

## Werke

Carsten Häcker

# »furioso« für Ensemble (1991)

Zur Kompositionstechnik Mathias Spahlingers

1 Helmut Lachenmann, *Über Strukturalismus*, in: *MusikTexte*, Heft 26, Köln 1990. ↑

2 Helmut Lachenmann, *Affekt und Aspekt*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Band 3, Bergisch-Gladbach 1983, S. 120-128. ↑

3 Helmut Lachenmann, *Klangtypen der neuen Musik*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie*, Jahrgang 1, Stuttgart 1970, S. 20-30. ↑

4 Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: *MusikTexte*, Heft 16, Köln 1986, S. 9-14. ↑

5 Mathias Spahlinger, *nicolaus a. huber: sechs bagatellen für kammerensemble*, in: *MusikTexte*, Heft 2, Köln 1983. ↑

6 Es sei nur angemerkt, daß der Hauptsatz der *Eroica*, aus dem in *passage/paysage* (1990) zitiert wird, wenige Takte vor Beginn des Seitensatzes dieselbe Art der Synkopierung aufweist. ↑

7 Helmut Lachenmann, *Siciliano – Abbildungen und Kommentarfragmente*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Jg.

Die Kompositionstechnik in *furioso* läßt, untersucht man ihre Vorgeschichte, eine Herkunft vom parametrischen Denken im Serialismus erkennen. Sie bedient sich einer numerischen Ordnung von instrumentalen Aktionen. Damit steht sie in einem kontinuierlichen Entwicklungszusammenhang mit bestimmten Werken von Helmut Lachenmann und Nikolaus A. Huber, in denen sich diese ebenfalls schon kritisch mit der Möglichkeit einer numerischen Ordnung des Materials auseinandergesetzt hatten.

Seit den frühen siebziger Jahren entwickeln die zuletzt genannten Komponisten ihre Werke zum größten Teil aus innovativ erfundenen Techniken des Instrumentalspiels. Dabei vermehrte fast jedes neue Werk die Zahl der Kriterien, nach denen sich dieses Material systematisch ordnen läßt. Die strukturbildenden Prinzipien übernahmen – wie auch im »klassischen Strukturalismus«<sup>1</sup> – an Stelle des »tonalen Aspekts«<sup>2</sup> die Funktion verlorengegangener Konventionen in der Musik: sie erleichtern die kompositionstechnische Bearbeitung des Materials und sind eine Voraussetzung dafür, daß die Komposition vom Hörer gedanklich mitvollzogen werden kann.

In dem Aufsatz *Klangtypen der neuen Musik*<sup>3</sup> konstatiert Helmut Lachenmann eine Erweiterung des musikalischen Materialbegriffs im phänomenalen Bereich und unterteilt diesen nach Farbeigenschaften von Klängen in fünf Kategorien. Mit dem Begriff des Strukturklanges als fünfte dieser Kategorien ist die Wiedergewinnung des strukturellen Denkansatzes im Material der »instrumentalen musique concrète«<sup>4</sup> vorgezeichnet, deren Klangerscheinungen nur durch die physiologischen Grenzen von Instrumenten, Spieler und Gehör beschränkt sind.

Ein Hindernis bei der strukturellen Ordnung dieses Materials war, daß die meisten der neu entstandenen Parametergrößen nicht quantifizierbar sind oder sich ihre numerischen Ordnungen als inkommensurabel erweisen. Man denke an Parameter wie Instrumentenfamilie, instrumentale Aktion, etwa Reiben, Schlagen, Streichen, Zupfen oder Blasen, Raumrichtung, Klangeigenschaften wie »impulsartig«, »hallend«, »kontinuierlich«, »rauh«, »intermittierend« u. dgl. Töne, Intervalle oder Rhythmen werden durch die musikalische Vorbildung des Hörers von selbst auf andere Intervalle oder Rhythmen bezogen, Klänge hingegen, die durch Klopfen, Schlagen oder Reiben entstehen, lassen nicht in der gleichen Weise kausale Zusammenhänge erkennen: Es fehlt diesen Klängen die geschichtliche Vorbestimmtheit. Sie sind das »negative Tun«, das, gemäß dem Zitat aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, das der Partitur von *furioso* vorangestellt ist, der allgemeinen Freiheit einzig bleibt.

Aus der 1991 entstandenen Partitur von *furioso* sollen im folgenden rund 120 verschiedene solcher Spieltechniken tabellarisch erfaßt werden, um danach ihre Zahlenordnung nachzuweisen und zu zeigen, wie sich die für die Instrumente spezifischen Klänge durch Transposition, Modulation, Kombination und Variation voneinander ableiten, kausal-logisch aufeinander beziehen und nach Verwandtschaftsgraden hierarchisch zueinander anordnen lassen. Die Analyse soll versuchen, in Satz IIa eine »perforierte Klangebene« zwischen den Blas- und Saiteninstrumenten aufzuzeigen und damit das kompositionstechnische Mittel nennen, durch das die an diesem Werk auffällige, starke Einheitlichkeit des Gesamtklanges erreicht wird.

## Besetzung, Rhythmus und syntaktische Struktur

Traditionelle Besetzungsnormen sind auch in bestimmte Werke von Nikolaus A. Huber und Helmut Lachenmann einbezogen worden. Das gilt auch für die *Sechs Bagatellen für Kammerensemble* (1981)<sup>5</sup>, *Nocturnes* und Stück für Orchester (1984) von Nikolaus A. Huber sowie für *Tanzsuite mit Deutschlandlied* für Streichquartett und Orchester (1980) von Helmut Lachenmann. Besonders häufig findet die Form des Instrumentalkonzertes Anwendung: *Air* für Schlagzeug und Orchester (1969), *Accanto* (1976) für Klarinette und Orchester und *Harmonica* (1982) für Tuba und Orchester bewahren den Gattungstyp des Konzerts für Solo und Orchester, indem sie seine direkte Verfügbarkeit auf eine in jedem Werk ganz verschieden geartete Weise widerlegen.

In *furioso* von Mathias Spahlinger sind ästhetische und historische Anknüpfungsmomente deutlich und konsequent durchgeführt. Der Satz IIa impliziert ein Solokonzert für Violoncello und Ensemble; der Hörer erwartet eine solistische Funktion des Cellisten, weil dieser offensichtlich einen Platz am Solistenpult einnimmt. Diese Erwartung erfährt zunächst eine relative Bestätigung durch den mehrfachen Wechsel von Ensemble-Exposition und Solisten-Exposition, und durch eine im Vergleich mit den übrigen Stimmen hohe Ereignisdichte des Violoncello-Parts. Der Gattung des Instrumentalkonzerts wird aber im weiteren Verlauf des Satzes in dreifacher Hinsicht widersprochen: Noch konsequenter als in *inter-mezzo – concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra* fehlen in *furioso* jegliche Idiome virtuoser Spielpraxis: Herkömmliches Doppelgriff-Spiel und virtuose Passagen der linken Hand sind ganz vermieden. Zudem werden spezifische Streich- und Zupfklänge im Verlauf des Satzes durch eine fortschreitende Entwicklung von Bläser-Halteklängen verdrängt. In der zweiten Hälfte des Satzes wird schließlich der Klangbereich des Violoncello verlassen, indem ab Takt 317 nach und nach alle Bläser in das jeweils höchste Instrument ihrer Familie wechseln: Es erscheinen nacheinander Piccolo-Trompete (Takt 318), Sopransaxophon (Takt 333), Piccolo-Flöte (Takt 374) und zuletzt Es-Klarinette (Takt 388).

Während des letzten Sechstels dieses Satzes verstummt der Solist unvermittelt, ohne die Erwartung einer Stretta einzulösen. Er verbleibt während des gesamten letzten Satzes stumm in seiner exponierten Position, während die Bläser mit dem Hörbarwerden der Piccolo-Flöte ihre höchste Lage erreichen.

Für die rhythmische Konstruktion der Sätze I und IIa ist das Abwechseln von zweizeitigen mit dreizeitigen Takten charakteristisch. Es wird augenscheinlich in der Exposition des Solisten (Takt 202-214), wo 6/8- mit 3/4-Takten sich regelmäßig abwechseln. Das Alternieren von ternärer und binärer Metrik ist Merkmal mehrerer Tanzgattungen, insbesondere des böhmischen Furiant, dessen Name im Titel anklingt<sup>6</sup>.



### 1. Smetana, Furiant (aus: Die verkaufte Braut, 1866)

Die syntaktische Bauart in *furioso* lässt – nicht nur mit den Attacca-Satzanschlüssen – Bezugsmomente zu klassischen Normen durchscheinen. In allen Sätzen sind Taktgruppenbildungen zu beobachten und lassen sich zwischen den zwei-, drei- und sechs-Takt-Gruppen symmetrische oder parallele Entsprechungen erkennen. Das Wiedereinsetzen des Solisten geschieht mehrmals mit Takt- und Phrasenverschränkung. So in den Takten 215 und 233, wo das Violoncello die Oberstimme der vorausgehenden Tutti- Sektionen in Rhythmus und Tonhöhe erwartungsgemäß fortsetzt.

## Gesamtübersicht

Da die Analyse den gesamten Verlauf des Werkes beschreibt, soll mit der nachfolgenden Tabelle eine Übersicht über die Gliederung aller drei Sätze gegeben werden. (Dauern und Dauernverhältnisse der Teile sind aus den Metronomangaben berechnet. Für Accelerando- und Ritardando-Teile ist der arithmetische Mittelwert aus Anfangs- und End-Tempo angenommen worden.)

### TABELLE 1

	<b>Taktzahl</b>		<b>Dauer</b>
		in Takten	in Sekunden
Satz I	1-183	183	6' 20"
Satz IIa	184-402	218	6' 06"
Satz IIb	403-475	7	3' 42"

## Instrumental-physiologische Parameter

Hörbare Phänomene entstehen, indem Arbeit an einem System verrichtet wird, das die ihm zugeführte schwingungsanregende Energie durch seinen Widerstand dämpft und dabei in akustische Schwingungen versetzt wird. Bei der Erzeugung von instrumentalen Klängen kommen dem Atem und Ansatz des Blasens und der Bogenführung durch den Streichinstrumentalisten die Funktion zu, Schwingungen anzuregen und ihren dynamischen Verlauf zu formen. Die Hände der Blas- und die Griffhand des Streichinstrumentalisten haben hingegen am häufigsten die Funktion, die Schwingung zu dämpfen und ihre Frequenz zu bestimmen.

Durch die besondere Art und Weise von Anregung und Dämpfung erhält der instrumentale Klang einen charakteristischen Zeitverlauf. Damit werden seine Farbeigenschaften bestimmt: kontinuierliche Klänge werden durch Aktionen der Bogenhand wie Tremolo und Pizzicato oder durch Einsatz der Zunge beim Anblasen durch Flatterzunge und Zungenstoß zu rauhen, iterierenden, gestoppten oder impulshaften Klängen reduziert. Klänge mit harmonischen Spektren erfahren durch dämpfende Flageolett-Griffe, Bogendruck, Streichen am Steg oder durch einen flacheren Anblaswinkel eine dynamische Verstärkung der Teiltöne oder eine Beimischung von unharmonischen oder kontinuierlichen Spektren. Der klassische, »schöne« Ton tritt im Verlauf von Satz IIa innerhalb der rund 3600 Klangereignisse erst nach und nach, mit zunehmender statistischer Häufigkeit hervor: Als kontinuierlicher Dauerton ohne Geräuschbeimischung stellt er das Material von Satz IIb dar, welcher als Zielpunkt dieser Entwicklung unmittelbar attacca anschließt.

Von einer »perforierten Klangebene« in dem Sinne, wie Helmut Lachenmann den Begriff bei der Analyse von *Siciliano* gebraucht hat<sup>7</sup>, kann dann gesprochen werden, wenn sehr ähnliche Farbeigenschaften von Vertretern verschiedener Instrumentenfamilien erzeugt werden. Tabelle 2 zeigt, daß alle acht in *furioso* hauptsächlich vorkommenden Klangtypen in einer solchen Art perforierter Klangebene sowohl von Streichern als auch von Bläsern auf verschiedene Arten hervorgebracht werden können.

**TABELLE 2**

<b>Takt</b>	<b>Aktion</b>		<b>Klangresultat</b>
	Blasinstrument	Saiteninstrument	
184	Zungen/Zwerchfellstoß mit Luft	Pizzicato Flageolett	impulshaft, trocken obertonarm, geräuschhaft
186	normaler Ansatz	arco	normal
189-191	mit Luft	col legno tratto	obertonarm, geräuschhaft
190	staccato	staccato	impulshaft, trocken, normal
200	staccato höchster Ton	pizzicato im Wirbelkasten	impulshaft, trocken, hoher, beliebiger Ton
218	Flatterzunge gestoppt	starker Bogendruck gestoppt	geräuschhaft, rau, ohne Ausschwingvorgang
238	Doppel/Tripelzunge	saltato	iterierend
248	Schlagen ans Posaunenmundstück, Schlagen mit dem Daumen auf den Steg	impulshaft, trocken, hoher Geräuschanteil	
259	Zungenstoß	Fingerschlag	impulshaft, trocken

261	nur Luft	col legno, Wischen auf gedämpfter Saite	kontinuierlich geräuschhaft, tonlos
269	mit Luft	Streichen am Steg, Greifen am Bogenhaar	kontinuierlich, geräuschhaft, tonlos
276	Fingerschlag	Schlagen mit dem Bogen auf die Zarge	impulshaft, trocken, geräuschhaft, tonlos
288	Alternativgriffe	pizzicato quasi arpa auf drei Saiten	iterierend
358	Flatterzunge	Bogentremolo	geräuschhaft, rau
360	Atemdruck	stärkster Bogendruck	Hervorheben hoher spektraler Komponenten
397	normal mit Zungenverschluß	arco gestoppt	sehr kurzer Ausschwingvorgang

## Zum Aufbau von Satz IIb

Satz IIb ist der Form nach dreiteilig und dauert nur etwa halb so lang wie jeder der beiden vorausgehenden Sätze. In Takt 426 leitet die Trompete zu einem Mittelteil über, worin Streicher-Flageolette und der Klang gestrichener Weingläser den Bläserklang erweitern. Läßt man von dieser Episode einen auratischen Schein ausgehen, so könnten sich die Weingläser als eine Chiffre erweisen, für den Rückzug aus der »Tatsachenwelt« des konkreten Klangs in die Innerlichkeit des Hörens selbst, der sich im Übergang vom vorletzten zum letzten Satz vollzieht. Nach Takt 442 erscheinen wieder die Holzbläser-Unisoni des Beginns, gefolgt von einer reprisenartigen Wiederholung des ersten Teils in erweiterter Besetzung.

### Aufbau von Satz IIb

Dauer in Takten	403-427	428-441	442-475
Dauer in Sekunden	1'16"	43"	1'43"

## Gehörphysiologische Parameter

Verdeckung tritt ein, wenn der Lautstärkeunterschied zweier Klänge so groß ist, daß der Schallpegel des leiseren Klanges mehr als acht bis dreizehn Dezibel unter dem Gesamtpegel liegt.<sup>8</sup> Die Erscheinung kommt besonders leicht zustande, wenn die beiden Klänge viele Teiltöne gemeinsam haben, das heißt, wenn sie im Unisono oder im Oktav-, Quint- oder Terzabstand zueinander stehen. Beispiele für die völlige Verdeckung erscheinen weiter unten in Tabelle 3.

Liegt der Schallpegel des leiseren Klanges nur wenig höher als im oben beschriebenen Fall, so ist er nicht unterscheidbar, trägt aber Frequenzen zum Gesamtspektrum des Mischklanges bei; ein plötzliches Aussetzen des leiseren Klanges wird dann als Farbänderung hörbar. Eine ausbalancierte Dynamik setzt voraus, das keine der am Gesamtklang beteiligten Komponenten um mehr als drei bis sechs Dezibel vom Gesamtpegel abweicht.

Hinsichtlich des Frequenzunterschiedes beider Klänge sind in der Tabelle vier verschiedene Kategorien unterschieden:

1. Spaltklänge mit einem Abstand von mehr als einer Oktave
2. Intervalle zwischen einer Oktave und einer kleinen Terz
3. große und kleine Sekunden, die für das Gehör leicht zu einem einzigen Klang verschmelzen, weil sie im cortischen Organ derselben Frequenzgruppe angehören

#### 4. Einklänge

Der Satz IIb ist eine Folge von 31 lang ausgehaltenen Bläsermischklängen, in der alle zwölf Kombinationen der oben genannten Lautstärke- und Tonhöhenrelationen vorkommen. Dem akustischen Sachverhalt nach handelt es sich um diskrete Größen im Lautstärke- und Tonhöhenparameter. Im Hörvorgang erscheinen die Klänge als Empfindungsqualitäten, deren Verwandtschaft und Verschiedenheit durch die physiologischen Strukturen des Wahrnehmenden bedingt werden.

**TABELLE 3**

Takt	405	422	428	467
Dauer	9"	2 1/6"	11"	13"
Picc.-Flöte			c''' f/ff	
Oboe	dal niente	e' pp	b f/ff	
Es-Klarinette			g f/ff	dal niente
Picc.-Trompete	c f/ff	cis f/ff	h f/ff	dis f/ff
vier Streicher			mf	

#### **Fazit**

Ist *furioso* eine Metapher für die schaffende Phantasie, dann sollte diese Untersuchung zeigen, wie die künstlerische Produktivität die Gesetze ihres Tuns der Tatsachenwelt entnimmt. Und wie jedes Kunsthandwerk die Vorstellung des Schaffenden mit den Gegebenheiten des allgemeinen Kunstschaffens in Einklang zu bringen hat, sollte solches für die Kompositionstechnik in *furioso* nachgewiesen werden. In ihren Prinzipien steht diese Kompositionstechnik in Zusammenhang mit der Geschichte des Komponierens, mit der Struktur der Instrumente und mit dem Sinn des Ohres. Serielle Konventionen wie der Parameter-Begriff und die Annahme einer generellen Meßbarkeit aller musikalischen Erscheinungen haben in *furioso* ebenso ihre Valenz erwiesen wie bestimmte Gattungsnormen der klassisch-romantischen Instrumentalmusik. Für Satz IIa ist außerdem die Ordnung der spieltechnischen Aktionen nach den baulichen Eigenschaften der Instrumente festgestellt, und in Satz IIb wurde schließlich die kompositionstechnische Anwendung des Weber-Fechnerschen Verdeckungsgesetzes nachgewiesen. Indem ein Komponist in dieser Art aus den Gegebenheiten der musikalischen Wirklichkeit heraus schöpferisch wird, entzieht er sich und seine Werke dem unmittelbaren Bedingt-Sein durch diese Wirklichkeit. Und nur in dem Maße, in welchem er der schaffenden Phantasie oder, mit den Worten des Hegelschen Eingangszitates, seinem »negativen Tun« Anteil an den musikalischen Gegebenheiten und Konventionen verleihen kann, vermag er es, seine Werke diesen Gegebenheiten frei gegenüberzustellen.