebnis ihrer komplementären Ergänzung wahrgenommen. Zahlreiche solcher Stellen gibt es beispielsweise in Motetten von Guillaume de Machaut, wie etwa in *Quant en moy/ Amour et biauté/ Amara valde* (u.a. T. 22-24, T. 58-60 und T. 94-96). Interessanterweise bezieht Ligeti selbst auf die Hoquetus-Technik im zweiten Satz seines Violinkonzerts.

²⁹⁴ Ligeti, in seinen Hamburger-Vorlesungen im Februar 1989, zit. nach Burde 1993, S. 178.

²⁹⁵ »Ich habe zum Beispiel motorische Rhythmik in *Continuum*.« (Ligeti, in seinem Gespräch mit Ulrich Dibelius am 5. April 1993, zit. nach Dibelius 1994, S. 268).

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Heinz-Otto Peitgen merkt bezüglich dieser maschinellen Bewegung an: »The idea of mechanical, ticking music haunted Ligeti since his childhood. It was associated with fantasies of a musical labyrinth and the infinity of gradually diminishing images, which can be seen when gazing into parallel mirrors.« (Peitgen 2011, S. 91).

²⁹⁸ Burde 1993, S. 169.

²⁹⁹ Ligeti, in seinem am 14. Dezember 1969 im Südwestfunk Baden-Baden aufgenommenen Interview mit Josef Häusler, zit. nach Nordwall 1971, S. 146. Ligeti bezieht sich dabei auf den dritten Satz seines 2. Streichquartetts, welchem er unter diesem Aspekt das *Continuum* gegenüberstellt. So Ligeti: »der Satz ist wie eine Maschine, die

4.4.3. Dritter und vierter Formteil – Die weitere Entfaltung des kontinuierlichen Klangs

Der dritte Formteil beginnt in Takt 87. Im Vergleich zum zweiten gelangt man zu diesem Formteil über einen ganz anderen Weg (s. Beispiel 4). Zwischen den ersten beiden Formteilen besteht, wie gezeigt, ein seichter Übergang: Dem allmählichen Aufbau des Notenmaterials folgt im ersten Teil ein ebenfalls allmählicher Abbau, bis nur die beiden Töne Fis und Gis übrigbleiben, die das Anfangsnotenmaterial des zweiten Teils darstellen. Im Gegensatz dazu gibt es zwischen dem zweiten und dem dritten Formteil keinen Übergang; dem allmählichen Aufbau im zweiten Formteil folgt kein sanfter Abbau. Stattdessen findet in den Takten 86-87 – zum ersten Mal im Stück – ein abrupter Wechsel des Notenmaterials statt, der auch einen Formteilwechsel darstellt. Das einzige, was diesen Wechsel etwas abmildert und den Formteilwechsel ein wenig vorbereitet, ist die oben thematisierte chromatische Gegenbewegung in den »Außenstimmen« (T. 85-87), welche zu den Anfangstönen des neuen Formteils führt.³⁰⁰

Am Anfang des dritten Formteils entfaltet sich zum ersten Mal im Stück nur eine melodische Figur (rechte Hand). Dies hängt in praktischer Hinsicht damit zusammen, dass an dieser Stelle der Interpret bzw. die Interpretin mit der linken Hand die Register ziehen soll, die für die ab Takt 126 gewünschte Lage gebraucht werden. Ab Takt 92 laufen wieder, wie gewohnt, zwei melodische Figuren gleichzeitig, wobei sich das Notenmaterial hier aus den Tönen A, H, D und Fis zusammensetzt.

Die Figuren entwickeln sich weiterhin durch die bereits thematisierten satztechnischen Verfahrensweisen des Hinzufügens und Herausnehmens von Tönen bzw. des direkten Ersetzens eines Tones durch einen anderen. Besonders ist hierbei, dass die Figuren der beiden Hände zum ersten Mal stark auseinandergehen, wodurch in Takt 114 erstmalig ein Ambitus von drei Oktaven erreicht wird (s. Beispiel 6). In Takt 119 (s. ebenfalls Beispiel 6) bestehen in symmetrischer Weise die Figur der rechten Hand aus dem chromatischen Ambitus *unterhalb* von Fis (enharmonisch Fis-F-E-Es-D) und diejenige der linken aus dem chromatischen Ambitus *oberhalb* von Fis (enharmonisch Fis-G-Gis-A-B). Dieses Notenmaterial bleibt stabil bis Takt 125, an welcher Stelle

kaputt geht. Das habe ich in verschiedenen Stücken schon gemacht, im *Continuum* für Cembalo und in den *Ramifications*.« (Ebd.).

³⁰⁰ Siehe Kap. 4.4.2., S. 136 f.

der erste Abschnitt des dritten Formteils endet.

Beispiel 6: Continuum, T. 112-120

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a chromatic style, with notes moving in parallel motion in both hands. The first system covers measures 112-114, the second system covers measures 115-117, and the third system covers measures 118-120. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating a complex harmonic structure.

Anschließend erfolgt ein zweiter abrupter Notenmaterialwechsel (Beispiel 7): Nun kommen die Töne *g'* sowie *cis''* und *g''* in der rechten Hand und *F*, *H* sowie *f* in der linken Hand vor. Zusätzlich findet hier der bereits angesprochene Registerwechsel statt (vom bislang stets verwendeten 8'-Register subito auf 16'- + 8'- + 4'-Register). So beginnt in Takt 126 der zweite Abschnitt des dritten Formteils, in welchem die beiden Hände weiter auseinandergehen, indem sich die Außentöne chromatisch in Gegenrichtung bewegen (in der rechten Hand: G-Gis-A-Ais-H und in der linken: F-E-Es-D-Cis), wobei der jeweils in der Mitte liegende Ton (Cis in der rechten Hand und H in der linken) unverändert bleibt. Das Ergebnis dieses Prozesses ist, dass die beiden Figuren am Ende des dritten Formteils aus demselben Notenmaterial bestehen: H und Cis (Beispiel 7).

Beispiel 7: Continuum, T. 121-144

The image displays a single system of musical notation for piano accompaniment, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a chromatic style, with notes moving in parallel motion in both hands. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating a complex harmonic structure. The system covers measures 121-144.

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The first system includes a marking "subito: 16'+8'+4'". The sixth system includes performance instructions: "(klingt Oktave höher) *", "r. H. nur 4' bis zum Ende **", and "l. H. bleibt zunächst 16'+8'+4' ***".

H und Cis stellen das Anfangsnotenmaterial des vierten und letzten Formteils dar, welcher in Takt 143 beginnt. Auch hier, wie am Anfang des dritten Teils, entfaltet sich nur die melodische Figur der rechten Hand (bis T. 154), was in praktischer Hinsicht wieder auf das Register-Ziehen zurückzuführen ist: Die Töne der linken Hand bleiben zunächst liegen und in der anschließenden Pause soll der Interpret bzw. die Interpretin die hier benötigten Register ziehen. Kennzeichnend für den letzten Formteil ist das weiche 4'-Register und die sehr hohe Lage (die melodischen Figuren entfalten sich hauptsächlich in der viergestrichenen Oktave). Das Notenmaterial

entwickelt sich auch in diesem Formteil durch das Hinzufügen und Herausnehmen von Tönen bzw. das direkte Ersetzen eines Tones durch einen anderen. In Takt 163 wird das viergestrichene Fes erreicht, das den höchsten Ton des Werks darstellt (Beispiel 8). Dieser Ton kann als endgültiger Abschluss der im dritten Formteil begonnenen, allmählichen Aufwärtsbewegung in der rechten Hand betrachtet werden: Das am Anfang des vierten Formteils stehende Cis geht in T. 150 zu D; hinzu kommen zunächst das Es (T. 158) und schließlich das Fes (T. 163).

Beispiel 8: Continuum, T. 155-163



In Takt 181 besteht die Figur der rechten Hand aus den Tönen D und Fes und diejenige der linken aus den Tönen Es und Des, wobei die beiden Figuren parallel zueinander laufen (Beispiel 9). Im weiteren Verlauf findet das folgende besondere Phänomen statt: Zunächst wird das Des (T. 182) und anschließend das D (T. 186) aus den Figuren herausgenommen, wobei an deren Stelle eine Pause eintritt. Die ab Takt 186 übrigbleibenden Töne sowie die Pausen sind so positioniert, dass sich die Pause der einen Hand immer mit dem Ton der anderen Hand trifft. Zum ersten Mal im Stück verschmelzen also die beiden melodischen Figuren zu einer, welche zunächst (T. 186-192) aus den beiden Tönen Es und Fes besteht. Schließlich (T. 193) geht das Es in der linken Hand hoch zum Fes, welches seit Takt 163 stets in der rechten Hand präsent ist und nun als Einzelton den letzten Ton des Stückes darstellt.

Beispiel 9: Continuum, T. 181-193

Nach Takt 204 hört die extrem schnelle Bewegung zum ersten Mal seit Beginn des Stückes »plötzlich [...], wie abgerissen«³⁰¹ auf und das Stück endet.

4.4.4. Die Form

Die Form wird im Rahmen dieser Analyse, wie sich aus 4.4.2. und 4.4.3. ergibt, deutlich als vierteilig betrachtet. Das Formschema lässt sich durch folgende Tabelle veranschaulichen:

Form					
Teile	1	2	3		4
Abschnitte	-	-	1	2	-
Takte	1-50	50-86	87-125	126-143	143-205

³⁰¹ Ligeti 1970, S. 11.

Denkbar wäre jedoch eine Gliederung des Werks in fünf Formteile,³⁰² wenn man in Takt 126 nicht den Beginn des zweiten Abschnitts des dritten Formteils sehen würde, sondern den Beginn eines neuen Formteils. Letztlich gibt es dafür mehrere Gründe: In Takt 126 findet erstens eine abrupte Verkleinerung des Gesamtnotenmaterials (D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B in T. 119-125 und H, Cis, F, G in T. 126-130), zweitens eine abrupte Vergrößerung des Gesamtklages (vom 8'-Register unmittelbar und erstmalig auf 16'- + 8'- + 4'-Register) sowie drittens eine abrupte Veränderung der Positionierung der Töne in den melodischen Figuren (erstmaliges Vorkommen großer Abstände zwischen den Tönen der melodischen Figuren) statt. Wichtig ist dabei, dass bis zum Ende des Formteils sowohl das 16'- + 8'- + 4'-Register und die neue Formatierung der Töne in den Figuren konstant bleiben als auch das Notenmaterial nicht mehr abrupt, sondern nur allmählich verändert wird. Eine bedeutsame Veränderung geschieht also in Takt 126 in jedem Fall.

Warum soll man also trotz alledem bei Takt 126 nicht von einem Formteilwechsel ausgehen, sondern nur von einem Abschnittswechsel im Rahmen des dritten Formteils? Der wichtigste Grund ist die Entwicklung des kontinuierlichen Klangs: Wir haben bereits gesehen, dass die Figuren der beiden Hände im dritten Formteil stark auseinandergehen. Entscheidend ist dabei, dass dieses starke, diametrale Auseinanderlaufen der Figuren, welches ausschließlich hier stattfindet, in Takt 125 eben nicht abgeschlossen wird, sondern in den Takten 126-143 fortgesetzt wird. Der Prozess zeigt sich gut anhand der »Außenstimmen«:

Im dritten Formteil steigt die »Oberstimme« grundsätzlich in Sekundschritten vom *fis'* (T. 87) zunächst bis zum *h''* – bzw. *h'''* wegen der ab Takt 126 vorkommenden Oktavkoppelungen – (T. 139) auf, während sich die »Unterstimme« ausschließlich in Sekundschritten vom *a* (T. 92) bis zum *Cis* – bzw. *Cis'* wegen der ab Takt 126 vorkommenden Oktavkoppelungen – (T. 137) bewegt, wobei die in Takt 137 erreichte Figur der linken Hand und die in Takt 139 erreichte Figur der rechten Hand jeweils unverändert bis Takt 143 bleiben. In Takt 143 verändern sich die Töne in der rechten Hand so, dass das *Cis* über dem *H* erklingt und dadurch nun den höchsten Ton darstellt (*cis''''* bzw. *cis''''*). Hier wird der endgültige Abschluss des diametralen

³⁰² Siehe für fünfteilige Forminterpretationen Urban 1973, S. 64 f. u. S. 68 f., Richter 1976, S. 48 sowie Kinzler 1987, S. 87. Zu beachten ist, dass sich diese Formdeutungen teilweise (vor allem die Deutung Urbans und diejenige Kinzlers, der sich für die Bestimmung der Großform u.a. an Urbans Deutung anlehnt) von der hier vorliegenden nicht nur im Hinblick darauf unterscheiden, wie viele Formteile es gibt, sondern auch ganz grundsätzlich darauf, welche Stellen überhaupt als Beginn von Formteilen gedeutet werden.

Auseinanderlaufens der Figuren und damit auch der größte Ambitus im Werk erreicht: sechs Oktaven (einschließlich der Oktavkoppelungen), vom kontra *Cis'* bis zum *cis''''*.³⁰³ An genau dieser Stelle endet der dritte und beginnt der vierte Formteil.

Dieser einmalig im Werk stattfindende Prozess des diametralen Auseinanderlaufens der Figuren wird durch die abrupten Veränderungen in Takt 126 nicht nur nicht unterbrochen, sondern sogar unterstützt. Denn die Bewegung nach außen und die damit zusammenhängende Vergrößerung des Ambitus werden an dieser Stelle in zweierlei Hinsicht verstärkt: zum einen durch den Registerwechsel und zum anderen durch die neue Positionierung der Töne in den melodischen Figuren.

Aufgrund des Registerwechsels wird der Gesamtambitus automatisch um zwei Oktaven vergrößert (durch das 4'-Register um eine Oktave nach oben und durch das 16'-Register um eine Oktave nach unten). Ohne den Registerwechsel hätte es also in Takt 143 einen Ambitus von vier und nicht sechs Oktaven gegeben.

In Bezug auf die Positionierung der Töne ist die Situation wie folgt: Ab Takt 126 werden die »Außentöne« in den Figuren durch ihre Oktavversetzung zweimal gespielt, wobei in jeder Figur außer dem Außenton und seiner Oktavversetzung nur noch ein weiterer Ton vorkommt, der bei der Bewegung nach außen unbeteiligt bleibt (s. Beispiel 7). Die Bewegung nach außen intensiviert sich in dieser Hinsicht also erstens dadurch, dass die Bewegung der »Außentöne« nicht nur einen, sondern zwei Töne der jeweiligen Figur betrifft und zweitens dadurch, dass außer dieser Bewegung keine weitere erfolgt.

Ein weiteres Element, das für die vierteilige Deutung der Form spricht, ist Folgendes: Das Notenmaterial entwickelt sich am Anfang aller vier Formteile nach demselben Prinzip, welches an der Stelle ab Takt 126 unberücksichtigt bleibt. Das Prinzip ist, dass das Notenmaterial der sich am Anfang eines Formteils entfaltenden Figur bzw. Figuren aus zwei Tönen³⁰⁴ gebildet und

³⁰³ Nach Abschluss dieses Prozesses hört die Abwärtsbewegung auf und der tiefe Bereich wird durch das Abklingen der Töne in der linken Hand endgültig herausgenommen. Jedoch bleibt, wie bereits gezeigt, im übrigbleibenden äußersten Diskant eine dezente Fortsetzung der Aufwärtsbewegung, durch welche in Takt 163 der höchste Ton im Werk, das *fes''''*, erreicht wird.

³⁰⁴ Anfang des Stückes: zwei Figuren, jeweils mit den Tönen G und B; Anfang des zweiten Formteils: zwei Figuren, jeweils mit den Tönen Fis und Gis; Anfang des dritten Formteils: eine Figur mit den Tönen H und Fis (hinzu kommt das Dis als Ligatur in der linken Hand); Anfang des vierten Formteils: eine Figur mit den Tönen H und Cis (diese Töne erklingen gleichzeitig als Ligaturen in der linken Hand).

anschließend durch das Hinzufügen von Tönen erweitert wird. In Takt 126 hingegen besteht das Notenmaterial gleich aus vier Tönen im Rahmen eines riesigen Klanges (H, Cis, F, G in T. 126-130). Jenes wird im weiteren Verlauf nicht erweitert (keine Töne werden hinzugefügt), sondern durch das Ersetzen eines Tons durch einen anderen (im Rahmen der oben beschriebenen Aufwärtsbewegung in der rechten Hand und Abwärtsbewegung in der linken) verändert.

Wolfgang Burde spricht sich in Bezug auf die fünfteiligen Forminterpretationen von Uwe Urban und Christoph Richter ebenfalls recht deutlich für die vierteilige Deutung der Form aus: »Es scheint, daß beide Forminterpretationen die eigentliche Grundidee des Stückes, die einer ungebrochenen Kontinuität, zu wenig berücksichtigen und vor allem das wesentliche strukturbildende Material und Merkmal der hier angestrebten Form: *Continuum* soll aus dem Bilden und Umbilden von Patterns herauswachsen, aus einem zentralen Fluktuationsmuster, soll durch Patterntransformation formuliert werden. [...] Sind die Fluktuationsmuster, sind Patterns also, das wesentliche Material des Cembalostückes, dann werden insgesamt nur vier Formungsphasen unterscheidbar.«³⁰⁵

Constantin Floros gliedert das Werk ebenfalls in vier Teile.³⁰⁶ Dennoch gibt es zwischen der Forminterpretation im Rahmen dieser Arbeit und jener von Floros einen wichtigen Unterschied: In der vorliegenden Arbeit wird als Beginn eines Formteils die Stelle betrachtet, an der *dasjenige Notenmaterial erreicht* wird, das im Rahmen dieses Formteils noch zu entwickeln sein wird, wobei Floros als Beginn eines Formteils erst die Stelle betrachtet, an der die *Entwicklung dieses Notenmaterials beginnt*.

Durch Floros' Deutung kann aber die Entwicklung des kontinuierlichen Klangs nur eingeschränkt berücksichtigt werden. Denn den Abschluss des ersten allmählichen Abbaus des Notenmaterials in Takt 50, der die Vervollständigung des ersten großen Bogens darstellt, sowie die Ereignisse in den Takten 86 und 143 lässt Floros formal außer Acht.

Dass der Beginn eines Formteils genau an der Stelle erfolgt, an der das Notenmaterial erreicht wird, das erst im Nachfolgenden entwickelt werden soll und nicht erst an der Stelle, an der seine Entwicklung in Gang gesetzt wird, zeigt sich aber noch deutlicher am Beispiel des ersten

³⁰⁵ Burde 1993, S. 182.

³⁰⁶ Vgl. Floros 1996, S. 121.

Formteils: Denn dieser beginnt doch gleich mit dem Beginn des Stückes und nicht erst in Takt 10, in dem der Entwicklungsprozess des anfangs exponierten Materials durch das hinzugefügte F beginnt. Interessanterweise geht Floros im ersten Formteil anders als in den folgenden vor und betrachtet auch nicht Takt 10 als Beginn des ersten Formteils (und demnach die ersten neun Takte als eine Art Einleitung), sondern tatsächlich gleich den Beginn des Werks als Beginn des ersten Formteils.

Eine weitere interessante Forminterpretation ist die von Herman Sabbe. Er verwendet »ein von Ligeti vielfach benutztes Formschema«,³⁰⁷ welches »von Ligeti selbst mit der Stollenform verglichen [wird]: Stollen – (Abgesang) – Stollen – (Abgesang) – (Stollen) – Abgesang. Einer ersten folgt eine zweite, oftmals eine dritte, jedesmal gleichgerichtete, aber weiterführende Entwicklung im Sinne zunehmender Heftigkeit des Verlaufs. Der letzten dieser Entwicklungen folgt eine abschließende Beruhigung des Verlaufs, aber jeder Stollen kann für sich seinen eigenen Abgesang haben: entweder bricht die Stollen-Entwicklung auf ihrem Höhepunkt ab, und der neue Stollen setzt abrupt von Anbeginn neu an, oder vom Höhepunkt aus wird die Entwicklung zu dem neuen, ruhigen, dem ersten Eingang ähnlichen Ansatzpunkt des folgenden Stollen zurückgeführt.«^{308, 309}

Tatsächlich können die ersten drei Formteile die Stollen-Entwicklung bilden: Der erste hat einen eigenen Abgesang, da in Takt 28 der Abbauprozess des Notenmaterials beginnt, der zum Anfang des zweiten Teils (T. 50), also des folgenden Stollens, führt. Im zweiten und dritten Formteil bricht die Stollen-Entwicklung ohne Abgesang ab. Diese Gegenüberstellung der Form des Stückes mit der Stollenform scheint allerdings im Rahmen des vierten Formteils zunächst etwas problematisch zu sein. Denn dort handelt es sich nicht um einen reinen Abgesang, sondern ebenfalls um eine Reihenfolge Stollen-Entwicklung – Abgesang, wie dies im ersten Formteil der Fall ist. Dennoch hat der vierte Formteil wahrhaftig einen besonderen Abgesangscharakter. Hierfür gibt es zwei Gründe: Zum einen läuft der Abbauprozess des Notenmaterials im vierten Formteil zum einzigen Mal im Stück bis hin zur reinen Prime; zum anderen wirkt der vierte

³⁰⁷ Sabbe 1987, S. 67.

³⁰⁸ Ebd., S. 67 f.

³⁰⁹ Ligeti spricht über die Stollenform beispielsweise in einem Interview am 23. Oktober 1978 mit Herman Sabbe, bezogen auf die Großform seiner Oper *Grand Macabre* (s. Sabbe 1979, S. 22).

Formteil als Nachklang des dritten, da zwischen drittem und viertem Formteil ein enormer Unterschied hinsichtlich des Gesamtklages besteht,³¹⁰ was sonst nirgendwo im Stück in diesem besonderen Ausmaß vorzufinden ist. Dieser besondere Abgesangscharakter des vierten Formteils stellt wahrscheinlich den Grund dafür dar, dass Sabbe *Continuum* formal als ein Stück beschreibt, »das eine dreifache Wellenbewegung von Erweiterung mit anschließender Wiederverengung des Ambitus aufweist und auf einer einzigen Tonhöhe austickt«,³¹¹ obwohl eine »Wellenbewegung von Erweiterung mit anschließender Wiederverengung des Ambitus« in jedem der vier Formteile stattfindet und sich demnach vier- und nicht dreimal manifestiert.³¹²

4.4.5. Schlussfolgerungen

Ligeti's *Continuum* zeigt die Monothematik in einer Musik, die durch Mikropolyphonie sowie motorische Rhythmik geprägt ist und sich durch kontinuierliche Bewegung sowie Statik kennzeichnet. Über den Charakter dieser Musik äußert sich Ligeti wie folgt: »Was im Prestissimo dahinfliegt, geht gleichsam in Stillstand über. Diese Statik, die so oft in meinen Werken begegnet, nimmt hier jedoch, durch den Cembaloklang, etwas geheimnisvoll Raschelndes, gespenstisch Summendes an. [...] Die Spannung zwischen punktueller Attacke und Verschmelzung zum Kontinuum ist wesentlich für die musikalische Form. Dieser Übergang von Rhythmus in Nichtrhythmus, in eine Art Statik, ist einem Harfen-Bisbigliando nicht unähnlich. Freilich wird der harfenartige Klang durch das typische Cembalo-Anschlagsgeräusch wiederum überdeckt, so daß ein schönes Summen entsteht, das sich einmal zu einer zarten, geräuschhaften Klangballung zusammenzieht und sich ein andermal zu einer in ihrer Bewegung gleichsam verharrenden Harmonie aufhellt.«³¹³

³¹⁰ Am Ende des dritten Formteils wird ein Klang erreicht, der auch durch die dort gewünschten Koppelungen sechs Oktaven umfasst, und der vierte Teil entfaltet sich durchgehend und ausschließlich im sehr hohen Register mit einem maximalen Ambitus einer reinen Quinte.

³¹¹ Ebd., S. 68. Nach Sabbes Deutung entspricht wohl die dreifache Wellenbewegung von Erweiterung des Ambitus den ersten drei Formteilen und die anschließende Wiederverengung des Ambitus dem vierten Formteil.

³¹² Die vier Wellenbewegungen sind folgende: von der kleinen Terz bis hin zur verminderten Quinte und von da an bis hin zur großen Sekunde (erster Formteil); von der großen Sekunde bis hin zur großen None und dann direkt zur reinen Quinte (zweiter Formteil); von der reinen Quinte bis hin zu sechs Oktaven und von dann direkt zur großen Sekunde (dritter Formteil); von der großen Sekunde bis hin zur reinen Quinte und von da an bis hin zum Einzelton (vierter Formteil).

³¹³ Ligeti, in seinem Brief an Ove Nordwall vom 19. Februar 1968, zit. nach Ligeti 2007, S. 250.

Bei *Continuum*, wie bei den bisher in diesem Kapitel behandelten Werken, durchdringt das Thema die gesamte Komposition, wobei kein weiteres Material in der Rolle eines zweiten Themas oder sekundären Materials vorkommt. Demnach handelt es sich auch hier um die erste Kategorie der Monothematik.

Eine Besonderheit von *Continuum* im Vergleich zu den bisher besprochenen Werken ist folgende: Die konkret im Werk befindlichen Varianten des latenten Themas lassen sich nicht eindeutig voneinander abgrenzen. Den Unterschied kann man gleich am Beispiel der Anfänge der bereits behandelten Werke erkennen. Während bei *Apparition de l'Église éternelle* der erste Takt und bei der Symphonie Op. 21 die eröffnende Hornfigur jeweils die erste konkrete Version des latenten Themas bilden und bei *Sinister Resonance* die ersten sechs Takte sogar das Thema selbst darstellen, lässt sich hier die folgende Frage nicht eindeutig beantworten:

An welcher Stelle vervollständigt sich die erste konkrete Variante des latenten Themas? Eine mögliche Antwort wäre: In Takt 9, bevor das F hinzugefügt wird und der erste Entwicklungsprozess des Materials beginnt.

Denkbar wäre aber auch, dass das F und eventuell auch weitere Töne zu dieser Themenvariante gehören. Aus dieser Perspektive könnte man behaupten, dass sich die erste Themenvariante erst mit dem Abschluss des ersten Aufbauprozesses des Materials erfolgt. Nach dieser Deutung umfasst also die erste Themenvariante etwa die Hälfte des ersten Formteils.

Umgekehrt wäre auch die Deutung möglich, dass sich die erste Themenvariante vor Takt 9 vervollständigt. Von dieser Perspektive aus betrachtet, könnte man behaupten, dass die Vervollständigung gleich nach der ersten Wiederholung des Anfangspatterns G-B oder sogar sofort nach seiner Vorstellung erfolgt. Demzufolge dauert also die erste Variante des Themas weniger als eine Sekunde.

Manche dieser möglichen Antworten könnten als abwegig – wie etwa die letzte – und andere als plausibel – wie etwa die erste – empfunden werden. Es ist allerdings so, dass es nicht die eine eindeutige Antwort gibt, die alle anderen ausschließt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass bei keiner der oben in Betracht gezogenen Stellen ein Abschluss erfolgt. Zum Beispiel kann man zwar nachvollziehbarerweise behaupten, dass sich die erste Variante des Themas in Takt 9 vervollständigt, an dessen direkten Anschluss die Entwicklung des Notenmaterials in Gang

gesetzt wird, aber diese These lässt sich keineswegs durch irgendeinen Abschluss beweisen. Denn das einzige, das an dieser Stelle passiert, ist, dass zum bereits vorhandenen Notenmaterial ein Ton hinzugefügt wird.³¹⁴

Es wird deutlich, dass wir hier nicht nur kein konkretes Thema im Werk haben (wie bei *Sinister Resonance*),³¹⁵ sondern nicht einmal klar voneinander abgegrenzte Varianten des latenten Themas (wie bei *Apparition de l'Église éternelle* und bei der Symphonie Op. 21).³¹⁶ Die Bedeutung der Festlegung eines latenten Themas in einem solchen Werk nimmt offenbar besonders zu. Denn durch das Thema auf der Subebene wird ermöglicht, auf latenter Ebene eine Einheit in klarem Rahmen zu formulieren, die sonst auf konkreter Ebene im Werk klar abgegrenzt nicht zu finden ist. Es ist also das latente Thema, das uns diejenige Substanz vorstellt, die überall im Werk präsent ist und sich doch nirgends als musikalisches Ereignis mit klarem Beginn und Ende zeigt. Dadurch, dass hier die Themenvarianten nicht klar voneinander abgegrenzt sind, kann man also feststellen, dass die Eigenschaft eines Themas, »geschlossen« (klar begrenzt) oder »offen« [zu] sein«,³¹⁷ auch eine Eigenschaft der im Werk befindlichen Varianten eines latenten Themas darstellt.

³¹⁴ Im Gegensatz zur Unterscheidung von Untereinheiten kann die Unterscheidung zwischen zwei großformalen Einheiten leichter manifestiert werden, weil sich der Wechsel von dem einen Formteil in den nächsten durch die jeweilige Vervollständigung der Entwicklungsbögen des stets präsenten kontinuierlichen Klangs ergibt.

³¹⁵ Siehe Kap. 4.1.2., S. 100.

³¹⁶ Siehe Kap. 4.2.6., S. 116 f. bzw. Kap. 4.3.6., S. 128 f.

³¹⁷ Thema 2012, S. 214; s. auch Kap. 2.1., S. 4.

4.5. Giacinto Scelsi – String Quartett No 3 (1963)³¹⁸

Einleitend soll es in einer Vorbemerkung um die Mitarbeiter Scelsis gehen, um kurz an ihre bedeutende Rolle zu erinnern und diese hervorzuheben.

Sodann wird im Mittelpunkt der Analyse der erste Satz des Quartetts stehen.³¹⁹ Die Analyse befasst sich mit der für den Satz kennzeichnenden bogenförmigen Bewegung in makroskopischer Hinsicht und der durch diese Bewegung entstehenden Form, mit der Rolle der Melodik sowie der Harmonik, mit der starken Zentrierung auf einen Ton sowie mit der Entwicklung des Notenmaterials. Des Weiteren wird ein neues Thema vorgestellt, das mit dem ursprünglichen latenten Thema verknüpft ist, und dadurch wird die dritte Kategorie der Monothematik festgestellt.

4.5.1. Vorbemerkung

Gleich zu Beginn sei darauf hingewiesen, dass die Mitarbeiter Scelsis eine essentielle Rolle bei der Entstehung des Werks spielten, was im Hinblick auf Scelsis Schaffen keine Ausnahme darstellt. »Musikalische Vision und handwerkliche Umsetzung sind bei Scelsi spätestens seit Beginn der zweiten Schaffensperiode, möglicherweise auch schon früher, voneinander getrennte Bereiche: Er fixierte seine Musik in Momenten inspirierter Versenkung [...] improvisierend auf Band. Dies geschah zunächst am Klavier, später vor allem mit Hilfe der Ondiola [...], eines mikrotonale Abweichungen erlaubenden elektronischen Instruments; die Aufzeichnungen ließ er von Mitarbeitern transkribieren.«³²⁰ Diesen Kompositionsprozess versteht Georg Friedrich Haas als Scelsis »unabdingbar notwendige Forderung, im Klang selbst zu denken.«³²¹ Von dieser Perspektive aus betrachtet, ist der Kompositionsprozess Scelsis sein Weg, um »eine Musik als

³¹⁸ Für die Analyse verwendete Partitur: Scelsi 1983.

³¹⁹ Ähnliche Prozesse wie die hier behandelten finden sich auch in den weiteren vier Sätzen des Quartetts. Wolfgang Thein merkt hierzu an: »Sieht man die weiteren Sätze auf die Wirksamkeit der den ersten Satz bestimmenden Elemente durch, so wird deutlich, daß diese das gesamte Quartett impuls- und gestaltgebend durchsetzen – oder, anders herum gesagt, daß die fünf Sätze bei aller Verschiedenheit im Charakter und Detail gerade doch dieselbe Wahrnehmung des Phänomens ›Ton‹ aufweisen und damit untereinander verschieden deutliche Beziehungsgrade ausbilden.« (Thein 1985, S. 36).

³²⁰ Thein 2005, Sp. 1146.

³²¹ Haas, in seinem Interview am 20. Februar 2011 mit Elfriede Reissig, zit. in einer aktualisierten Version nach Haas 2015, S. 19.

etwas unmittelbar sinnlich Erfahrbares zu kreieren, ohne dabei den in der Notenschrift immanenten Denkmustern zu verfallen«.³²²

Die Bedeutung seiner Mitarbeiter ist vor allem in der Zeit, in der das 3. Streichquartett entstanden ist, besonders groß. Denn »mit der zunehmenden Dichte der übereinander geschichteten Linien und der immer weiter verfeinerten Instrumentation und Notation von ›Trio à cordes‹ bis zu ›Anahit‹ wächst auch die Bedeutung derer, die sie zu Papier brachten. Sie verstanden nicht nur ihr Metier, sondern entwickelten eine erstaunliche Phantasie, um die Klangflächen und Texturen der späten ›Pasticci‹ ›Konx Om Pax‹ und ›Phat‹ nach den vagen Vorgaben der Tonbänder aufzubauen und strukturell miteinander zu verknüpfen. Eine Sonderrolle spielt die Zusammenarbeit Scelsis mit befreundeten Interpreten, [...] die durch das Vorsingen beziehungsweise -spielen und Improvisieren Scelsis Klangphantasie anregten und seine Ideen dem traditionellen Instrumentarium anverwandelten. Die Bedeutung von Scelsis Mitarbeitern ist demnach nicht pauschal auf die Rolle von unbedeutenden Hilfsarbeitern zu reduzieren. Das heißt aber nicht, Scelsis sein Schöpfertum abzusprechen. Er ist der Urheber seiner Werke, insofern diese ihren Ursprung in seiner künstlerischen Phantasie haben.«³²³

4.5.2. Das Thema

Das Thema stellt eine Fläche dar, in welcher der Ton B als Zentralton zusammen mit dem um ihn liegenden, mikrotonal angelegten tonalen Raum dominiert. Die Fläche wird durch gehaltene sowie bewegte³²⁴ Ligaturen durchdrungen, die mit kürzer andauernden Tönen kombiniert werden. Kennzeichnend sind für die Fläche in horizontaler Hinsicht die stufenweisen Bewegungen, die grundsätzlich in Halbton- sowie Vierteltonschritten erfolgen,³²⁵ und in vertikaler Hinsicht die Abwechslung zwischen dem Einzelton bzw. dem reinen Quintklang und den sich verändernden Zusammenklängen, die in der Regel dichte Cluster darstellen.

³²² Ebd., S. 19 f.

³²³ Jaecker 2005, S. 38.

³²⁴ Die Bewegung entsteht durch Tonrepetition (in einem gegebenen Rhythmus oder unrhythmisiert in einem Tremolo) sowie durch ein breites Vibrato.

³²⁵ Bei den horizontalen Bewegungen werden die Töne sehr häufig mit einem Glissando miteinander verbunden.

4.5.3. Der melodische Aspekt der Fläche und ein weiteres thematisches Material

Scelsi schreibt in seiner Autobiographie *Il sogno 101*, bezogen auf die Aufführung von *Quattro pezzi su una nota sola* am 4. Dezember 1961 in Paris: »Einige Kritiker sagten: ›Was ist denn das für eine Musik? Es gibt keine Melodie, es gibt keinen Rhythmus, was bleibt dann noch?«^{326, 327} Ungeachtet dessen, welche Kritiker sich so geäußert haben und ob überhaupt dieser Wortlaut dem tatsächlich Gesagten entspricht, ist zunächst nachvollziehbar, bei den stark auf einem einzigen Ton basierenden Werken Scelsis – wie dem *Quattro pezzi* und dem 3. Streichquartett – vom Fehlen des Melodischen zu sprechen. Nach einer aufmerksamen Betrachtung lassen sich jedoch in beiden Werken melodische Linien feststellen. An dieser Stelle ist sinnvoll, eine erste Differenzierung hinsichtlich des Melodie-Begriffs vorzunehmen.

Den ersten Melodietypus bezeichnet Frieder Zamminer als Melodie »im weiteren Sinne«: »Im weiteren Sinne kann sie [die Melodie] als Urbild aller ›horizontalen‹ oder ›linearen‹ Tonbewegungen aufgefaßt und daher als musikalisches Grundphänomen angesprochen werden, das in keiner Musik ganz fehlt.«³²⁸ Melodien »im weiteren Sinne« kommen sehr häufig in beiden Werken vor. Zwei prägnante Beispiele aus dem hier behandelten Satz stellen die Melodien der Takte 73-81 (Beispiel 1) und der Takte 85-92 (Beispiel 2) dar. Auch wenn diese nur Melodien »im weiteren Sinne« sind, stehen sie deutlich im Vordergrund, was darauf zurückzuführen ist, dass

³²⁶ Scelsi, in seinen im März 1973 auf Tonband diktierten und anschließend mit wenigen Korrekturen transkribierten Erzählungen (Der Traum 101, erster Teil), zit. nach Scelsi 2013, S. 248. Trotz Scelsis Anmerkung bezüglich der »geringfügigen Korrekturen« (ebd., S. 351) liegen Indizien dafür vor, dass die Transkription eine lange Zeit in Anspruch genommen hat (vgl. ebd., S. 352 f.).

³²⁷ Scelsi kommentiert dazu: »Es blieb etwas anderes: Es blieb die Verbindung des statischen mit dem dynamischen Element. Eine Verbindung, die es vorher noch nicht gegeben hat. Darüber hinaus gab es die Schwingung eines einzigen ausgehaltenen Tons. Inzwischen, Jahre später, haben andere das kopiert und nachgeahmt, und vielleicht haben sie es sogar besser gemacht als ich. Aber damals hat man solche Musik zum ersten Mal gehört.« (ebd., S. 248). Obgleich Scelsi unzweifelhaft mit seinen auf einem einzelnen Ton basierenden Werken systematisch und sehr individuell einen innovativen Weg gegangen ist, gibt es Werke vor *Quattro pezzi*, die diesen Weg bereits geebnet haben, wodurch sie in dieser Hinsicht als Vorläufer betrachtet werden könnten. Zum Beispiel basiert Carters siebte *Etude* aus *8 Etudes and a Fantasy* von 1950 auf der »Schwingung eines einzigen ausgehaltenen Tons«, wobei hier das statische Element genau durch den ausgehaltenen Ton G und das dynamische Element durch seine unterschiedlichen Impulse bei Veränderung der Dynamik und der Klangfarbe zustande kommen. In diesem Zusammenhang könnte man etwa auf den zweiten Satz von Ravels *Gaspar de la nuit* und das Vorspiel von Wagners *Rheingold* als frühe Vorläufer rekurren: Im Ersteren ist der Ton B unabhängig von der sonstigen Textur stets präsent und im Letzteren kommt harmonisch ausschließlich der Es-Dur-Dreiklang vor, der auch in melodischer Hinsicht als gebrochener Dreiklang stark hervortritt.

³²⁸ Zamminer 1967, S. 554.

sie von zwei Instrumenten in Oktavenabstand (Violine I und Cello bzw. Violine I und Bratsche, jeweils mit leichten Verschiebungen) vorgetragen werden und dass der sonstige Bewegungsgrad an diesen Stellen sehr gering ist.

Beispiel 1: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 72-81

The musical score consists of four staves. The first system (measures 72-75) begins with a *poco rit.* marking. The first staff has a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff has a *mf* dynamic. The second system (measures 76-79) includes a *sempre con sord.* marking. The first staff has a *mf* dynamic and a *mf* dynamic. The second staff has a *f* dynamic and a *dimin.* marking. The third staff has a *f* dynamic and a *dimin.* marking. The fourth staff has a *sub. ps. cresc.* marking and a *mf* dynamic. The third system (measures 80-81) includes a *pp* dynamic. The first staff has a *pp* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *mf* dynamic. The fourth staff has a *mer.* marking.

Beispiel 2: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 84-92

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, measures 84-92. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 85 is marked with a box containing the number 85. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like "TAST.", "AL - - - NAT.", "SORD.", and "III.C.". A triplet of eighth notes is marked with a "3" over it in measure 89. The score ends with a box containing the number 90.

Der zweite Melodietypus ist nach Zamminer die Melodie »im engeren Sinne«. Es handelt sich dabei um die Melodie »als konkrete Erscheinung, [die] auch das rhythmische Element in sich [enthält]«. ³²⁹ Melodien in diesem Sinne finden sich in *Quattro pezzi* sowie im 3. Streichquartett deutlich seltener und dann auch grundsätzlich nur in fragmentarischer Form. Ein Beispiel aus dem hier behandelten Satz bildet die Melodie der Bratsche in den Takten 15-18, welche nicht durch

³²⁹ Ebd.

Ligaturen, sondern durch kürzere Notenwerte³³⁰ geprägt wird, weshalb das rhythmische Element in den Vordergrund rückt.³³¹

Beispiel 3: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 14-18

Des Weiteren kommt im ersten Satz des dritten Streichquartetts eine Melodie vor, die als einzige besonders hervorsticht. Es handelt sich um die Melodie, die in den Takten 48-60 von den Violinen I und II (in Oktavenabstand und mit leichten Verschiebungen zwischen den beiden Instrumenten) vorgetragen wird, die eine Melodie »im engeren Sinne« darstellt und die den größten Ambitus ($h-e'$ in der Violine I und $h^{\sharp}-e''$ in der Violine II) sowie die längste Dauer (etwas über 11 Takte)

³³⁰ Hierbei wird bloß darauf Bezug genommen, dass die Bratschenmelodie der Takte 15-18 durch deutlich kürzere Notenwerte im Vergleich zu den oben vorgestellten Melodien »im weiten Sinne« charakterisiert wird. Im Allgemeinen ist es so, dass sich die Wahrnehmung der Dauer als ein komplexes Phänomen erwiesen hat, das von vielen Parametern abhängt. Ein Beispiel für die Signifikanz des Kontextes für die Zeitdauereinschätzung stellt der *time-shrinking*-Effekt dar, bei welchem es sich darum handelt, »daß ein kurzes, leeres Zeitintervall (120 Millisekunden) unterschätzt wird, wenn ihm ein noch kürzeres vorangeht, nicht aber wenn es ihm nachfolgt.« (Auhagen/Busch/Mahrenholz 1998, Sp. 2221).

³³¹ Für eine Tonfolge, bei deren Wiederholungen das rhythmische Element jedes Mal eine unterschiedliche Präsenz aufweist, s. Kap. 3.4.3., S. 72.

aller Melodien des Satzes aufweist.

Beispiel 4: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 45-60

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, measures 45-60. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass).
Measure 45: The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It starts with a **pppp** dynamic and includes the instruction **SORD.** (sordina) and **TAST.** (tasto). The second staff is empty. The third staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The first staff ends with a fermata and a circled measure number 45.
Measures 46-49: The first staff continues with a **ppp** dynamic and includes the instruction **(sempre con sord.)**. The second staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **PONT. senza vibr.**. The third staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **SENZA SORD.** and **usc.** (usciso). The fourth staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **(pont. inestetico.)**. The first staff ends with a circled measure number 49.
Measure 50: The first staff has a **p** dynamic and includes the instruction **poco rit.** and **usc.**. The second staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **poco a poco cresc.**. The third staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **(sempre con)**. The fourth staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **poco a poco cresc.**. The first staff ends with a circled measure number 50.
Measures 51-60: The first staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **poco a poco cresc.**. The second staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **poco a poco cresc.**. The third staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **(sempre con)**. The fourth staff has a **ppp** dynamic and includes the instruction **poco a poco cresc.**. The first staff ends with a circled measure number 60.
The score includes various dynamics (**pppp**, **ppp**, **pp**, **p**, **mf**, **f**), articulations (accents, slurs, fermatas), and performance instructions (sordina, ponticello, vibrato, crescendo, ritardando). The tempo is marked **poco rit.** and the metronome marking is **♩ = 72**.

55
60 tempo giusto

Besonders ist, dass diese Melodie ein neues thematisches Material darstellt. Denn bei ihr handelt es sich um eine in sich geschlossene Melodie mit eigener Physiognomie, die für den weiteren Verlauf des Satzes prägend ist. Ihre Charakteristika, die ihre Physiognomie ausmachen, sind die vierteltönig geprägten Stufenbewegungen, die Oktavverstärkung, das im Vordergrund stehende rhythmische Element und die in makroskopischer Hinsicht zunächst aufwärts (bis zu ihrem höchsten Ton e' bzw. e'') und anschließend abwärts führende Kontur (zurück zum h bzw. h^+).

Diese Melodie prägt den weiteren Verlauf des Satzes, auch wenn sie kein zweites Mal in dieser Form vorkommt. Dabei wird auf die beiden oben vorgestellten Melodien »im weiteren Sinne« Bezug genommen (Beispiele 1 und 2), welche die einzigen im Satz sind, die eine vergleichbare Länge zu der Melodie der Takte 48-60 aufweisen und gleichzeitig bis auf den Rhythmus durch alle ihre Charakteristika geprägt sind. Bei den Melodien der Takte 73-81 und 85-92 liegt also zwar keine Wiederholung der Melodie der Takte 48-60 an sich vor, jedoch gibt es eine Wiederholung

ihrer Merkmale in abstrakter Form.³³²

Auch wenn die Melodie der Takte 48-60 als etwas Neues und gleichzeitig Hervorstechendes erscheint, kommt sie jedoch nicht aus dem Nichts: Ihr zugrundeliegendes Material – die mikrotonal geprägte Stufenbewegung – gehört zu den essentiellen Merkmalen des latenten Themas³³³ und kommt demnach sehr häufig und in unterschiedlichen Themenvarianten im Satz vor (auch vor T. 48; s. etwa Beispiel 3). Das Neue dieser Melodie bezieht sich also nicht darauf, dass sie Neues mit sich führt, sondern dass sie Bestehendes in neuer Weise verwendet; es ist keine Frage des *Was*, sondern des *Wie*. Einerseits weist diese Melodie also Grundähnlichkeiten zu allen melodischen Linien des Satzes auf, da sie allesamt unterschiedliche Varianten desselben latenten Themas darstellen und andererseits schafft sie es, durch die besondere Verwendungsart des zugrundeliegenden Materials³³⁴ eine bestimmte und charakteristische Physiognomie zu gewinnen, die sich bei späteren Melodien in abstrakter Form wiederfindet. Diese in sich geschlossene Variante des latenten Themas schafft es also, selbst ein konkretes Thema im Werk zu bilden.³³⁵

4.5.4. Zum harmonischen Aspekt der Fläche

Die sehr geringen Abstände zwischen den Tönen bilden ein Grundcharakteristikum nicht nur in melodischer, sondern auch in harmonischer Hinsicht. Die Zusammenklänge des Satzes bilden grundsätzlich besonders dichte Cluster, die sich mit Einzeltönen abwechseln. Es gibt insgesamt

³³² Die Abstraktion besteht genau darin, dass Ligaturen bei den Melodien der Takte 73-81 sowie 85-92 dominieren, wodurch die Tonanzahl sinkt und das rhythmische Element abgeschwächt wird.

³³³ Siehe Kap. 4.5.2., S., 152.

³³⁴ Die besondere Verwendungsart bezieht sich auf Folgendes: Die mikrotonal geprägte Stufenbewegung im Rahmen dieser Melodie wird erstens in einem großen Zeitraum sowie Ambitus, zweitens mit starker Einbeziehung des rhythmischen Elements und drittens intensiviert durch die Oktavverdoppelung vorgestellt.

³³⁵ Rekurs nehmend auf die einleitende Aussage dieses Unterkapitels, dass sowohl Melodie als auch Rhythmus fehlten (s. Kap. 4.5.3., S. 153), soll hier der Vollständigkeit halber erwähnt werden, dass dies auch im Hinblick auf den Rhythmus für *Quattro pezzi* und das 3. Streichquartett nicht zutrifft. Dies bezieht sich nicht nur auf die Melodien »im engeren Sinne«, die ja das rhythmische Element in sich enthalten, sondern auch auf Rhythmen, die unabhängig von Melodien vorkommen, wobei es sich in letzterem Fall oft um einfache rhythmische Konstellationen handelt. Ein Beispiel aus dem hier behandelten Satz bildet der Rhythmus, der zunächst in Takt 43 mit Auftakt und anschließend in Takt 44 jeweils von der Violine II vorgetragen wird. Dieser bildet eine »Bewegung in gleichen Werten« (Riemann 1900, S. 936), bei der auch Pausen angewandt werden (es handelt sich um die Viertel, welche grundsätzlich als punktierte Achtelnote und Sechzehntelpause erfolgt). Dieser elementare Rhythmus entspricht dem ersten der von Riemann vorgestellten, »einfachsten rhythmischen Typen« (ebd.).

nur vier Stellen im Satz, an denen andere Zusammenklänge als Cluster vorkommen und diese sind von besonderer Bedeutung.

Es handelt sich zunächst gleich um den Anfang des Satzes. Dort erklingt der sich durch den Zentralton und seine Unterquinte bildende Quintklang Es-B, der durch den Glissando-Schwung in Violine II und Cello erreicht wird und den ersten Impuls des Satzes darstellt. Der tiefere Ton des Quintklangs (das es) stellt den tiefsten Ton des Satzes dar, wenn man das Ces auf der ersten Zählzeit des ersten Taktes ausklammert, welches im Bereich der dynamischen Untergrenze gespielt wird und »kaum hörbar ins es gleitet.«³³⁶

Beispiel 5: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 1-3

Der Ton Es kommt bis auf die flüchtige *acciaccatura* in Takt 54 nur noch ein weiteres Mal im Satz vor und zwar kurz vor dem Ende des Satzes (T. 96-98). Dort erscheint er im Gegensatz zum Anfang nicht als Unterquinte, sondern als Oberquarte zum Zentralton, wobei dazu noch das C erklingt, weshalb es sich dabei nicht um einen reinen Quartklang, sondern um einen Sekundquartklang handelt (B-C-Es). Das Herausnehmen des Tones Es setzt die Abschlussbewegung des Satzes in Gang. Denn durch sein Herausnehmen (T. 99) beginnt der Abbau des Akkords B-C-Es, mit dessen Ende auch das Ende des Satzes erfolgt: Das C wird ebenfalls herausgenommen (T. 103) und schließlich klingt der als Einzelton übrigbleibende Zentralton B aus (T. 105).

³³⁶ Suk 2011, S. 115.

Beispiel 6: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 95-105

95

100

105

Der Ton Es übernimmt also die Rolle eines Rahmentons für den Satz: Er kommt – bis auf die *acciaccatura* des Taktes 54 – nur am Anfang und am Ende vor, wobei er am Anfang zusammen mit dem Zentralton B den ersten Impuls des Satzes bildet und am Ende durch sein Herausnehmen den Akkordabbau einleitet, der zum Schluss des Satzes führt.

Der nächste Zusammenklang, der keinen Cluster darstellt, kommt in den Takten 38-42 durch die Oberquinte zum Zentralton zustande. Anfangs handelt es sich um einen mikrotonal angelegten Klang (neben dem Quintklang B-F erklingt der Ton H[♯]) und abschließend (T. 42) um den reinen B-F-Quintklang.

Beispiel 7: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 38-42

So wie der Unterquinte (Es) kommt auch der Oberquinte zum Zentralton (F) eine besondere Bedeutung zu. Dies betrifft zunächst das Register und die Klangfarbe: Das F stellt den höchsten Ton (f'') sowie auch den einzigen als Flageolett gespielten Ton des Satzes dar. Außerdem erklingt das F ausschließlich an dieser für den formalen Gestaltungsprozess des Satzes wichtigen Stelle und sonst nirgends. Die formale Bedeutung des Tones F an dieser Stelle erschließt sich dadurch, dass sein Ausklingen in Takt 42 das drei Takte später erfolgende Ende des ersten Formteils vorbereitet.³³⁷

In den Takten 69-74 sind die Zusammenklänge, die keine Cluster bilden, am auffälligsten. Hier wird nicht mit der Ober- oder der Unterquinte, sondern mit der Ober- und der Unterterz zum

³³⁷ Der formale Aufbau des Satzes wird separat in 4.5.5. (S. 164-170) behandelt. Bezüglich dieser Stelle s. S. 165 f.

Zentralton operiert: Zum liegenbleibenden Zentralton wird zunächst seine kleine Oberterz und anschließend seine große Unterterz hinzugefügt, wodurch in Takt 70 der Ges-Dur-Dreiklang erklingt (Beispiel 8). Der Akkord bekommt im nächsten Takt durch den Ton A[†] (T. 71), der aufgrund der Lage und der Dynamik im Vordergrund steht, eine Mollfärbung, wobei wir hier jedoch nur mit einer Mollnuance zu tun haben, da erstens die kleine Terz des Akkordes keinesfalls erklingt und zweitens seine große Terz stets präsent bleibt. Durch stufenweise Bewegungen kommt im nächsten Takt der B-Dur-Dreiklang zustande (Beispiel 8) und damit erscheint der Zentralton in einem anderen Licht: nicht mehr als Terz, sondern als Grundton eines Durdreiklangs. Abschließend tauchen die beiden Dreiklänge (Ges-Dur und B-Dur) ein weiteres Mal auf (T. 73-74), wobei nun der B-Dur-Dreiklang derjenige ist, der durch die hinzugefügte, tief alterierte große Terz (Des[†]) mikrotonal gefärbt ist.³³⁸

Beispiel 8: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T.68-74

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, measures 70-74. Measure 70 is marked with a circled '70' and '(poco)'. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has an alto clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various dynamics (f, p, mf, pp, ff) and performance instructions such as 'SENZA SORD.', 'NAT.', 'TAST. DEC.', 'poco rit.', and 'a tempo'. There are also markings for 'non insensibile' and 'quasi f'. The notation includes notes, rests, and slurs.

³³⁸ Der Ges-Dur-Dreiklang kommt in dieser Passage stets in Grundstellung vor, wobei der B-Dur-Dreiklang zunächst in zweiter und abschließend in erster Umkehrung steht.

Diese durch Durdreiklänge geprägte Stelle (T. 69-74) steht in Verbindung zu der oben thematisierten Melodie der Takte 73-81 (Beispiel 1). Denn nicht nur beginnt die Melodie genau am Ende dieser Stelle (T. 73-74), sondern sie wird auch zu Beginn dieser Stelle vorbereitet (T. 69-70). Die Melodievorbereitung erfolgt dadurch, dass die melodische Figur der Bratsche in den Takten 69-70 exakt die gleiche Tonfolge verwendet, mit der die Melodie der Takte 73-81 beginnt (Des-D-Des).

4.5.5. Zur Entfaltung der Fläche

Ein grundlegendes Charakteristikum des Satzes ist »die Verbindung des statischen mit dem dynamischen Element«. ³³⁹ Obgleich die beiden Elemente das Werk grundsätzlich durchdringen, gibt es Stellen, die eher durch das dynamische, und solche, die eher durch das statische Element geprägt sind. Diese Stellen folgen stets aufeinander, wobei dieses Aufeinanderfolgen nicht wie eine starre Abwechslung, sondern eher wie eine fließende Wellenbewegung zu verstehen ist. Am interessantesten bei dieser Bewegung – und gleichzeitig entscheidend für den Formbau – sind ihre Außenpunkte, also die Stellen, an denen das dynamische Element entweder sehr dominant oder kaum wahrnehmbar ist. Ein Beispiel für eine durch das dynamische Element geprägte Stelle findet sich in den Takten 11-14.

Beispiel 9: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 10-14

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 10-14. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with three triplet markings. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with various dynamics and articulation. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with various dynamics and articulation. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with various dynamics and articulation. The score includes various dynamics (mp, mf, f, ppp), articulation (accents), and performance instructions like 'sempre IIIc.' and 'sp.'.

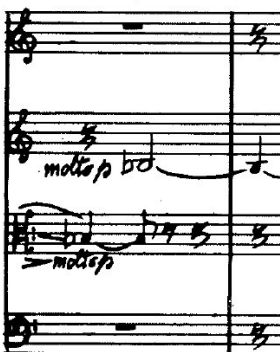
³³⁹ Scelsi, in seinen im März 1973 auf Tonband diktierten und anschließend mit wenigen Korrekturen transkribierten Erzählungen (Der Traum 101, erster Teil), zit. nach Scelsi 2013, S. 248. s. Kap. 4.5.3., S. 153, Fn. 327.



Hierbei ist das dynamische Element deshalb so präsent, weil der Bewegungsgrad durch die Tremoli und das breite Vibrato³⁴⁰ hoch, die harmonische Verdichtung durch die sehr dichten Cluster stark und die Lautstärke groß sind.

Eine diametral gegensätzliche Stelle ist folgende:

Beispiel 10: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 18-19



Hier kommt nichts anderes vor als ein in *molto p* liegender Einzelton. An dieser Stelle lässt die zuvor aufgebaute Spannung nach und damit endet die erste »Welle«, also der erste Abschnitt des ersten Formteils.

Der zweite Abschnitt besteht aus zwei Phrasen: In der ersten erreicht die Spannung in Takt 23 einen Höhepunkt und lässt in Takt 24 nach, wobei sie in der zweiten Phrase in sehr ähnlicher Weise bis zu einem Höhepunkt in Takt 28 aufgebaut wird und anschließend in Takt 29 nachlässt. Im Vergleich zu den ersten beiden wird der dritte und letzte Abschnitt des ersten Formteils durch

³⁴⁰ Nach Scelsis Angaben soll das breite Vibrato zwischen normalem Vibrato und Triller gespielt werden. Vgl. Scelsi 1983, S. 2.

einen geringen Bewegungsgrad sowie eine geringe harmonische Reibung gekennzeichnet, wodurch das dynamische Element grundsätzlich geschwächer erscheint und ein weicher Charakter vorherrscht. Aufgrund dieser Charakteristika wirkt dieser Abschnitt wie ein milder Abschluss des ersten Formteils. Das Ausklingen des einmalig im Satz vorkommenden Tons F (T. 42) wirkt wie eine subtile Zäsur, die den Abschluss des ersten Formteils vorbereitet. Denn in den zwei darauffolgenden Takten gibt es nur noch einen besonders geringen Bewegungsgrad und keine Steigerung der Dynamik mehr, wobei bezüglich des Materials zunächst nur der Zentralton B, anschließend temporär der Zusammenklang H[↓]-B und schließlich erneut das B als Einzelton erklingt (T. 44-45), womit der Abschnitt sowie der gesamte erste Formteil enden.

Hierbei sei angemerkt, dass die reine Quinte als Rahmenintervall für den ersten Formteil fungiert: Der reine Quintklang erklingt ausschließlich in den Takten 1 und 2 als erster Impuls des Satzes und in Takt 42 als Vorbereitung des drei Takte später erfolgenden Endes des ersten Formteils. Dabei handelt es sich hinsichtlich des Notenmaterials jedes Mal um den Zentralton, der zunächst mit seiner Unterquinte und schließlich mit seiner Oberquinte kombiniert wird (Es-B bzw. B-F).

Der vierte Abschnitt beginnt sehr dezent, indem die Takte 45-48 einleitend wirken,³⁴¹ er ist durch die bereits thematisierte Melodie der Takte 48-60³⁴² stark gekennzeichnet und endet durch ihr Ausklingen. Das im Rahmen der Melodie besonders präsente rhythmische Element ebbt am Ende des Abschnitts wieder ab.

Der eher kurze fünfte Abschnitt lässt sich als Höhepunktabschnitt des Satzes deuten, was darauf zurückzuführen ist, dass das dynamische Element besonders dominant und die Lautstärke dauerhaft hoch ist. Der Abschnitt weist konsequenterweise Ähnlichkeiten zu den Höhepunktstellen des ersten (T. 11-14) und vor allem des zweiten Abschnitts (T. 23-24 sowie T. 28-29) des ersten Formteils auf, was sich darauf bezieht, dass sich das dynamische Element

³⁴¹ Die einleitende Funktion dieser Stelle ist einerseits auf das Melodiefragment der Violine I (T. 45-47) und andererseits auf den erhöhten Bewegungsgrad in den Takten 47-48 bezogen. Der Bewegungsgrad nimmt ab dem Cello-Pizzicato in Takt 47 allmählich wieder zu (glissando im Cello und breites Vibrato in der Bratsche), wodurch sich das dynamische Element allmählich wieder intensiviert, welches im vierten Abschnitt durch die langgezogene Melodie im Vordergrund steht. Bezüglich des Melodiefragments der Violine I ist die Situation wie folgt: Das Fragment beginnt mit dem Ton B, der sehr leise und in derselben Lage gespielt wird, in der das B als Ligatur im Cello bereits erklingt, weshalb der Beginn dieses Fragments nicht als ein neuer Anfang wirkt. Jedoch bereitet dieses dezent die Melodie vor, welche den vierten Abschnitt prägt: Es leitet stufenweise aufsteigend in den Ton H, der den Anfangston der Melodie der Takte 48-60 darstellt, welche sich zunächst ebenfalls stufenweise aufsteigend entfaltet.

³⁴² Siehe Kap. 4.5.3., S. 156-159.

auch hier durch die Kombination breiter Vibrati mit schnell repetierenden Tönen äußert.

Kennzeichnend für den sechsten Abschnitt sind die anfangs vorkommenden Durdreiklänge³⁴³ sowie die anschließende Melodie der Takte 73-81,³⁴⁴ für den siebten Abschnitt die Melodie der Takte 85-92³⁴⁵ und für den achten, der den Abschlussabschnitt darstellt, der Auf- und anschließende Abbau des Akkordes B-C-Es.³⁴⁶

Einen Überblick über die Form verschafft die folgende Tabelle:

Form								
Formteile	1			2				
Abschnitte	1	2	3	4	5	6	7	8
Takte	1 – 19	19 – 30	30 – 45	45 – 60	61 – 69	69 – 84	85 – 94	95 – 105

Die Form ist wie eine sich unentwegt entfaltende und homogene Wellenbewegung zu verstehen, deren Bestandteile – die einzelnen, durch die Höhen und Tiefen der Bewegung erkennbaren Wellen – keinesfalls voneinander abgetrennt, sondern organisch, in fließender Bewegung miteinander verbunden sind. Jeder Abschnitt ist zwar einzigartig, aber gleichzeitig durch das gleiche Schema wie alle anderen geprägt: Die wellenartige und in jedem Abschnitt in variiertes Form³⁴⁷ ausfallende Entwicklung des dynamischen Elements ist als gemeinsamer Nenner aller Abschnitte zu erkennen. Das dynamische Element, welches sich durch die internen Bewegungen, die harmonischen Spannungen und die hohe Lautstärke äußert, ist am Anfang der Abschnitte zunächst gering (Beginn der Welle), steigt anschließend allmählich bis zu einem Höhepunkt³⁴⁸ (Hochpunkt der Welle) an und nimmt am Ende der Abschnitte wieder ab (Ende dieser und Beginn der nächsten Welle).

Am Ende jedes einzelnen Abschnitts kommt ein Einzelton vor, wodurch sich die im Laufe des

³⁴³ Siehe Kap. 4.5.4., S. 162-164.

³⁴⁴ Siehe Kap. 4.5.3., S. 153 f. u. Kap. 4.5.4., S. 164.

³⁴⁵ Siehe Kap. 4.5.3., S. 153-155.

³⁴⁶ Siehe Kap. 4.5.4., S. 160 f.

³⁴⁷ Beispielsweise bildet der zweite Abschnitt insofern eine Variation, als sich der Bogen nicht ein-, sondern zweimal entfaltet.

³⁴⁸ Die Höhepunkte sind folgende: Takte 11-14 für den ersten Abschnitt; Takte 23-24 und 28-29 für den zweiten; Takte 37-40 für den dritten; Takt 54 für den vierten; Takte 63-67 für den fünften (Höhepunktsabschnitt); Takte 71 und 74-75 für den sechsten; Takt 85-89 für den siebten; Takt 101 für den achten.

Abschnitts aufgebaute Spannung vollständig auflöst.³⁴⁹ Obgleich der Zentralton B so stark den Satz dominiert, ist der Einzelton am Ende des siebten Abschnitts ausnahmsweise nicht das B. Das Fehlen des Zentraltons an dieser formal wichtigen Stelle stellt den letzten Schritt und gleichermaßen Höhepunkt einer Entwicklung dar, in deren Rahmen immer deutlicher auf den Zentralton verzichtet wird:

Der erste Schritt dieser Entwicklung erfolgt in den beiden Höhepunkten des zweiten Abschnitts (T. 23-24 und T. 28-29). Dort kommt ein Cluster vor, der sich aus den um das B liegenden Tönen zusammensetzt (A[↑]-B[↑]-H), während das B selbst fehlt. Aufgrund des so dichten, um das B liegenden Clusters ist die Abwesenheit des Zentraltons hier kaum wahrzunehmen.

Beispiel 11a: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 22-24

Beispiel 11b: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 28-29

³⁴⁹ Der Einzelton lässt sich nicht nur am Ende, sondern auch im Laufe eines Abschnitts finden. Dabei handelt es sich in der Regel entweder um eine aufgrund der geringen Dauer des Einzeltons formal irrelevante Stelle, wie dies z.B. in den Takten 9-10 der Fall ist (der Einzelton hat die Dauer einer punktierten Achtel), oder um eine Stelle, die den Abschluss einer kleineren Einheit bildet, wie z.B. in den Takten 24-25 (der Einzelton stellt den Abschluss der ersten Phrase des zweiten Abschnitts dar). Eine Sonderstellung hat diesbezüglich der dritte Abschnitt, weil dort mehrmals ein Einzelton erklingt. Das hängt unmittelbar mit der grundsätzlich geringen harmonischen Dichte in diesem Abschnitt zusammen, die, wie bereits angesprochen (s. S. 165 f.), entscheidend dazu beiträgt, dass dort das dynamische Element geschwächer erscheint und ein weicher Charakter entsteht.

Der zweite Schritt findet in den Takten 49-53 statt und das Fehlen des Zentraltons wirkt nun intensiver: Der Ton, der unter der sich entfaltenden Melodie liegenbleibt, ist nicht das B, sondern das B[↑], wobei die Melodie Tonmaterial verwendet, in dem das B nicht enthalten ist. Es ist also so, dass hier nicht nur der Zentralton fehlt, sondern auch das Tonzentrum an dieser Stelle erstmalig verschoben wird.

Beispiel 12: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 49-54

50 poco rit. 21 ----- ♩ = 72

Obwohl es sich dabei nur um eine minimale Verschiebung handelt (ein Viertelton höher), wird jedoch durch diesen Verzicht auf den Zentralton der Weg für den dritten und bedeutendsten Schritt eröffnet: Der Ton, der am Ende des siebten Abschnitts als Einzelton liegenbleibt, ist nicht das B (wie in allen anderen Abschnitten), sondern das C. Die Funktion des Tons C als Zentralton für die Stelle wird dadurch verstärkt, dass die Abschlussbewegung der für diesen Abschnitt prägenden Melodie (H[↑] zum C in Violine I und Bratsche in T. 91) noch zweimal bestätigend vorkommt (im Cello in T. 92 und in der Violine II in T. 93).

Beispiel 13: Streichquartett Nr. 3, 1. Satz, T. 91-94

Das Fehlen des Zentraltons ist hier aus den folgenden zwei Gründen bedeutsam: Zum einen handelt es sich um eine große und dadurch sehr spürbare Verschiebung des Tonzentrums (um einen ganzen Ton höher) und zum anderen erfolgt der Verzicht auf den Zentralton erstmalig beim Abschluss eines Abschnitts, also bei einer formalen Position (Abschnittsende), bei der sonst bislang ausnahmslos der Zentralton als Einzelton erklang.

Das hier vorliegende Fehlen des Zentraltons ist also am deutlichsten und intensivsten, was dennoch nicht unerwartet kommt, da es durch das frühere und weniger wirkungsvolle Fehlen des Zentraltons vorbereitet wird. Im achten und letzten Abschnitt wird die Ordnung wiederhergestellt, indem in Takt 103 aus dem Zweiklang B-C das C derjenige Ton ist, der herausgenommen wird und der Zentralton B als unzweifelhafter Einzelton zunächst liegenbleibt und abschließend durch seinen Ausklang den Satz zu Ende führt.³⁵⁰

4.5.6. Schlussfolgerungen

Die vorangegangene Analyse stellt die Monothematik in einer Musik dar, die auf einem einzigen Ton basiert, welcher in unterschiedlichsten Färbungen erscheint. Bei der Färbung handelt es sich zunächst um die unterschiedlichen Spieltechniken (z.B. *sul tasto* bzw. *sul ponticello*, *pizzicato*), Artikulationen (z.B. *portato*, *tenuto*), Rhythmisierungen (von langsam erfolgenden Repetitionen

³⁵⁰ Bei allen Unterschieden hinsichtlich der Deutung und der Schwerpunktsetzung können die drei Zentralknoten in 4.5.3. (S. 153-159), 4.5.4. (S. 159-164) und 4.5.5. (S. 164-170) – das Melodische, das Harmonische sowie die Entfaltung der Fläche – analog zu den drei folgenden Aspekten Martin Zencks betrachtet werden, die bei seiner Analyse des 4. Streichquartetts Scelsis eine zentrale Rolle spielen: »Differenzierung des Tons«, »Ton als Klang« und »Klangbewegung« (vgl. Zenck 1983, S. 70-73). Dabei behandelt er jeweils die horizontale Ebene bzw. die vertikale Ebene bzw. die Fortführung des Klanggeschehens (vgl. ebd.).

bis hin zu *tremoli*) und Dynamiken (vom *pppp* bis hin zum *f*) des einen Tons. Darüber hinaus betrifft die Färbung die weiteren, neben dem Zentralton erklingenden Töne, die in unmittelbarer Verbindung zu ihm stehen und durch welche das Melodische und das Harmonische zustande kommen.

In melodischer Hinsicht gibt es eine in minimalen Bewegungen erfolgende und immer größer werdende Abweichung vom Zentralton bis hin zum Tritonus-Abstand: Die melodische Linie der Takte 3-5 leitet bereits über das H ins C, wobei die Melodie der Takte 48-60 zunächst das D (über C[↑] und Cis[↑]) und beim anschließenden Anlauf das E erreicht. Dieser tonale Raum wird im Rahmen des Melodischen keinesfalls überschritten.

In harmonischer Hinsicht gibt es vordergründig die dichten Cluster um den Zentralton durch »die Spaltung des Tons in seine Spektren«³⁵¹ sowie in seltenen Fällen weitere Klänge durch die Miteinbeziehung der Unter- und Oberquinte sowie Unter- und Oberterz zum Zentralton. Explizit bezüglich der Harmonik wurde bereits festgestellt, dass alle Abschnitte mit einem Einzelton enden, wodurch sich die zuvor aufgebaute Spannung vollständig auflöst. Von dieser Perspektive aus betrachtet, lässt sich die harmonische Struktur des Satzes in makroskopischer Hinsicht als erweiterte Form des für die europäische Musiktradition elementaren Grunddipols Dissonanz/Konsonanz als Spannung/Auflösung deuten: Durch die dichten Cluster wird im Laufe der Abschnitte die harmonische Spannung gebildet, deren Auflösung am Ende der Abschnitte durch den Einzelton erfolgt.³⁵²

Im Hinblick auf Melodik und Harmonik kann schlussfolgernd der folgende, für den Satz grundlegende Prozess vorgestellt werden: Bei der Entfaltung der mikrotonal angelegten, stufenweisen Melodien sowie beim Aufbauen der viertel- sowie halbtönigen Cluster wird vom stark verfestigten Zentralton mit minimalen Bewegungen abgewichen und zu ihm ebenfalls mit solchen Bewegungen zurückgekehrt. Diesen Prozess könnte man etwa mit einem Ballon vergleichen, der sich mit jedem Luftstrom weiter ausdehnt und durch das allmähliche Entweichen der Luft zu seiner Ursprungsgestalt zurückkehrt.

³⁵¹ Zenck 1983, S. 72.

³⁵² Siehe für eine weitere Verwendung dieses Grunddipols Kap. 4.2.2., S. 106-110 u. Kap. 4.2.6., S. 115 f.

Es wird deutlich, dass das Fokussieren auf einen einzigen Ton in diesem Satz nicht heißt, dass kein anderer außer ihm erklingt, sondern, dass »die mit ihm in Verbindung tretenden (auftretenden) anderen aus der Perspektive dieses Tones bestimmt werden«.³⁵³ Dies zeigt sich – über die Präsenz anderer Töne in melodischen Linien und Zusammenklängen hinaus – am deutlichsten am Ende des vorletzten Abschnitts, als nicht der Zentralton B, sondern das C als Einzelton liegenbleibt: Das C ersetzt zwar temporär das B, vermag aber keinesfalls die Rolle des Zentraltons zu übernehmen; es kann nicht als eigenständiges Zentrum fungieren, sondern steht in Relation zu dem stark etablierten Zentralton und wirkt als Abweichung von ihm. Dadurch entsteht die Erwartung der Rückkehr zum Zentralton B, was tatsächlich im letzten Abschnitt geschieht.

Es handelt sich dabei um einen Prozess, der mit der Modulation in der durmolltonalen Musik verglichen werden kann. Denn die im Rahmen der Modulation erreichte Tonart etabliert sich nur vorübergehend und kann nicht endgültig die Zentraltonart ersetzen, weswegen mindestens am Ende des gesamten Modulationsvorgangs die Rückmodulation erfolgt und das Stück bzw. der Satz in der Zentraltonart endet.³⁵⁴

Im Hinblick auf die Monothematik lässt sich der Satz deutlich in die dritte Kategorie einordnen. Der Grund hierfür ist, dass das latente Thema unentwegt durch seine Varianten den Satz durchdringt und eine dieser Varianten – diese in den Takten 48-60 – vermag, ein neues Thema darzustellen.³⁵⁵ Wenn wir uns auf die Suche machen würden, die erste Themenvariante des Satzes festzulegen, würden wir vermutlich auf die ersten drei Takte kommen (Beispiel 5), da sich in diesen Takten sämtliche Elemente des latenten Themas zum ersten Mal in einer ersten konkreten Form identifizieren lassen.³⁵⁶ Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine »klar

³⁵³ Zeller 1983, S. 41 f.

³⁵⁴ Besonders selten endet ein Werk in einer anderen Tonart als in der Zentraltonart. Ein Beispiel hierfür bildet Liszts Dante-Symphonie, die in d-Moll steht und in H-Dur endet. Darüber hinaus findet bei Moll-Werken häufig das Ende in der Varianttonart der Zentraltonart statt, wie beispielsweise bei Beethovens 9. Symphonie (steht in d-Moll und endet in D-Dur), während das Umgekehrte wiederum selten vorkommt, wie etwa bei Mendelssohns 4. Symphonie (steht in A-Dur und endet in a-Moll). Einzelne Sätze bzw. Stücke, die einem Zyklus angehören, enden gelegentlich nicht in ihrer Zentraltonart, wobei es dann in der Regel so ist, dass diese tonal in unmittelbarem Zusammenhang mit dem darauffolgenden Satz bzw. Stück stehen. Dies ist beispielsweise bei den ersten beiden Liedern von Schumanns *Minnespiel*, Op. 101 der Fall: Das erste (*Meine Töne still und heiter*) steht in G-Dur, moduliert nach C-Dur und endet dort, wobei das zweite (*Liebster, deine Worte stehlen*) ebenfalls in G-Dur steht und umgekehrt mit dem Akkord C-Dur beginnt, mit dem das erste zu Ende ging, und nach dem gängigen Usus in der Zentraltonart (G-Dur) endet.

³⁵⁵ Siehe Kap. 4.5.3., S. 156-159.

³⁵⁶ Vgl. Thein 1985, S. 34 f.

begrenzt[e]«³⁵⁷ (wie etwa in Messiaens *Apparition de l'Église éternelle*),³⁵⁸ sondern um eine »offen[e]«³⁵⁹ Variante (wie bei Ligetis *Continuum*),³⁶⁰ da kein Abschluss an dieser Stelle stattfindet: Auch wenn zu Beginn des vierten Taktes das B[↑] ins B geht und sich die Reibung B-B[↑] damit aufhebt, bleibt die Bewegung (pulsiertes B in der Bratsche und breit vibrierendes B in der Violine II) sowie auch die Reibung zwischen dem liegenbleibenden und dem breit vibrierenden B weiterhin bestehen, wobei eine dynamische Steigerung am Ende des dritten Taktes beginnt, welche die Fortentwicklung der Phrase unterstreicht.³⁶¹

³⁵⁷ Thema 2012, S. 214; s. auch Kap. 2.1., S. 4 u. Kap. 4.4.5., S. 150.

³⁵⁸ Siehe Kap. 4.2.6., S. 116 f.

³⁵⁹ Ebd.; s. auch Kap. 2.1., S. 4 u. Kap. 4.4.5., S. 150.

³⁶⁰ Siehe Kap. 4.4.5., S. 149 f.

³⁶¹ Nach Dahlhaus' Auffassung könne man »Scelsis Musik [...] streng genommen nicht analysieren. Kategorien wie Thema und Entwicklung, Reihe und Ableitung, Harmonie, Rhythmus und sogar »Klangfarbemelodie« versagen auf irritierende Weise angesichts einer Musik, deren sinnfälligstes Merkmal ein Gestus der Verweigerung ist: der Ausschließung alles dessen, was Analytiker in einer Partitur als musikalischen »Sinnzusammenhang« entdecken oder rekonstruieren.« (Dahlhaus, »Entdeckung. Der Komponist Scelsi«, in: *Die Zeit*, 11.11.1983, zit. nach Dahlhaus 2006, S. 485). Im Rahmen der vorliegenden Analyse wird versucht, die Sinnzusammenhänge folgendermaßen zu dechiffrieren: Zunächst wird die zentrale Idee des Satzes im Rahmen des Themas auf der Subebene festgelegt und anschließend wird untersucht, wie diese den horizontalen sowie den vertikalen Parameter des Satzes bestimmt und durch ihre Entwicklung eine großformal angelegte, wellenförmige Bewegung hervorruft. Hier wird also unter Anwendung der subthematischen Ebene gearbeitet, durch welche Dahlhaus selbst verborgene Sinnzusammenhänge in Beethovens Spätwerk entschlüsselt (vgl. Dahlhaus 2002, S. 245-262).

4.6. Bernd Alois Zimmermann – Stille und Umkehr (1970)³⁶²

Die folgende Analyse behandelt die drei unterschiedlichen Schichten im Werk *Stille und Umkehr*. Diese parallel verlaufenden Schichten haben jeweils ein eigenes Thema und durch die Koexistenz der drei Themen wird ein übergeordnetes Thema gebildet, welches das Werk durchdringt. Hieraus ergibt sich die Zuordnung des Werks in die fünfte Kategorie der Monothematik. Zentral ist für die Analyse des Weiteren die Entfaltung der Schichten, die sich dadurch ergebende Form, der in besonderem Maße präzise Zentralton D und die Bedeutung dieses Tons sowohl im Werk als auch darüber hinaus im Gesamtschaffen Zimmermans sowie rückblickend in der europäischen Musiktradition.

4.6.1. Das Thema

Das oben bezeichnete übergeordnete Thema, um das sich die Analyse dreht, besteht aus den drei folgenden untergeordneten Themen: dem liegenbleibenden, stets präsenten³⁶³ und unterschiedlich gefärbten Zentralton D, der grundsätzlich in der eingestrichenen Oktave isoliert vorkommt; dem von einem Jazzer gespielten Blues-Rhythmus,³⁶⁴ der im Rahmen einer sich unentwegt wiederholenden und dabei minimal veränderten achttaktigen Einheit erklingt; den schnell bewegten und fragmenthaften Figuren, die grundsätzlich mehrstimmig und häufig polyrhythmisch angelegt sind.

4.6.2. Der Zentralton D

Die Färbung des Zentraltons betrifft zunächst seine Instrumentierung, die in einer formbestimmenden Art erfolgt,³⁶⁵ seine Akzentuierung, die durch Neueinsätze und Akzentsetzungen zustande kommt, sowie die Veränderung der Dynamik im Bereich *pp-mf*.

³⁶² Für die Analyse verwendete Partitur: Zimmermann 1971.

³⁶³ Es gibt zwar Stellen, an denen der Zentralton D aufgrund eines weiteren Elements in den Hintergrund tritt, sowie welche, an denen er vollständig fehlt. Da jedoch sämtliche dieser Stellen besonders kurz sind und der Zentralton über diese Stellen hinaus sehr dominant im Vordergrund steht, könnte auf der Wahrnehmungsebene behauptet werden, dass er doch auch in seiner Abwesenheit mitschwingt. Gerade diese Eigenschaft, »dass der Zentralton durchgehend präsent ist« (Hiekel 2019, S. 356), macht großenteils den Charakter des Stückes aus.

³⁶⁴ »[D]er Blues-Spieler sollte unbedingt ein Jazzer sein.« (Zimmermann 1971, S. 9).

³⁶⁵ Der formale Aufbau wird separat in 4.6.6. (S. 186-190) behandelt.

Darüber hinaus wird der Zentralton in einer solchen Weise gefärbt, dass die Grenzen des Einzeltons und sogar des Tons an sich überschritten werden. Dabei handelt es sich auf der einen Seite um diejenigen Töne, die zum Zentralton hinzukommen und unmittelbar mit ihm zusammenhängen, und auf der anderen Seite um die Färbung des Zentraltons durch liegenbleibende Klänge ohne bestimmte Tonhöhe. Diese beiden Bereiche sollen nun konkreter beleuchtet werden:

Es ist zwar in makroskopischer Hinsicht so, dass »[a]ufgrund der dauernden Präsenz des Tones d¹ [...] alle wie immer gearteten melodischen und harmonischen Bildungen [...] in erster Linie als spezifische Färbungen dieses Tones gesehen werden [müssen]«,³⁶⁶ jedoch gibt es bestimmte Figuren, die eine besondere Nähe zum Zentralton aufweisen: die Figuren der Klarinette in den Takten 25-33 (Beispiel 1) sowie diejenigen der singenden Säge in den Takten 122-136 (Beispiel 2), bei denen ausschließlich der liegenbleibende Ton D und seine chromatisch bzw. mikrotonal benachbarten Töne als Verzierung bzw. Wechselbewegung vorkommen.

Beispiel 1: Stille und Umkehr, T. 25

The musical score for Example 1, T. 25, consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked with a first ending bracket (1, 2, 3) and the instruction 'a 3 (Flöten führen vor der Klar.)'. It features dynamics *pp dolce*, *p*, and *pp*. The second staff is for Clarinet 1 (Klar. 1), marked *pp dolce*. The third staff is for Horn 1 (Hr. 1), marked 'con sord.' and *mf pp*. The fourth staff is for Trombone (kl. Tr.), marked '(immer noch Hand)' and *pp sempre*. The fifth staff is for Harp (Hfe.), marked *pp sempre*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

³⁶⁶ Utz 1993, S. 139.

Beispiel 2: Stille und Umkehr, T. 120-122

Musical score for Example 2, measures 120-122. The score includes parts for Klar. 1, Sing. Säge, 2. ant. Zimb., Rührtr., and Akk. The 2. ant. Zimb. part features a 'morendo' marking. The Rührtr. part starts with a 'pp' marking.

Eine besondere Nähe zum Zentralton weist des Weiteren der Ton a''' der antiken Zimbel in den Takten 92-127 auf (Beispiel 3), der den fünften Oberton zum d' darstellt³⁶⁷ und neben dem Zentralton als einziger Ton außerhalb einer Figur liegenbleibt.

Beispiel 3: Stille und Umkehr, T. 95-97

Musical score for Example 3, measures 95-97. The score includes parts for Bkl., Kb.-Pos., Sing. Säge, 2. ant. Zimb., Rührtr., Solo-Viol., and Solo-Via. The Kb.-Pos. part includes markings for '(senza sord.)', 'Fig.', and 'so leise als möglich'. The 2. ant. Zimb. part includes 'ord.' and 'arco' markings. The Rührtr. part includes 'mf' and 'pp' markings.

³⁶⁷ Vgl., Denhoff 1988, S. 30. Interessanterweise erklingt in den antiken Zimbeln noch das langgezogene d''' , also der siebte Oberton zum d' (Takte 89-126), wodurch der liegenbleibende Zentralton über die eingestrichene Oktave hinausgeht und sich um drei Oktaven erhebt (vgl. ebd.).

Hinsichtlich der Färbung des Zentraltons durch liegenbleibende Klänge ohne bestimmte Tonhöhe können zwei Stellen hervorgehoben werden: Takte 34-88 und Takte 130-136. Gefärbt wird der Zentralton bei der ersten Stelle durch den Klang der mit dem Bogen gestrichenen Becken (Beispiel 4) und bei der zweiten durch das Tremolo auf der großen Trommel (Beispiel 5). Hierbei wird eine klangliche Übertragung deutlich: Der liegenbleibende und sich dynamisch dezent verändernde Zentralton D wird zu einem tonhöhenunbestimmten Klang, der ebenfalls liegenbleibt und sich dynamisch dezent verändert. Tonhöhenbestimmter und tonhöhenloser Klang entfalten sich gleichzeitig als Einheit.

Beispiel 4: Stille und Umkehr, T. 34-35

Hr. 1 *gestopft*
mf pp
 2 mont. Bck. (2 Spieler) *mit Kb.-Bogen gestrichen*
mp sempre
espr.
mp
 Kl. Tr.
mf
 Hfe. *mf*
mf
sim.

Beispiel 5: Stille und Umkehr, T. 130-131

Sing. Säge *unregelmäßige cresc. und dim. bis zum mp*
 Kl. Tr. *Handfläche*
espr. molto (sehr entrückt)
 gr. Tr. (wäage-recht) *(Schlägel so weich als möglich)*
pp unregelmäßige cresc. und dim. bis zum mp
 Akk. *mit halber Luft*
unregelmäßige cresc. und dim. bis zum mp
 3 Kb.

Die Tatsache, dass ausgerechnet der Ton D den Zentralton darstellt, ist für das kompositorische Schaffen Zimmermanns nicht unwichtig. Christian Utz bezeichnet ihn als »Zimmermanns

›Lebenston‹³⁶⁸ und in der Tat nimmt er in vielen Werken eine Schlüsselposition ein.

Das prägnanteste Beispiel bildet die Oper *Die Soldaten*. Zu Beginn der Oper wird der Ton *d* 97 Takte lang von der Pauke in Vierteln – ggf. mit minimalen Zeitverschiebungen sowie Miteinbeziehung unterschiedlicher Vorschlagstöne – repetiert, wodurch er »zur rhythmisch ostinaten Achse«³⁶⁹ wird. Auch hier wird die tonhöhenlose Ebene miteinbezogen, wobei in der Oper – im Gegensatz zu *Stille und Umkehr* – das *d* und der tonhöhenunbestimmte Klang nicht zeitgleich, sondern nacheinander erklingen: Das repetierende *d* »wandert [...] in Takt 97 in den unbestimmteren Klang des Tomtoms, bis diese Repetition gegen Schluß in den ritardierenden Gongschlägen erscheint«,³⁷⁰ welche dann bis zum Ende des Orchestervorspiels (*Preludio*) präsent bleiben.

Des Weiteren bildet das *d'* in der Schluss-Szene der Oper den *tonus rectus*, auf welchem der Feldprediger Eisenhardt das *Pater noster* rezitiert. Aufgrund dieser Tatsache macht Wulf Konold am liegenbleibenden *d'* in *Stille und Umkehr* einen »latent ›geistliche[n]‹ Charakter«³⁷¹ des Werks fest. Die Oper endet mit dem liegenbleibenden und immer leiser werdenden *d'*. Aufgrund der Tatsache, dass das *d'* in *Stille und Umkehr* den stets präsenten Zentralton und in der Schluss-Szene der Oper den am meisten hervortretenden Ton und gleichermaßen Endton bildet, könnte *Stille und Umkehr* aus dieser Perspektive »wie ein ferner Nachhall der Schluss-Szene der *Soldaten*«³⁷² betrachtet werden.

Über die Oper hinaus bildet *Photoptosis* ein weiteres Werk, in welchem dem Ton D eine große Bedeutung zukommt. Denn in *Photoptosis* stellt das D größtenteils den Zentralton dar, wobei es sich besonders in den Takten 265-360 – wie bei *Stille und Umkehr* – um das liegenbleibende *d'* handelt. An dieser Stelle wird der Ton *d'* von allen Streichern außer den Kontrabässen gespielt, wobei er »durch die wechselnden, dynamisch herausragenden Liegeklänge der Blechbläser in unterschiedliche Intervallspannungsverhältnisse tritt.«³⁷³

Weitere Beispiele aus dem kompositorischen Schaffen Zimmermanns sind die Werke

³⁶⁸ Utz 1993, S. 131.

³⁶⁹ Denhoff 1988, S. 28.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Konold 1986, S. 231.

³⁷² Dorfner 2018, S. 15.

³⁷³ Denhoff 1988, S. 28.

Antiphonen, bei welchem dem D am Ende vierten Satzes eine besondere Bedeutung beigemessen wird³⁷⁴ und *Requiem für einen jungen Dichter*, in dem das D »markant hervortritt – zumindest dort wohl [...] als Chiffre des Dies irae, der prägenden Grundschicht etlicher Passagen.«³⁷⁵

Der Ton D, auf welchen sich *Stille und Umkehr* – Zimmermans letztes Orchesterwerk – so stark konzentriert, stellt auch den Grundton der Tonart dar, in welcher das letzte Orchesterwerk mehrerer Komponisten der europäischen Musiktradition steht. Beispiele bilden Haydns vollendete Symphonie Nr. 104 in D-Dur, Bruckners unvollendete Symphonie Nr. 9 in d-Moll sowie Schuberts nur als Skizzen überlieferte Symphonie Nr. 10 in D-Dur.³⁷⁶

4.6.3. Der Blues-Rhythmus

Der Blues-Rhythmus bildet neben dem stets präsenten Zentralton die weitere Konstante im Werk. Die sich konstant wiederholende Blues-Rhythmus-Phrase umfasst acht Takte und kann wie folgt gegliedert werden: In den ersten beiden Takten wird das Kernmotiv exponiert, welches sich in den Takten 3-4 leicht variiert wiederholt und in den Takten 5-8 wieder aufgegriffen und fortgesponnen wird.

Beispiel 6: *Stille und Umkehr*, T. 1-8, kleine Trommel

The image shows three staves of musical notation for a snare drum (kl. Tr.). The first staff has a rest for the first two measures, then a rhythmic pattern starting in measure 3, marked with a star and the text '* Blues-Rhythmus (Handfläche)' and 'pp'. The second staff continues the pattern, with 'mf' markings at the end. The third staff has a rest for the first two measures, then a rhythmic pattern starting in measure 3, marked with 'pp'.

Dieser Aufbau entspricht dem Satz-Modell, das in zahlreichen Werken der europäischen

³⁷⁴ Vgl. Ebbecke 1986, S. 18 f.

³⁷⁵ Hiekel 2019, S. 356.

³⁷⁶ »The number D936A given to this work in the second edition of the Deutsch catalogue is therefore misleading and was based on a surmise of its chronology which has since been superseded. Research on paper types and the circumstantial context has led to a re-dating from spring-summer to autumn of 1828. The number D985C would be nearer the mark, placing the symphony at the very end of the list of works whose date is known with reasonable accuracy.« (Newbould 1997, S. 4 f.).

Musiktradition angewandt wird.³⁷⁷ Die Entsprechung lässt sich nicht nur am Grundriss der Phrase festmachen, sondern auch an der Art, in welcher der Rhythmus zu Ende geht: Während die nach dem Satz-Modell aufgebauten Phrasen der europäischen Musiktradition typischerweise mit einem offenen Schluss (Halbschluss) enden, geht der Blues-Rhythmus ebenfalls öffnend zu Ende, was darauf zurückzuführen ist, dass er sich auf einer unbetonten Zählzeit vervollständigt.

Das hier angewandte Aufbaumodell (a-a'-b) entspricht nicht nur dem Satz-Modell der europäischen Musiktradition, sondern es wird auch »im allgemeinen als das Schema angesehen, das dem Blues als harmonisch-formbildendes Modell zugrundeliegt, wobei nicht die genaue Anzahl der Takte das Maßgebliche ist [typischerweise besteht das Blues-Schema aus 12 Takten], sondern die spezifische Formdynamik, an der unbeirrbar festgehalten wird. Bemerkenswert ist, daß dieses harmonische und in der Melodiebildung herrschende Schema auf eine andere Ebene der Musik (die rhythmische) projiziert wird, auf eine, die keineswegs typisch ist für den Blues oder auch die Jazzmusik.«³⁷⁸

Besonders bei dieser Phrase ist, dass sie zwar acht Takte umfasst, aber der Rhythmus an sich bereits im siebten Takt endet. Beim Versuch, die Frage nach der Funktion dieses Pausentaktes zu beantworten, könnte man sich darauf berufen, dass der Rhythmus unentwegt im Stück wiederholt wird und lange Pausen enthält. In dieser Hinsicht wird vor der jeweiligen Wiederholung des Rhythmus eine besonders lange Pause benötigt, damit der jeweilige Anfang des Rhythmus tatsächlich als Neubeginn und nicht als bloße Fortsetzung des Vergangenen aufgefasst wird. Durch den eingesetzten Pausentakt wird genau das erreicht: Die Gesamtpause vor der jeweiligen Wiederholung des Rhythmus ist fast doppelt so lang wie die längste im Rhythmus enthaltene Pause. Die Zäsur-Funktion des Pausentakts wird durch folgende Beobachtung unterstrichen: Während der Pausentakt bei jedem Vorkommen des Rhythmus, dem eine Rhythmus-Wiederholung folgt, ausnahmslos präsent ist, wird er bei der letzten Rhythmus-Wiederholung hingegen, also dort, wo keine Zäsur vor einem Neubeginn benötigt wird, nicht eingesetzt. Damit endet dort die Phrase zum ersten und letzten Mal mit ihrem siebten Takt.

³⁷⁷ Siehe Kap. 4.2.2., S. 106-108, Kap. 4.2.3., S. 111 f. u. 4.2.4., S. 113 f.

³⁷⁸ Ebbeke 1986, S. 23.

Eine weitere, spekulative Deutung des Pausentakts ist folgende: Die Pause gibt den Zuhörenden den Raum, in dem sie für sich einen schließenden Abschluss des öffnend zu Ende gehenden Rhythmus' hinzudenken könnten. Bereits in der europäischen Musiktradition gibt es Fälle, in denen eine Pause ähnlich gedeutet werden könnte. Ein Beispiel hierfür bildet R. Strauss' symphonische Dichtung *Don Juan*. Dort erfolgt kurz vor dem Ende des Werks (T. 585) eine besonders effektvolle Generalpause, die dem langgezogenen, nicht aufgelösten, im gesamten Orchesterapparat erklingenden und immer lauter sowie immer schneller repetierenden Dominantseptakkord folgt. Die Generalpause (ganzer Takt mit Fermate) gibt den Zuhörenden Raum, sich die Bewegung in die Tonika hinzuzudenken, wodurch die Erwartung, dass sich der Dominantseptakkord auflöst, doch im Stillen erfüllt werden kann.³⁷⁹

Der Blues-Rhythmus erfährt während seiner Wiederholungen nur leichte Variationen. Diese beziehen sich einerseits auf die Länge und andererseits auf die Klangfarbe. Was Ersteres betrifft, gibt es insgesamt drei Variationen: Die eine – bereits thematisierte – Variation erfolgt bei der letzten Rhythmus-Wiederholung und kommt dadurch zustande, dass die Phrase durch das Herausnehmen des Pausentaktes um einen Takt verkürzt ist. Des Weiteren findet in den Takten 83-89 noch eine Verkürzung der Phrase um einen Takt statt, die diesmal durch die Verkürzung der Pause zwischen der Vorstellung des Kernmotivs (a) und seiner leichten Variation (a') entsteht. Darüber hinaus erfolgt eine einzige Verlängerung der Phrase. Diese findet sich in den Takten 33-42. Die Phrase wird um zwei Takte durch das in den Takten 37-38 eingeschobene Kernmotiv (a) verlängert.

Die Variation der Klangfarbe erfolgt dadurch, dass der grundsätzlich mit der Handfläche auf der kleinen Trommel gespielte Blues-Rhythmus in den Takten 51-88 nicht mit der Handfläche, sondern mit dem Besen auf der kleinen Trommel und in den Takten 90-128 wieder mit der Handfläche, diesmal aber auf der Rührtrommel, gespielt wird.

Abschließend ist die Verbindung zwischen dem Blues-Rhythmus und dem Tremolo der großen Trommel in den letzten sieben Takten (T. 130-136)³⁸⁰ hervorzuheben: Das Tremolo erklingt sehr leise genau während der Entfaltung der letzten Blues-Rhythmus-Phrase, wodurch es als dezente

³⁷⁹ Nach der Generalpause erklingt keine Tonika, sondern die sehr leise zu spielende Mollsubdominante, die den ruhigen letzten Formabschnitt einleitet.

³⁸⁰ Siehe Kap. 4.6.2., S. 177.

Begleitung des Rhythmus in seiner letzten Wiederholung gedeutet werden kann. Dabei ist auch die klangfarbliche Verbindung zwischen Tremolo und Blues-Rhythmus bemerkenswert: Während der Blues-Rhythmus im Werk ausschließlich von der kleinen Trommel oder der Rührtrommel gespielt wird, die über den Blues-Rhythmus hinaus nirgendwo vorkommen, wird für das Tremolo der Takte 130-136 ausgerechnet die große Trommel ausgewählt, die nur an dieser Stelle erklingt. Durch die große Trommel wird am Ende des Werks also einerseits eine neue Klangfarbe vorgestellt und andererseits der Trommelklang erweitert.

4.6.4. Die Figuren

Die Figuren erfolgen im Gegensatz zu den beiden Konstanten (Zentralton und Blues-Rhythmus) in großer Variation. Sie variieren bezüglich der Klangfarbe, der Artikulation, der Anzahl der beteiligten Instrumente, der Textur sowie des Umfangs des zu verwendenden Notenmaterials. Es ist bereits ersichtlich, dass den Figuren eine besondere Bedeutung zukommt, indem durch sie Notenmaterial zum Vorschein kommt, welches über den Zentralton hinausgeht. Die großen Unterschiede zwischen den Figuren hinsichtlich der Bandbreite ihres Notenmaterials können am Beispiel der folgenden drei Figuren verdeutlicht werden.

Zunächst handelt es sich um die bereits angesprochene Figur der Klarinette in den Takten 25-33 (s. Beispiel 1). Diese besteht ausschließlich aus den Tönen D und Es, wobei das Es den Vorschlag zum langgezogenen Zentralton darstellt. Dadurch, dass sich Vorschlagstöne bei sämtlichen bis Takt 24 vorkommenden Figuren finden, wird deutlich, dass der Vorschlag, der die Figur der Klarinette ausmacht, ein Fragment vergangener Figuren darstellt, welches durch Abspaltung zustande kommt³⁸¹ und hier mit dem gehaltenen Zentralton kombiniert wird.

Weiter geht es mit der Figur der Takte 76-77 (Beispiel 7). Dort umfasst der Akkord in den Blasinstrumenten das chromatische Total. Dabei handelt es sich um eine symmetrische Akkordstruktur: Die sechs höheren Töne des Zwölftonakkords (*a'-h'-c''-d''-e''-g''*) bilden die transponierende Krebsumkehrung der tieferen sechs (*b-des'-es'-f'-fis'-as'*).^{382, 383}

³⁸¹ Klaus Ebbeke deutet diese Verbindung ebenfalls an: »Die Klarinette spielt eine Figur es-d, wobei das es als Vorschlag erklingt, ähnlich der Flötenfigur im vorhergehenden Abschnitt.« (Ebd., S. 28).

³⁸² Vgl. Brockmann 1986, S. 25.

³⁸³ Für weitere mögliche Verwendungen der Symmetrie s. Kap. 3.3.2., S. 46 f., Kap. 4.2.6, S. 116, Kap. 4.3.2., S. 121, Kap. 4.3.4., S. 125 f. u. Kap. 4.4.2., S. 133, Fn. 282.

Beispiel 7: Stille und Umkehr, T. 74-77

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 74-77) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), Alto Saxophone (Alt-Sax.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), Bassoon (Bck.), Trumpet (Tr.), and Violin (Vcl.). The second system (measures 78-81) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), Alto Saxophone (Alt-Sax.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), and Bassoon (Bck.).

Performance instructions and dynamics include:

- pp dolce* (pianissimo dolce)
- (immer wieder)* (repeatedly)
- (offen)* (open)
- dolce* (dolce)
- (div.) ord.* (divisi ordinati)
- pp espma non troppo* (pianissimo espansiva non troppo)
- unregelmäßige cresc. und dim.)* (irregular crescendo and decrescendo)

Bemerkenswert ist hierbei, dass dieser Zwölftonakkord, der ein weiteres Mal leicht variiert in Takt 81 vorkommt, ein Zitat aus Zimmermanns *Intercomunicazione* darstellt.³⁸⁴

Das letzte Beispiel bildet die Figur der Bassklarinette in den Takten 91-92 (Beispiel 8). Neben den Tönen C, D, E, F, Fis, G, As, A und B erklingen in dieser Figur die um einen Viertelton tiefalterierten Töne B, A, As und G sowie die um einen Viertelton hochalterierten Töne E und F. Damit wird deutlich, dass auch Notenmaterial über die temperierte Tonleiter hinaus verwendet wird, wobei dies erst spät im Stück – bei der Figur der Trompete in Takt 90 – zum ersten Mal erfolgt. Vierteltonen werden also erst dann eingesetzt, wenn bereits alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter erklingen sind. Ab Takt 90 kommen Vierteltonbewegungen dann häufig vor.³⁸⁵

Beispiel 8: Stille und Umkehr, T. 91-92

4.6.5. Koexistenz divergierender Elemente

Ein Zentralcharakteristikum des Werks ist die Schichtung, die durch die drei eigenständigen und sich parallel entfaltenden Ebenen zustande kommt, welche jeweils durch den liegenbleibenden Zentralton, den wiederholenden Blues-Rhythmus und die fragmentarischen Figuren

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 25. Das Zitat betrifft in den Takten 76-81 nicht nur den Zwölftonakkord, sondern auch die Figuren der Harfe: »[D]ie Takte 76-81 sind als Zitat aus *Intercomunicazione* (Klavierpart Takt 298 ff.) konzipiert [...]; die in hohen Lagen gespielten Klavierakkorde [...] werden im Orchester von der Harfe übernommen, der Zwölftonakkord von den Holzbläsern [und dem Horn]« (ebd., S. 25).

³⁸⁵ Für einen Überblick hinsichtlich der Organisation des Notenmaterials im Werk s. Utz 1993, S. 139 f.

entstehen.³⁸⁶ Dass die drei Ebenen stark divergieren, ist nicht nur an den großen Unterschieden hinsichtlich ihres Materials festzumachen, sondern darüber hinaus ist bei jeder Ebene eine unterschiedliche Zeitvorstellung erkennbar: »[d]ie in sich kreisende Zeitlosigkeit«³⁸⁷ des durchgehenden Zentraltons, »[d]as Zeitraster«³⁸⁸ der minimal variierten Blues-Rhythmus-Phrase und »die Zeitfixierung einzelner Augenblicke«³⁸⁹ bei den fragmentarischen Figuren. Damit wird deutlich, dass es sich bei der hier vorkommenden Schichtung nicht nur um eine Überlagerung verschiedenen Materials handelt, sondern sogar um »eine Überlagerung verschiedener Zeitebenen«.^{390, 391} Dieses Phänomen gehört zum Kern dessen, was Zimmermann »pluralistische Kompositionsmethode«³⁹² nennt.

Das pluralistische Element tritt hier schon anhand zweier »divergierender Zeitauffassungen«,³⁹³ die gleichzeitig im Werk wirken, hervor: Dabei wird darauf Bezug genommen, dass nach Anweisungen des Komponisten einerseits für den Blues-Rhythmus ein Jazzler eingesetzt werden soll³⁹⁴ und andererseits der Dirigent »das Werk in einem unverrückbaren Tempo bis zum Ende [...] spielen«³⁹⁵ soll. Denn durch den Jazzler ist eine Spielweise im Werk präsent, »die mit den mitteleuropäischen Vorstellungen von Akzentstufentakt und metrischer Unterteilung nur schwer vereinbart ist.«³⁹⁶ So versteht sich, dass »dem *unverrückbaren Tempo* des Dirigenten [...] der Jazzler sein ganz eigenes rhythmisches Empfinden entgegen[setzt]«.³⁹⁷

³⁸⁶ Für die Schichtung im kompositorischen Schaffen Zimmermanns s. Utz 2005, S. 122-129.

³⁸⁷ Utz 1993, S. 146.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Zu Untersuchungen hinsichtlich der zeitlichen Dimension unter konkreter Auseinandersetzung mit der zeitlichen Organisation der drei Ebenen in *Stille und Umkehr* s. Denhoff 1988, S. 27-38; Utz 1993, S. 131-147.

³⁹² Beispielswerke, die charakteristisch für diese Kompositionsmethode sind, stellen *Musique pour les soupers du roi Ubu* und *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois* dar, welche »gewissermaßen äußerste Positionen der erwähnten Kompositionstechnik [bezeichnen]« (Zimmermann, in seinem Einführungstext zum am 12. Mai 1968 uraufgeführten *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois*, zit. nach Zimmermann 1974, S. 112). Vor allem letzterem Werk ist zu entnehmen, dass sich das Zusammenbringen divergierender Elemente nicht obligatorisch auf die musikalischen Ereignisse beziehen muss: Dort sind unterschiedliche *Gattungen* gleichzeitig präsent (vgl. ebd., S. 110 f.). Für eine Beschreibung der pluralistischen Kompositionsmethode vom Komponisten selbst s. ebd., S. 112.

³⁹³ Hiekel 2005, S. 14.

³⁹⁴ Vgl. Zimmermann 1971, S. 9.

³⁹⁵ Ebd., S. 5.

³⁹⁶ Ebbecke 1986, S. 16.

³⁹⁷ Ebbecke, Programmheft der Tage für Neue Musik, Stuttgart, 10. bis 21. November 1987, S. 32; zit. nach Ebbecke 1998, S. 193.

4.6.6. Die Form

Bezeichnend für die Form ist, dass es keine Zäsuren zwischen den jeweiligen Abschnitten gibt, sondern sich das Klanggeschehen fließend und ohne Unterbrechungen weiterentfaltet, wobei die unterschiedlichen Formabschnitte »an den klangfarblichen Wechseln in der Instrumentation«³⁹⁸ des Zentraltons festgemacht werden. Demnach lässt sich das Werk formal wie folgt gliedern:^{399, 400}

Form						
Abschnitte	1	2	3	4	5	6
Takte	1-24	25-33	34-46	47-88	89-112	113-136

Im ersten Abschnitt werden die drei Ebenen vorgestellt, womit sich das Klanggeschehen in Gang setzt: Neben dem – abwechselnd von Flöte III, Harfe und Kontrabass sowie vom Cello vorgetragenen – Zentralton und der dreimal unverändert vorkommenden Blues-Rhythmus-Phrase erklingen in den Flöten I und II zwölf Figuren, die aus den Tönen *c'-cis'-d'-es'-e'-g'-as'-b'-c''* bestehen und durch Tonpermutationen voneinander abweichen.⁴⁰¹ Mit der Vervollständigung der zweiten Wiederholung der Blues-Rhythmus-Phrase endet der erste Abschnitt.

Den Anfang des zweiten Abschnitts markiert der Horn-Einsatz in *mf* (T. 25), wobei das Horn sonst nirgends im Abschnitt erklingt. Kennzeichnend ist hier das Material der Klarinette, das eine zweifache Funktion besitzt: Es handelt sich zum einen um eine Figur, die aus einem Fragment der Figuren des ersten Abschnitts herausgebildet wird,⁴⁰² und zum anderen um den gezogenen Zentralton *d'*, der durch den Vorschlag *es'* gefärbt wird.⁴⁰³ Außer der Klarinette erklingt der

³⁹⁸ Denhoff 1988, S. 30.

³⁹⁹ Für einen Überblick hinsichtlich der Instrumentation des Zentraltons in den jeweiligen Abschnitten s. ebd. Darüber hinaus s. Utz 1993, S. 138 für einen Überblick hinsichtlich der Instrumentation aller drei Ebenen. Der Darstellung von Utz ist als Grundmerkmal in instrumentatorischer Hinsicht zu entnehmen, dass nirgends das gesamte Orchester gleichzeitig erklingt, sondern »stets [...] nur kleine ausgewählte Gruppen eingesetzt [werden]« (Kühn 1978, S. 121).

⁴⁰⁰ Die hier vorgestellte Forminterpretation lässt sich beispielsweise bei den Analysen Wulf Konolds (Konold 1986, S. 233) sowie Michael Denhoffs (Denhoff 1988, S. 30) finden.

⁴⁰¹ Für einen Überblick hinsichtlich der Figuren des ersten Abschnitts s. Utz 1993, S. 134.

⁴⁰² Siehe Kap. 4.6.4., S. 182.

⁴⁰³ Siehe Kap. 4.6.2., S. 175.

Zentralton hier in den Flöten und der Harfe. Die am Anfang des Abschnitts begonnene Blues-Rhythmus-Phrase vervollständigt sich in Takt 32, also ein Takt vor dem Ende des Abschnitts, wobei im letzten Takt des Abschnitts die nächste Wiederholung der Blues-Rhythmus-Phrase beginnt. Dadurch wird deutlich, dass das Ende eines Abschnitts nicht obligatorisch mit dem Ende einer Blues-Rhythmus-Phrase verbunden sein muss, sondern die Entfaltung der Blues-Rhythmus-Phrasen auch unabhängig vom Formverlauf erfolgen kann.

Der Horneinsatz zeigt den Beginn auch des dritten Abschnitts an, wobei das Horn auch hier ausschließlich am Anfang eingesetzt wird. Gleich mit dem Horneinsatz setzen die den Abschnitt durchdringenden liegenbleibenden Klänge der gestrichenen Becken ein, wodurch erstmalig zum liegenbleibenden Zentralton ein liegenbleibender tonhöhenunbestimmter Klang hinzugefügt wird.⁴⁰⁴ Charakteristisch für den Abschnitt ist, dass der Zentralton ausschließlich von einem Instrument gespielt wird (Harfe) sowie, dass keine einzige Figur und somit kein Ton neben dem Zentralton erklingt.

Der zweite und dritte Abschnitt könnten auch als ein gemeinsamer Abschnitt gedeutet werden.⁴⁰⁵ Eine solche Forminterpretation wäre nicht nur deshalb nachvollziehbar, weil die beiden Abschnitte mit Abstand die kürzesten sind (9 bzw. 13 Takte), sondern auch deshalb, weil sie sich hinsichtlich des Notenmaterials sehr ähneln (Zentralton D und Vorschlagston Es bzw. nur Zentralton D) und sich damit in dieser Hinsicht von allen anderen Abschnitten abgrenzen. Jedoch wird im Rahmen dieser Analyse bevorzugt, von zwei Abschnitten zu sprechen.⁴⁰⁶ Zunächst hängt diese Entscheidung damit zusammen, dass in Takt 34 durch den Horneinsatz ein neuer Anfang angezeigt wird. Darüber hinaus spielt dabei die Entwicklung des Notenmaterials und der Aktivität eine große Rolle: Das Notenmaterial besteht im ersten Abschnitt aus acht Tönen (C-Cis-D-Es-E-G-As-B), im zweiten aus zweien (D-Es) und im dritten aus nur einem Ton (D), wobei im ersten Abschnitt ausgeprägte Figuren, im zweiten nur Vorschlagsfiguren und im dritten gar keine Figuren vorkommen. In dieser Hinsicht übernimmt der zweite Abschnitt eine wichtige

⁴⁰⁴ Siehe Kap. 4.6.2., S. 177.

⁴⁰⁵ Für eine solche Forminterpretation vgl. Utz 1993, S. 132 f. Utz deutet zwar die Takte 25-46 als eine Einheit, berücksichtigt jedoch die Änderung in Takt 34, indem er diese Einheit in zwei Teile (T. 25-33 und T. 34-46) unterteilt.

⁴⁰⁶ Für weitere Analysen, welche die Form auch so interpretieren, wie die Tabelle auf S. 186 veranschaulicht, vgl. Denhoff 1988, S. 30 und Ebbecke 1986, S. 24-39. Ebbecke weist ebenfalls in seiner Analyse darauf hin, dass man die beiden Abschnitte »durchaus auch als einen einzigen auffassen könnte« (ebd., S. 30).

Übergangsfunktion: Dort werden das Notenmaterial sowie die Aktivität entscheidend reduziert, bevor im dritten Abschnitt die maximale Reduktion erfolgt. Nicht zuletzt wird hier für die Deutung der Form auf die große klangfarbliche Veränderung des Zentraltons in Takt 34 abgestellt: Der größte Teil der Instrumente, die den Zentralton im zweiten Abschnitt vortragen, wird im dritten herausgenommen (Flöten I-III sowie Klarinette).

Der vierte Abschnitt stellt in vielerlei Hinsicht einen Gegensatz zum dritten dar: Der dritte ist der Abschnitt mit dem zweitkleinsten Umfang (13 Takte; kleiner ist nur der zweite, der 9 Takte umfasst), der geringsten Besetzung (Harfe, kleine Trommel und Becken sowie Horn nur am Anfang des Teils) und dem am meisten begrenzten Notenmaterial (nur der Zentralton D kommt vor), während der vierte den Abschnitt mit dem größten Umfang (42 Takte) und der umfangreichsten Besetzung (Flöte, Oboe, Englisch Horn, Klarinette und Bass-Klarinette, Altsaxophon, Kontrafagott, Horn, Posaune und Kontrabass-Posaune, Becken, kleine Trommel, Harfe, Cello und Kontrabass) darstellt, in dem – zum ersten Mal im Stück – alle zwölf Töne der chromatischen Skala vorkommen. Das chromatische Total erklingt sogar gleichzeitig im zwölftönigen Akkord in den Takten 76-77 und 81.⁴⁰⁷ Englisch Horn und Altsaxophon werden hier neu zum Vortragen des liegenbleibenden Zentraltons eingesetzt.

Die Blues-Rhythmus-Phrase mit Beginn in Takt 83 ist um einen Takt verkürzt,⁴⁰⁸ wodurch der Abschnitt mit dem vorletzten Takt der Blues-Rhythmus-Phrase endet. Dass ein Abschnitt genau mit dem Takt endet, in dem sich der Blues-Rhythmus vervollständigt (der letzte Takt der Blues-Rhythmus-Phrase ist der Pausentakt), findet hier zum ersten Mal statt und erfolgt dann in beiden folgenden Abschnitten.

Der Zentralton wird im fünften Abschnitt von der Violine, der Bratsche und der singenden Säge gespielt. Neu eingeführt sind hier einerseits die Töne a''' und d'''' in den antiken Zimbeln und andererseits die Vierteltonbewegungen im Rahmen der Figuren, wodurch der Tonvorrat über das im vierten Abschnitt erreichte chromatische Total hinausgeht.

Im sechsten Abschnitt tragen das neu eingeführte Akkordeon, die Klarinette und die singende Säge den Zentralton vor, wobei in den letzten Takten die Kontrabässe die Klarinette ersetzen. In

⁴⁰⁷ Siehe Kap. 4.6.4., S. 182-184. Für die Analyse weiterer Zusammenklänge in diesem Abschnitt s. Denhoff 1988, S. 34.

⁴⁰⁸ Siehe Kap. 4.6.3., S. 181.

Takt 125 erklingt die letzte Figur, in den Takten 126 bzw. 127 erklingen zum letzten Mal die Töne *d''''* bzw. *a''''* und in Takt 128 vervollständigt sich der Blues-Rhythmus zum vorletzten Mal. In Takt 130 beginnen das neu einsetzende Tremolo auf der großen Trommel sowie die letzte Wiederholung des Blues-Rhythmus', während das kurz ausgesetzte Akkordeon erneut eintritt. Hiermit setzt sich die Schlussphase in Gang: Der Blues-Rhythmus wird ein letztes Mal gespielt, während seiner letzten Entfaltung bleiben das Tremolo der großen Trommel sowie das *d'* in Kontrabässen und Akkordeon liegen und die singende Säge kehrt nach ihrer letzten Wechselbewegung zum *d'* zurück; das Stück endet in einem langsamen *morendo*.

So wie am Ende des Werks liegen auch am Ende des vierten und fünften Abschnitts keine Figuren vor. Es handelt sich dabei um ein »Nachlassen von musikalischen Aktivität und Dichte«⁴⁰⁹ am Ende der Abschnitte. Utz beschreibt es »wie ein Atemholen, ein kurzes Innehalten, das die darauffolgenden Vorgänge ermöglicht, in Gang setzt.«⁴¹⁰ Dieses Phänomen findet jedoch nicht, wie Utz konstatiert, am Ende jedes einzelnen Abschnitts statt. Denn direkt am Ende des ersten Abschnitts entfaltet sich eine Figur (T. 24) und im zweiten erklingt die Vorschlagsfigur gegen Ende des Abschnitts (T. 32-33). Im dritten sind zwar keine Figuren am Ende des Abschnitts zu finden, dies heißt aber nicht, dass die Figuren erst am Ende des Abschnitts ausgesetzt sind, wodurch ein Nachlassen von Aktivität und Dichte zu konstatieren gewesen wäre: Das dortige Fehlen der Figuren hängt damit zusammen, dass im gesamten dritten Abschnitt gar keine vorkommen.⁴¹¹ Bezüglich des Notenmaterials und der Aktivität im formalen Kontext können wir nun feststellen: In den ersten drei Abschnitten findet *eine* sehr allmähliche Reduktion des Notenmaterials und der Aktivität statt.⁴¹² Im Gegensatz dazu werden in den letzten drei Abschnitten die Aktivität und das Notenmaterial, die im Laufe *eines jeden* Abschnitts vorkommen, am Ende *jedes* Abschnitts herausgenommen.⁴¹³

⁴⁰⁹ Utz 1993, S. 132.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Auch wenn man, wie Utz, den zweiten und dritten Abschnitt als einen deutet, ist es so, dass die Figuren nicht nur am Ende, sondern im größten Teil des Abschnitts (in den letzten 13 von 22 Takten) ausgesetzt bleiben.

⁴¹² Siehe Kap. 4.6.6., S. 187 f.

⁴¹³ Die Reduktion im sechsten Abschnitt – die das Werk zu Ende führt – ist die größte der letzten drei Abschnitte und entspricht der allmählichen Reduktion in den ersten drei Abschnitten. Die Analogie zwischen den ersten drei und dem letzten Abschnitt betrifft folgende Aspekte: Abwesend bleiben die Figuren im Rahmen der ersten allmählichen Reduktion 13 Takte lang (Takte 34-45) und in der Reduktion im letzten Abschnitt elf Takte lang (Takte 126-136); in beiden Reduktionsvorgängen kommt das Notenmaterial *d'-es'* vor, bevor das *d'* den Einzelton darstellt, wobei im

Aufgrund dieser Beobachtung könnte man, bei einem Versuch, die Form in makroskopischer Hinsicht zu beleuchten, jeweils die ersten und letzten drei Abschnitte zusammenfügen, wodurch folgende Zweiteilung entstünde:

Form						
Teile	1			2		
Abschnitte	1	2	3	4	5	6
Takte	1-24	25-33	34-46	47-88	89-112	113-136

Der Tabelle lässt sich entnehmen, dass die drei Abschnitte des zweiten Formteils ungefähr doppelt so lang wie die entsprechenden drei des ersten Formteils sind (24 bzw. 42 Takte; 9 bzw. 24 Takte; 13 bzw. 24 Takte), wodurch die Gesamtlänge des zweiten Formteils ungefähr der doppelten des ersten entspricht (46 bzw. 90 Takte).⁴¹⁴

4.6.7. Schlussfolgerungen

Zimmermanns *Stille und Umkehr* liefert uns eine monothematische Musik, die einerseits »einen sehr einheitlichen Charakter ausbildet«⁴¹⁵ und zugleich durch die Koexistenz heterogener Ebenen geprägt ist, die sich übereinandergeschichtet entfalten. Aufgrund dieses Grundmerkmals erscheint hier als notwendig, die drei individuellen Themen, auf denen die drei Ebenen jeweils basieren, nicht nur als eigene und unterschiedliche Substanzen mit individueller Physiognomie, sondern auch in Verbindung zueinander zu betrachten, wodurch dann das Thema im Sinne einer übergeordneten Substanz erscheint, welches das Werk sehr einheitlich prägt, da nur Material im Werk vorkommt, das unmittelbar aus diesem Thema abgeleitet wird.⁴¹⁶ Demnach wird deutlich,

letzten Reduktionvorgang zusätzlich der Viertelton zwischen *d'* und *es'* eingesetzt wird; am Ende beider Reduktionsvorgänge – und sonst nirgends – werden liegenbleibende tonhöhenunbestimmte Klänge neueingesetzt (gestrichene Becken bzw. Tremolo auf der großen Trommel).

⁴¹⁴ Vgl. Denhoff 1988, S. 30.

⁴¹⁵ Utz 1993, S. 132.

⁴¹⁶ Die drei Unterthemen wurden bereits in 4.6.1. (S. 174) als Bestandteile eines übergeordneten Themas vorgestellt, wobei ihr jeweiliger Inhalt in 4.6.2. (S. 174-179) bzw. 4.6.3 (S. 179-182) bzw. 4.6.4. (S. 182-184) ausführlicher behandelt wurde. Zur Ergänzung: Die erste konkrete Variante des Figuren-Themas erfolgt im ersten Takt, wobei jede weitere Figur eine weitere Variante darstellt; die erste konkrete Variante des Rhythmus-Themas umfasst die ersten acht Takte, wobei sich diese Variante im weiteren Verlauf unverändert bzw. mit leichten Variationen wiederholt; die

dass das Werk charakteristisch für die fünfte Kategorie der Monothematik ist.

Wie bei Ligetis *Continuum* und Scelsis Streichquartett Nr. 3 stellt auch hier die Verbindung zwischen Statik und immanenter Klangmetamorphose ein essentielles Charakteristikum dar.⁴¹⁷

Besonders ist hier jedoch im Vergleich zu den anderen beiden Werken, dass trotz der dauerhaften Variationen des Gesamtklangs die Entwicklungsbögen deutlich geringer sind. Dies hängt entscheidend damit zusammen, dass der Auf- und Abbau der harmonisch-rhythmischen Spannung hier jeweils nur fragmentarisch ausfällt.

Aufgrund dieser ausgesprochen eingeschränkten Entwicklungsbögen könnte der Eindruck entstehen, dass hier »sich eigentlich nichts ereignet: dynamisch und ausdrucksmäßig überaus verhalten, in »unverrückbarem Tempo« ablaufend verharrt die Musik ziellos in sich selbst, löst sich – kaum begonnen – auf, ohne sich jemals zu greifbar konturierter Gestalt zu verfestigen«.⁴¹⁸ Es handelt sich hier um eine Musik »am Rande des Verstummens«,⁴¹⁹ »an der Grenze [...] zur Nicht-Musik, zum Nicht-Klang«,⁴²⁰ in der sich trotz jeder »Verweigerung und Zurücknahme«⁴²¹ divergierende Welten mit großer Raffinesse ineinander verschränken und jeweils dezent verändern, wodurch ein vielseitiges Klanggeschehen zustande kommt, welches unentwegte Verwandlungen erfährt.

Nun gerade für eine solche Musik wurde ausgerechnet der Ton D für die Rolle des Zentraltons ausgewählt; ein Ton, dem eine essentielle Bedeutung im Rahmen der europäischen Musiktradition zukommt: Zurückblickend auf die Musik des Mittelalters, findet man den Ton D als den ersten der Kirchentöne (*Tonus Protus*), wobei er auch im Rahmen des durmolltonalen Systems eine zentrale Rolle spielt, da er bei auffallend vielen Werken den Grundton der

konkreten Varianten des Zentralton-Themas sind hingegen offen, da der Zentralton ohne Unterbrechungen in unterschiedlichen Färbungen liegenbleibt. Wenn man sich auf die Suche nach konkreten Varianten des Zentralton-Themas machen würde, könnte man sich an Veränderungen im Hinblick auf Akzentsetzung, Instrumentierung und Dynamik orientieren, welche den Beginn neuer konkreter Varianten markieren könnten. Das Ergebnis bliebe jedoch in jedem Fall subjektiv, ähnlich wie die Situation bei Ligetis *Continuum* ist (s. Kap. 4.4.5., 149 f.), da es auch hier nicht die eine eindeutige Interpretation gibt, die alle anderen ausschließt.

⁴¹⁷ Für Ligetis *Continuum* s. z.B. Kap. 4.4.2., S. 131-138 u. 4.4.5., S. 148; für Scelsis Streichquartett Nr. 3 s. z.B. Kap. 4.5.5., S. 164-167.

⁴¹⁸ Kühn 1978, S. 120.

⁴¹⁹ Ebd., S. 121.

⁴²⁰ Utz 1993, S. 131.

⁴²¹ Kühn 1978, S. 121.

Zentraltonart bildet.⁴²² Die Tatsache, dass ausgerechnet dieser Ton stets »am Rande des Verstummens« schwebt und mit dem Ende des Stücks ausklingt, könnte demnach so gedeutet werden, dass hier ein Fundament der abendländischen Musik zunächst hinterfragt und schließlich zum Schweigen gebracht wird.

⁴²² Beispielsweise ist das D der meist verwendete Grundton der Zentraltonart in Haydns Symphonien (von den 104 Symphonien stehen 23 in D-Dur und 3 in d-Moll).

4.7. Salvatore Sciarrino – Canzona di Ringraziamento (1985)⁴²³

Die folgende Analyse wird zeigen, dass in diesem Werk ein Thema sowie ein sekundäres Material, welches nicht aus dem Thema stammt, in diversen Varianten vorkommen. Diese Erkenntnis erlaubt es, das Werk in die zweite Kategorie der Monothematik einzusortieren. Behandeln soll die Analyse darüber hinaus das Notenmaterial, die Form sowie die zu verwendenden Spieltechniken, welche – wie bei Cowells *Sinister Resonance* – für das Klanggeschehen des Werks von elementarer Bedeutung sind.

4.7.1. Das Thema

Das Thema setzt sich aus einem sich in tiefer und mittlerer Lage entfaltenden kontinuierlichen Klang in der Rolle des klanglichen Fundaments sowie aus hervortretenden, in hoher Lage zu spielenden Einzeltönen bzw. fragmentarischen Figuren zusammen. Charakteristisch sowohl für den kontinuierlichen Klang als auch für die Einzeltöne und fragmentarischen Figuren ist, dass für die Klangerzeugung verschiedene Spieltechniken miteinander kombiniert werden, wodurch eine besondere und vielschichtige Klanglichkeit entsteht.⁴²⁴

4.7.2. Erster Formteil – Klangfundament, hervortretende Töne und sekundäres Material

Auffällig ist zunächst, dass hier – im Gegensatz zu sämtlichen bereits behandelten Werken – keinerlei Informationen hinsichtlich des Tempos vorliegen. Der Verzicht auf Tempoangaben stellt jedoch im Hinblick auf das Gesamtschaffen Sciarrinos keinen Sonderfall in diesem Stück dar, sondern ist ein charakteristisches Merkmal in Sciarrinos Partituren. Diesbezüglich »ist bemerkenswert, dass ein Komponist in einer Zeit äußerst präziser Notation sich für eine Musik entscheidet, die Klangfarbe und Artikulation äußerst minutiös festhält, nicht aber das Tempo.«⁴²⁵ Klangfundament und hervortretende Einzeltöne entfalten sich zunächst bis zum Ende der ersten

⁴²³ Für die Analyse verwendete Partitur: Sciarrino 1990, S. 16-20.

⁴²⁴ Bei dieser Kombination der unterschiedlichen Spieltechniken könnte man von einer Art Polyphonie der Effekte sprechen: »This piece embodies polyphony created through the incorporation of various effects and techniques into one multi-faceted musical statement. The author chooses to describe this form of polyphony as poly-effective, as the combinations result in multiple effects instead of multiple melodies.« (Lanz 2010, S. 50).

⁴²⁵ Hodkinson 2019, S. 62.

Partiturseite.⁴²⁶ Für das Klangfundament werden zu Beginn des Stückes sowie auch überwiegend bis zum Schluss die chromatische Linie zwischen den Tönen G-Gis-A-Ais-H-C-Cis und der Triller D-Dis miteinander kombiniert, wodurch das Glissando zwischen Cis-Dis impliziert wird (Beispiel 1).⁴²⁷ Charakteristisch für das Klangfundament ist, dass die chromatische Linie zwischen den Tönen G und Cis in einer Wellenbewegung erfolgt, die trotz der temporären Unterbrechungen genauso weitergeführt wird, als ob die Unterbrechung nicht vorgekommen wäre: Der erste Ton nach der Unterbrechung ist genau dieser, der auch dann vorkäme, wenn im Zeitraum der Unterbrechung die wellenhafte Bewegung fortgesetzt würde (Beispiel 1).

Die hervortretenden Töne werden zu Beginn des Stückes sowie auch größtenteils im weiteren Verlauf bis zum Schluss als Flageolettöne mit Einbehaltung des charakteristischen D-Dis-Trillers gespielt (Beispiel 1). Das Notenmaterial der Einzeltöne setzt sich hier aus den Tönen C, E, Fis und A zusammen, wobei der höchste und meist verwendete Anfangston *a'''* als Zentralton auftritt.

Beispiel 1: Canzona di Ringraziamento, S. 1, Syst. 1

Im Anschluss (am Ende der ersten Seite) wird ein neuer Klang exponiert, der durch folgende Spieltechnikkombination zustande kommt: Die zusammen gruppierten Töne werden durch die Technik der *Aeolian sounds* gespielt und die nicht zusammen gruppierten Töne werden gesungen, wodurch die darüber notierte Portamento-Bewegung entsteht (Beispiel 2).⁴²⁸ Dieser Klang stellt sekundäres Material dar, welches grundsätzlich am Ende formaler Einheiten erscheint

⁴²⁶ Da es in der Partitur keine Taktangaben gibt, wird hier mit Partiturseiten und Notensystemen gearbeitet.

⁴²⁷ Es gibt zwei Möglichkeiten, den charakteristischen Triller D-Dis zu spielen, wobei bei der einen das implizierte Cis-Dis-Glissando, verglichen mit der chromatischen Bewegung G-Gis-A-Ais-H-C-Cis, deutlich im Vordergrund steht und bei der anderen die Balance zwischen den beiden Elementen (Glissando und chromatischer Bewegung) ausgewogen ist. Vgl. – auch für die diesbezüglichen interpretatorischen Details – Lanz 2010, S. 51 f.

⁴²⁸ Vgl. – auch für die diesbezüglichen interpretatorischen Details – Lanz 2010, S. 52-54.

und dadurch eine wichtige kadenzielle und somit formbildende Funktion einnimmt. Mit dem sekundären Material in kadenzieller Funktion endet der erste Abschnitt des ersten Formteils.

Beispiel 2: Canzona di Ringraziamento, S. 1, Syst. 5 u. S. 2, Syst. 1

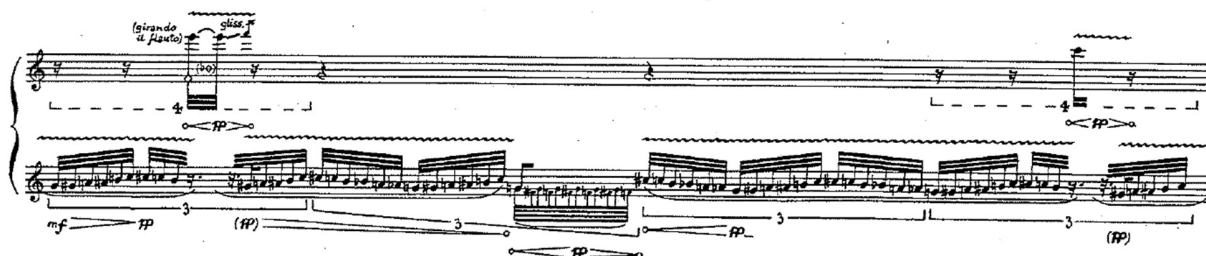
Den längeren zweiten Abschnitt eröffnet der Zentralton a'''' (nach dem Komma), der im Laufe des Abschnitts nur sporadisch vorkommt (nur noch zweimal) und dadurch an Bedeutung verliert. Die durch das Klangfundament und die hervortretenden Einzeltöne sich bildende Einheit wird im vierten Notensystem der zweiten Seite durch das diesmal deutlich kürzer vorkommende sekundäre Material unterbrochen. Dem sekundären Material kommt hier zwar keine formale Bedeutung zu (es wirkt hier eher als Reminiszenz und weist keine kadenzielle Funktion auf), dieses erklingt jedoch erneut an einer bedeutsamen Stelle: direkt vor dem erstmaligen Auftreten einer hervortretenden Figur (bislang haben wir nur hervortretende Einzeltöne gehört). Die Exposition einer Figur ist deshalb so wichtig, da die Entwicklung der Figuren für die Weiterentwicklung des Stückes ausschlaggebend ist, wie dies weiter dargelegt wird.⁴²⁹

Bei der hier vorkommenden Figur ($e''''-f''''$, Beispiel 3) sowie bei der Figur im fünften Notensystem

⁴²⁹ Siehe Kap. 4.7.3., S. 197 f. u. Kap. 4.7.4., S. 198 f.

der dritten Seite ($c'''-h'''$) handelt es sich um einen Seufzer,⁴³⁰ wobei der zweite Seufzer die transponierte Umkehrung des ersten darstellt.

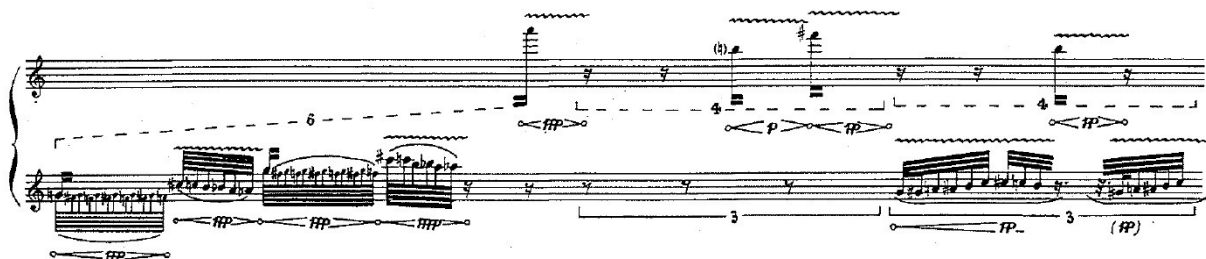
Beispiel 3: Canzona di Ringraziamento, S. 2, Syst. 5



Bemerkenswert ist dabei, dass der Seufzer »[d]er gestische Archetypus vieler figurativer Modelle Sciarrinos ist«⁴³¹ und in diversen Formen in Sciarrinos Musik vorkommt.⁴³² Zum Beispiel in der *Canzona di Ringraziamento* gibt es einen Seufzer nicht nur als fragmentarische Figur, sondern auch als Portamento-Bewegung beim sekundären Material (s. Beispiel 2).

Über die beiden Seufzer-Figuren $e'''-f'''$ und $c'''-h'''$ hinaus kommt nur noch eine weitere fragmentarische Figur in diesem Formteil vor: Es handelt sich um die Sprungfigur $h'''-fis'''$ im zweiten Notensystem der dritten Seite, die auch deshalb besonders auffällig ist, da sie an einer Stelle erscheint, an der das Klangfundament temporär pausiert.

Beispiel 4: Canzona di Ringraziamento, S. 3, Syst. 2



Im Hinblick auf das Notenmaterial bei den Einzeltönen bzw. Figuren findet im zweiten Abschnitt

⁴³⁰ Der Seufzer erfolgt in der europäischen Musiktradition deutlich häufiger absteigend statt aufsteigend. Als Beispiel aus der europäischen Musiktradition für den absteigenden Seufzer sei der Anfang der Klaviersonate Nr. 8, Op. 13 von Beethoven und für den selteneren Fall des aufsteigenden Seufzers der Anfang des *Lacrimosa* aus Mozarts *Requiem* angeführt.

⁴³¹ Schick 2019, S. 151 f.

⁴³² Hinsichtlich der diversen Formen, in welchen der Seufzer in Sciarrinos Musik verwendet wird, s. ebd., S. 152.

des ersten Formteils eine Erweiterung statt, da neben dem bereits im ersten Abschnitt erklingenden Notenmaterial (C, E, Fis, A) hier zusätzlich die Töne F, B und H vorkommen. Was das Klangfundament betrifft, lassen sich im ersten Formteil bestimmte Variationen beobachten. Diese erfolgen dadurch, dass an einigen Stellen die chromatische Bewegung G-Gis-A-Ais-H-C-Cis in diminuerter Form (etwa im zweiten Notensystem der zweiten Seite) sowie in augmentierter Form (im vierten Notensystem der dritten Seite) ausfällt und ihre charakteristische wellenhafte Bewegung durch aufeinanderfolgende absteigende (etwa im dritten und vierten Notensystem der zweiten Seite) sowie aufeinanderfolgende aufsteigende Bewegungen (etwa im ersten Notensystem der dritten Seite) ersetzt wird.

Am Ende des zweiten Abschnitts tritt das sekundäre Material wieder in Erscheinung: hier verlängert und – wie auch am Ende des ersten Abschnitts – in kadenzialer Funktion. Hiermit endet der erste Formteil.

4.7.3. Mittelteil – Der dezente Kontrast zum ersten Formteil

Nach einer Generalpause beginnt der zweite Formteil (erstes Notensystem der vierten Seite), der Elemente aus dem ersten aufgreift und zu ihm in gewisser Hinsicht kontrastiert. Die aufgreifenden Elemente, die in einer solchen Art behandelt werden, dass ein Kontrast zum ersten Formteil entsteht, sind die folgenden:

Zunächst handelt es sich um das Klangfundament, welches sich hier grundsätzlich in der mittleren Lage der Flöte entfaltet. Dies steht im Gegensatz zum ersten Formteil, in dem sich das Klangfundament grundsätzlich in der tiefen Lage bewegt.

Darüber hinaus werden die beiden fragmentarischen Figuren des ersten Formteils (Seufzer und Sprungfigur) aufgegriffen und überarbeitet, wobei der entscheidende Unterschied zum ersten Formteil darin besteht, dass die Figuren nicht nur sporadisch vorkommen, sondern den Mittelteil dominieren. Der Seufzer verwendet hier sein ursprüngliches Notenmaterial ($e'''-f'''$) in augmentierter Form (Beispiel 5) und die den Mittelteil dominierte Sprungfigur erfolgt auf- sowie absteigend und unter Anwendung nicht ausschließlich der Quinte, sondern auch der Quarte (Beispiel 5) und der Terz.

Nicht zuletzt greift der Mittelteil die Idee des vorübergehenden Pausierens des Klangfundaments

auf (s. Beispiel 4), die hier ausgiebig verwendet wird (z.B. im vierten System der vierten Seite; s. Beispiel 5), wodurch dem Mittelteil eine fragmentarische Nuance zukommt.

Beispiel 5: Canzona di Ringraziamento, S. 4, Syst. 4

Der zweite Formteil lässt sich in zwei ungleich große Abschnitte gliedern, deren zweiter eine komprimierte Teilwiederholung des ersten darstellt, wobei beide Abschnitte mit dem kadenzhaften sekundären Material enden: Der erste Abschnitt, der im ersten Notensystem der vierten Seite beginnt, vervollständigt sich am Ende des fünften Notensystems der vierten Seite; der zweite nimmt im sechsten Notensystem erst mit dem zweiten Anlauf Fahrt auf (nach dem Komma) und endet am Anfang der fünften Seite. Wiederholt wird im zweiten Abschnitt der größte Teil des zweiten und dritten Notensystems der vierten Seite in variiertes Form.

Im Mittelteil besteht das Notenmaterial der hervortretenden Einzeltöne bzw. Figuren aus sämtlichen bereits im ersten Formteil verwendeten Tönen (C, E, F, Fis, A, B, H) sowie aus den neu angeführten Tönen D, Es und G. Eröffnet wird der zweite Formteil durch den erstmalig erklingenden hervortretenden Einzelton Es. Der neue Einzelton zu Beginn des zweiten Formteils, die lange Abschlusspassage am Ende des ersten Formteils und die Generalpause zwischen den beiden Formteilen führen dazu, dass sich der zweite Teil deutlich vom ersten abhebt.

4.7.4. Schlussteil – Feststellungen im Hinblick auf Material und Form

Sciarrino hat auf eine Zäsur, wie diese zwischen den ersten beiden Formteilen, hier, zwischen Mittel- und Schlussteil, verzichtet: Die Abschlusspassage des Mittelteils ist verhältnismäßig kurz, die Pause zwischen den Formteilen minimal und eine Eröffnung des Schlussteils durch einen neuangeführten Ton findet auch nicht statt. Doch auch wenn keine prägende Zäsur hier vorliegt, lässt sich deutlich ein neuer Formteil erkennen, der im ersten Notensystem der fünften Seite beginnt, sich stark vom Mittelteil unterscheidet und als variierte Wiederkehr des ersten Formteils

fungiert. Die Parallelen zum Anfangsteil, die zugleich Unterschiede zum Mittelteil aufweisen, sind die folgenden:

Das Klangfundament erklingt überwiegend im tiefen Register der Flöte; die hervortretenden Einzeltöne dominieren, wobei hervortretende fragmentarische Figuren nur sporadisch erklingen; das Notenmaterial, das im Rahmen der hervortretenden Einzeltöne bzw. Figuren vorkommt, ist genau jenes des ersten Formteils (C, E, F, Fis, A, B, H), wobei die Figuren sogar ausschließlich dasjenige Material verwenden, das im Anfangsteil verwendet wurde, ohne in anderen Transpositionen zu erklingen;⁴³³ Pausen tauchen besonders selten auf.

Die hervortretenden Figuren eröffnen und beenden den Abschlussteil⁴³⁴ (Beispiel 6), wobei sie sonst im Laufe des Abschlussteils fehlen. Der dritte Formteil lässt sich in zwei Abschnitte gliedern: Der erste Abschnitt entfaltet sich vom Quintsprung H-Fis im ersten Notensystem der fünften Seite bis hin zum sekundären Material – hier in kadenzieller Funktion – im vierten Notensystem der fünften Seite und der zweite von da an (nach dem Komma) bis zum Ende des Werks.

Beispiel 6a: Canzona di Ringraziamento, S. 5, Syst. 1

Beispiel 6b: Canzona di Ringraziamento, S. 5, Syst. 7

⁴³³ Wie im ersten Formteil verwenden hier die Sprungfigur die Töne h'' und fis''' und die Seufzerfigur die Töne c''' und h'' sowie e''' und f''' , wobei der Seufzer $e'''-f'''$ im Gegensatz zum Anfangsteil abwärts ausfällt ($f'''-e'''$).

⁴³⁴ Der erste Impuls des Abschlussteils ist die Sprungfigur $h''-fis'''$, wobei das Ende des Stückes so gestaltet ist, dass das Klangfundament zunächst temporär durch den Seufzer $c'''-h''$ und anschließend endgültig durch den sich dreimal wiederholenden Seufzer $f'''-e'''$ unterbrochen wird.

Hinsichtlich der großformalen Anlage liegt dem Werk das Modell der dreiteiligen Liedform zugrunde (A-B-A'). Was die Bestandteile des Werks betrifft, kann man deutlich die folgenden prägenden Substanzen erkennen: erstens das Klangfundament und zweitens die hervortretenden Einzeltöne bzw. Figuren, die zu einer Einheit verflochten sind, sowie drittens das sekundäre Material, das streckenweise eingeschoben wird und fast ausschließlich kadenzial fungiert.

Bezogen auf diese prägenden Substanzen, entspricht dieses Stück in einem hohen Maße einem Modell, das Sciarrino häufig in Werken verwendete, die er in zeitlicher Nähe zum 1985 entstandenen *Canzona di ringraziamento* komponierte. Denn diese Werke bestehen, wie Utz anmerkt, grundsätzlich aus »(1) einem Hintergrund, der aus fragilen Flageolett-Tönen oder luftigen Bläserklängen, meist in höchster Lage, 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 ggf. zu »Fenstern« ausgeweitet werden können, denen in der Regel konstitutive formale Funktion zukommt, da sie als Säulen der makroformalen Orientierung dienen.«⁴³⁵

Demnach wird Folgendes deutlich: Das Klangfundament entspricht dem »Hintergrund«, die hervortretenden Einzeltöne bzw. Figuren den »isolierten Gesten« und das eingeschobene sekundäre Material den »Fenstern«, wobei der Unterschied zum oben beschriebenen Modell darin besteht, dass die »Fenster« hier keine »*Little Bangs* in Form von heftigen Impulsen« darstellen.

4.7.5. Schlussfolgerungen

Durch Sciarrinos *Canzona di ringraziamento* wird die Monothematik hier in einem Werk präsentiert, das sich durch »eine faszinierende und rätselhafte Klanglichkeit«⁴³⁶ auszeichnet, welche in sehr individueller Art fragil ist und sich teilweise am Rande der Stille bewegt. Lukas

⁴³⁵ Utz 2019, S. 189. Als Beispielswerk für dieses Modell führt Utz das ebenfalls im Jahr 1985 entstandene *Lo spazio inverso* an.

⁴³⁶ Schick 2019, S. 170.

Haselböck betont hierzu, dass diese »spezifische Fragilität der Klangerzeugung [...] eine gesteigerte Intensität des Lauschens zur Folge hat«:⁴³⁷ »Wollen wir uns auf diese Nuancen [die fragilen Klangereignisse] einlassen, sind wir aufgefordert, nicht nur zuzuhören, sondern die Register der Wahrnehmung zu erweitern und mit Hingabe zu lauschen.«⁴³⁸ Im Bezug auf die Bedeutung der Klanglichkeit für das Werk ist maßgeblich, dass die Klänge, die durch Anwendung erweiterter Spieltechniken erzeugt werden, keine bloßen Nebeneffekte darstellen, sondern unmittelbar zum Fundament des Stückes gehören, also genau im Sinne Sciarrinos »zum Grundstoff des Stücks werden«.⁴³⁹

Hinsichtlich der monothematischen Kategorisierung lässt sich das Werk in die zweite Kategorie von Monothematik einteilen. Denn neben dem das Werk dominierende Thema (Klangfundament und hervortretende Töne) kommt ein sekundäres Material vor, welches – fast ausschließlich in kadenzialer Funktion – die Entfaltung des Themas an wichtigen Stellen temporär unterbricht. Wenn man nun versuchen würde, die konkreten Themenvarianten voneinander abzugrenzen, würde man aufgrund der fließenden Bewegung auf Schwierigkeiten stoßen. Jedoch könnte man im Hinblick auf den Mikrokosmos des Stückes die hervortretenden Einzeltöne bzw. Figuren als mikroskopische Zäsuren wahrnehmen, durch welche sich die aneinanderreihenden Themenvarianten voneinander abgrenzen. Aus dieser Perspektive sähe die Bestimmung der Varianten beispielsweise am Anfang des Werks wie folgt aus: Mit dem ersten hervortretenden Einzelton (A) endet die erste konkrete Variante des Themas und direkt im Anschluss beginnt die zweite, die sich bis zum zweiten Einzelton (E) spannt (Beispiel 1).

⁴³⁷ Haselböck 2019, S. 133.

⁴³⁸ Ebd., S. 132 f.

⁴³⁹ Sciarrino äußert sich in einem Interview am 30. April 2013 mit Sabine Ehrmann-Herfort wie folgt: »Ich mag es nicht, einen Klang in der Musik wie Salz und Pfeffer zu gebrauchen, der Klang muss zum Grundstoff des Stücks werden.« (Ehrmann-Herfort 2013, S. 309).

5. Monothematik im außermusikalischen Kontext

Im Anschluss an die rein musiktheoretische Analyse der Monothematik soll ein Versuch unternommen werden, sich der Monothematik noch auf einer anderen, abstrakt-interpretatorischen Ebene zu nähern. Hierbei wird zunächst ein Blick auf die festgestellten monothematischen Grundeigenschaften geworfen, welche als prägendes Merkmal für den Kompositionsprozess identifiziert werden, um anschließend eine Parallele im menschlichen Tun für diese zu finden. Hiernach gibt es also für jede monothematische Grundeigenschaft ein Äquivalent im außermusikalischen Bereich. Dieser vorliegende Deutungsansatz sucht, aus dem theoretischen Dasein der Monothematik heraus eine Brücke in das real-konkrete Leben zu schlagen und die Grenzen des rein Formalen zu überwinden.

Das monothematische Werk ist das Werk, das

- erstens auf *einem* Thema basiert und
- zweitens – grundsätzlich oder ausschließlich – aus seinen Umformungen besteht.⁴⁴⁰

Diese Eigencharakteristika monothematischer Werke prägen den Kompositionsprozess wie folgt:

Es handelt sich im Kompositionsprozess

- erstens um die Suche nach dem Einen, nach dem, was die elementare Rolle im Werk einnimmt, also die Suche nach dem Wesentlichen, wobei mit »wesentlich« dasjenige gemeint ist, was der Komponist bzw. die Komponistin für wesentlich im Werk hält und
- zweitens um die intensive Auseinandersetzung mit diesem Einen, um seine jeweils geeigneten Erscheinungsformen zu finden, also um das tiefgründige Auseinandersetzen mit dem Wesentlichen.

Die Suche nach dem Wesentlichen und das tiefgründige Auseinandersetzen damit stellen Prozesse dar, die zwar mehr oder weniger bei der Entstehung *jedes* Werks mitwirken,⁴⁴¹ denen jedoch im speziellen Fall der Monothematik eine besondere Bedeutung zukommt. Denn mit der Entscheidung über das Thema wird bereits die Grundlage für das gesamte Werk bestimmt und

⁴⁴⁰ Siehe S. 2.2., S. 21 f.

⁴⁴¹ Diese Prozesse variieren je nach Kompositionsvorgang. Sie können z.B. bewusst oder unbewusst sein, sich gegenseitig beeinflussen oder nicht, simultan oder zeitversetzt erfolgen.

erst durch das Dechiffrieren der Möglichkeiten des Themas kommt das im Werk vorkommende Material überhaupt zustande.⁴⁴²

Die Suche nach dem Wesentlichen und das tiefgründige Auseinandersetzen damit können über den Kompositionsprozess hinaus auf das menschliche Leben übertragen werden. Jeder Mensch kann individuell danach suchen, was er in seinem Leben für wesentlich hält, und sich damit tiefgründig auseinandersetzen.

Gemeint mit dieser Überlegung ist nicht, dass man nach dem einen, einzigen Wesentlichen für das gesamte Leben sucht, sondern nach dem jeweiligen Wesentlichen in den unterschiedlichen Lebensbereichen, analog dazu, dass der Komponist bzw. die Komponistin nicht nur ein Thema für das *gesamte* kompositorische Schaffen komponiert, sondern eines für *jedes* der monothematischen Werke.

Auch eine Haltung der Beschränkung oder Verengung ist mit dieser Überlegung nicht gemeint. Ganz im Gegenteil: Es gibt eine Fülle von Möglichkeiten, bezogen darauf, was das Wesentliche sein und wie das tiefgründige Auseinandersetzen damit aussehen kann, analog dazu, dass es ausgesprochen offen ist, welchen Inhalt das musikalische Thema haben und wie dieses betrachtet und behandelt werden kann.⁴⁴³

Ziel dieser Überlegung ist hingegen:

- erstens darauf aufmerksam zu machen, dass die Suche nach dem Einen und das tiefgründige Auseinandersetzen damit bedeutsam im menschlichen Leben sein können, so wie diese Haltung für die monothematischen Werke essentiell ist (am Beispiel der im Rahmen dieser Arbeit behandelten Werke wurde dies exemplarisch gezeigt) und
- zweitens zu pointieren, dass durch diese Haltung eine große Freiheit ermöglicht wird im Hinblick darauf, auszuwählen, was genau dieses Eine konkret sein und was mit ihm geschehen kann. Diese Freiheit ist eklatant in der Musik, denn in jedem monothematischen Werk der Musikgeschichte kommt ein *anderes* Thema vor, welches dort *individuell* behandelt wird.

⁴⁴² Je nach Art der Monothematik betrifft diese Aussage das Material im ganzen Werk oder im größten Teil des Werks.

⁴⁴³ Siehe Kap. 2.1., S. 3-9.

Fundamental bei der hier hergestellten Verbindung von Monothematik und menschlichem Leben ist, dass der Bogen, der bei dieser Verbindung gespannt wird, als Ausgangspunkt *nicht* das Außermusikalische, sondern die *Musik selbst* hat. Es ist keine Projektierung menschlicher Situationen auf die Musik, sondern es sind die *Eigencharakteristika* monothematischer Werke, die am Anfang des Bogens stehen und auf das menschliche Leben übertragen werden.

Es wird dadurch deutlich, dass es sich bei dieser Verbindung von Musikalischem und Außermusikalischem, von Musik und Mensch, um eine »von innen« und nicht »von außen« gerichtete Betrachtung der Musik handelt:⁴⁴⁴ Es ist die Feststellung, dass die den monothematischen Werken innewohnenden, durch die Analyse entzifferten und für den Kompositionsprozess prägenden Charakteristika auch in außermusikalischen Bereichen präsent und bedeutend sind.

Durch eine solche Betrachtung der Musik »von innen« heraus wird vermieden, dass der Musik Eigenschaften zugeschrieben werden, die bloß menschlichen Eindrücken entsprechen, welche erst durch die Wirkung der Musik entstehen; Eigenschaften also, welche die Musik eventuell gar nicht hat.⁴⁴⁵ Stattdessen handelt es sich hier um Charakteristika, die der Musik tatsächlich innewohnen und als Ausgang fungieren für einen Interpretationsansatz, der diese Charakteristika außermusikalisch deutet und ihr Äquivalent im menschlichen Handeln präsentiert.

Ziel dieses Kapitels ist nicht, eine Betrachtung der Musik »von außen« abzulehnen. Im Gegenteil könnte eine »von außen« gerichtete Betrachtung nach diesen Überlegungen breiter beleuchtet, hinterfragt, neu definiert und mit einer Betrachtung der Musik »von innen« verbunden werden. Auch im Rahmen dieser Arbeit findet sich mitunter eine Betrachtung der Musik »von außen« und zwar an drei Stellen: erstens bei *The Unanswered Question* (dabei wird ein außermusikalisches

⁴⁴⁴ Eine Parallele zu Theodor Adornos folgenden Gedanken zur Musiksoziologie kann gezogen werden: »Musiksoziologie solcher Intention hat ein doppeltes Verhältnis zu ihrer Sache: von innen und von außen. Was der Musik an sich als gesellschaftlicher Sinn innewohnt und welche Stellung und Funktion in der Gesellschaft sie einnimmt, ist nicht identisch. [...] Sie findet sich, als Zone objektiven Geistes, in der Gesellschaft, fungiert in ihr, spielt ihre Rolle nicht nur im Leben der Menschen, sondern, als Ware, auch im ökonomischen Prozeß. Zugleich ist sie gesellschaftlich in sich selbst. Gesellschaft hat sich in ihrem Sinn und dessen Kategorien sedimentiert, und ihn muß Musiksoziologie entziffern.« (Adorno 1958, »Ideen zur Musiksoziologie«, in: *Schweizer Monatshefte* 38/8, 679 ff., zit. nach Adorno 1990, S. 10).

⁴⁴⁵ Vgl. beispielsweise diesbezüglich folgende Aussage Adornos: »Noch die authentischsten Kompositionen von Beethoven [...] beliefern die Konsumenten [...] mit Emotionen, die sie selbst nicht enthalten« (ebd.).

Konzept vorgestellt, das in meinem Op. 14 – *The Unexpected Response* aufgegriffen wird);⁴⁴⁶ zweitens bei meinem Op. 14 (hier werden die Betrachtungen »von außen« und »von innen« miteinander kombiniert);⁴⁴⁷ drittens bei Messiaens *Apparition de l'Église éternelle* (hier wird ein Bogen gespannt, in dem ein konkreter Dreiklang von mehreren Komponisten und in diversen Epochen als außermusikalisches Symbol behandelt wird).⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Siehe Kap. 2.2., S. 14-16.

⁴⁴⁷ Die Betrachtung »von außen« hängt damit zusammen, dass die drei musikalischen Schichten des Werks als Symbole für die außermusikalische Ebene gesehen werden und die Betrachtung von »innen« bezieht sich darauf, dass genau diese Prozesse, welche die außermusikalische Konzeption prägen, bereits die Musik selbst mit ihren rein musikalischen Mitteln führt. Siehe Kap. 3.5.2., S. 74-77.

⁴⁴⁸ Siehe Kap. 4.2.5., S. 114 f.

6. Ergebnisse der Arbeit

Die vorliegende Arbeit hat mich durch den eigenen Kompositionsprozess sowie durch die persönliche Auseinandersetzung mit musiktheoretischer Analyse zu folgenden Erkenntnissen im Hinblick auf die Monothematik gebracht:

1. Durch die Untersuchung der Monothematik wurden fünf unterschiedliche Kategorien gefunden. Diese stellen sich zusammenfassend wie folgt dar:⁴⁴⁹

Bei der ersten Kategorie ist nur ein Thema vorhanden und alles bzw. fast alles, was außerhalb des Themas vorkommt, ist direkt auf Überarbeitung dieses Themas zurückzuführen.

Bei der zweiten Kategorie gibt es nur ein Thema, es gibt aber auch Material, welches nicht mit dem Thema zusammenhängt, wobei dieses Material von sekundärer Bedeutung ist und kein zweites Thema darzustellen vermag.

Bei der dritten Kategorie gibt es nicht nur ein Thema, wobei das nachfolgende Thema im Hinblick auf das Material stark mit dem Zentralthema verbunden ist.⁴⁵⁰

Auch bei der vierten Kategorie liegt nicht nur ein Thema vor, allerdings hängt das folgende Thema hier nicht mit dem ersten Thema zusammen, sondern exponiert eigenes und neues Material und hat einen eigenen Charakter, wobei das nachfolgende Thema im Vergleich zum ersten deutlich im Hintergrund steht.⁴⁵¹

Bei der fünften Kategorie kommen mehrere unterschiedliche oder sogar gegensätzliche Themen vor, die sich parallel entfalten und durch ihre Verbindung das Thema im übergeordneten Sinne bilden.

Besonders hervorzuheben ist die Erkenntnis, dass in einem monothematischen Werk nicht zwingend nur eine der benannten Kategorien, sondern bisweilen auch mehrere vorzufinden sind.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Für die ausführliche Auseinandersetzung mit den fünf Kategorien s. Kap. 2.2., S. 10-17.

⁴⁵⁰ Siehe Kap. 2.2., S. 11, Fn. 44.

⁴⁵¹ Siehe Kap. 2.2., S. 11, Fn. 44.

⁴⁵² Siehe Kap. 2.2., S. 17 f. u. 20. Diese Erkenntnis habe ich durch meine Werke Op. 3, Op. 5 und Op. 14 gewonnen (s. Kap. 2.4., S. 23 f.), die in dieser Arbeit unter Berücksichtigung des Vorhandenseins mehrerer monothematischer Kategorien analysiert wurden (Kap. 3.3., S. 46-62 bzw. Kap. 3.4., S. 63-73 bzw. Kap. 3.5., S. 74-98).

Bereits durch diese Möglichkeiten, durch welche sich die Monothematik präsentieren kann, wird deutlich, dass die Monothematik kein enges Feld, sondern ein breitgefächertes und vielfältiges darstellt.

2. Die detaillierten Analysen der ausgewählten Werke legen dar, dass diese allesamt monothematisch sind und die Monothematik in jedem Werk unterschiedlich angewandt wurde; d.h. die Werke weisen mitunter unterschiedliche Kategorien auf, verwenden unterschiedliche Stilmittel und zeichnen sich durch unterschiedliche Behandlungen des Themas aus, wobei die jeweilige Behandlung des Themas die Bauweise des jeweiligen Werks maßgeblich bestimmt.

3. Die Monothematik kommt stil- und epochenübergreifend vor.

Das Stilübergreifende zeigt sich anhand der sieben ausgewählten Werke aus der Musik des 20. Jahrhunderts: Allesamt sind monothematisch und gleichzeitig stilistisch sehr unterschiedlich.⁴⁵³

Das Epochenübergreifende wird bereits durch die in dieser Arbeit verwendeten monothematischen Beispiele deutlich: Durch diese wird ein Bogen vom Barock bis hin in die Moderne gespannt.^{454, 455}

Man könnte einen weiteren Schritt in diese Richtung gehen und von einer neuen Möglichkeit der Kategorisierung der Musik sprechen. Diese Kategorisierung wird nicht nach stilistischen Charakteristika bestimmt, sondern nach der Verwendungsart des jeweils vorhandenen Materials. Im Rahmen dieser vorgeschlagenen Kategorisierung ist die Monothematik also eine stilistisch sowie zeitlich-geschichtlich übergreifende musikalische Kategorie, deren Grundmerkmale

⁴⁵³ Zum Beispiel: Während dem ersten Satz der Symphonie Op. 21 von Webern die Zwölftontechnik zugrunde liegt, zeichnet sich Cowells *Sinister Resonance* durch die Durmolltonalität aus, die durch erweiterte Spieltechniken angereichert wird. Es handelt sich also um zwei Werke mit völlig anderer Stilistik, die jedoch monothematisch sind und sogar zur selben (ersten) monothematischen Kategorie gehören (s. Kap. 4.3., S. 118-130 u. Kap. 4.1., S. 100-105).

⁴⁵⁴ Zum Beispiel: Die Fuge Nr. 5 aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers von Bach und das fast 200 Jahre später komponierte Werk *Apparition de l'Église éternelle* von Messiaen haben gemeinsam, dass sie monothematisch sind und sogar zur selben (ersten) monothematischen Kategorie gehören (s. Kap. 2.2., S. 10 f. u. Kap. 4.2., S. 106-117).

⁴⁵⁵ Die Unabhängigkeit von Stil und Epoche gilt nicht nur für die Monothematik, sondern für sämtliche reduktionsbehaftete Musik. Denn »[d]ie Idee der Reduktion ist ein Topos abendländischer Kulturgeschichte. Reduktion als *tabula rasa*, als Neubesinnung auf die Elemente künstlerischer Arbeit, als bestimmte Negation einer als überladen und hypertroph empfundenen Kunst der Zeit: in der Musik manifestierte sich dies ebenso wie in anderen Künsten.« (Wilson, 2003, S. 57).

erstens das Vorhandensein eines einzigen, dem Werk zugrundeliegenden Themas und zweitens die Durchdringung des Werks durch die unterschiedlichen Umformungen dieses Themas sind.^{456, 457}

Es wird deutlich, dass mit der hier vorgeschlagenen Kategorisierung der Musik eine Perspektive eröffnet wird, durch welche bei der Analyse sowie beim Zuhören versteckte, aber doch vorhandene Bezüge beleuchtet werden. Auf einer grundsätzlichen Ebene könnte diese Perspektive möglicherweise für alle interessierten Zuhörerenden zugänglich sein unabhängig davon, ob sie musikalisch ausgebildet sind. Denn die Ähnlichkeiten zwischen stilistisch verschiedenen monothematischen Werken könnte auch eine Nicht-Fachperson hören, vor allem, wenn ihr die den Werken gemeinsamen Prinzipien in einer angepassten Sprache vermittelt werden.

4. Der vierten und letzten Erkenntnis liegt die Möglichkeit zugrunde, dass im Hinblick auf die Verbindung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem mittels einer Betrachtung der Musik »von innen« heraus eine Brücke zwischen monothematischen Werken und menschlichem Tun geschlagen werden könnte.⁴⁵⁸ Es handelt sich dabei um einen Interpretationsansatz, der generell monothematische Werke betrifft und über mögliche konkrete außermusikalische Programme, die ggf. monothematischen Werken zugrunde liegen, hinaus geht.

⁴⁵⁶ Siehe Kap. 2.2., S. 21 f.

⁴⁵⁷ Von Werk zu Werk variieren dabei die konkreten Arten der Monothematik, die Überarbeitungsprozesse bei der thematischen Arbeit sowie die Natur des Themas. Letzteres bezieht sich beispielsweise darauf, dass ein Thema klar und konkret im Werk exponiert werden (wie etwa in Cowells *Sinister Resonance*; s. Kap. 4.1.2., S. 100) oder sich latent auf der Subebene, im musikalischen Hintergrund, befinden kann (wie etwa in Ligetis *Continuum*; s. Kap. 4.4.5., S. 149 f.).

⁴⁵⁸ Siehe Kap. 5, S. 202-205.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1990), *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften, Bd. 16) [1978], 2. Auflage, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ahrens, Sieglinde/ Hans-Dieter Möller/ Almut Rößler (1976), *Das Orgelwerk Messiaens*, Duisburg: Gilles & Franke.

Auhagen, Wolfgang/ Veronika Busch/ Simone Mahrenholz (1998), Art. »Zeit«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 9, zweite Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2220-2251.

Baker, Nancy (1988), »Der Urstoff der Musik«. Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch«, in: *Music Analysis* 7/1, 3-30.

Bernstein, Leonard (1981), *Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität*, übers. von Peter Weiser, München: Goldmann.

Bessler, Heinrich (1959), *Das musikalische Hören der Neuzeit* (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. 104.6) [1956], Berlin: Akademie.

Blumröder, Christoph von (1995), Art. »Thema, Hauptsatz«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 6, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner, 23. Auslieferung.

Brockmann, Irmgard (1986), »Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*, *Intercomunicazione*, *Photoptosis* und *Stille und Umkehr*«, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt: Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz: B. Schott's Söhne, 20-69.

Burde, Wolfgang (1993), *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis.

Dahlhaus, Carl (2002), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], 4. Auflage, Laaber: Laaber.

Dahlhaus, Carl (2006), *Rezensionen* (= Gesammelte Schriften, Bd. 9), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber.

Denhoff, Michael (1988), »Stille und Umkehr. Betrachtungen zum Phänomen Zeit«, in: *MusikTexte* 24, 27-38.

Deppert, Heinrich (1972), *Studien zur Kompositionstechnik im Instrumentalen Spätwerk Anton Weberns* (= Musikbücher von Tonos, Bd. 3) [1970], Diss., Darmstadt: Tonos.

Dibelius, Ulrich (1994), *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz: B. Schott's Söhne.

Döhl, Friedhelm (1976), *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 12) [1966], Diss., München u.a.: Emil Katzsbichler.

Dorfner, Andreas (2018), »Denkmann versus Fressmann. Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann«, in: *Welt – Zeit – Theater: Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 2), hg. von Oliver Korte, Hildesheim: Georg Olms, 11-37.

Dunsby, Jonathan (2002), »Thematic and motivic analysis«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 907-926.

Ebbeke, Klaus (1986), »*Sprachfindung*«. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Diss., Mainz: B. Schott's Söhne.

Ebbeke, Klaus (1998), *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*. Mainz: Schott.

Ehrmann-Herfort, Sabine (2013), »Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen«. Sabine Ehrmann-Herfort im Gespräch mit Salvatore Sciarrino«, übers. von Gerhard Kuck, in: *Die Tonkunst* 7/3, 307-316.

Floros, Constantin (1996), *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (= Komponisten unserer Zeit, Bd. 26), Wien: Lafite.

Franke, Erhart (1966), »Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten«, in: Bach-Jahrbuch 1966, hg. von Alfred Dürr und Werner Neumann, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 72-98.

Froebe, Folker (2006), »Ur-Linie und thematischer Prozeß. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett Op. 95«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1, 77-85. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/224.aspx> (9.8.2022)

Froebe, Folker (2014), »Motivisch-thematische Analyse. Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik, Bd. 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 95-140.

Haas, Georg Friedrich (2015), »...sein Einfluss war enorm!« [2011], in: *Dialoghi. Annäherungen an Giacinto Scelsi*, hg. von Elfriede Reissig. Hofheim: Wolke, 17-28.

Haselböck, Lukas (2019), »Hörbare Stille? Sichtbarer Klang? Zur ›Ökologie der Wahrnehmung‹ in Salvatore Sciarrinos Streichtrio *Codex Purpureus* (1983)«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Salvatore Sciarrino*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik, 131-150.

Hiekel, Jörn Peter (2005), »Auskomponierte Widersprüchlichkeit. Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung und deren historischer Ort«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Bernd Alois Zimmermann*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik, 5-23.

Hiekel, Jörn Peter (2019), *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Lilienthal: Laaber

Hitchcock, H. Wiley (1987), »Charles Ives und seine Zeit«, übers. von Ursula Thaller-Geese, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser, Dietrich Kämper und Paul Terse, Laaber: Laaber, 21-29.

Hodkinson, Juliana (2019), »Hördrama ohne Dialektik. Über Salvatore Sciarrinos Musik der Stille«, übers. von Gisela Gronemeyer, in: *MusikTexte* 160, 61-64.

Ives, Charles (1987), »Die Musik und ihre Zukunft« [1933], übers. von Felix Meyer, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser, Dietrich Kämper und Paul Terse, Laaber: Laaber, 201-205.

Ives, Charles (1969), »Essays Before a Sonata« [1920], in: *Essays Before a Sonata & Other Writings*, hg. von Howard Boatwright, London: Calder and Boyars, 3-102.

Jacob, Andreas (2015), »Symbole des Zusammenhangs und der Logik«. Zur Funktion der motivischen Arbeit innerhalb der Musiktheorie Arnold Schönbergs«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Georg Olms, 151-170.

Jaeger, Friedrich (2005), »Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.«, in: *MusikTexte* 104, 27-40.

Keller, James M. (o. D.), San Francisco Symphony – Rebel: *Le cahos* (Chaos), from Les Éléments [Program Notes]. [https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/R/Rebel-Le-cahos-\(Chaos\),-from-Les-Elements](https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/R/Rebel-Le-cahos-(Chaos),-from-Les-Elements) (9.8.2022)

Kinzler, Hartmuth (1987), »Allusion – Illusion? Überlegungen anlässlich *Continuum*«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19), hg. von Otto Kolleritsch, Graz u.a.: Universal Edition, 75-91 und 97-105.

Koch, Heinrich Christoph (2000), *Versuch einer Anleitung zur Composition II* [1787], Hildesheim u.a.: Georg Olms.

Koepf, Siegfried (2003), »Zu Messiaens ›Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit««. http://www.aconnect.de/friends/editions/writings/messiaen_g.html (9.8.2022). In gedruckter Form erschien der Text 2008 unter demselben Namen in: *Organ – Journal für die Orgel* 4, 24-27.

Konold, Wulf (1986), *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln: DuMont.

Kopp, Alexander (2015), *Elastic form – Henry Cowells ›ganze Welt der Musik«. Zu einer Frühform indeterminierten Komponierens* [2002], Diss., Büdingen: Pfau.

Kostakeva, Maria (1996), *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.

Kügler, Karl (1996), Art. »Isorhythmie«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 4, zweite Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1219-1229.

Kühn, Clemens (1978), *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns* (= Schriftenreihe zur Musik, Bd. 12), Diss., Hamburg: Karl Dieter Wagner.

Kühn, Clemens (2004), *Formenlehre der Musik* [1987], 7. Auflage, Kassel u.a.: Bärenreiter.

Lanz, Megan R. (2010), »Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through *L'opera per flauto*«, UNLV [University of Nevada, Las Vegas] *Theses, Dissertations, Professional Papers and Capstones*, Nr. 730, Diss. <http://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/730> (9.8.2022)

Ligeti, György (1981), »Musik und Technik«, in: *Rückblick in die Zukunft*, hg. von Hans Rössner, Berlin: Severin und Siedler, 297-324.

Ligeti, György (2007), *Gesammelte Schriften*, Bd. 2 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd. 10.2), hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott.

Lobe, Johann Christian (1844), *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimer: Bernhard Friedrich Voigt.

Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache* [1944], übers. von Sieglinde Ahrens, Paris: Alphonse Leduc.

Newbould, Brian (1997), *Schubert. Symphony No 10 and other unfinished symphonies* [CD-Booklet], Scottish Chamber Orchestra, Sir Charles Mackerras (Dirigent), London: Hyperion Records. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/67000-B.pdf> (9.8.2022)

Nietzsche, Friedrich (2019), *Also sprach Zarathustra* [1883-1885], Hamburg: Nikol.

Nordwall, Ove (1971), *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Polth, Michael (2015), »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines*

„deutschen“ Musikdiskurses (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Georg Olms, 199-240.

Peitgen, Heinz-Otto (2011), »Continuum, Chaos and Metronomes – A Fractal Friendship«, übers. von Louise Duchesneau in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, hg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: The Boydell Press, 87-103.

Rathert, Wolfgang (1991), *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 38) [1987], Diss., München u.a.: Emil Katzbichler.

Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* [1968], 3. Auflage, Wien: Universal Edition.

Richter, Christoph (1976), *Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik*, Frankfurt am Main u.a.: Moritz Diesterweg.

Zaminer, Frieder (1967), Art. »Melodie«, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, 12. Auflage, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz: B. Schott's Söhne, 554-557.

Riemann, Hugo (1900), Art »Rhythmik«, in: *Riemann Musiklexikon*, 5. Auflage, Leipzig: Max Hesse, 936-938.

Sabbe, Herman (1979), »György Ligeti – Illusions et Allusions« [1978], in: *Interface* 8, 11-34.

Sabbe, Herman (1987), *György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie* (= Musik-Konzepte 53), München: edition text+kritik.

Scelsi, Giacinto (2013), *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Friedrich Jaecker, übers. von Michael Marschall von Bieberstein und Martina Seeber, Köln: MusikTexte.

Schenker, Heinrich (1956), *Der Freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3) [1935], 2. Auflage, Wien: Universal Edition.

Schick, Tobias (2019), »Klassizität und Aura in der Musik Salvatore Sciarrinos. *Allegoria della notte* und *Recitativo oscuro*«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Salvatore Sciarrino*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik, 151-171.

Schmidt, Christian Martin (1987), »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19), hg. von Otto Kolleritsch, Graz u.a.: Universal Edition, 60-67.

Schönberg, Arnold (1976), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Schulz, Reinhard (1982), *Über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in den Werken Anton Weberns* (= Studien zur Musik, Bd. 1) [1979], Diss., München: Wilhelm Fink.

Seherr-Thoss, Peter von (1998), *György Ligetis Oper »Le Grand Macabre« – Erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikdramatischen Idee* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47), Diss., Eisenach: Karl Dieter Wagner.

Stoianova, Ivanka (1987), »Über Klang-Verästelungen und über die Form-Bewegung« [1985], übers. von Karin Marsoner, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19), hg. von Otto Kolleritsch, Graz u.a.: Universal Edition, 222-232.

Stroh, Wolfgang Martin (1975), *Anton Webern. Symphonie op. 21* (= Meisterwerke der Musik, H. 11), München: Wilhelm Fink.

Suk, Joon-Hye (2011), *Analytische Untersuchung der Quartetti No.2, No.3 und No.4 von Giacinto Scelsi*, Diss. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.

Thein, Wolfgang (2005), Art. »Scelsi, Giacinto Maria, Conte d' Ayala Valva«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 14, zweite Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1142-1147.

Thein, Wolfgang (1985), »Drama und Katharsis. Giacinto Scelsis Quartetto N° 3«, in: *Melos* 47/4, 34-46.

Tilmouth, Michael (2001), Art. »Monothematic«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, zweite Ausgabe, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Oxford u.a.: Oxford University Press, 6-7.

Trieloff, Mario (2008), »Häufigkeit der Einschläge von Kometen und Asteroiden: Quantifizierbares Risiko« [digitale Präsentation zum Vortrag], *Einschläge von Asteroiden und Kometen – Gefahr für die Erde?* [Symposium], Heidelberg. https://www.geow.uni-heidelberg.de/md/chemgeo/geow/forschungsgruppen/kosmogeochem/trieloff_impakt_symp.pdf (9.8.2022)

Urban, Uve (1973), »Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück ›Continuum‹. Untersuchung zur Kompositionstechnik«, in: *Musik und Bildung* 5, 63-70.

Utz, Christian (2019), »Ausweglose Enden. Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und die Semantisierung musikalischer Strukturen«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Salvatore Sciarrino*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik, 172-194.

Utz, Christian (2016), Art. »Analyse«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter [Gemeinschaftsausgabe], 169-181.

Utz, Christian (2005), »Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives. Schichtungsverfahren, Intertextualität, kulturelle Verortung«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Bernd Alois Zimmermann*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik, 121-141.

Utz, Christian (1993), »Überwindung der Zeit als musikalische Utopie. Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen Stille und Umkehr«, in: *Musiktheorie* 8/1, 131-147.

Weber, Petra (2015), »Zum Verhältnis von motivisch-thematischer Arbeit und poetischer Idee bei Beethoven, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Georg Olms, 55-67.

Wehnert, Martin (1966), Art. »Thema und Motiv«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, hg. von Friedrich Blume, Kassel u.a.: Bärenreiter, 282-311.

Weißgerber, Lydia (2014), *Einfall und Untergrund. Schöpferische Entscheidungsfreiheit als Problem zeitgenössischer Komposition und Analyse, dargestellt an ausgewählten Orgelwerken Olivier Messiaens* (= sinefonia, Bd. 20), Hofheim: Wolke.

Wilson, Peter Niklas (2003), *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*. Mainz: Schott.

Wörner, Karl H. (1969), *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 18), Regensburg: Gustav Bosse.

Zenck, Martin (1983), »Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde. Überlegungen zu den vier Streichquartetten Giacinto Scelsi«, in: *Musik-Konzepte 31: Giacinto Scelsi*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, 67-81.

Zeller, Hans Rudolf (1983), »Das Ensemble der Soli«, in: *Musik-Konzepte 31: Giacinto Scelsi*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, 24-66.

Zimmermann, Bernd Alois (1974), *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hg. von Christof Bitter, Mainz: B. Schott's Söhne.

o. A. (2013), »Sternexplosion mit bloßem Auge sichtbar. Eine Nova im Sternbild Delphinus leuchtet als Lichtpunkt am östlichen Abendhimmel«, *Scinexx. Das Wissensmagazin*. <https://www.scinexx.de/news/kosmos/sternexplosion-mit-blossem-auge-sichtbar/> (9.8.2022)

o. A. (2012), Art. »Thema«, in: *Riemann Musiklexikon*, Bd. 5, 13. Auflage, hg. von Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming, Mainz: Schott, 214-215.

Musikalienverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian (1997), *Das Wohltemperierte Klavier. Teil I* [1722], München: G. Henle.
- Beethoven, Ludwig van (2002), *Streichquartett Opus 131* [1826], München: G. Henle.
- Bruckner, Anton (1951), *IX. Symphonie d-Moll* [1896], Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft.
- Cowell, Henry (1982), *Sinister resonance* [1930], in: *The Piano Music of Henry Cowell*, New York u.a.: Associated Music Publishers, 47-48.
- Ives, Charles E. (1985), *The Unanswered Question for Trumpet, Flute Quartet, and Strings* [1906], Critical Edition hg. von Paul C. Echols and Noel Zahler, New York: Peer International Corporation.
- Ligeti, György (1970), *Continuum für Cembalo* [1968], Mainz: Schott's Söhne.
- Liszt, Franz (1994), »Nuages Gris« [1881], in: *Mephisto Waltz and Other Works for Solo Piano*, New York: Dover Publications, 104-105.
- Messiaen, Olivier (1934), *Apparition de l'Eglise éternelle pour Orgue* [1932], Paris: Henry Lemoine.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1983), *Symphony G Minor K 550* [1788], London u.a.: Eulenburg.
- Scelsi, Giacinto (1983), *Quartetto N° 3* [1963], Paris: Salabert.
- Sciarrino, Salvatore (1990), »Canzona di Ringraziamento« [1985], in: *L'opera per flauto*, Milan: Ricordi, 15-20.
- Strauss, Richard (1974), *Don Quixote. Symphonic Poem Op. 35* [1897], London u.a.: Eulenburg.
- Webern, Anton (1929), *Symphonie Op. 21* [1928], Wien u.a.: Universal Edition.
- Zimmermann, Bernd Alois (1971), *Stille und Umkehr. Orchesterskizzen* [1970], Mainz: B. Schott's Söhne.

Anhang

Partituren und Aufnahmen eigener Werke

Op. 3 – Se oristiki aoristou
for Ensemble

Op. 3

Se oristiki aoristou

for Ensemble

Score in C

♩ = 40

The score is written for a large ensemble. The key signature is C major and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 40. The score includes the following parts and instructions:

- Flute:** *min. vibr.*1)*, *ppp* → *mf mp* → *ppp*
- Clarinet in B♭:** *min. vibr.*1)*, *ppp* → *mf*, *ppp* → *p*, *mf*, *p*
- Horn in F:** **4)*, *ppp* → *p* → *ppp*
- Timpano:** (Empty staff)
- Glockenspiel:** **2)*, *s.m. (soft mallets)*, *motor off*
- Vibraphone:** *ppp* → *p*, *pedal*, *bow*, *pp*, *pedal*
- Tubular Chimes:** (Empty staff)
- Marimba:** (Empty staff)
- Cymbals:** *h.m. (hard mallets)*, *cir.mot. (circular motion)*, *pp*
- Tam Tam:** (Empty staff)
- Bass Drum:** (Empty staff)
- Tom Toms:** (Empty staff)
- Wood Block:** (Empty staff)
- Violin:** *min.*1)*, *vibr. → più vibr.*, *ppp* → *mf*, *ppp* → *p*, *min. vibr.*, **3)*, *> ppp*
- Cello:** *min.*1)*, *vibr. → più vibr.*, *sul A*, *ppp* → *mf*, *ppp* → *p*, *min. vibr.*, **3)*, *ppp*

*1) Only a minimum of vibrato, just in order to create a full sound

*2) The Glockenspiel sounds an octave higher than written

*3) Imperceptible bow changes during long notes

*4) Air without pitch

8

Fl. *p* *ppp* *p* *ppp*

B♭ Cl. *mp* *poco piu mp* *p*

Hn. *ppp*

Timp. *s.m.* *p* *ppp*

Glk. *h.m.* *mp* *p* *ppp*

Vib. *s.m.* *p* *ppp* *pedal* *p* *s.m.*

Tam. *pp*

Vln. *p* *sul A* *mf* *p*

Vc. *p* *sul A* *mf* *p*

13

B♭ Cl. *mp* *ppp* *p* *mp* *ppp*

Hn. *p* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Timp. *s.m.* *p* *ppp*

Vib. *pedal p* *bow* *pedal mf* *s.m.*

Chm. *s.m.* *p*

Vln. *barely audible* *subito ppp* *ppp* *p* *mf subito ppp*

Vc. *barely audible* *subito ppp* *ppp* *p* *ppp* *p* *sul A* *sul D*

18

Fl. *p* *mp* *ppp* *p* *mp* *ppp* *mp*

B \flat Cl. *ppp* *p* *ppp* *mp*

Vib. *h.m.* *mp* *mf* *p* *mp* *pedal* *bow*

W. Bl. *h.m.* *p* *mp*

Vln. *p* *ppp* *p*

Vc. *port.* *sul A* *mp* *mf* *ppp* *sul G* *p*

23

Fl. *poco piu mp* *p* *mp* *mf* *pp* *ppp*

B \flat Cl. *pp* *p* *mp* *subito pp*

Hn. *ppp* *p* *ppp*

Vib. *h.m.* *pp* *mp* *p*

Cym. *s.m.* *pp* *h.m. cir. mot.* *p*

Tam. *s.m.* *pp*

W. Bl. *h.m.* *p* *h.m.* *pp* *mp*

Vln. *sul G* *p* *ppp* *p* *pp*

Vc. *ppp* *pp*

28 (8^{va})

Fl. *ppp* *p* *mp*

B♭ Cl. *ppp* *mp* *p*

Hn. *pp* *mp* *ppp*
*min. vibr. *)*

Timp. *s.m.* *mp* *ppp* *pp*
s.m. put a cymbal on the timpano with its back on the surface and play on the cymbal

Chm. *h.m.* *p*

Cym. *s.m.* *mp* *h.m.*

W. Bl. *mp*

Vln. *ppp* *mp*

Vc. *ppp* *mp*

33

Fl. *mf* *poco* *mp*

B♭ Cl. *mp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Hn. *mf*

Chm. *h.m.* *mp*

Cym. *poco*

W. Bl. *poco*

Vln. *p* *mp* *p* *mp*

Vc. *p* *mp* *mf* *poco* *ppp*

*) Only a minimum of vibrato, just in order to create a full sound

36

Fl. *p* *mp* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *p*

Hn. *ppp*

Chm. *p*

Vln. *p* *mp* *pp* *molto sul tasto*

Vc. *sul D* *mp* *pizz.* *mp* *mp* *pp*

(Beethoven - String Quartet Op. 131, 7th Movement)

40

Fl. *mp* *p* *pp* *p* *poco*

B♭ Cl. *mp* *p* *mp* *p* *mf*

Timp. *s.m.* *p* *mp* *mp*

Vib. *s.m.* *p*

Cym. *s.m.* *mp* *poco*

W. Bl. *h.m.* *mp*

Vln. *ord.* *mp* *p* *mf* *poco*

Vc. *arco* *mp* *p* *p* *mf*

45

Fl. *poco* *ppp* *mf*

B♭ Cl. *ppp* *f sempre*

Hn. *p*

Vib. *h.m.* *ppp* *pedal*

Cym. *h.m.* (Beethoven - String Quartet Op. 131, 7th Movement) *mp*

B. Dr. *h.m.* *f*

Tom *h.m. ** *f* *mf*

W. Bl. *h.m.* *mp* *mf* *f*

Vln. *pizz.* (Beethoven - String Quartet Op. 131, 7th Movement) *mp* *arco* *f sempre*

Vc. *pp* *f mp*

50

Fl. *f*

B♭ Cl. *f* *pp* *ppp* *fp*

Hn. (gestopft) *fp* (offen) *f* *pp* *ppp* *fp*

Chm. *mf*

B. Dr. *f*

Tom *f* *mf* *p*

W. Bl. *mf*

Vln. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

*) Higher Tom above and lower Tom below the line

53

Fl. *f mp < f subito p* *mf p mf p*

B♭ Cl. *(f)*

Hn. *f pp fp*

Tam. *mf*

B. Dr. *f*

Tom. *f mf*

W. Bl. *mf*

Vln. *pp f*

Vc. *f mp < f mp f mp*

h.m.

3

3

3

3

60

Fl. *mf p < f mp f*

B♭ Cl. *mf fp f pp p fp*

Hn. *fp f pp p fp*

Chm. *mf*

B. Dr. *f*

Tom. *f fp fp f*

W. Bl. *f*

Vln. *f mp mf*

Vc. *f mp mf*

3

3

3

65

Fl. *mf* *fp* *f*

B♭ Cl. *(f)*

Hn. *f* *pp* *p* *fp* *f* *mp*

Chm. *mf*

Tam.

B. Dr. *f* *mf* *f*

Tom. *mf* *mp* *f*

W. Bl. *mf* *f*

Vln. *p* *f* *molto sul tasto* *8va* *ord.*

Vc. *f mp* *f mp* *f* *mf*

70

Fl. *p* *pp* *ppp* $\text{♩} = 100$

B♭ Cl. *mf* *mp* *ppp* *poco*

Hn. *p* *ppp*

Timp. *mp* *p* *ppp*

Tom.

Vln. *mf* *mp* *ppp* *port.*

Vc. *mp* *p* *mp* *ppp* *port.*

76

Fl. *pp* *p* *poco*

Bs. Cl. *p* *poco*

Hn. *p*

Vln. *pp* *poco*

81

Fl.

Bs. Cl. *p*

Hn.

Vln. *p*

Vc. *p* *poco* *mp*

86

Fl. *mp*

Bs. Cl. *mp*

Hn. *mp*

Vln. *mp*

Vc. *mp* *poco*

101

Fl. *rit.* *a tempo* *rit.*

B♭ Cl. *f* *ff* *fff*

Hn. *ff*

B. Dr. *s.m.* *f* *h.m.* *ff*

Tom *f* *ff*

Vln. *f* *ff* *rit.* *a tempo* *rit.*

Vc. *ff*

106

Fl. *a tempo* *fff* *ff*

B♭ Cl. *f* *fff*

Hn. *fff* *ff*

Vib. *h.m.* *ff* *pedal* *pedal* *simile*

Chm. *h.m.* *fff*

Tam. *h.m.* *ff*

Vln. *a tempo* *più vibr.* *fff* *ff*

Vc. *fff* *ff*

110

Fl.
B♭ Cl.
Hn.
Vib.
Vln.
Vc.

111

Fl.
B♭ Cl.
Hn.
Vib.
Vln.
Vc.

118

Fl.

B♭ Cl.

Hn.

Vib.

Vln.

Vc.

121

♩ = 80 ♩ = 40

Fl.

B♭ Cl.

Vib.

Cym.

B. Dr.

Tom

Vln.

Vc.

subito p

p

s.m.

ppp *mp* *ppp*

pedal

h.m.

mp

f

h.m.

ff

min. vibr.

subito p

min. vibr.

pizz.

f

arco

p

> ppp

126

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Cym.

Vln.

Vc.

h.m.

p

h.m. cir.mot.

p

sul G

p

sul G

pp

pp

133

Fl.

B♭ Cl.

Vib.

Mrb.

Vln.

Vc.

p

p

mp

mp

s.m.

p

s.m.

ppp

ppp

mp

ppp

mp

poco meno mosso ♩ = 30

(140) *whistle notes* *pp* *8^{va}* *p* *p <*

The notes above the line should be played in the periphery, those on the line in the center.

s.m. *h.m.* *s.m.* *h.m.* *s.m.h.m.*

p *p*

(146) *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

s.m. *h.m. s.m. h.m.* *s.m.* *h.m.* *s.m.*

152

Fl. *p* *mf* *subito pp* *ppp*

B♭ Cl. *p* *mf*

Hn. *p* *mf* *mp* *p* *ppp*

B. Dr. *h.m.* *s.m. h.m. s.m. h.m.* *s.m. h.m.* *s.m.* *h.m.* *s.m. h.m. s.m. h.m.* *s.m.* *h.m.*

Vln. *p* *mf*

Vc. *p* *pp* *ppp*

sul A

157

Fl. *p* *mf* *mp* *mf*

B♭ Cl. *p* *mf* *mp* *mf*

Hn. *p* *mf* *mp* *mf*

B. Dr. *s.m.*

Vln. *p* *mf* *mp* *mf*

Vc. *ppp*

sul A

piu vibr. → *min. vibr.*

Op. 5 – Klathreptisma

for Orchestra

Op. 5 Klathreptisma for Orchestra

Score in C

♩ = 40

A *Ethereal*

2 Flutes *a²*
ppp → *mp*

2 Oboes

2 Clarinets in Bb

2 Bassoons *pp* → *n*

2 Horns in F *pp* → *n*

3rd Horn in F

2 Trumpets in Bb

2 Trombones

Timpani

Percussion *Crotales* *s. m.* (soft mallets) (let vibrate) *ppp* → *mp* *tam tam* *s. m.* *n* → *mp*

Harp *C-D-E-Fb-G-A-Bb* *ppp* → *mp* *bisbigliando*

Violin I - Solo *molto* *sul tasto* *8^{va}* *pp* → *ppp* *ord. II (string number)*

Violin I - Tutti *div.* *un.* *mp*

Violin II - Solo *molto* *sul tasto* *15^{ma}* *n* → *mp* *ord. IV*

Violin II - Tutti *div.* *un.* *mp*

Viola - Solo *molto* *sul tasto* *n* → *mp* *ord. IV*

Viola - Tutti *div.* *un.* *mp*

Cello - Solo *molto* *sul tasto* *n* → *mp* *ord.*

Cello - Tutti *div.* *un.* *mp*

Contrabass *n* → *mp*

Like a breath. The inhalation is invisible and the exhalation expands and stays in the air. Always in the same attitude.

9

2 Ob. *p* *poco* *ppp*

2 Cl. *mp* *n*

2 Bn. *p* *poco* *ppp* *pp*

Hn. 1-2 *p* *ppp* *pp*

Hn. 3 *p* *ppp* *pp*

Tpt. 1-2 *1. cup mute* *also 2nd trumpet with cup mute* *mp > p* *mp* *ppp*

Tbn. 1-2 *both with cup mute* *mp > p* *mp* *ppp*

Timp. *m. m. (medium mallets)* *pp* *n*

Perc. *(mute)* *n* *p*

VI. I - Solo *con sord.* *pp* *p* *> ppp*

VI. I - Tutti *unis. con sord.* *pp* *p* *> ppp*

Vla. - Solo *n* *mp*

Vla. - Tutti *n* *mp*

Vc. - Solo *pizz.* *>* *mp* *arco* *n* *mp*

Vc. - Tutti *pizz.* *>* *mp* *arco* *n* *mp*

Cb. *div. IV* *pp* *n*

2 Ob. *pp*
 2 Cl. *n*
 2 Bn. *pp*
 Hn. 1-2 *n*
 Tpt. 1-2 *n*
 Tbn. 1-2 *pp*

17 *senza sord.*
 VI. I - Solo *n* *mp* *pp*
 VI. I - Tutti *senza sord.* *n* *mp* *pp*
 VI. II - Solo *n* *mp* *pp*
 VI. II - Tutti *unis.* *n* *mp* *pp*
 Vla. - Solo *n* *mp* *pp*
 Vla. - Tutti *div.* *unis.* *n* *mp* *pp*
 Vc. - Solo *n* *mp* *pp*
 Vc. - Tutti *div.* *unis.* *n* *mp* *pp*
 Cb. *unis.* *n* *mp* *pp*

♩ = 46

♩ = 40

2 Fl.

2 Cl.

2 Bn.

Hn. 1-2

Hn. 3

Tbn. 1-2

Timp.

Perc.

VI. I - Solo

VI. I - Tutti

VI. II - Solo

VI. II - Tutti

Vla. - Solo

Vla. - Tutti

Vc. - Solo

Vc. - Tutti

Cb.

23

1.

pp *f*

mp *mf*

mp *mf*

p *mp* *mf*

mp *ppp*

mp *ppp*

mf *p* *poco*

f *mf* *mp* *p*

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

p *ppp*

mp *ppp*

mp *ppp*

div. pizz. *arco* *p* *ppp*

div. pizz. *mp* *ppp*

div. I II *p* *mf*

38

2 Ob. *p* *mp* *ppp*

2 Cl. *mp* *n* *pp* *mp* *ppp* *n*

2 Bn. *p* *pp* *n*

Tpt. 1-2 *1. (cup mute)* *mp > p* *ppp*

Tbn. 1-2 *(cup mute)* *mp > p* *ppp*

Timp. *mp* *pp* *n*

Perc. *n* *p*

VI. I - Solo *38 con sord.* *pp* *p* *ppp* *senza sord.* *n* *mp*

VI. I - Tutti *con sord.* *pp* *p* *ppp* *senza sord.* *n* *mp*

VI. II - Solo *n* *mp*

VI. II - Tutti *n* *mp*

Vla. - Solo *n* *mp* *pp*

Vla. - Tutti *div.* *n* *mp*

Vc. - Solo *n* *mp* *pp*

Vc. - Tutti *div.* *n* *mp* *Solo* *pp*

Cb. *div. III* *pp* *n*

46

2 Fl. *pp* *n*

2 Ob. *pp* *n*

2 Cl. *pp* *n* 2. *pp*

2 Bn. *pp*

Timp. *mp* *f*

Perc. *mf* *mp*

VI. I - Solo *n* *mp* *mp*

VI. I - Tutti *div.* *n* *mp* *unis.* *mp*

VI. II - Solo *n* *mp*

VI. II - Tutti *div.* *n* *mp* *unis.* *mp*

Vla. - Solo *n* *mp*

Vla. - Tutti *n* *mp* *unis.* *mp*

Vc. - Solo *n* *mp*

Vc. - Tutti *unis.* *n* *mp* *mp*

Cb. *n* *mp* *pp* *la metà IV*

≡ ♩ = 50

B Soulful and sensitive

52

2 Cl. *n*

2 Bn. *n*

Timp. *p* *n*

Perc. *Vibraphone* *s. m.* *motor on (low speed)* *mp* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

Cb. *n*

59

2 Fl. *p*

2 Ob. *p* *poco*

2 Cl. *mp* *n*

2 Bn. *p*

Hn. 1-2

Tpt. 1-2 *(cup mute)* *p*

Tbn. 1-2 *(cup mute)* *p*

Timp. *p* *mp* *pp* *n*

Perc. *a tempo* *motor off* *(w. b.)* *(with the bow)* *am tam* *s. m.* *p*

59

VI. I - Solo *p* *molto sul tasto* *ord.* *n*

VI. I - Tutti *n*

VI. II - Solo *p* *molto sul tasto* *ord.* *p* *n*

VI. II - Tutti *n*

Vla. - Solo *mf > mp* *p* *molto sul tasto* *ord.* *n*

Vla. - Tutti *n*

Vc. - Solo *mf > mp* *p* *molto sul tasto* *ord.* *p*

Cb. *Solo* *mf > mp*

65

2 Fl. *pp*

2 Bn.

Perc. *Vibraphone* s. m. *motor on (low speed)*
mp

VI. I - Solo *mp*

VI. I - Tutti *mp*

VI. II - Solo *mp*

VI. II - Tutti *mp*

Vla. - Solo *mp*

Vla. - Tutti *mp*

Vc. - Solo

70

2 Cl.

Hn. 1-2 *fp*

Hn. 3 *fp*

Tbn. 1-2 *senza sord.*
1. *mf* *poco*

Timp. *pp*

Perc. *(tam tam)* s. m. *p*

VI. I - Solo *p*

VI. II - Solo *p*

Vla. - Solo *p*

Vc. - Solo *p*

Cb. *(Solo)* *p*

75

2 Fl. *p*

2 Ob. *p* *ppp*

2 Cl. *p* *ppp*

2 Bn. *mp* *p* *ppp*

Timp. *p* *mp* *n* *mf* *subito p*

Perc. *mp*
Vibraphone motor off
w. b.

75

VI. I - Solo *mp* *p* *n* *mp* *p* *p*

VI. I - Tutti *n* *mp* *n* *mf* *n*

VI. II - Solo *mp* *p* *n* *mp* *p* *p*

VI. II - Tutti *div.* *n* *mp* *n* *mf* *n*

Vla. - Solo *mp* *n* *mp* *p* *p*

Vla. - Tutti *div.* *n* *mp* *n* *mf* *n*

Vc. - Solo *mp* *n* *mp* *p* *p*

Vc. - Tutti *div.* *n* *mp* *n* *mf* *n*

Cb. *mp* *Tutti* *n* *mp* *n* *mf* *n* *f*

C *Glowing, not aggressive*

2 Fl. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *fp* *poco rit. - - -*

2 Ob. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *ppp*

2 Cl. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *f* *ppp*

2 Bn. *f* *f* *ppp*

Hn. 1-2 *f* *pp*

Hn. 3 *f* *pp*

Tpt. 1-2 *senza sord.* *f* *poco* *pp* *a2*

Tbn. 1-2 *senza sord.* *f* *poco* *pp* *a2*

Timp. *f* *ppp* *f* *f poco* *f poco* *pp*

Perc. *Tubular Chimes* *h. m.* *(hard mallets)* *p* *mp* *f* *mp*

VI. I - Solo *f* *p* *mp* *f* *n*

VI. I - Tutti *f* *p* *mp* *f* *n*

VI. II - Solo *f* *p* *mp* *f* *ppp*

VI. II - Tutti *f* *unis.* *p* *mp* *f* *ppp*

Vla. - Solo *f* *p* *mp* *f* *ppp*

Vla. - Tutti *f* *unis.* *p* *mp* *f* *ppp*

Vc. - Solo *f* *f* *ppp*

Vc. - Tutti *f* *f* *ppp*

Cb. *f* *ppp*

a tempo

89

2 Fl. *f* *p* *p* *f*

2 Ob. *f* *p* *p* *f*

2 Cl. *f* *p* *f* *poco* *p* *p* *f*

2 Bn. *f* *f* *f* *poco* *p* *p* *f*

Hn. 1-2 *f* *f* *f* *poco* *fp* *f*

Hn. 3 *f* *f* *f* *poco* *fp* *f*

Tpt. 1-2 *f* *f* *poco* *fp* *f*

Tbn. 1-2 *f* *f*

Timp. *f* *ppp* *f* *p* *f* *poco* *p* *p* *f*

Perc. *f*

VI. I - Solo *f* *p* *f* *p* *p* *pp* *f*

VI. I - Tutti *f* *p* *f* *p* *div.* *unis.* *p* *pp* *f*

VI. II - Solo *f* *p* *f* *p* *pp* *f*

VI. II - Tutti *f* *p* *f* *p* *pp* *f*

Vla. - Solo *f* *p* *f* *gliss.* *pp* *f*

Vla. - Tutti *div.* *unis.* *gliss.* *pp* *f*

Vc. - Solo *f* *pp* *f*

Vc. - Tutti *f* *div.* *unis.* *pp* *f*

Cb. *f* *pp* *f*

2 Fl. *mf* *f* *p*

2 Ob. *mf* *f* *p* *f* *a2*

2 Cl. *mf* *f* *p* *p* *f*

2 Bn. *mf* *f* *f*

Hn. 1-2 *mf* *f* *f*

Hn. 3 *mf* *f* *f*

Tpt. 1-2 *mp* *f* *a2*

Tbn. 1-2 *mp* *f* *a2*

Timp. *mf* *f* *ppp* *f*

Perc. *pp* *mp* *f* *p* *mp* *p*

Crotales *s. m.* Tubular Chimes *h. m.*

VI. I - Solo *pp* *mf* *f* *p* *f* *f* *gliss.*

VI. I - Tutti *pp* *mf* *f* *p* *f* *f* *gliss.*

VI. II - Solo *mf* *f* *p* *f* *f* *gliss.*

VI. II - Tutti *mf* *f* *p* *f* *f* *gliss. div.*

Vla. - Solo *mf* *f* *f*

Vla. - Tutti *mf* *f* *f*

Vc. - Solo *mf* *f* *f*

Vc. - Tutti *mf* *f* *f*

Cb. *mf* *f*

105

2 Fl. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *ppp* *poco rit. ---*

2 Ob. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *ppp*

2 Cl. *a2* *p* *poco* *f* *poco* *ppp*

2 Bn. *f* *poco* *ppp*

Hn. 1-2 *f* *pp*

Hn. 3 *f* *pp*

Tpt. 1-2 *f* *pp* *a2*

Tbn. 1-2 *f* *pp* *a2*

Timp. *f* *mp* *ppp* *f* *f poco* *f* *pp*

Perc. *f* *p* *mp* *f* *mp*

105

VI. I - Solo *p* *f* *fp*

VI. I - Tutti *p* *f* *fp*

VI. II - Solo *p* *f* *poco* *ppp*

VI. II - Tutti *unis.* *p* *f* *poco* *ppp*

Vla. - Solo *p* *f* *ppp*

Vla. - Tutti *unis.* *p* *f* *ppp*

Vc. - Solo *f* *f poco* *ppp*

Vc. - Tutti *f* *f poco* *ppp*

Cb. *f* *ppp*

a tempo

112

2 Fl. *f p*

2 Ob. *f p*

2 Cl. *f p*

2 Bn. *f f poco*

Hn. 1-2 *f fp*

Hn. 3 *f fp*

Tpt. 1-2 *f f poco fp f*

Tbn. 1-2 *f f*

Timp. *f ppp f poco f poco p*

Perc. *f mp*

112

VI. I - Solo *f p f p ppp*

VI. I - Tutti *f p f p ppp*

VI. II - Solo *f p f poco p ppp*

VI. II - Tutti *f p f poco p ppp*

Vla. - Solo *f p f gliss. ppp*

Vla. - Tutti *div. f unis. p f gliss. ppp*

Vc. - Solo *f f poco ppp*

Vc. - Tutti *f div. unis. f poco ppp*

Cb. *f ppp*

D Like a dream

poco rit. --- a tempo

2 Fl. *pp* *f* *p* *f* *mp* *ppp*

2 Ob. *pp* *f* *p* *f* *mp* *ppp*

2 Cl. *pp* *f* *p* *f* *mp* *ppp*

2 Bn. *pp* *f* *f*

Hn. 1-2 *f* *f*

Hn. 3 *f* *f*

Tpt. 1-2 *a2* *p* *f*

Tbn. 1-2 *a2* *p* *f*

Timp. *f* *p* *f*

Perc. *f* *mp* *f*

VI. I - Solo *f* *f* *f* *poco* *p* *mp*

VI. I - Tutti *f* *f* *f* *poco* *p* *mp*

VI. II - Solo *f* *f* *f* *poco* *p* *mp* *ppp*

VI. II - Tutti *f* *f* *f* *poco* *p* *mp* *ppp*

Vla. - Solo *f* *f* *poco* *p* *mp* *ppp*

Vla. - Tutti *f* *f* *poco* *p* *mp* *ppp*

Vc. - Solo *f* *f* *f* *poco* *p* *mp*

Vc. - Tutti *f* *f* *f* *poco* *p* *mp*

Cb. *f*

126

2 Ob. *p*

Perc. *Vibraphone* *s. m.* *motor on (low speed)* *p* *ppp*

VI. I - Solo *p* *port.* *n* *mf*

VI. I - Tutti *p* *port.* *n* *mf*

VI. II - Solo *n* *mf*

VI. II - Tutti *unis.* *n* *mf*

Vla. - Solo *n* *mf*

Vla. - Tutti *n* *mf*

Vc. - Solo *I* *n* *mf*

Vc. - Tutti *I* *n* *mf*

poco meno mosso ♩ = 44 ♩ = 50

133

2 Ob. *ppp*

2 Cl. *n* *p* *n* *cup. mute* *p*

Tpt. 1-2 *p*

Timp. *h. m.* *p*

Perc. *tam tam* *brush periphery.* *s. m.* *middle* *p* *Tubular Chimes* *h. m.* *mp*

Hp. *rubato* *mp* *rit.*

VI. I - Solo *III* *pp* *n*

VI. I - Tutti *III* *pp* *n*

Cb. *p* *IV* *III* *I* *mp* *pp*

(141) *poco meno mosso* ♩ = 44

Tpt. 1-2 *ppp*

Tbn. 1-2

Perc. *Vibraphone* *h. m.* *mp*

Hp. *mp* *rubato* *rit.*

VI. I - Solo *IV* *pp*

VI. I - Tutti *IV* *pp*

VI. II - Solo *IV* *pp*

VI. II - Tutti *pp*

Vla. - Solo *pp* *mp* *pp* *mp*

Vla. - Tutti *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. - Solo *II* *I* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. - Tutti *II* *I* *pp* *mp* *pp* *mp*

147 $\text{♩} = 50$

2 Fl. $mp \rightarrow ppp$

2 Ob. $mp \rightarrow ppp$

2 Cl. $mp \rightarrow ppp$

Timp. *s. m.*

Perc. *p* *tam tam* *s. m.* *Claves* *f*

VI. I - Solo *p* mp *p* *port.*

VI. I - Tutti *p* mp *p* *port.*

VI. II - Solo *p* mp ppp

VI. II - Tutti *p* mp ppp *div.*

Vla. - Solo *IV* *n* mp *p* mp ppp

Vla. - Tutti *IV* *n* mp *p* mp ppp *unis.*

Vc. - Solo *III* *n* mp *p* mp

Vc. - Tutti *III* *n* mp *p* mp

Cb. *IV* *III* *I* *p* mp

153

2 Ob. ppp p ppp

Perc. *Vibraphon* *s. m.* *motor on (low speed)* *p* ppp

VI. I - Solo ppp *n*

VI. I - Tutti ppp *n*

159 *poco meno mosso* ♩ = 44 ♩ = 50

2 Cl. *n* *p* *n*

Tpt. 1-2 *p*

Timp. *s. m.* *h. m.* *mf*

Perc. *(tam tam)* *s. m.* *(Tubular Chimes)* *h. m.* *mp*

Hp. *rubato* *mp* *molto rit. e rubato*

Vc. - Solo *IV* *ppp*

Vc. - Tutti *IV* *ppp*

Cb. *IV* *III* *I* *p* *mp* *pp*

166

Tpt. 1-2 *p* *ppp*

Perc. *Vibraphone* *s. m.* *p* *ppp* *w. b.* *mp*

166

VI. I - Solo *n* *mf* *III* *pp*

VI. I - Tutti *n* *mf* *III* *pp*

VI. II - Solo *IV* *pp* *n*

VI. II - Tutti *un. IV* *pp* *n*

Vla. - Solo *pizz.* *mf* *arco IV* *pp* *n*

Vla. - Tutti *pizz.* *mf* *arco IV* *pp* *n*

Vc. - Solo *mp* *p* *mf* *II* *pp* *n*

Vc. - Tutti *mp* *p* *mf* *II* *pp* *n*

Cb. *pizz.* *mf* *mf*

173

2 Fl. *p* *pp* *ppp* *pp* *a2*

2 Ob. *p* *pp* *ppp*

2 Cl. *p* *pp* *ppp*

Timp. *s. m.* *n* *p*

Perc. *s. m.* *pp* *Crotales* *s. m.* *ppp*

Hp. *bisbigliando* *Fb* *ppp* *8b-*

173

VI. I - Solo *p* *pp*

VI. I - Tutti *p* *pp*

Vla. - Solo *pizz.* *arco* *IV* *pp*

Vla. - Tutti *pizz.* *arco* *IV* *pp*

Vc. - Solo *pizz.*

Vc. - Tutti *pizz.*

Cb. *arco* *molto sul tasto* *pp*

Op. 12
for Viola

Op. 12 for Viola

Grave (♩=36)

*a little vibrato, still with a full sound
sempre molto legato*

Viola

A ① *p* *)

②

③ *poco meno mosso*

④ *a tempo* *poco meno mosso* *a tempo*

⑤ *mp* *p* *mp* *mf*

⑥ *pp*

⑦ *mp* *p* *mp* *p*

B ① *a tempo*

②

③ *mp* *p*

*An intense rubato is not desirable. However, minimal tempo deviations can occur in order to support the phrase development.

** The tenuto in this piece is supposed to exclusively extend the note's length. No dynamic increase should occur unless it is noted.

*** It should always be played as a portamento.

Vla. *poco meno mosso* *a tempo*

35 *mf* *p* 4

Vla. *poco meno mosso* *a bit more vibrato* *a tempo* *a little vibrato as usual*

40 *mf* *p* 5

Vla. *f* *mf*

45

Vla. *mp* *p*

50

Vla. *poco meno mosso* *a bit more vibrato* *a tempo* *a little vibrato as usual*

54 *mp* *mf* *p* C 1 2

Vla. *poco meno mosso* *a tempo*

59 *poco* *p* 3 4

Vla. *poco meno mosso* *a bit more vibrato*

64 *mp* *mf* *p* *mp* 5

Vla. *a little vibrato as usual* *a bit more vibrato* *a little vibrato as usual* *senza vibrato*

69 *p* *ppp* 6

Op. 14 – The Unexpected Response
for Soprano, Accordion and two Guitars

16

S. *pp* *mp* *ppp*
vu — me

Acc.

Guit. 1 *ord.* *s.p.* *ord.* 3

Guit. 2

20

S. *p* *mp* *ppp*
mia — mi

Acc. *mf* *p*

Guit. 1 *s.p.* 3

Guit. 2 *port.* 3

26

S. *mp* *p* *<mp* *>p* *ppp* *mp*
pno i zo i no ra the the hu

Acc. *mp* *pp* *<p* *>pp* *mp*

Guit. 1 *ord.* 3 3

Guit. 2 *port.* 3

31

S. *mf* me ta si ta no ra mia kri mu *mp*

Acc. *mf* *mp* *p*

Guit. 1 *s.t. (sul tasto) simile* *ord.*

Guit. 2 *port.*

35

S. *ppp* *mf* mia mi hti i si

Acc. *mf*

Guit. 1 *s.p.*

Guit. 2

38

S. ha ka tha ra kri mo *mp* *ppp*

Acc. *mp* *p*

Guit. 1 *s.t. simile* *ord.* *port.*

Guit. 2

41

S. *mf*
tha ri ta me sa ston a

Acc. *mf*

Guit. 1

Guit. 2

44

S. *mp* *p* *mp*
tha smo i pno

Acc. *mp* *p* *pp* *mp*

Guit. 1 *s.t.* *simile* *ord.* *port.* *s.t.* *simile*

Guit. 2 *port.*

47

S. *mf* *mp pesante e molto marcato* *f*
i me i po mo tha

Acc. *p* *mf*
pesante e molto marcato

Guit. 1 *ord.* *port.*

Guit. 2 *s.t.* *simile* *ord.* *port.*

51

S. *mp* ni me ni fa the li os *f* *mp*

Acc. *f p* *mf* *f* *p* *port.*

Guit. 1

Guit. 2 *s.t.* *simile* *ord.*

55

S. *p* *mp* *p* *mp* *f*
 mia ni fo ri zo vo smo tha le

Acc. *pp* *p* *pp* *p* *mf*

Guit. 1

Guit. 2 *s.t.* *simile* *simile* *ord.*

dolce e leggiero *pesante e molto marcato*

58

S. *mp* *f*
 mia ni po ta xti

Acc. *f p* *mf* *f*

Guit. 1

Guit. 2 *port.*

62 *mp* *port.* *f* *mp* *port.*

S. pno mo ni ma hti mia ni ma si he te

Acc. *p* *mf* *f* *p*

Guit. 1 *b2* *3*

Guit. 2 *3* *s.t.* *simile* *ord.* *>*

67 *dolce e leggero* *p* *mp* *p* *pesante e molto marcato* *mp*

S. me the vo le vu me pno i

Acc. *dolce e leggero* *pp* *mf* *pp* *mp* *p*

Guit. 1 *s.p.*

Guit. 2 *3*

70 *dolce e leggero* *p* *mp* *p* *pesante e molto marcato* *mp* *port.*

S. mo ni a ni po ta hti si

Acc. *pp* *p* *ppp*

Guit. 1 *ord.* *s.p.* *ord.*

Guit. 2 *3*

dolce e leggero

mp

73

S. *ha the tha me pno i si ma*

Acc. *pp p*

Guit. 1

Guit. 2

77

S. *mia hti fo ra i*

Acc. *pp p*

Guit. 1

Guit. 2

82

S. *tha si ma the*

Acc. *pp p*

Guit. 1 *s.p. ord. 3 s.p. ord. 3*

Guit. 2

poco meno mosso (♩=48)

86 *a tempo*

S. *p*

vo le vu me a

Acc.

Guit. 1 *s.p.* *ord.* *s.p.*

Guit. 2

89

S.

mia mi pno i a³ ni ta hti fo ri zo

Acc. *pp* *pp*

Guit. 1 *ord.*

Guit. 2

95

S.

Acc.

Guit. 1

Guit. 2

Op. 15

for Soprano and Ensemble

Op. 15
for Soprano and Ensemble

Score in C

♩=60

Flute
Bass Clarinet in Bb
Trumpet in Bb
Trombone
Violin
Cello
Soprano
E-Guitar I
E-Guitar II
Piano

The first system of the score is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a variety of instruments. The Flute, Bass Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, and Trombone parts have long, sustained notes with dynamic markings of *mf* and *mp*. The Violin and Cello parts also have sustained notes with *mf* dynamics. The Soprano part is mostly silent. The E-Guitar I and II parts play a sustained chord with a *ff* dynamic. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, starting with a *mf* dynamic.

Fl.
Cl.
Tpt.
Tbn.
VI.
Vc.
E-Guit. II
Pno.

The second system continues the musical score. The Flute part has a circled '3' above it, indicating a triplet. The Bass Clarinet, Trumpet, and Trombone parts have sustained notes with *mf* dynamics. The Violin and Viola parts also have sustained notes with *mf* dynamics. The E-Guitar II part has a rhythmic pattern of eighth notes in triplets with a *mf* dynamic. The Piano part continues with the triplet eighth note pattern, with dynamic markings of *f* and *mf*.

^{*)} The sixth string of the first guitar should be tuned down a semitone (D sharp).

5

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

f *mf* *f* *mf*



7

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

f *ff*

mf *f* *mf*

9

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

mf

mf

ff

mf



11

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

f

mf

13

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f

mf

ff

ff



15

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

mf

ff

mf

mf

mf

ff

mf

17

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff subito *mp*

ff *mf*

ff

ff subito *mp*

ff

f *mf* *f* *mf*



19

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

mf *f* *mf*

f *mf*

21

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

mf *ff* *mf* *f* *mf*



23

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

p

25

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f *mf* *mf* *f* *mf*

mf *mf*

27

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff *p*

ff *p*

ff *mp* *mf*

ff *p*

ff *p*

mp

ff

ff

f *mf*

^{*)} Text from: S. Beckett - The Unnamable

29

Cl. *mf*

Tpt.

Tbn. *mf*

VI.

Vc. *mf*

S. *f* *mf*
 now? Who now? When now?

E-Guit. I

Pno. *f* *mf* *f* *mf*



37

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S. *f* *mf*
 Un que stio ning.

E-Guit. I

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

33

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Tpt. *ff* subito *mp*

Tbn. *ff* subito *mp*

Vl. *ff*

Vc. *ff* subito *mp*

S. I, say I.

E-Guit. I *mf* *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

35

Cl. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Vl. *mf*

Vc.

S. Un be lie ving.

Pno. *f*

37

Fl. *mf*

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc. *mf*

S.

E-Guit. II

Pno. *mf*

Qu e stions, hy

39

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *ff* *mf* *f* *mf*

po the sis, call them that.

41

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

43

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. II

Pno.

mf *ff* *mf*

45

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

f *mf*

47

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

mf

f *mf*

49

Fl. *ff*

Cl. *ff* *subito mp*

Tpt. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

VI. *ff* *subito mp*

Vc. *ff* *subito mp*

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *ff* *mf* *f* *mf*

8va *8va-*

51

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tpt.

Tbn.

VI. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *f* *mf*

53

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

Pno.

f *mf* *f* *mf*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

53

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

Keep go ing. go ing on, call

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff *mf* *f* *mf*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

57

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. II

Pno.

mf

mf

that going, call that on. Can it

f

f *mf*

59

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

be that one day, off it go oing out, that one day I

ff

ff

mf *ff* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

61

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

Pno.

si mply stay ed in, in where in

f *mf*

3 7 5 3

63

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

stead of going out, in the old way,

ff *mf* *f* *mf*

3 3

65

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

S.

E-Guit. I

Pno.

out to spend day and night as

f *mf* *f* *mf*

mf

67

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Vi.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

far a way as possible, it wa sn't far.

ff *subito mp* *ff* *ff* *ff* *subito mp* *ff* *ff* *mf*

69

Fl.

Cl.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. II

Pno.

mf

mf

mf

Pe rhaps that is how it be gun.

f *mf* *f* *mf*

71

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

mf

mf

mf

ff *ff*

mf *f* *mf* *mf*

73

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

Pno.

ff *mf* *f* *mf*

3



75

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f *ff* *f* *mf* *f* *mf*

3

77

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f *mf* *f* *mf*



79

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

mf *ff* *mf*

81

Fl. *ff* *p*

Cl. *ff* *mp* *mf*

Tpt. *ff* *p* *mf*

Tbn. *ff* *p*

Vi. *ff* *p*

Vc. *ff* *p* *mf*

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

83

Fl. *mf*

Cl.

Tpt.

Tbn. *mf*

Vi. *mf*

Vc.

E-Guit. I *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

85

Fl. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff* subito *mp*

VI. *ff* subito *mp*

Vc. *ff* subito *mp*

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf*

87

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

VI. *mf*

Vc. *mf*

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

89

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

mf

mf

91

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

f

mf

f

mf

93

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

f

mf

f

94

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

mf

ff

mf

f

mf

97

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. II

Pno.

mf

f *mf* *f* *mf*

99

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

f

101

Fl. *ff* *mf*

Cl. *ff subito mp*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

VI. *ff subito mp*

Vc. *ff mf*

S. *mf* *f*

E-Guit. I *f* *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *ff* *mf*

No

103

Fl.

Cl. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

VI. *mf*

Vc. *mf*

S. *ma* *tter* *how* *it* *ha* *ppened*

Pno. *f* *mf*

105

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

It, say it, not know ing what.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

f

mf

ff

f

mf

107

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

Per haps I si mply

E-Guit. II

Pno.

mf

ff

mf

f

mf

109

Fl. *ff* *p*

Cl. *ff* *mp* *mf*

Tpt. *ff* *p* *mf*

Tbn. *ff* *p* *mf*

VI. *ff* *mp* *mf*

Vc. *ff* *p*

S. *ff* *p*

sse nted at last to an old thing. But

E-Guit. I *ff*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf*

111

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc. *mf*

S. *mf*

I did no thing.

E-Guit. I *mf* *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

113

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

115

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

Pno.

f *mf* *f* *mf*

mf

117

Fl. *ff*

Cl. *ff subito mp* *mf*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

VI. *ff* *mf*

Vc. *ff subito mp*

E-Guit. I *ff* *p*

E-Guit. II *ff*

Pno. *f* *mf* *f* *mf* *f*



119

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

VI. *mf*

Vc. *mf*

E-Guit. I *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

121

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

mf

ff

mf *f* *mf*

123

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

Pno.

f

mp

f

1 seem to speak, it is not I, a

125

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

bo out me, it is

ff

ff

ff *mf*

mf *f* *mf*

127

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

S.

E-Guit. II

Pno.

not a bout me.

mf

f *mf*

129

Fl. Cl. Tpt. Tbn. VI. Vc. E-Guit. I E-Guit. II Pno.

ff *p* *ff* *f* *ff* *mf*

8va, 8va-1, 8va, 8va, 8va

3 3

9 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 129 and 130. It features staves for Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Electric Guitar I, Electric Guitar II, and Piano. The Flute and Clarinet parts have long, sweeping lines. The Piano part is highly active, featuring octaves (8va) and triplets. Dynamics include fortissimo (ff), piano (p), and mezzo-forte (mf).

131

Fl. Cl. Tpt. Tbn. VI. Vc. E-Guit. I E-Guit. II Pno.

mf *f* *mf* *f* *mf*

7 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 131 and 132. It features staves for Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Electric Guitar I, Electric Guitar II, and Piano. The Piano part continues with complex rhythmic patterns, including a septuplet (7) and triplets (3). Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f).

133

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

mf

f *mf*

mf

135

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

VI.

Vc.

E-Guit. I

E-Guit. II

Pno.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Link für die Aufnahmen der eigenen Werke

<https://www.youtube.com/watch?v=TyfwRM2QlfY>

Zu Op. 3 → 49'12''

Zu Op. 5 → 3'28''

Zu Op. 12 → 41'18''

Zu Op. 14 → 19'37''

Zu Op. 15 → 29'36''