

Kyle Gann

La Monte Youngs *Well-Tuned Piano* (2)

1 Youngs
Transkription. ↑

2 Youngs
Transkription.
Aus den
Mittelstimmen
vierstimmiger
Akkorde
zwischen
Intervallen, die
nur 63:64
betragen,
Unterschiede
herauszuhören,
ist das
Schwierigste bei
einer
Transkription
des *WTP*. ↑

Melodisch denkt Young in Begriffen des Vorgehens und Nachfolgens, die er oft auch als solche in seinen Partituren markiert. Man beachte, daß in den Es-Transpositionen des *ToDET* zu Beginn des Werks die Phrasen fragend auf einem F enden, der Note, die in der Harmonie 4:6:7:9 die 9 repräsentiert. Später, in der zweiten Hälfte des Stückes, vertauscht Young häufig die beiden letzten Noten, um einen ausgeprägteren Schlußpunkt zu setzen, indem er in einer expressiven 9-8-Verschiebung A nach G und E nach D auflöst. Dieser Übergang von »offenen« zu »geschlossenen« Formen des Themas, der sich über fünf Stunden hinzieht, ist einer der bewegendsten und schönsten Aspekte des Werks.

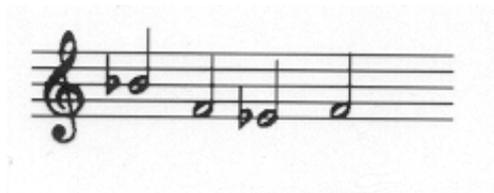
Das einzige weitere Thema bei dieser Aufnahme des *WTP*, das auf mehr als einer Transpositionsebene bearbeitet wird, ist das ebenfalls motivische *Theme of the Lyre of Orpheus*. Seine erste Transposition erfährt es in der *Interlude of the Wind and the Waves* auf Es (1:31:51-1:32:14).

(Die *Interlude of the Wind and the Waves* selbst ist ein skalares Thema, eine Reihe von Zweiklängen zur Improvisation.) Später kehrt es in den *Elysian Fields* auf D wieder (4:09:39-4:10:02).

wird



in der zweiten Hälfte des Stückes, und



wird



Man beachte, daß die melodischen Intervalle, obwohl die Notation ganz unterschiedlich aussieht, identisch sind. Eine der Besonderheiten von Youngs Klaviatur besteht darin, daß B C Es dasselbe 6:7:8-Intervallmuster ist wie A Cis D. In harmonischer Hinsicht jedoch benutzt Young verschiedene Intervalle, ein 4:3 unter dem oberen Es und ein 12:7 unter dem oberen D. Das *Penultimate Theme* und das *Ornamental Return* sind weitere Beispiele für motivische Themen.

Ein Beispiel für den Typus des *Reihen*-Themas ist das *Theme of the Magic Chord*, das als Aufeinanderfolge mehrerer Tonhöhen präsentiert wird.





Magic und *Romantic Chord* über Fis und H resultieren in folgenden Tonleitern (im *Magic Chord* fehlt C):

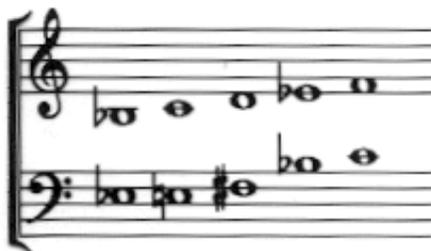
Fis	G	A	H	C	D	E
1	8	9	4	32	12	27
----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
1	7	7	3	21	7	14

und

H	C	D	E	F#	G	A
1	8	9	81	3	12	27
----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
1	7	7	56	2	7	14

(Siehe *Classical Theme* unten als Beispiel für einen Pedalton auf B.) Young bevorzugt diese Noten als Pedaltöne wegen der großen Terz 9/7 und der septimalen großen Septime 27/14, wobei letztere für keinen anderen Grundton verfügbar ist. In der *Romantic-Chord*-Sektion werden jedoch auch G und D als exponierte Baßtöne verwendet.

Die *skalaren* Melodien basieren auf modaler Improvisation und sind nur als Serie von (zumeist) Zweiklängen notierbar, die Young rückwärts und vorwärts durchläuft. The *Goddess of the Caverns Under the Pools* ist eine solche skalare Melodie, in Youngs eigener Partitur notiert wie hier..



Eine gespielte Version davon zeigt Beispiel 26 (1:07:19-1:07:58).



Weitere skalare Themen sind das *Chorale Theme* (in Dreiklängen statt Zweiklängen), die *Transition from the Opening Chord to the Magic Chord* und der *Flying Carpet* (ein einstimmiges Skalarthema über einem H-D-Baßstremolo).

Das *Wolken*-Thema ähnelt, darauf deutet der Name bereits hin, einer Wolke, einer bloßen Harmonie, innerhalb derer Young improvisiert. Von einer echten Wolke unterscheidet es sich dadurch, daß tendenziell charakteristische und wiedererkennbare melodische Figuren darin vorkommen. Ein Wolkensthema, *Sunlight Filtering Through the Leaves*, notiert Young wie in folgendem Beispiel gezeigt.



Eine typische Aufführung davon verläuft so (1:04: 05-1:04:47).



Weitere Wolkensthemen sind *Clearing*, *Fountain*, *Sunshine in the Old Country* sowie der *Ancestral* und der *Young's Boogie* (obwohl letztere in ihrem Anstieg durch Zweiklangreihen auch Ähnlichkeit mit skalaren Themen haben).

Schließlich gibt es noch das *melodische* Thema, in dem, wie in den konventionellen Melodien der klassischen Literatur (die es absichtlich heraufbeschwört), nicht nur die Tonhöhe, sondern auch der Rhythmus generell unverändert wiederkehren. Wie die Reihenthemen schweben auch diese Themen oft über dem Orgelpunkt aus einem ständig wiederholten H oder Fis. Häufig findet sich eine wiederkehrende, regelmäßige metrische Struktur und eine Gliederung in vorangehende und nachfolgende Phrasen. Die meisten melodischen Themen kommen in der *Romantic-Chord-Sektion* und deren Reprise in der zweiten Hälfte der *Elysian Fields* vor. Mit bemerkenswerter Sparsamkeit entwickelt Young diese Themen überwiegend aus einem absteigenden Tonleiterfragment A G Fis E, das manchmal in dem charakteristischen Motiv Fis E C H endet.

Bremen Theme

Ornamental Return

Gamelan Theme

Scheherazade

Classical Theme

Das *Gamelan Theme*, Note für Note additiv aufgebaut, fungiert auch als Reihenthema.

Zwei andere Typen wiederkehrenden Materials können nicht als Themen bezeichnet werden, obwohl sie eine quasi-thematische Rolle spielen: *Kadenzen* und *Sequenzen*. Kadenzen tauchen hauptsächlich in der *Magic-Chord-Sektion* und in den Teilen der *Romantic-Chord-Sektion* auf, die zum *Magic Chord* zurückführen (im *ToDET* notiert Young ebenfalls drei bisher unbenannte Kadenzen). Sie lassen sich in ihrem Erscheinungsbild ziemlich variieren, obgleich sie um die selben wenigen Tonhöhen herum strukturiert sind. Die fünf Versionen der *Cadence of Paradise* etwa, illustriert im nachfolgenden Beispiel, haben einen Abstieg von A nach E gemeinsam, auf den eine oder zwei Noten später D über Fis und A im Baß folgen.

0 : 28 : 33 — 0 : 28 : 48 0:41:31 — 0:41:40 4 : 26 : 32 — 4 : 26 : 38

4 : 58 : 01 — 4 : 58 : 12 4 : 08 : 31 — 4 : 08 : 44

$\frac{9}{8}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{12}{9}$ $\frac{12}{9}$ $\frac{36}{28}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{12}{9}$ $\frac{12}{9}$
 6 6 6 6 8 7 27 6 6 6 8 7

Die Sequenzen sind Sequenzen in einem recht barocken Sinne, nämlich lange, festgelegte, harmonische Tonfolgen, die

sich bei jeder Wiederholung einen Schritt abwärts bewegen, wobei sich in Nachahmung des klassischen Kontrapunkts (in dem sich Young als Student der UCLA hervortat) oft dissonante Noten zu Konsonanzen auflösen. Bei der Plattenaufnahme treten Sequenzen lediglich im zweiten Übergang des *Magic Opening Chord* in Erscheinung, wo sie sich von 2:33:15 bis 2:59:43 langsam zu einer Einleitung der *Romantic-Chord-Sektion* aufbauen. Jede Sequenz ist um die septimalen Dreiklänge in Dur oder Moll herum angeordnet oder (wie in der *Simple* und in der *Hommage à Debussy Sequence*, beide dyadisch) um 9/7- oder 7/6-Zweiklänge. In der *Final Sequence*, einer Reihe von Auflösungsformeln, löst sich fast jeder zweite Akkord zu einer Inversion des septimalen Moll-Dreiklangs 6:7:9 auf¹.

9/8 9/7 9/8 9/7 12/9 12/7 36/28 9/7 9/8 9/7 12/8 12/7

In der *Modern Sequence* beginnt jede Phrase mit einem konsonanten Dreiklang und baut sich schrittweise zu komplexen Septimen-Akkorden auf².

9/7 27/18 27/14 192/147 21/18 12/8 96/81 21/18 27/21 21/18 42/28 21/14 27/21 21/18 7/6 27/16 27/14 128/98 14/14 8/7 64/54 14/12 18/14 21/14 42/27 14/12 18/14 14/12

Ein Vergleich dieser Sequenzen mit dem *Chorale Theme* (an das sie über Zentralakkorde anknüpfen) und dem Übergang vom *Opening Chord* zum *Magic Chord* zeigt, daß Young sich beim Durchlaufen komplexer Tongruppen am Gerüst der verfügbaren Dreiklänge 6:7:9 und 14:18:21 entlangbewegt hat. Hier wird ersichtlich, wie Youngs Stimmung seine Formen auf einer Mikroebene determiniert, ebenso wie die möglichen Transpositionen des *ToDET* den Einfluß der Stimmung auf der Makroebene demonstrieren. Das Stück ist der Beweis, daß die Begrenzung von Intervallplatzierungen in einer reinen Tonleiter zu kunstvollen melodischen und modulatorischen Lösungen anregen kann.

Ebenso liefert das *WTP* Argumente dafür, daß sich mit einer tonreinen Stimmung das strukturelle Hören verbessern läßt. Jemand, der sich das *WTP* häufiger anhört und nicht über das absolute Gehör verfügt (wie ich selbst), lernt mit der Zeit, jede Tonhöhe am Umfang der Intervalle zu erkennen, die sie mit den umliegenden Tönen bildet; das Intervall 27/14 zum Beispiel kommt nur über den beiden Tönen H und Fis vor, und andere Zusammenhänge entscheiden darüber, welcher von ihnen gespielt wird. Diese Art diskreter Beziehung geht bei wohltemperierter Stimmung verloren, was man intuitiv spürt, wenn ein rein gestimmtes und ein wohltemperiertes Klavier nebeneinander gespielt werden. Man kann sich ausmalen, wieviel lebhafter die harmonische Struktur von Beethovens *Hammerklavier*-Sonate durch eine Stimmung würde, in der die auf B bezogenen Tonalitäten anders beschaffen wären als die auf H bezogenen. Eine wohltemperierte Stimmung macht die Opposition von Tonalitäten weniger real, sondern eher rein theoretisch.

Eine letzte Bemerkung zur Gesamtform des *WTP*: ebenso wie das *Theme of the Dawn of Eternal Time* mit fragenden Aufwärtsbewegungen anfängt (von C nach F und schließlich zum hohen B), werden die Sequenzen und melodischen Themen des *Romantic Chord* mit einem weiträumigen Kontrastieren von melodischen Konturen schrittweise tiefer. Young trägt einer Art Mythologie Rechnung, die sich im Laufe der Jahre im *WTP* herausgebildet hat, und obwohl seine Einstellung zu modaler Improvisation und Stimmung von indischer Empfindung inspiriert ist, muß man die Gesamtform letzten Endes als westlich bezeichnen. Das *WTP* schwingt sich von der primitiven Einheit der *Eternal Time* in die Höhe, wandelt sich zu tonhöhenunterschiedenen ersten und zweiten Themen, tritt in den klassischen kontrapunktischen Sequenzen in eine »zivilisiertere«, kulturorientiertere Phase ein, klingt ab durch einen Verfall, der zeitweise von den üppigen Ausschmückungen des *Romantic Chord* aufgehalten wird, löst sich auf in die himmlische Diffusion der *Elysian Fields* und kollabiert schließlich in der ständig wiederholten, unbeantworteten ewigen Frage.

Schluß

Obige Überlegungen sollten jemandem, der Zugang zu der Plattenaufnahme hat, als Einleitung zu einer weiterreichenden Analyse des *WTP* dienen. Große Teile des *WTP* lassen sich transkribieren, und Youngs zeitlich synchronisierte Liste der Themen und Akkordfelder hilft bei der Analyse der Transkriptionen. Dennoch wird eine Analyse mittels derartiger Methoden ein endloses Unterfangen bleiben, weil Young dem *WTP* nach wie vor Sektionen und Themen hinzufügt und demnach keine zu seinen Lebzeiten erstellte Beschreibung endgültig ist. Wie indische Musiker (Young studiert seit 1970 bei Pandit Pran Nath klassischen Raga-Gesang) glaubt Young daran, seinen Schülern das *WTP* direkt beizubringen, und strebt nicht danach, die Partitur zu veröffentlichen, damit Pianisten das Stück von der gedruckten Seite lernen. (Außer Young hat nur Michael Harrison das Werk aufgeführt.) Eine Analyse erfordert im Grunde außerdem den Vergleich zwischen Youngs eigener Partitur und den Transkriptionen der zahlreichen Konzerte, die auf Tonband und Video existieren.

Youngs Stimmung selbst ist jedoch eine Lektion darin, was sich mit einer nicht über Siebener-Verhältnisse hinausgehenden reinen Stimmung alles machen läßt, und wie man eine reine Stimmung so gestaltet, daß sie sich für eine weiträumige, modulierende Struktur eignet. *The Well-Tuned Piano* als Kombination aus klassischem Kontrapunkt, romantischer Thementransformation, symphonisch harmonischer Struktur und modaler Improvisation innerhalb einer modernen, obertonzentrierten Akustik läßt erahnen, welch einen Reichtum an Möglichkeiten für neue Musik es immer noch gibt.

Danksagung

Vielen Dank an La Monte Young für die Bereitstellung von Material, das diesen Artikel ermöglichte, und für seine hilfreichen Vorschläge.

(Übersetzung: Almut Carstens)