

Andreas Gürsching

## Andreas Dohmen: *Per Forza ... (Come Da Lontano)*

für Ensemble (1990/91)

*Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Horn, 2 Schlagzeuger, Violine, Viola und Violoncello.*

Das Finden – und damit verknüpft das Entdecken im Finden sowie das Reagieren auf Gefundenes – spielt im kompositorischen Denken von Andreas Dohmen die zentrale Rolle. Eine solche Arbeitsweise hängt mit dem Einlassen auf das Unvorhergesehene zusammen, einer Art Unschärfe der Intention, bei ihm verbunden mit großer Genauigkeit dem Gefundenen gegenüber. Die Vorstellung einer Wanderung, bei der die Fundstücke am Wegrand die jeweils neue Richtung bestimmen, scheint diesbezüglich für diese Arbeitsweise kennzeichnend. So ist es auch mehr als eine besondere Aufgabenstellung oder thematische Zielsetzung, daß schon der Ausgangspunkt für die Komposition von *Per Forza ... (come da lontano)* ein »gefundenes« musikalisches Material ist; er schreibt dazu: »Der Titel (meiner) 1990/91 entstandenen Ensemblekomposition lehnt sich an ein im Stück zitiertes sienesisches Volkslied ('per forza e per amore') an, welches eine erste Anregung für die Komposition gab. Diesem ersten 'Stadtmaterial' (wird) ein weiteres, der Trommelrhythmus der 'stamburata a vittoria', an die Seite gestellt...«.

Diese Musiken verbinden sich jedes Jahr während des Palio in Siena zu einer beweglichen Klanglandschaft und bilden so den Erlebnishintergrund für die Komposition. Die damit verknüpften subjektiven Erlebnisqualitäten für die Komposition fruchtbar zu machen und zu objektivieren, ist Grundlage und Anspruch der kompositorischen Arbeit in *Per Forza*.. Dies bedeutet für ihn, das Material in seiner Gebundenheit an Begriffe wie Tonalität, Genre, Ort- und Zeitabhängigkeit oder assoziativem Kontext zu erkennen und zu lösen.

Das Sich-Entfernen vom Ausgangsmaterial durch ein Entdecken immer neuer Möglichkeiten ist somit eine zentrale Thematik von *Per Forza*. Dieser Prozeß beginnt bereits bei der Materialfindung, und zwar mit Hilfe von Mechanismen, die so auch im Stück selbst ungebrochen fortlaufen. So bekommt die Materialdisposition den Stellenwert einer Art von verschwiegener Exposition; das Stück hat schon eine Geschichte, bevor der erste Ton klingt.

Harmonik resultiert in Dohmens neueren Stücken aus Linearität und der Überlagerung linear gedachter

Schichten (nicht jedoch in einem kontrapunktischen Sinne oder als bloß ergänzend Hinzugesetztes, sondern von der harmonischen Farbe des – sukzessiven – Intervalls aus gedacht). In Verbindung mit dem Element der Figur ergibt sich so beim Hören von *Per Forza*... eine übergeordnete harmonische Fernwirkung, vergleichbar der Betrachtung eines Mosaiks, dessen Gesamteindruck bei nahem Herantreten in eine Vielzahl von Einzelqualitäten der leicht irregulär geformten und monochromen Steinchen zerfällt.

So setzt die Disposition des Tonmaterials auch beim Herausfiltern der bestimmenden Intervalle des Liedes an, im Sinne eines Nachspürens seiner spezifischen »melodischen Harmonik« (jenseits einer allgemeinen, an die Dur-Moll-Tonalität gebundene). Dieser extrahierte Intervallkern aus  $2^\circ, 2^+, 3^\circ, 4$  und, als fernem, da nur indirekt vorkommenden Intervall,  $3^+$ , wird als eine Art Generator die Klanglichkeit des gesamten Stückes bestimmen.

Die folgende Darstellung des harmonischen Dispositionsweges zum Mitverfolgen und Entdecken:

The image shows a handwritten musical score titled "Per Forza e per Anura". At the top, it specifies intervals: "Int.: 2°, 2+, 3°, 3+, 4". The score is divided into three main sections labeled (I), (II), and (III).  
 Section (I) is labeled "Grundtonlinie" and contains a melodic line with various annotations: "Permutation (a. → 3.)", "Skala quer zu Tongruppen; Aufwärts im Abwärts", and "Filter: ohne 3, 3+".  
 Section (II) is labeled "3 versch. 2-Ton-Gruppen (Figuren-Kreis)" and shows a rhythmic or harmonic pattern.  
 Section (III) is labeled "Symmetrie, Skala" and features interval sequences: "2° 2° 2° 2° → 2° ← 2° 2° 2° 3°" and "Filter: ohne 4, 3°".

An diesem Punkt geht die Materialentwicklung – in einem Akt der Setzung »von außen« – über in die klingende Komposition. Im weiteren Verlauf lassen sich diese Prozeßzyklen des Generierens von Tonvielfalt bis zu verschwenderischer Fülle und des ausdünnenden Herausfilterns neuer Qualitäten als deutlich verfolgbare atmende Strukturen formal verfolgen. Hat hier das Liedmaterial bereits einen weiten Weg zurückgelegt, tritt als Anfangsgestus das Rhythmusmaterial der *stamburata a vittoria* in einem fast rohen »Originalzustand« hinzu, indem der Genre-Gestus, verdeutlicht durch kleine Trommeln, ff-Dynamik, Tempo und rhythmische Prägnanz, direkt in das Stück hineinragt und somit einen unüberhörbaren Prozeß-Nullpunkt setzt. Genre wird hier benutzt als Gradmesser der Entfernung vom Ausgangspunkt, wobei seine Wiedererkennbarkeit zu einem Element des direkten Erlebens von Form wird. Diese zentrale Rolle des Schlagzeugparts ist nun verknüpft mit dem In-Beziehung-Setzen beider Materialebenen in einem Prozeß der Annäherung und schließlich Verschmelzung durch das gesamte Stück. Dies läßt sich bereits im ersten Formabschnitt (T. 1-22) verfolgen.

Die Funktion der Rhythmuschicht (I) liegt zunächst in einem »In-die-Zeit-Setzen« der fortlaufenden harmonischen Entwicklung (II). Beide Schichten erscheinen, deutlich getrennt, in »farblosen« Tempi: I in einem durch die Genre-Anbindung zur Selbstverständlichkeit reduzierten »Schnell« (1/4=112), das, wie ppp-Echos (come da lontano), Töne von II in einem stehenden »Fermaten«-Tempo (unbewegte 4

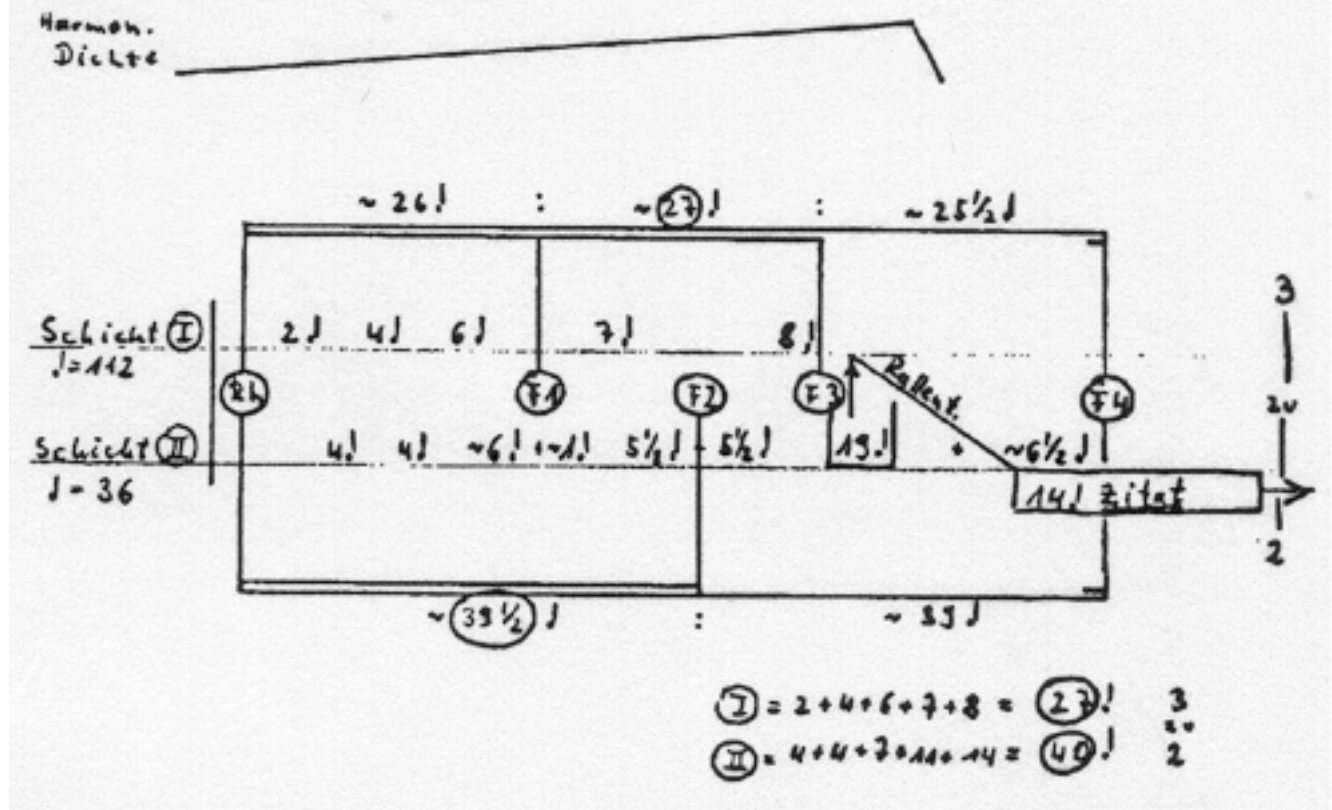
1/4=36) hinterläßt. Diese Abwesenheit von Rhythmus in II wird verdeutlicht durch das Formulieren der Harmonik in Crescendo-Strecken »dal niente«, als Umkehrung der Anschlagshüllkurve der kleinen Trommel. Diese Tempi werden nun erobert durch das Umschlagen dieses Verhältnisses in T.14, nach Ende der letzten Schlagzeuggruppe, die keine weitere Schicht mehr anschlägt. Die Instrumente übernehmen hier die abschließende Triolen-Repetition als rhythmisches Unisono und durchschreiten den gesamten bislang eroberten Tonraum (abwärts von h"-as in aufwärtslaufenden Skalenabschnitten); dabei wird die neue Qualität des 1/4=112 als Träger harmonischer Geschwindigkeit durch ein darübergelegtes Rallentando wieder bis zum 1/4=36 heruntermoduliert; dessen Erreichen ist markiert durch den Einsatz eines Liedzitates, wodurch das Fermaten-Tempo als ein rhythmisches »zu Langsam« erscheint.

Betrachtet man die Struktur der Schlagzeugschicht, wird die in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung des musikalischen »Moments« innerhalb des Prozeßdenkens deutlich. Der Gesamtrhythmus ist in 5 kleine, voneinander getrennte Blöcke zerschnitten; diese wiederum exponieren eine Art verschobener Gleichzeitigkeit durch versetzt überlappende und ineinander verschachtelte Lesungen des Trommelrhythmus in Triolen und Sechzehntel.

Dadurch wird der »Moment« definiert als Synchronizität und hörbar in seinem Spannungsfeld von »Vorher« und »Nachher«. Dies wird nun wichtig für das Verständnis der Prozeßabläufe, die bei Dohmen als Konsequenz des linear-intervallischen Denkens als ständige Abfolge von Figuren erscheinen: Figur gedacht als auskristallisierte Prozeß-Station macht so Entwicklung zur Abfolge von Möglichkeiten, rastert den Zeitablauf in Einzelmomente mit neuen Entwicklungspotentialen.

Diese Funktion wird im ersten Teil exponiert durch die Gliederung in formal-rhythmische Symmetrien durch die zunächst vereinzelte Setzung von exemplarischen Figuren. Figur 1 beispielsweise markiert den Ort, an dem die Harmonik das chromatische Total mit dem Ton des" (VI.) erreicht; Figurengruppe 3 das Umschlagen der Harmonik in das Tempo 1/4= 112 (s.o.).

## Symmetriegravik für T. 1-22



Der Gesamtverlauf der Komposition läßt sich anhand einer weiteren Schlüsselstelle, dem Beginn des Schlußteils T. 206, skizzieren. Sie weist die gleichen Elemente wie der Anfang auf, jedoch, als Ergebnis der inzwischen zurückgelegten Wege, in einer Vertauschung der Beziehungen. Der Formteil zuvor war geprägt von einem Verlieren von Genreanbindung der Schlagzeugschicht, gestaltet in Form einer Farbentwicklung von Fell (kl. Trommel) zu Metall (zunächst Becken, dann Tamtam-Nachklang) und eines Verdichtens der Rhythmik bis zu einem 22" langen Fermaten(!)-Wirbel. So erscheint nun das abermals auftretende Liedzitat, als wiedererreichte Nähe zur Ausgangsharmonik, in Konfrontation zur größten Ferne vom Genre-Material, indem es jetzt die Schlagzeuger, wie Echos, mit pp-Crotalesanschlägen gegen den Tamtamrand erzeugen.

Der letzte Schritt der »Besitznahme« der ursprünglichen Genre-Schicht durch das Liedmaterial erfolgt in TT. 236 ff.; hier ist die Fellrepetition, reduziert zu Zweiergruppen, nur noch indirekt hinter der Harmonik und von ihr abhängig wahrnehmbar, indem zwei auf dem Paukenfell liegende Crotales angeschlagen werden; und zwar in einem aus dem Lied abgeleiteten Rhythmusmodell.

Dieser abschließende Formteil ist harmonisch vom bereits erwähnten »fernen« Intervall 3+ geprägt. Von ihm ausgehend wird eine Entwicklung in Gang gesetzt, die sich aber schon bald in einer Prozeß-Schleife fängt und somit aus sich selbst heraus ein »Nicht-Weiter-Können« findet, keine neuen Momente mehr entwickeln kann. Das ist die logische Konsequenz aus einem Denken heraus, das nicht von der Form ausgeht, sondern von der Logik des nächsten Schrittes aus gedacht ist, dem Vermitteln vom einen zum folgenden.

Dieses »Totlaufen« läßt sich wiederum klar an den Figuren erkennen, die sich zunehmend wiederholend in den gleichen Gestalten festfahren. Dazu treten noch Versuche, von außen nochmal etwas in Gang zu setzen, die aber in ihrer Übertreibung vergeblich bleiben (wie z.B. die ff-Donnerblechrepetition TT.304-

305 oder ein letzter Genre-Anklang T.310 von der Gran Cassa); das Donnerblech hat nur noch die Kraft, ein Feld von Scheinbewegung in den Streichern auszulösen, das nach 7 Takten wieder endet. So wird auch das zentrale Formelement, der Prozeß, zum Schein als ein Ausrieseln des Stückes im Rainmaker.

*Per Forza* ist ein Stück über musikalisches Erleben, beschränkt die Auseinandersetzung mit dem Gefundenen auf Innermusikalisches. Durch seine Genauigkeit im lernenden und wachen Umgang mit dem eigenen Erleben aber entwickelt Dohmen eine sinnliche Deutlichkeit der musikalischen Sprache, die sich klar distanziert vom bloß subjektiv motivierten Benutzen von Verfügbarem, vom sentimental Schwelgen im Vergangenen.