

## Werkinterpretationen

Jakob Ullmann

# »la CAnción del ánGEI desaparecido« (Gesang des verschwundenen Engels)

für Oboe, Englisch Horn, Posaune, Schlagzeug, Viola, Violoncello und Kontrabaß (1987/88)

von Gisela Nauck

*Dauer:* ca. 27'

Auftragswerk des  
Südwestfunks Baden-  
Baden

*Uraufführung:* 15.  
10. 1988  
Donaueschingen,  
Gruppe Neue Musik  
»Hanns Eisler«,  
Leitung: Friedrich  
Goldmann

Durchblättert man zunächst nur die Partitur, so beeindruckt – wie auch bei anderen Werken des Berliner Komponisten (geb. 1958) – ihre geradezu kalligraphische, dabei im Detail ungemein genaue Notation. Sie verrät eine Kompositionsästhetik, die sich eines äußerst differenzierten Klangmaterials versichert, um die Entfaltung von Musik in all ihren Dimensionen kontrollieren zu können. Differenzierung meint dabei die Erweiterung und Auffächerung von Tonmaterial bis zum klingenden und tonlosen Geräusch, schließt Klangmixturen mit Hilfe moderner Spieltechniken und gleichzeitigem Singen ebenso ein wie Vierteltonverschiebungen. Ullmann folgt damit einer in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts einsetzenden Kompositionsentwicklung, die durch solcherart Erneuerung Gegenwartsreflexion im Material von Musik verankert, ohne be-deutende Programmatik.

Um den Reichtum entsprechend intendierter Dramaturgie und vielleicht auch Expressivität entfalten und zugleich beherrschen zu können, bedient sich Ullmann der Mathematik und des Computers. Aufwendige Rechenoperationen auf der Grundlage periodischer Funktionen, Frequenztabellen, Teilungsverfahren der Oktave u.a. bilden das unsichtbare Gerüst für eine symmetrische Mikro- und Makrostruktur (8 Teile) sowie materiallogische Entfaltung. Als dialektisches Gegengewicht fungiert die gleichzeitige Nutzung des Zufalls (nur jede 1. Rechenoperation entscheidet über den weiteren Verlauf), was symmetrische Erstarrung verhindert. (Eine Referenz an den Pionier von Zufallskompositionen im Jahr seines 75. Geburtstages, 1987, verbirgt sich im Werktitel: die zweite Silbe von canción = John, die Großbuchstaben = CAGE.) Der Zufall wiederum wird durch die Begrenzung des Tonmaterials auf eine dreizehntönige Allintervallreihe um den Zentralton e kontrolliert. (Lediglich das Schlagzeug ist eine von allen anderen Instrumenten völlig unabhängige Stimme.) Das Tonzentrum e entspricht dem tiefsten Ton der Posaune, das Werk entstand für die Besetzung der Leipziger Gruppe Neue Musik, der Part des Posaunisten Friedrich Schenker hat darin als wichtigster Träger

von Gesang (neben dem Englisch Horn) eine bestimmende semantische Funktion. Solche und andere genau kalkulierten Zusammenhänge zwischen Material, Besetzung, Struktur und Gehalt prägen als komplexes Gefüge, einschließlich mathematischer Funktionen, die musikalische Gestalt dieser Musik.

Zu Beginn, noch kaum vernehmbar (pppp), taucht sie allmählich aus der Unendlichkeit der Stille und Geräusche auf (1. Teil) und entschwindet am Schluß wieder dorthin (8. Teil = wörtlicher Krebs des 1. Teils). Auf die gedankliche Dimension des Verschwundenen – das Verschwinden von Tönen, Gesang, Ideen, Menschen – verweist die Überschrift. Doch schon zu Beginn ist das Geräuschhafte musikalisch konkret, dem Ton für Ton eingeführten Material der Allintervallreihe verbunden. Einzelne Töne sind Ausgangspunkte für gleichsam konzentrische, ereignishaft Materialerschließung durch Ton- und Klangdifferenzierung. Nicht nur die horizontale und vertikale Strukturierung von Tönen ist bedeutungsvoll, sondern semantischer Sinn ergibt sich ebenso durch das Ausleuchten ihrer Tiefendimensionen. Das Zusammenfügen und Gegeneinandersetzen mehr oder weniger komplexer, langer, in sich geschlossener oder offener Klangereignisse, charakteristischer musikalischer Gestalten, bestimmt denn auch ganz wesentlich die Dramaturgie des Stückes bis hin zu seiner bausteinartigen, tonlich vernetzten Makroform. Solcherart ereignisreiche, damit individualisierte Linien auf einem Ton, von den Bläsern in kanonischem Einsatz zu einem Klangband gefügt, führen im 2. Teil die allmähliche Auflösung des Klingenden zum Geräuschhaften vor, verbunden mit der Eroberung von Lautstärke. Unabhängig davon kontrapunktieren blockhafte Aktionen der Streicher – durch Glissando und Vibrato sich ineinander verschiebende Mehrklänge – diese prozeßhafte Linearität. Ähnliches wiederholt sich im vorletzten Teil, wenn hier auch die Kongruenz (im Krebs) – entsprechend eines weiteren symmetrischen Formgesetzes – nicht mehr so augenfällig ist wie in den Eckteilen: der Bogenform ist ein Prozeß ab- und wieder zunehmender Ähnlichkeit der Teile überlagert. Im 3. Teil, der wiederum vom klangvollen Leisen zum geräuschhaft Lauten führt, verdichten und verkürzen sich die Ereignisse, neue, wie Staccato- und Pizzikato wolken, freie Tremoloaktionen u.a. kommen hinzu und brechen Linearität zugunsten ereignishafter Klangräumlichkeit auf. Erhalten bleibt sie nur in der Posaune und zwar in doppelter Weise: Über langen, geblasenen Orgelpunkten erhebt sich eine gesungene, floskelhafte Vierteltonmelodie, beides kann zu ungeahnten Klangmixturen verschmelzen: Eine in sich ruhende Welt, gegen die hektisches Leben anbrannt. (Im verwandten 6. Teil verteilt sich dieser Gesang als Terzett auf Oboe, Englisch Horn und Posaune.)

Das gedankliche Zentrum und zugleich auch den expressiven Höhepunkt bildet die Antithese der beiden Mittelsätze. Im 5. Teil findet Entwicklung statt, er ist (zumindest in der ersten Hälfte) klanglich und rhythmisch markant, laut, von agitatorischem Gestus, schnell. Der 6. Teil erscheint mit seinen gegeneinandergesetzten Glissandoaktionen der einzelnen Instrumente statisch und von diffuser Klanglichkeit, er ist metrisch und rhythmisch frei, äußerst langsam, leise. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten, am auffälligsten eine sich durch beide Teile ziehende melodische Linie, gebildet aus klaren Tönen der Allintervallreihe – Gesang, in welcher Umgebung auch immer. Getragen von der kräftigen Posaunenstimme behauptet er sich im 5. Teil zunächst gegen 16tel-Gleichförmigkeit in den anderen Instrumenten und begleitet erst ein-, dann zweistimmig die in mehreren Abschnitten

fortschreitende Auflösung jenes aktionistischen Gebarens. In das Erlöschen aller Klänge und Geräusche hinein setzt das Englisch Horn zu Beginn des 6. Teils ein zartes, doch bestimmtes h – Beginn einer zweiten (oder Fortsetzung der alten?) Melodie. Andere Instrumente, mit immer neuen Tönen, singen sie zunächst stockend, dann in dichter Folge weiter. Gesang, kollektiv zusammengefügt, durchzieht das Glissandogeflecht und verschwindet wieder darin.

*Partitur und Aufführungsmaterial: Edition Peters, Leipzig (leihweise)*

© positionen, 2/1988, S. 18-19