

Zu den Klangstudien 1 und 2

Zur Klangstudie 1 :

Voraus-Festlegung

„10Ton-Musik“, d.h. die Töne d und as fehlen völlig.

Tonvorrat A : h-c-des(cis)-es(dis)-e

Tonvorrat B: f-fis(ges)-g-a-b

A und B also gleich aufgebaut, in Tritonus-Abstand voneinander.

Abschnitte

Die Abfolge der 32, durch Doppelstriche markierten Abschnitte :

1(Takt 1) Tonvorrat A

2(Takt 5) Reduktion von A

3(Takt 9) Tonvorrat B

4(Takt 14) andere Reduktion von A – gemeinsamer Ton dis³ bzw. es³

5(Takt 18) Reduktion von A wie in Abschnitt 2 – leicht abgewandelt in Reihenfolge der Töne und Oktavierung von h₁ nach h

6(Takt 22) jetzt fehlt dis bzw. es, und die jeweils anderen beiden Töne der Reduktionen von A werden kombiniert.

7(Takt 27) Tonvorrat A + (Ton) a – große Sekunde a₂-h₂ wie zarte Melodie-Andeutung?

8(Takt 31) Tonvorrat A

9(Takt 39) von Tonvorrat B zunächst nur a, f und b

dann Tonvorrat A dazu, dann die ergänzenden g, fis – dann nochmal f schließlich nur noch A

10(Takt 54) Tonvorrat B + e, cis, es

11(Takt 61) dasselbe, dazu h und c, aber ohne es

12(Takt 69) Tonvorrat A + a und g

13(Takt 72) dasselbe in (anderer) Umkehrung, genau die Töne von 12 rückwärts !

14(Takt 75) A + g, a und fis

15(Takt 78) A ohne e; B ohne b

16(Takt 81) A ohne h; B ohne f

17(Takt 84) A+B

18(Takt 87) wie 16: A ohne h und B ohne f

19(Takt 90) wie 15: A ohne e und B ohne b

20(Takt 93) wie 14: A + fis, a und g

21(Takt 95) wie 12: A + a und g – sogar derselbe Akkord, nur zwei Oktaven tiefer

22(Takt 98) wie 13 : A + a und g – Permutation von Takt 72

23(Takt 108) A, sich nach und nach ergänzend von der Quarte h-e aus, in Takt 118 + fis,

in Takt 119 + fis und g

24(Takt 121) wie in Abschnitt 9 von Tonvorrat B nur b, f und a (Umkehrung der Tonfolge aus Takt 40), dann von Tonvorrat A die Töne cis, e, h, dis dazu, dann von B nur das fis dazu in Takt 123-124, ein g fehlt, dann in Takt 125-126 von A das noch fehlende c.

25(Takt 127) A

26(Takt 129) B

27(Takt 131) A+B

28(Takt 133) A, dann in Takt 134 + a; in Takt 135 + fis; in Takt 136 + g, aber h fehlt jetzt.

29(Takt 137) A+B ohne f, dann in Takt 138-143 A+B.

30(Takt 144) A

31(Takt 146) B+ Quarte h-e

32(Takt 148-153) A, ausgehend vom Klang aus Takt 48, sich ergänzend um den Klang aus Abschnitt 1 ohne c₃, am Schluß c und h in extrem hoher Lage (c₄ und h₄).

Meine Ausgangs-Absicht und Vorgehensweise

Meine Idee war zunächst, mich mal „nur“ mit Klängen zu beschäftigen.

In diesem Fall in Form von 'Tonvorrat+Kombinatorik'.

Die Lage der einzelnen Töne sollte zunächst nicht festgelegt sein, nur die „Tonigkeiten“, wie es Jens Rohwer in seinem MGG-Artikel zu Harmonielehre nennt, also z.B. der Ton „c“, egal in welcher Lage.

Mich interessierte dann:

Intervalle

Am Anfang bei A (Takt 1-4) Ausgangspunkt die großen Septimen e2-dis3 und des2- c3,

dann bei B (Takt 10-13) die großen Septimen g-fis1 und b-a1.

Bei A kommt das h1 hinzu, bei B das f2 (oktaviert mit f3) – also auch hier Tritonus-Abstand.

Die Dezime h1-dis3 mildert in Abschnitt 1 die großen Septimen.

Als Begriffe:

1. Intervall-Mischung - z.B. mischt sich in die Quarte h1-e2 in Takt 22 die große Septime des1-c2.

2. Intervall-Verdichtung - gleich darauf in Takt 27 ein 6Ton-Akkord, zwar mit größerem Umfang (cis-a3), in der Wirkung aber um einiges massiver, schon eine Art Kontrast.

3. Intervall-Verdünnung – gleich in Takt 31 wieder nur ein Ton, dann nacheinander jeweils zwei, zunächst die relativ gespannte große Septime des2-c3, dann wieder die entspanntere Dezime h1-dis3.

4. Intervall-Schichtung - welche Intervalle folgen aufeinander?

Deren Abfolgen in den Abschnitten 12-22 sind übrigens nicht zuletzt durch den Gesamtklang (dabei mein Bemühen um „Durchsichtigkeit“/Durchhörbarkeit) bestimmt, der ja durch Pedal-Gebrauch abschnittsweise entsteht. Die gleichförmige Aufwärtsbewegung der Töne bzw. Intervalle führt zu einer gewissen Homogenität dieses Form-Teiles, bildet also gewissermaßen diesen erst heraus.

Wobei auch die jeweiligen Abschnitts-Klänge in ihrer Abfolge eine Bewegungsrichtung bekommen: jeweils die tiefsten und höchsten Töne lassen eine Art Melodie bzw. Baß-Stimme entstehen, die darüber hinaus mit weiteren Melodie-Tönen (h1 in Takt 75, f1 in Takt 78, b3 in Takt 81, c3-g2-f1 in Takt 82 bis 84, h in Takt 93) angereichert wird.

Die Bewegungsrichtung der Intervalle kann auch melodisch formbildend wirken, z.B. die Umkehrung von Takt 40 in Takt 121.

Der aus diesen drei Tönen gebildete Klang bildet auch eine Art „Klangachse“ oder Verklammerung in den Abschnitten 9 bis 11.

Auch das Anknüpfen an vorheriges Auftauchen einer charakteristischen Intervall-Kombination schafft Zusammenhang, z.B. zwei Terzen „etwa“ in Oktav- oder Doppel-Oktav-Abstand,

a) was im Falle von Takt 10 zwei kleine Terzen sind (sozusagen die Grund-Idee von Tonvorrat B),

b) ebenso in Takt 48, 125 und 148 (entsprechend aus Tonvorrat A abgeleitet).

c) Wie in Takt 27, 42, 122 und 144 (hier mit hinzugefügtem c2 statt a2 bzw. a3) kann es sich aber auch um kleine Terz unten und große Terz oben handeln. Auch in Takt 146, hier mit anderen Tönen: G-B und f1-a1, dazwischen das fis, das jetzt wie eine Variante von Abschnitt 3 den Tonvorrat B vervollständigt, der dann noch mit der Quarte h-e, in diesem Fall h-h1-e2, verschmolzen wird.

Abschnitt 25 und 26 bestehen jeweils aus zwei großen Septimen plus einem oktavierten fünften Ton, haben klanglich deshalb eine enge Verwandtschaft.

Klänge und ihre Abfolge

1. Wie klingen die jeweiligen Töne zusammen, wie würde ich sie „anordnen“ (gerade auch lagenmäßig), d.h. auch: wie gefallen sie mir am besten oder überhaupt? Wie klingen die 5 Töne von A bzw. B jeweils zusammen, wie ihre Reduktionen, d.h. nur 2,3 oder 4 von ihnen? Wie empfinde ich solche „Reduktion“? Was passiert dabei „dramaturgisch“, insbes. in Bezug auf Spannungs- und Entspannungs-Vorgänge? Nicht zuletzt: was steckt überhaupt in so einer 5Ton-Gruppe? -

Dies alles auch betrachtend/hörend unter dem Gesichtspunkt/„Gehörspunkt“ des Dissonanzgrads der jew. Klänge. Z.B. empfinde ich die reine Quarte e-h in Takt 22 als entspanntes oder auch sozusagen neutrales Intervall (in das, wie hier, dissonante Klänge hineingemischt werden können; in diesem Fall des1 und c2). In der von mir als solche wahrgenommenen „Reprise“ in T. 109 stellt es sogar einen Ruhe- oder Verweil-Punkt dar (der dort, ab Takt 113, nach oben hin nicht verklingt, sondern eher erneut Spannung aufbaut). -

2. Von all dem ausgehend öffnet sich das Feld der kompositorischen Möglichkeiten zu allen Arten von Verbindungen, Mischungen, Übergängen zwischen den 5Ton-Gruppen.

Aus der Analyse der Abschnitte (vgl.o.) geht im wesentlichen hervor, welche der Möglichkeiten ich wie genutzt bzw. gestaltet habe.

3. Symmetrie-Bildungen

Die Abschnitte 12-22 (Takte 69-106) sind spiegelsymmetrisch angelegt. Die Mittelachse bildet Abschnitt 17 (T. 84-86) mit sämtlichen Tönen aus Tonvorrat A+B.

Abschnitt 13 ist der Krebs (Tonfolge rückwärts) von Abschnitt 12, aber mit derselben Bewegungsrichtung (aufwärts), weshalb man wohl von Krebs-Umkehrung sprechen muß.

4. Übrigens immer völlig „undogmatisch“, d.h. ohne vorgegebenen Plan, den ich hätte einhalten müssen. Ich habe einen Plan (z.B. die Symmetrie-Bildung der Abschnitte 12-22) nur dann eingehalten, wenn es mir paßte. Also wenn mir das Ergebnis seiner Befolgung auch gefiel, nicht darüber hinaus. Solcher Art „Plan-Befolgung“ ist m.E. auch hilfreich, weil sie schon im Moment des Machens (des Stückes) eine Perspektive eröffnet, etwa im Sinne von: mal sehen, was das ergibt ! - Keine zwingend vorausgesetzte Form-Idee also !

Daß sich trotzdem eine Gesamt-Form ergibt bzw. ergab, liegt an meiner Kompositionsweise, die nicht zuletzt darin besteht, das bisher Komponierte jeweils zu durchdenken, nachzuempfinden, auch ganz konkret mir wieder vorzuspielen, bevor ich weiteres hinzukomponiere (macht das jeder Komponist so?). Dies getreu der Idee organischen Wachstums. - Und innerhalb dieses Prinzips gibt es schon unüberschaubar viele Optionen in jedem(!) Moment des Stückes. Ich muß mich aber jeweils für eine entscheiden...

Gesamt-Form des Stückes

Den Gesamt-Aufbau des Stückes würde ich beschreiben als:

1. „Exposition“ - ruhiger Anfangsteil, Abschnitte 1 bis 8 (bis Takt 39), nach oben verklingend.
2. „Überleitung“ - rhythmisch-melodische Einsprengsel, Abschnitte 9-11 (bis Takt 68).
3. „Bewegter Mittelteil“ - Abschnitte 12-22 (bis Takt 107).
4. „Reprise“ - Abschnitt 23 bezieht sich vor allem auf Abschnitt 6+8;
Abschn. 24 auf Abschn. 9, insbes. mit der Umkehrung des melodischen Motivs a-f-b.
5. „Coda“ - nochmal „Präsentation“ von A und B: Abschnitte 25 + 26 + 27 (bis T. 132);
dann Verdichtungs-Geschehen von A nach A+B (bis T. 143);
eine Art Schluß-Zusammenfassung, Abschnitte 30-32, wieder nach oben verklingend.

Dies – eine „Coda“ (was ja auch nur ein behelfsmäßiger Begriff ist – Kern-Idee war der dann folgende Spannungsaufbau mit den repetierten Akkorden, zu denen jeweils noch fehlende Töne, manchmal oktaviert, in unterschiedlichen Lagen hinzugefügt werden, sowie das Anfangs-Material am Schluß nochmal zu bringen) zu schreiben – war, soweit ich erinnere, im Entstehungsprozeß zunächst nicht so gemeint. Da dachte ich erstmal nur daran, einfach noch weiterzukomponieren, weil ich noch nicht genug „gesagt hatte“. Dann kam aber schnell die Einsicht: nein, jetzt (Takt 154 ff.) nochmal anzusetzen, geht nicht, dafür reicht zumindest jetzt meine Spannung oder überhaupt der Spannungsbogen des Stückes nicht mehr aus.

Rhythmus

Bei aller Konzentration auf die einzelnen Töne, Intervalle, Klänge, ihre Lagen, auf ihre Verdichtung und Verdünnung, Spannung-Entspannung, Klang-Entwicklung, Klangfluß, Übergänge, Kontraste, Mischungen, Ergänzungen -

durch das Nacheinander der Töne entsteht unvermeidbar Rhythmus.

Z.B. : in Abschnitt 1 durch die Einsätze in Halbe-Abstand

2 durch die (beiden) Einsätze in 3Viertel-Abstand

3 durch die Einsätze in Ganze-Abstand (Verlangsamung)

in Abschnitt 4 dann Achtel + 3Achtel-Abstand - Beschleunigung, Verdichtung

5 Halbe - Abstand - wieder Beruhigung

6 wieder 3Viertel-Abstand - Anknüpfung oder Analogie zu Abschn. 2

7 6Viertel-Abstand - Beruhigung, Verklingen...

...deshalb – in Verbindung mit dem Wieder-Aufgreifen des Anfangsklanges, der jetzt aber in eine Aufwärts-Bewegung weitergeführt wird - wirkt Abschnitt 8 zunächst wie ein variiertes Neubeginn.

Melodie

Abschnitt 9 greift in dem „melodischen Einsprengsel“ a-f1-b1 den Rhythmus von Abschn. 4 auf, der im folgenden (Takt 43-45) sozusagen gestreckt wird. Da dieses Geschehen in den Klang von Abschnitt 7 eingefügt ist, entsteht auch zu diesem eine enge Verbindung, die noch durch die melodische Fortführung des Tones a2 nach b2 verstärkt wird analog zu dem h2 in Takt 28.

Auch die melodische Fortspinnung dieses b2 nach fis-f-es in Takt 46-47-48 kann man als Melodie hören.

Zusammenwirken von Klang (Tönen), Rhythmus und Melodie – was heißt Studie?

Aus dem bisher Geschriebenen dürfte schon hervorgehen, daß durch all die sowohl absichtlich wie unabsichtlich entstandenen Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen, Klängen und Rhythmen bis hin zu melodischen Ansätzen (deren Weiterführung hier aber mit Absicht unterbleibt) ein so vielschichtiges und komplexes Gebilde entsteht, daß (mir jedenfalls) die Entscheidung, was stehen bleiben soll von dem, was ich ausprobiert, mir vorgenommen, z.T. geplant habe (oft erscheint mir dieses mein Komponieren wie ein extrem verlangsamtes Improvisieren, das - nicht zuletzt! - Korrekturen zuläßt)

nur durch wiederholtes geduldiges und einführendes/ hineinhörendes Durchspielen des jeweils schon Aufgeschriebenen möglich wird - immer mit der Einschränkung, daß es sicherlich auch andere Wege gäbe; aber doch auch so, daß die gewählte „Lösung“ immerhin eine gewisse Logik in sich trägt (unter welchem Gesichtspunkt auch immer). Entscheidend letztlich meine Wahrnehmung, was „sich richtig anfühlt“.

„Ergebnis meiner Studie“ ist auch ein geschärfter Blick für den Einsatz von „Kunstmitteln“, z.B. :

1. Daß die Tonfolge in Takt 72-74 die genaue Krebs-Umkehrung derjenigen aus Takt 69-71 ist, kann ich selber nicht direkt wahrnehmen. Man kann wohl auch nicht davon ausgehen, wage ich mal zu behaupten, daß jemand das tut. Trotzdem spürt man unmittelbar die Verwandtschaft beider Abfolgen derselben Töne.

2. Ebenso verhält es sich mit der oben genannten Symmetrie-Bildung um Abschnitt 17 (Takt 84-86). Direkt wahrnehmen kann man sie wohl nicht. Was sicher nicht zuletzt an der durchgehenden übergeordneten Abwärts-Bewegung der Klänge von Abschnitt 12-22 (Takt 69-107) liegt. Aber auch hier spürt man einen inneren Zusammenhang, der ja übrigens auch nicht völlig pedantisch durchgeführt ist, sonst dürfte Abschnitt 12 nicht vor Abschnitt 13 aufgegriffen werden in Takt 95 und 98.

3. Was das „Hineinmischen“ von Melodie-Tönen in Klänge betrifft, das oben schon im Kapitel über Intervalle angesprochen wurde (Takt 75-93), so kann ich heute nur noch aus meiner Erinnerung sagen, daß diese Melodie-Töne zwar natürlich zu dem jeweiligen Tonvorrat des Abschnitts gehören, aber warum gerade diese Melodie-Töne an ihrer jeweiligen Stelle und in dieser Reihenfolge, das folgt keiner Konstruktion, sondern meinem musikalischen Empfinden beim Komponieren, was mir schön, farbig, spannungsvoll erschien. Man könnte jetzt vielleicht denken :

aha, endlich ein Moment von Freiheit ! - aber das würde nicht stimmen. Es war ja schon so viel festgelegt vorher. Glücklicherweise ! Sonst hätte ich zu wenig Orientierung gehabt. Und als Komponist – so meine „Studien-Erfahrung“ - freut man sich über solche „Unfreiheit“ und ist glücklich darüber, was sie einem an Ausdrucks-Möglichkeiten beschert. Außerdem ist die in diesem Fall durch die geplante Symmetrie-Bildung entstandene Beschränkung ja Resultat meines freien Entschlusses.

4. Es fragt sich auch für die Klänge selbst, ihre Reihenfolge und all die inneren Beziehungen zwischen ihnen, insbesondere im Verlauf dieser Abschnitte 12-22 : warum jetzt gerade so und nicht anders?

Ich vermag es nicht mehr völlig zu entschlüsseln. Irgendwie ist das auch gerade das Schöne am Komponieren – diese vielfältigen einander durchdringenden Überlegungen und Wahrnehmungen beim Schreiben, und wie sich ein Gefühl von „So muß es sein“ einstellt, das zunächst oft noch eines war von „Richtig oder falsch“ und dann von „Besser oder schlechter“. Womit ich meine obige Formulierung „was sich richtig anfühlt“, noch etwas zuspitze.

Im Falle dieser Klänge ging es sehr um den Spannungsverlauf und wie die „Farben der Klänge“ aufeinanderfolgen. Das Gefühl, was da „richtig“ ist, wird, bei mir zumindest, von einem „tieferliegenden“ Gefühl, ich könnte vielleicht auch sagen : einer „tieferliegenden“ Wahrnehmung bestimmt, die auch immer wieder sich an die Gegebenheiten anpaßt. Im Sinne von (auch emotionaler) Auffassung der schon geschriebenen Klänge und ihrer Aufeinanderfolge, die durch diese Auffassung gedeutet und dann entsprechend gelenkt, weitergeführt werden. Die durch die Auffassung einen bestimmten (musikalischen) Sinn erhalten.

5. Und dies ist wohl die am weitesten reichende Schlußfolgerung: die Situation in einem Stück ist immer eine andere, auch als man zuerst gedacht hat, aber vor allem grundsätzlich : was als nächstes kommt, läßt sich nur entscheiden, indem man von dem ausgeht, was schon da ist. Wie das wirkt, was das nach sich zieht, wohin einen das zieht (jeden ja wohl zu etwas anderem gemäß seinen jeweiligen Voraussetzungen/Bedingungen, denke ich), ergibt dann die Komposition.

Meine Erfahrungen mit meinen Aufnahmen 1993 von Klangstudie 1+2

Meine Aufnahmen von 1993 entsprechen noch nicht genau dem Notierten. Und sie sind zu fehlerhaft, um sie hier zu präsentieren.

Ich war mir damals noch unsicher, wie genau ich die notierten Überbindungen über mehrere Takte nehmen will, ob nur als Grob-Orientierung oder exakt. Ich habe da auch meist absichtlich nicht genau gezählt, sondern auf die verklingenden Klänge gehört und gefühlsmäßig entschieden, wann ich weiterspiele.-

Mittlerweile – nachdem ich die Klangdauern mit Metronom (Viertel 80,108,120) an meinem Bechstein-C-Flügel, an dem das Stück entstanden ist, mehrfach ausprobiert habe - will ich es exakt haben.

Es sollen auch die Pausen, mit denen viele Abschnitte beginnen, ernst genommen werden.

Öffnung

Aber ich möchte – bei allem Bemühen um Genauigkeit – doch zugleich den Bereich der Interpretation so weit wie sinnvoll möglich öffnen.

Es fragt sich ja z.B., wie weit bei den lang ausgehaltenen Klängen und dann noch Pausen, außerdem manchmal Fermaten, eine Wahrnehmung der Dauern-Verhältnisse überhaupt noch möglich ist bzw. vom Hörer erwartbar. Meine Bemühungen gehen ohnehin in Richtung Zeit-Dehnung, und zwar nicht weg vom Rhythmischen (vgl.o. den Abschnitt zum Thema 'Rhythmus', der eine genaue Einhaltung des vorgegebenen Tempos einschließt), aber doch auf eine zumindest stellenweise Unterbrechung rhythmischen Geschehens.

Außerdem hängt die Dauer und das Leiserwerden der Klänge ja auch vom jeweiligen Instrument

ab. Das Notierte weiterzuzählen, wenn die Klänge bereits vollständig verklungen sind, würde keinen Sinn machen. - Auch der Raum spielt eine Rolle.
Deshalb bin ich mir selbst z.B. nicht ganz sicher, ob die zu zählenden Überbindungs-Takte und die Pausen am Anfang mancher Abschnitte genau so sein müssen wie notiert. Zwar erzeugen sie für den Pianisten eine wahrscheinlich förderliche Spannung. Aber ob sie für den Hörer genau so lang oder kurz sein müssen, wenn er doch sowieso schon aus einem rhythmisch quantifizierenden Hören (hoffentlich) herausgerissen ist? Würde z.B. eine Verkürzung der Pausen nicht auch schon den Zweck der Klang-Trennung erreichen?

Grundsätzliche Überlegungen

Eine Komposition wird nicht besser dadurch, daß man sie analysiert, aber auch nicht schlechter. Versteht man sie besser, wenn man sie analysiert? - Kommt drauf an, was man unter Verstehen versteht.

Erstreckt sich mein Mitteilungsbedürfnis über das Stück hinaus darauf, wie es gemacht ist? Ich denke : ja, aber nicht, weil ich sonderlich mitteilungsbedürftig wäre, sondern weil die Machart – was ich warum wie mache – wesentlicher Teil meiner Aufgabenstellung ist. Ich will immer wissen, „wie's funktioniert“, was eigentlich passiert – worum auch immer es sich handeln mag. Und hier – bei meiner eigenen Komposition – kann ich das am ehesten.

Für die vorstehende Besprechung stellte sich gleich zu Beginn die Frage, wie gründlich sie denn sein soll. Ich denke, es dürfte klargeworden sein, daß anders als mit genauem Blick auf alle oder jedenfalls viele Details, die Machart und damit auch der Kompositionsprozeß der Klangstudie einfach nicht vermittelbar wären. Wenn ich mir meinen potentiellen Leser vorstelle, dann muß ich sagen : kaum jemand hätte wohl Lust, sich all diese genauen Untersuchungen und Beschreibungen abzuverlangen. Hatte ich eigentlich auch nicht, dafür aber den Vorteil, mich an manches erinnern zu können und ja auch mit meiner eigenen Denkungsart einigermaßen vertraut zu sein. Dadurch, daß ich mich jetzt zu der erforderlichen Disziplin durchgerungen habe, kann ich immerhin sagen, daß auch mir dadurch einiges klarer geworden ist.

Zur Klangstudie 2 :

Die Klänge dieser Klangstudie sind abgeleitet/entwickelt aus den vier Dreiton-Gruppen, die auch schon meinem Stück für Violine und Klavier von 1989 zugrundeliegen :
as(gis)-b(ais)-h fis-g-a c-des-es d-e-f.
Takt 24-25 höre/empfinde ich als eine Art Schubert-Zitat.