

Formale Strategien

in *hot powdery snow...*, *Ultima Thule* und *blick: verzaubert*

In den nachfolgenden Ausführungen will ich versuchen, jene kompositorischen Strategien näher zu beleuchten, die das Verhältnis von Form und Inhalt in einigen meiner Werke regulieren. Sowohl Inhalt als auch Form haben für mich primär Gewicht als Kategorien der Wahrnehmung, deren Veränderung - als erklärte künstlerische Absicht - eine, wenn nicht die wesentliche, Konstante meiner kompositorischen Arbeit darstellt. Ich möchte hierbei chronologisch vorgehen, um eine gewisse Stringenz der Entwicklung im stets modifizierten Verhältnis beider Kategorien nachzuzeichnen aber auch eine Veränderung in der technischen Handhabung der verwendeten kompositorischen Mittel.

(1)Voraussetzungen

Wie verhalten sich - musikalisch gesehen - Inhalt und Form zueinander? Zur Beantwortung dieser Frage sei Folgendes vorausgesetzt: Ausnahmslos jedes akustische Ereignis impliziert Form auf elementarster Ebene - und zwar in zweierlei Hinsicht: quantitativ als zeitliche Ausdehnung, qualitativ als Hüllkurve des klanglichen Verlaufs, der die eingenommene Dauer auf spezifische Art charakterisiert. Aus diesen reinen Meßdaten lassen sich unmittelbar zwei verschiedene Konzeptionen von Form ableiten. Das erste Modell - ich würde es vegetativ nennen - geht davon aus, daß Form durch den Fluß der musikalischen Ereignisse artikuliert wird, somit durch gestaltendes Einwirken auf die zu bearbeitende klingende Materie vollzogen bzw. - aus der Sicht des Hörers - nachvollzogen wird. Das entspricht im wesentlichen einem inhaltlich-semantischen Formverständnis, da die Logik des Klingenden - egal, ob sie nun prozessual bedingt ist oder der Konvention eingeübter Wahrnehmungsmuster gehorcht - mit dem musikalisch Gemeinten ineins gesetzt wird. Das zweite, klassisch - schematische Modell, welches von einer prädisponierten Anordnung von Zeitstrecken ausgeht, deren Abmessung und Funktion in Hinblick auf den vorgesehenen Klanginhalt zu definieren ist, setzt das erste voraus, da jede spezifische Anordnung und ihre funktionale Bedeutung nur vermittelt durch Unterschiede in ihrer inhaltlich-morphologischen Beschaffenheit überhaupt erst erkennbar werden. Beiden Modellen sind unterschiedliche Formen von Wahrnehmung eigen, wenngleich auch die andere ohne die eine nicht möglich wäre: die erste ist mehr dem Moment verhaftet und bleibt im Nachvollzug der morphologischen Veränderung zeitlich gesehen am Ort; die zweite wird erst retrospektiv durch Einordnung des Gehörten in die - für den Hörer zunächst spekulative, später zunehmend sich aufklärende - Gesamtarchitektur¹ möglich. Erst durch die Zuordnung unterschiedlicher Wahrnehmungstypen ist eine kompositorische Differenzierung beider Formmodelle möglich und auch sinnvoll, da sie - zumindest meiner Erfahrung nach - überraschende und somit auch lebendige Varianten formalen Diskurses eröffnet.

(2.1)Formale Entkoppelung im 1.Streichquartett *hot powdery snow...*²

Mein erstes Streichquartett besteht im wesentlichen aus 4 linear verlaufenden Diskursebenen **A**, **B**, **C** und **D**, die sich - jeweils von einer eigenen klang- bzw. spieltechnischen Spezifik ausgehend - sukzessive annähern. Die Ausgangssituationen stellen sich wie folgt dar: **A** beinhaltet ausschließlich natürliche Flageolets und Grundtöne der leeren Saiten; **B** Glissandobewegungen der linken Hand, die häufig unabhängig von den Aktionen der rechten geführt sind; **C** beginnt mit quasi konventionellem, koordiniertem Spiel, das auf konstruktiver Ebene analog zu **B** im Sinne einer Choreografie der Bewegungsabläufe organisiert ist; **D** besteht ausschließlich aus Manipulationen der Bogenhand an den leeren Saiten. Letzteres entspricht dem Endzustand aller vier Ebenen, welche demnach alle eine allmähliche Vereinfachung in dem Sinn erfahren, als die Aktivitäten der linken Hand peu a peu aus dem Spiel gebracht werden, wodurch

- 1 In konventioneller bzw. historischer Musik wird die Kenntnis der Gesamtarchitektur freilich vorausgesetzt bzw. ist so standardisiert, daß sich der Hörer eigentlich nur noch mit dem musikalisch-morphologischen Ablauf (respektive der thematischen Arbeit), der völlig mit dem jeweiligen formalen Schema gleichgeschaltet ist und diesem als Dramaturgie zudient, befassen muß. Ein Teil der Wahrnehmung, das musikalische Gedächtnis, bleibt somit immer zumindest teilweise inaktiv. Das trifft auch dann zu -wie häufig in Neuer Musik - , wenn das Klingende in Abwesenheit einer wahrnehmbaren formal-architektonischen Konzeption (und zwar unabhängig davon, ob eine solche gar nicht erst vorgesehen oder einfach nicht hörbar ist) eigentlich nur aus Dramaturgie besteht. Ich würde hier - in Analogie zur Klanggeste - von einer reinen formalen Gestik sprechen, welche in letzter Konsequenz den musikalische Alzheimer des modernen Hörers genauso fördert wie manch triviale Unterhaltungsmusik.
- 2 Für eine ausführliche Analyse des Werkes siehe Peter Böttinger, *Sonic Death? (...Im Gegenteil). Analytische Anmerkungen zu drei Werken von Wolfram Schurig*, in: Musik & Ästhetik 8 (1998)

gleichzeitig die jeweils initiale musikalische Charakteristik in die Statik oszillierender Klangfarben – basierend auf dem spektralen Potential der skordierten leeren Saiten – überführt wird.

Jede der 4 Diskursebenen/Prozesse wird nun in ebenfalls jeweils 4 Segmente zerschnitten, deren Dauern sich analog zum Verhältnis von **A**, **B**, **C** und **D** jeweils proportional verkürzen und – wie in Abbildung 1 dargestellt – so angeordnet werden, daß daraus 7 Zyklen entstehen.

Abbildung 1

Formale Zyklen <i>hot powdery snow</i>	
Zyklus 1	A ¹
Zyklus 2	B ¹ - A ²
Zyklus 3	C ¹ - B ² - A ³
Zyklus 4	D ¹ - C ² - B ³ - A ⁴
Zyklus 5	D ² - C ³ - B ⁴
Zyklus 6	D ³ - C ⁴
Zyklus 7	D ⁴

In konstruktiver Hinsicht sind in *hot powdery snow*..das vegetative Formkonzept, aufgehoben in den linearprozessualen Diskursen der Ebenen **A**, **B**, **C** und **D**, sowie das gliedernd-schematische, welches in der systematisch zyklischen Anordnung der Segmente angelegt ist, streng getrennt. Beim Hören entsteht aber letztlich Form dadurch, daß sich die Art der Wahrnehmung im Verlauf des Stückes verändert. Zu Beginn steht das distanziert ordnende Hören im Vordergrund, bedingt durch die elementaren klanglichen Unterschiede der Segmente je nach ihrer diskursiven Zugehörigkeit. Im weiteren Verlauf treten sowohl die zyklische Anordnung durch die Wiederkehr von klanglich Ähnlichem als auch die innere Kausalität der Ebenendiskurse durch ihre einfach gestrickte, lineare Prozessualität in den Vordergrund. Form begegnet dem Hörer in dieser Phase somit auf 2 unterschiedlichen Ebenen. Schließlich - und das ist das Entscheidende – entsteht als Drittes ein übergeordneter Formverlauferlauf dadurch, daß die internen Transformationsprozesse dasselbe klangliche Ziel ansteuern und immer weniger voneinander unterscheidbar sind, wiewohl – das unterstelle ich - spürbar bleibt, daß die >Logik< der beiden zuvor erkannten oder erahnten autonomen Ordnungs- bzw. Gestaltungsmechanismen damit nicht außer Kraft gesetzt wird.

(2.2) Ultima Thule

Im Gegensatz zum Quartett besteht Ultima Thule aus vier deutlich identifizierbaren Abschnitten. Die scheinbar simple, blockhafte Anordnung beinhaltet allerdings eine Paradoxie, die darin besteht, daß die Abgrenzung der einzelnen Stationen durch verschiedene Verfahren formal-inhaltlicher *Entgrenzung* erreicht wird. Hierbei von entscheidender Bedeutung ist der konstruktiv regulierte Wechsel der musikalischen Perspektive, welcher jeweils eine entsprechende Wahrnehmungsperspektive zugehört. Der erste Abschnitt - *Intérieur (mit gestrandetem Wal)*- ist polyperspektivisch in zweierlei Hinsicht: einerseits in der Simultaneität der diskursiven Stränge und andererseits nacheinander durch unvorhersehbares Ein- und Ausblenden von tektonischen Schichten bzw. durch Zusammenführen mehrerer Schichten in einer übergeordneten. Wiewohl der längste, platzt dieser Teil von *Ultima Thule* aus allen Nähten. Hier – die Metapher des Titels deutet es an - ist von allem zuviel: zuviel gleichzeitig Klingendes, zuviel Kontrast; was vorhin noch Hintergrund in einem vielschichtigen Klangraum war, wird als statische Klangfläche jäh zum alleinigen Vordegrund usw. Das, worum es im Stück insgesamt geht, die permanente Modifikation der Wahrnehmungsperspektive, ist im ersten Abschnitt intern thematisiert und geradezu körperlich erlebbar. Darauf folgt in *Mantell's Menagery* buchstäblich eine Implosion, akustisch als klangliche Fragmentierung, perspektivisch durch den Wegfall der Tektonik. Das Wenige, was sich ereignet, ist zwar klanglich durchaus charakteristisch, in aller Regel jedoch zu punktuell und zu isoliert, um musikalischen Sinn³ aus seiner klingenden Morphologie heraus zu entwickeln. Stattdessen wird versucht, das Verstreichen von Zeit auf charakteristische Weise zu gestalten durch eine spezifische Anordnung von >leeren< Dauern und durch die kompositorische Ausdifferenzierung jener klingenden Reste, die diese Pausen als Ränder umgeben. Als Analogie ließe sich etwa die Lektüre eines Textes nehmen, worin ein Großteil der Wörter entfernt wurde und der Leser versucht, den Sprachrhythmus und -duktus anhand der verbliebenen Reste und der

3 Zu meinem Verständnis von musikalischer Semantik siehe Wolfram Schurig, *Musical Morphology, On the Connection between Sctructure, Shape, and Transformation*, in Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig, *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Vol. 2, *Musical Morphology*, Hofheim 2004

Interpunktionen zu rekonstruieren. (Abbildung 2)

Abbildung 2

Mantell's Menagery

The image displays a musical score for 'Mantell's Menagery'. It features multiple staves for various instruments: Flute 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Saxophone 1 & 2, Harp, Percussion, Violin 1 & 2, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *mf*, and *p*. A specific section of the score is highlighted with a box and labeled '5,4'' and '14''.

In *pièce croisée* (C.R.C.) kehrt die musikalische Perspektive zurück, allerdings in verschleierter Form, zugunsten eines tektonischen Schwebezustands. Dieser ergibt sich aus einer Durchdringung der partizipierenden Schichten auf mehreren Ebenen: durch ihre schrittweise Integration in übergeordnete Prozesse (meist registerbezogene Hüllkurvenveränderungen der akustischen Totale); durch die Aufweichung ihrer spezifischen Kontur - also der jeweils charakteristischen morphologischen Oberfläche (meist einhergehend mit einer Registerverengung und einer Reduktion des Tonvorrats, s. Abbildung 3); letztlich durch ihre Entbindung von einer zeitlichen Verankerung, kompositorisch realisiert als Auflösung prozessualer Vektorialität und - parallel dazu - einer Zunahme an klanglicher Statik.

Der begrenzte Tonhöhenbereich im hohen Register, der mit dem Ende von *pièce croisée* (C.R.C.) erreicht ist, bildet den Ausgangspunkt für den deutlich linearen Klangverlauf von *Eiland*. Oberflächlich betrachtet handelt es sich bei diesem Abschnitt um eine permanente Talfahrt eines zunächst schmalen Klangbandes, dessen Frequenzbereich sich immer mehr ausweitet und zudem allmählich von der Mitte her ausgehöhlt wird, was zu einer extremen Polarisierung hin zu den Randlagen des dem Ensemble zugänglichen Klangspektrums führt und - am Ende - diese über- bzw. unterschreitet. Der Hörverlauf ist der eines >Zoomens<, quasi in der Vogelperspektive beginnend - hier wird der reduzierte Ambitus zusammen mit dem kaum differenzierbaren Ineinander des internen Stimmengewusels mit (räumlicher) Distanz assoziiert - wandert der Hörer bis zum Schluß hin in den Klang hinein - die enorme spektrale Bandbreite suggeriert hierbei idealerweise, man befände sich im Zentrum des Klanges selbst. Pointiert formuliert: der Klang wächst, der Hörer schrumpft - und mit ihm die Distanz zum Gehörten. Aus Perspektive wird Introspektion, die - paradoxerweise - nur durch

jene klangliche Monstrosität ermöglicht wird, in welcher das Stück endet⁴.

Abbildung 3

The image displays a complex musical score for the piece 'Ultima Thule'. It features multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Trumpets (Tpt. 1, 2), Horns (Hr.), Percussion (Pos.), and a string quartet (Violins 1 & 2, Violas 1 & 2, Cellos/Double Basses). The score is marked with dynamic levels such as *ppp*, *f*, *mf*, and *mp*. It includes performance instructions like 'Dpf. ab' and 'Tambam & Gong'. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some unusual markings like 'p.B.' and 'mf-ppp'. The score is numbered from 232 to 252.

(2.3) Modulare Form – *blick: verzaubert*

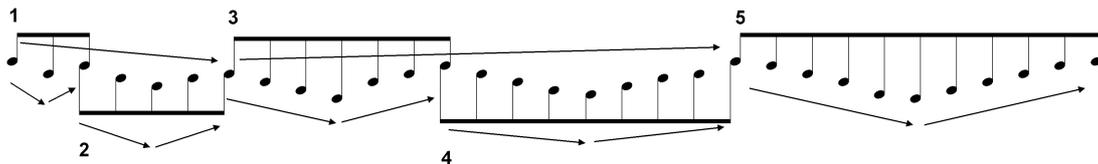
Das Klavierquintett *blick: verzaubert* ist streng modular organisiert. Beginnend bei der zyklischen Verkettung von motivischen Modulen wird auf jeweils nächst höherer Ebene auf die entstandenen Zyklen wiederum dieselbe Verknüpfung angewandt, bis man schließlich bei der Gesamtform ankommt. Die Grundidee hierbei ist, musikalische Form von vornherein als Doppelkonzeption anzulegen: einerseits aus einer spezifischen Anordnung distinkter Einheiten und andererseits aus deren vegetativem >Wildwuchs< der auf mehr oder weniger unvermeidbaren (dennoch erwünschten) Inkompatibilitäten zwischen der motivisch-modularen sowie der Verknüpfungslogik basiert.

Im Verhältnis zu den meisten anderen meiner Stücke bedingt dieser Ansatz einen wichtigen Unterschied hinsichtlich des Grundmaterials: ist dieses üblicherweise morphologisch komplex und mit prozessual-transformativen Eigenschaften aufgeladen, so besteht es hier notwendigerweise aus einzelnen Tonhöhen

4 Man möge mir die Bildhaftigkeit der Sprache verzeihen. Sie scheint mir in Anbetracht der großen Plastizität des Klages in *Ultima Thule* angemessen. Zudem ist mir durchaus bewußt, daß eine Konzeption von Klang, welche in erheblichem Ausmaß auf seiner angenommenen Wirkung auf den Hörer basiert, ein Stück weit spekulativ bleiben muß. Die vorangegangenen Beschreibungen zu *Ultima Thule* mögen daher sinnvollerweise mehr zur hörenden Überprüfung einladen, denn zum Nachlesen in der Partitur – dank eines veröffentlichten Tonträgers ist dies möglich.

und differenzierten Intervallkonstellationen. Die 5 motivischen Module sind einheitlich gebaut. Sie bestehen aus einer ungeraden Anzahl von Tonhöhen, die - zunächst ab-, dann wieder aufsteigend – um einen zentralen Tiefpunkt angeordnet sind. Die Module ihrerseits werden so aneinandergereiht, daß das jeweils nächste, längere (3-5-7-9-11), an den Schlußton des vorigen anknüpft. (Diese Überlagerung ist insofern von Bedeutung, als sie die deutliche Abgrenzung von motivischen aber auch - auf nächst höherer Ebene - von formalen Einheiten von vornherein unterwandert bzw. die Aufmerksamkeit von den Einzelelementen weg und zu ihrem Zusammenhang hin leitet.) Zudem beschreiben die Initialtöne so wie die Module intern ebenfalls eine umgekehrte, übergeordnete Bogenform mit Tiefpunkt zu Beginn des dritten Moduls (Abbildung 4).

Abbildung 4



Die beiden Tabellen in Abbildung 5 veranschaulichen sowohl die innere als auch die gesamthafte Anordnung der modularen Zyklen (I – V) und der formalen (A – E), die sich aus ersteren – dann als formale *Module* - zusammensetzen. Hierbei ist folgendes zu bemerken: die kontinuierliche Verlängerung und Verkürzung der Modulketten (a-e) und der Zyklen insgesamt, welche die tabellarische Darstellung suggeriert, führt aus zwei Gründen zu unproportionalen und teils unvorhersehbaren Verzerrungen: erstens, weil auf motivischer Ebene die Module immer länger werden - dies läuft der Tendenz der periodischen Verkürzung der Modulketten jeweils am Ende der Zyklen entgegen; zweitens, weil sich die Dauerseinheiten, worauf sich die einzelnen Elemente (=Töne) der motivischen Module beziehen, je formaler Kette halbiert werden und kettenintern zusätzlich das Tempo in jedem nachfolgenden Modul proportional erhöht wird. Je nach Konstellation, können sich die verschiedenen Tendenzen in ihrem Einfluß auf den jeweiligen musikalischen Verlauf nivellieren oder exponentiell verstärken. Weiters ist bereits in der tabellarischen Darstellung des musikalischen Verlaufs von *blick:verzaubert* ersichtlich, daß die motivisch-modulare Ebene und die formale methodisch zwar getrennt sind, im Klangergebnis jedoch identisch, und zwar gilt das sowohl für I = A als auch für V=E, da die formalen Module ja nur jeweils *ein* motivisches Modul enthalten, welches somit gleichzeitig einen formalen Abschnitt bildet. Im Fall von I/A überlagert sich zudem das Ende von A mit dem Anfang von B aufgrund der überlappenden motivischen Verknüpfung, die weiter oben beschrieben ist. Man könnte also m.E. sagen, daß sich Form im Verlauf des Stückes erst von ihrem rein morphologisch-vegetativen Ursprung emanzipieren muß und am Ende wieder mit diesem zusammen fällt. Allerdings rührt die Identität von Klang und Form am Schluß von einer Gegenbewegung auf der morphologischen Ebene her, da die motivischen Module sukzessive zu reinen Triggern für definierte Zeitstrecken – als formale Hülsen - >eingekocht< werden.

Abbildung 5/Tabelle 1 – Modulare Zyklen

I		E ^o /E ^g
a ^I	1	2/3

II			E ^o /E ^g
a ^{II}	1		2/3
b ^{II}	1	2 3	12/15
c ^{II}		3	6/7

III					E ^o /E ^g
a ^{III}		1			2/3
b ^{III}		1	2 3		12/15
c ^{III}	1	2 3 4 5			30/35
d ^{III}		3 4 5			24/27
e ^{III}			5		10/11

IV			E ^o /E ^g
a ^{IV}		3	6/7
b ^{IV}	3	4 5	24/27
c ^{IV}		5	10/11

V		E ^o /E ^g
a ^V	5	10/11

E^o=Dauerelemente exkl. Überlagerungen (bis zum Initialton des jeweils nachfolgenden Moduls), E^g=Anzahl Glieder (Töne) je morphologischem Modul (inkl. Überlagerung)

Tabelle 2 – Formale Zyklen

A		EH
a ^A	I ²⁴	o

B		EH
a ^B	I ⁴⁸	o
b ^B	I ²⁴ II ⁴⁸ III ⁷²	♪
c ^B	III ⁴⁸	♪

C		EH
a ^C	I ⁷²	o
b ^C	I ⁴⁸ II ⁷² III ⁹⁶	♪
c ^C	I ²⁴ II ⁴⁸ III ⁷² IV ⁹⁶ V ¹²⁰	♪
d ^C	III ⁴⁸ IV ⁷² V ⁹⁶	♪
e ^C	V ⁷²	♪

D		EH
a ^D	III ⁹⁶	♪
b ^D	III ⁷² IV ⁹⁶ V ¹²⁰	♪
c ^D	V ⁹⁶	♪

E		EH
a ^E	V ¹²⁰	♪

EH=Dauerinheit ; hochgestellte Zahl = Metronomzahl bezogen auf Achtel

Anmerkung: In der Partitur ist aus Gründen der Praktikabilität in den Abschnitten mit Tempo MM=24 die Dauerinheit auf Doppelganze bei Tempo MM=48 geändert.

Zur Veranschaulichung soll nun noch auf die Eröffnungstakte des Werkes eingegangen werden. Der Partiturausschnitt zeigt den Abschnitt A (T. 1-13) sowie den überlappenden Beginn von B ab T. 11. Zunächst fällt auf, daß alle Tonhöhenbewegungen nicht die beschriebene umgekehrte Bogenform aufweisen, sondern ausnahmslos abwärts gerichtet sind. Dies liegt daran, daß der zweite von fünf Abschnitten (B) den bekannten Verknüpfungsregeln zufolge tiefer beginnen muß als der erste und somit eine übergeordnete, absteigende Tendenz von A nach B vorliegt, die alle internen Richtungstendenzen überlagert⁵. Das Grundmodul müßte demnach eine absteigende dreitönige Figur aus drei Ganzen im Tempo MM=24 sein (aus Gründen der Lesbarkeit in der Partitur als Doppelganze im Tempo MM=48 notiert). Wir finden sie beginnend im Cello (T.1 - c³), dann in der Viola (T. 7 - a², T. 11 - g²). Dies ergibt die absteigende Intervallfolge 4:3. (halbtönig). Wie bereits bemerkt beginnt im T. 11 nicht nur das dritte Glied des Grundmoduls, sondern auch der zweite Abschnitt. Dieses Überlagerungsprinzip findet sich aber auch modulintern: so ist die Dauer des ersten Gliedes verlängert, das zweite hat die >korrekte< Dauer, das dritte ist verkürzt sodaß sich das Dauernverhältnis 3:2:1 ergibt. Liest man die Zahlenreihe rückwärts, 2=zweistimmig und 3=dreistimmig. Die Intervallverhältnisse sind (jeweils vierteltönig absteigend): 3 im zweiten Glied, 3:4 im dritten – es finden sich also sowohl linear wie auch horizontal die gleichen Intervallverhältnisse, hier halbtönig, dort vierteltönig.

Die Glissandomodule in den übrigen Streichern gestalten sich wie folgt: das erste Modul ist eingliedrig und dreistimmig, seine vierteltönige Intervallfolge ist 4:3; die Einsatzabstände verdoppeln sich, die Gesamtdauer der Glissandi halbiert sich mit absteigender Tonfolge in den Stimmen. Das zweite Modul ist zweigliedrig und zweistimmig (Intervall=3); sowohl die Gesamtdauer als auch die die Dauer des jeweils zweiten Gliedes halbieren sich absteigend bzw. nachfolgend. Das dritte Modul ist dreigliedrig mit jeweils sukzessiv halbierten Dauer der Einzelglieder sowie einstimmig. Die intervallische Verankerung der Glissandomodule erfolgt an den Tonhöhen des Grundmoduls, die zeitliche erfolgt für das erste Glissandomodul mit der Initialnote, für das zweite zentral und für das dritte mit der Endnote.

Ebenfalls am Grundmodul orientieren sich die Figurationen im Klavier. Diese sind dreischichtig. Die Grundschrift besteht aus den gemeinsamen, akzentuierten Tönen der Figurationen für die linke und die rechte Hand. Die Module der Grundschrift sind zunächst drei- dann zwei- und schließlich eingliedrig, wobei nacheinander das jeweils kürzeste Glied wegfällt. Die Intervallfolge ist – halbtönig - 4:3 im ersten Modul, 3 im zweiten. Die jeweiligen Anfangsnote stehen ebenfalls in diesem Intervallverhältnis zu den Tonhöhen des Grundmoduls. Die beiden Subschichten für die linke und rechte Hand könnte man als Verästelungen der Grundschrift bezeichnen. Die für die rechte Hand sind streng chromatisch absteigend und hinsichtlich Tempo und Anzahl der Glieder konstant; lediglich ihre zeitliche Verankerung wandert nach hinten. Die Module der linken Hand haben in mehrfacher Hinsicht die Tendenz zur Verbreiterung: in den Einsatzabständen, ihrer zunehmenden Gesamtdauer, in der Anzahl ihrer Glieder deren Notenwerten und ihrer internen Verlangsamung sowie intervallischen Augmentation (3:4 – diesmal ganztönig).

Das Partiturbeispiel zeigt, daß das eigentliche Komponieren auch unterhalb der modularen Ebene, die in Tabelle 1 dargestellt ist, stattfinden kann, wenn auch die konstruktiven Prämissen die gleichen sind. Das ist in erster Linie deshalb so, weil am Anfang des Stückes die Dauern der Grundmodule so lange sind, daß sie als Motive nicht wahrnehmbar sind. Will man also eine musikalische Tiefenschichtung erreichen, muß man sich kompositorisch gesehen zwangsläufig auf eine diminutive Ebene begeben. Dieser relativ große Handlungsspielraum geht im Verlauf des Stückes in dem Maße verloren, in dem die Grunddauern der Module es erlauben, diese als Motive zu identifizieren.

⁵ Dies ist freilich eine kompositorische Entscheidung im Sinne der Interpretation von verfahrenstechnischen Konsequenzen und nicht zwingendes Ergebnis einer Methode.

blick: verzaubert

für klavier und streichquartett (2005-2007)

wolfram schurig

♩=48

Klavier

3.P →

ppp *ppp* *pp*

8^b-----

Detailed description: This system shows the piano part. The right hand features complex triplet patterns in 4/8 and 2/8 time signatures, with dynamics ranging from *ppp* to *ff*. The left hand has a steady accompaniment with triplets and rests. A rehearsal mark '3.P' is indicated with an arrow pointing to the start of the piece.

♩=48

Violine 1

Violine 2

Viola

Violoncello

mp ppp *fff* *mf pp* *ff*

mf ppp *f* *f pp* *mf*

f ppp *mp* *pp*

ppp

Detailed description: This system contains the first four staves of the string quartet. Violin 1 and 2 have melodic lines with dynamic markings from *mp ppp* to *ff*. The Viola and Violoncello provide harmonic support with dynamics from *f ppp* to *pp*. Fingerings and bowings are indicated throughout.

Kl.

ff *f* *pp* *pp* *f*

mp *mp*

8^b-----

(3.P -----)

Detailed description: This system continues the piano part. It features more complex triplet patterns and dynamic markings including *ff*, *f*, *pp*, and *mp*. A rehearsal mark '(3.P -----)' is shown below the staff.

Vi. 1

Vi. 2

Via.

Vc.

fp *f* *p*

p *mp* *p*

ff *p*

fff *p* *mf*

Detailed description: This system continues the string quartet part. Violin 1 and 2 have melodic lines with dynamics from *fp* to *p*. The Viola and Violoncello have sustained notes with dynamics from *ff* to *mf*.

Kl.
 13
p *p* *f* *mf* *f* *p* *mf* *mf* *mp* *mf* *mp*
 (3.P) 3.P

Vi. 1
 13
mf *fpp* *ppp*
 Vi. 2
 13
f *mfpp* *ppp*
 Via.
 13
f *mp* *ppp*
 Vc.
 13
ppp *mf* *ppp*

Nimmt man die drei dargestellten Werke als Entwicklung, so lässt sich eine Verlagerung von einer – methodisch gesehen - getrennten Behandlung von musikalischem Inhalt und Form hin zu einer integralen, modularen Konzeption erkennen, worin Form als von grundlegenden morphologischer Eigenschaften abgeleitet aufgefasst wird.