

Musikalische Morphologie
Über den Zusammenhang von Struktur, Gestalt und Transformation

Jedes akustische Ereignis ist aufgrund charakteristischer Klangeigenschaften beschreibbar. Diese generelle Verankerung von Klang im Materialen bedingt zwingend den jeweils mehr oder weniger spezifischen morphologischen >Gehalt< jedweder komponierter Musik. Das sinnliche Erfassen dieses morphologischen >Gehalts< und – darauf beruhend – selbst das analytische Begreifen von musikalischen Zusammenhängen in einem Werk führen aber nur unter bestimmten Bedingungen¹ zu einer tieferen Einsicht in seine ästhetische Konzeption oder gar dazu, daß eine künstlerische Absicht sich zu erkennen gäbe. Im folgenden werde ich daher versuchen, jene Kriterien zu benennen, die die genuin morphologische Konzeption meiner Musik voraussetzt und Strategien für ihre kompositionstechnische Umsetzung zu erläutern.

(1) Ästhetische Voraussetzungen

Grundlage für den morphologischen Ansatz meines Komponierens ist ein Musikbegriff, der sich am besten als künstlerisches Ziel formulieren läßt: Die bewußte Wahrnehmung von Veränderung im Rahmen der künstlichen Laborbedingungen des Hörens eines Werkes soll den Hörer befähigen, seine Wahrnehmung – als ästhetische Erfahrung - zu verändern. Freilich kann die >richtige< Art des Hörens eines Werkes weder vorausgesetzt noch verordnet werden; die >Neuprogrammierung< der Wahrnehmung hat über das Gehörte selbst zu erfolgen und stellt die eigentliche kompositorische Herausforderung dar.

Voraussetzung für die Wahrnehmung von Veränderung ist die Identifizierbarkeit des Veränderten. Jenes musikalische Ereignis, das durch eine charakteristische Ausprägung seiner Klangeigenschaften bestimmbar ist, bezeichne ich als *Gestalt*. Sie ist grundsätzlich Bestandteil eines permanenten Transformationsprozesses. Dieser ist vektoriell gerichtet - d.h. die Umformung von Klangeigenschaften folgt einer >logischen< Entwicklung – bzw. polyvektoriell dann, wenn einzelne Gestaltelemente unterschiedlichen Umformungsprozessen unterworfen werden. Die musikalische *Gestalt* - als Ergebnis von Umformung - und der Transformationsprozess, der nur vermittelt durch die *Gestalten*, die in seinem Verlauf entstehen und/oder wieder Verschwinden wahrnehmbar ist, bedingen sich gegenseitig. Vereinfacht gesagt ist eine *Gestalt* nur isolierbar, wenn man ihre Umgebung ignoriert, es gibt keinerlei Gewichtung, die irgendeinem >Aggregatzustand< einer *Gestalt* sui generis eignet, nur jene die ihr kontextbezogen kompositorisch zugewiesen wird. Die Trennung von *Gestalt* und Transformation ist unter diesen Voraussetzungen primär von begrifflicher Natur, der Hörer folgt dem Pfad, den der Verlauf der Umformungen ihm vorgibt und interpretiert die >Wegmarken<, die er darin vorfindet.

Unter kompositorischer *Gestaltung* verstehe ich in erster Instanz jene prozessual transformatorische. Die Klangeigenschaften, die *Gestalt* und damit *Gestaltung* jeweils charakterisieren, bestimmen auch deren charakteristische *Transformabilität* - also ihr spezifisches Veränderungsverhalten. Das Ausmaß an Präsenz morphologischer Charakteristika, wodurch sich *Gestalt* in der *Gestaltung* vermittelt, wird definiert durch den Grad an *Transformabilität*, der wiederum beide gemeinsam beeinflusst². Erst in zweiter Instanz verstehe ich unter *Gestaltung* die generelle Erstellung von musikalischem Kontext. D.h. jede andere musikalische Anordnung als jene,

¹ Um Mißverständnissen vorzubeugen: Ich meine hier jene kompositorisch-konzeptionellen Bedingungen, die das jeweils spezifische Begreifen einer künstlerischen Absicht erst möglich machen und nicht solche, die dem Rezipienten als >Lernstoff< zum besseren Verständnis meiner Musik aufgebürdet werden sollen.

² Eine Ausnahme bilden hierin punktuelle Einzelereignisse (etwa ein sforzato gespielter Einzelton), die in sich keine Tendenz zur Veränderung aufweisen, sehr wohl aber das Potenzial dazu. Sie sind entweder die Vorstufe oder Bestandteil einer Gestalt bzw. das Endprodukt eines Transformationsprozesses und als solche immer in diesen integriert.

die durch den vorausgesetzten Gestalt-Transformations-Zusammenhang definiert wird, ist aussagekräftig nur in Verhältnis zu diesem bzw. als Eingriff in ihn. Dieser *Intervention* kommt größte Bedeutung zu als Regulativ, um den grundsätzlich selbstreferenziellen Charakter prozessualer Transformation zu beugen bzw. ganz zu durchbrechen. Dies ist eine der entscheidenden Voraussetzungen sowohl für die prozessübergreifende *Kommunikation*³ der Transformationsebenen in ihrer Gesamtheit als auch die interne bei polyvektoriellen Prozessen bzw. für den Zusammenhang von musikalischer Binnengestaltung und der jeweiligen Werkform.

Ein weiteres Kriterium, das hinsichtlich der Perforierung des >selbstreferenziellen Panzers< transformatorischer Prozesse eine wesentliche Rolle spielt, betrifft den kompositorischen Umgang mit der *semantischen Codierung* bestimmter *Gestalttypen*. Das Zusammentreffen von profilierten Klangeigenschaften im Strudel permanenter Umformungen bedingt häufig das Auftreten von stark sprachähnlich-gestischen *Gestalten*, die in der Wahrnehmung des Hörers konnotiert sind mit >archetypischen< menschlichen Ausdrucksformen oder stereotypen Wahrnehmungsmustern, die der alltäglichen akustischen Erlebniswelt bzw. einem tradierten Musikverständnis entstammen. Ein einfaches Beispiel mag dies verdeutlichen: Es wird schwierig sein, die Konnotation >Aufschrei< oder >Ausrufung< aus einer dynamisch forcierten aufsteigenden Geste zu verbannen bzw. ihr außer dem >eingeschriebenen< auch noch einen kontextbezogenen musikalischen *Sinn* einzuverleiben, ohne sich der Anwesenheit dieses >blinden Passagiers< kompositorisch bewußt zu sein. Entsprechend muß die Identität von *Gestaltung* so stark ausgeprägt sein, daß die Konnotation von spezifischen Klangerscheinungen vermittelt durch jene an die Bewußtseinsoberfläche des Hörens gelangen kann. Nur so ist eine *semantische Neucodierung* des Gehörten im spezifischen Kontext möglich und damit das Loslösen klanglicher Gesten von ihrer *konnotativen Präokkupation*⁴. Aus kompositorischem Blickwinkel ist es dementsprechend von großer Bedeutung, inwieweit und in welchem Ausmaß das Auftreten von >blinden Passagieren< in der musikalischen *Gestaltung* zugelassen wird und wie auf sie reagiert wird bzw. auf welche Art die Präokkupation von Material die daran angewandten kompositorischen Verfahren beeinflusst oder spezifische Strategien gar erzwingt.

(2) Struktur

Die in der Wahrnehmung verankerte Konzeption von Morphologie in meiner Musik setzt einen Strukturbegriff voraus, der sowohl die phänomenologisch beschreibbare Charakteristik von Material wie auch seine *semantische Codierung* beinhaltet. *Gestalt* ist materialisierte Struktur. Indessen gibt sich *Gestalt* nicht automatisch als Struktur zu erkennen, sondern dann, wenn Strukturelemente als Klangelemente in der *Gestaltung* prozessualisiert und somit mit *Sinn* aufgeladen werden⁵. Dieser *Sinn* besteht also im Nachvollzug von Zusammenhang zwischen der absichtsvollen inneren Anordnung der Einzelbestandteile – kurz: der Konstruktion - von *Gestalt* und dem musikalischen Kontext, der durch ihre Transformation entsteht bzw. durch den diese entsteht. Konstruktion wirkt also gleichermaßen konstruktiv und dekonstruktiv, da sie sowohl an der Etablierung von *Gestalt* wie an ihrer Auflösung⁶ beteiligt ist. Da das Erscheinen und Verschwinden von *Gestalten* einen integralen Bestandteil von Transformation darstellt, ist allerdings aus kompositionstechnischer Sicht eine Unterscheidung von

³ Eine weitere wäre etwa die Synchronisation von Prozessschichten als Moment gegenseitiger >Berührung< oder als allmähliches Zusammenfallen in einer gemeinsamen Gestaltungsebene.

⁴ Der bewußte Nachvollzug dieses Vorgangs entspricht im wesentlichen dem, was ich weiter oben als ästhetische Erfahrung bezeichnet habe. Es ist freilich zu berücksichtigen, daß bestimmte Gestaltungsprinzipien wie >Steigerung<, >Abkadenzierung< etc. ihrerseits ästhetisch präokkupiруют sind.

⁵ Das Loslösen von abstrakter parametrischer Anordnung als Struktur von dem, was sie klingend >verursacht<, würde von vornherein die Möglichkeit aushebeln oder zumindest beeinträchtigen, die Morphologie des Klanggeschehens kompositorisch zu steuern, da unter dieser Voraussetzung der strukturelle Verlauf und der Klangverlauf getrennte Wege gehen würden. In diesem Zusammenhang wird beispielsweise auch das Grundproblem beim Hören serieller Musik deutlich, das darin besteht, daß allein aufgrund von morphologischen Ähnlichkeiten musikalische Zusammenhänge wahrgenommen werden, wo strukturell unter Umständen gar keine bestehen.

⁶ >Auflösung< beschreibt hier nichts anderes als einen Zustand der Unsicherheit bzw. Unabwägbarkeit bezüglich des weiteren Prozessverlaufes.

Konstruktion und Dekonstruktion im Grunde genommen dann irrelevant, wenn sie sich auf rein transformatorische Sachverhalte innerhalb eines Prozesses bezieht. Dies gilt m.E. auch im Fall von schichtübergreifender *Kommunikation* zwischen Prozessen, wie ich sie im ersten Abschnitt beschrieben habe, die freilich in die Autonomie des jeweiligen Diskurses eingreift, seinen musikalischen *Sinn* korrumpiert und damit den weiteren Verlauf verändert: das dekonstruktive Einwirken durch ebenenüberschreitende kompositorische Eingriffe in die jeweils individuelle Diskursautonomie, insbesondere, wenn diese ihrerseits prozessual gesteuert sind, bleibt dennoch – als Gestaltungsmittel - aufgehoben in der musikalischen Autonomie der Gesamtgestaltung. Der Unterscheidung von Konstruktion und Dekonstruktion kommt auf dieser Ebene musikalischer *Gestaltung* nur insofern Gewicht als ästhetische Kategorie für die Wahrnehmung zu, als sie eine Vermittlung zwischen musikalisch autonomer Bedeutung, die im Materialen verankert ist, und der konnotativ präokkupierten Bedeutung erst ermöglicht.

Bei der kontextspezifischen Umdeutung von *Präokkupation* wird Dekonstruktion zum entscheidenden Kriterium für deren Nachvollzug. Das Auftauchen einer >fremden< Bedeutung – vermittelt durch den jeweils entsprechend konnotierten *Gestalttyp* -, die über die autonome Bedeutung von *Gestalt* im jeweiligen Kontext bzw. Werkganzen hinausweist, führt zu einem Bruch in der *Gestaltung* und zur Unterwanderung der Wahrnehmbarkeit von *Sinn*. Dieser Bruch ist – als Extremfall - selbst Bestandteil von Dekonstruktion und eröffnet eine weitere Ebene kompositorischer *Gestaltung*, welche die *semantische Neu-* bzw. *Umcodierung* als Dekonstruktion von Bedeutung im konnotativ-präokkupativen Sinn erfahrbar macht⁷. Kompositionstechnisch vollzogen wird die Dekonstruktion auf semantischer Ebene freilich durch konstruktives Eingreifen auf der materialen, sie ist demnach >lesbar< nur vermittelt in jener – ästhetisch wirksam ist sie aber allein in der Wahrnehmung.

Struktur, die sich manifestiert im Nachvollzug von (de-)konstruktiver Absicht ist ihrem Wesen nach paradox. Einerseits ist sie Voraussetzung für das Erfassen von Bedeutung und damit auch für deren Transformation, andererseits setzt die Transformation auf semantischer Ebene ihrerseits eine Tektonik der Diskursebenen voraus, denn erst im Verhältnis der im jeweiligen Diskurs verankerten unterschiedlichen Bedeutungen zueinander, tritt die jeweils eigene zutage; die Diskurstektonik bedingt allerdings eine prozessual-materiale Mehrschichtigkeit, die die Wahrnehmbarkeit von Struktur und strukturellem Verlauf >beeinträchtigt<. Jene hörbare Gestaltungsoberfläche, die Struktur und Strukturverlauf nur partiell oder verschleiert, gegebenenfalls auch gar nicht durchscheinen läßt, möchte ich in diesem Zusammenhang *Textur* nennen. *Textur* entsteht also durch defizitäres Auffassungsvermögen von Struktur infolge zu hoher Materialdichte (im trivialsten Fall) und/oder den Verlust von Zusammenhang (im Diskursverlauf und/oder innerhalb der Tektonik). Eine der sensibelsten kompositorischen Aufgaben ist es daher, das Verhältnis von Struktur und *Textur* dahingehend zu kontrollieren, daß durch die Art und Weise, wie Struktur durchscheint, eine kontextspezifische Qualität von *Textur* individuiert werden kann.

(3) Kompositorische Strategien

Notenbeispiel 1

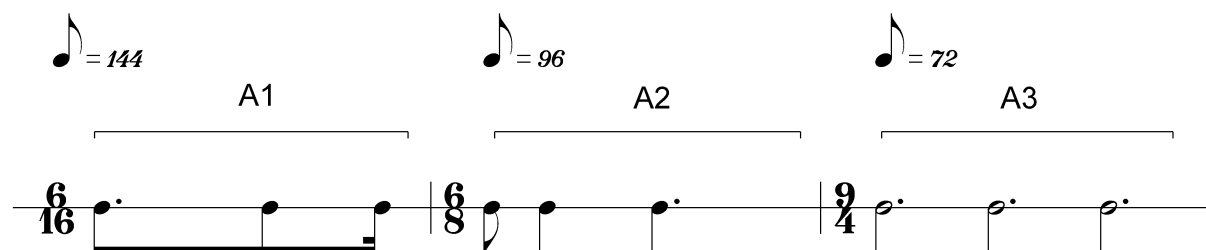
⁷ An dieser Stelle dürfte klar werden, warum die prozessual (poly-)vektoriell gerichtete Transformation eine der Grundbedingungen für mein zu Beginn dargestelltes ästhetisches Konzept darstellt: sie schafft jene Erwartungshaltung des Hörers, die Voraussetzung ist für die Wahrnehmbarkeit eines Bruchs auf semantischer Ebene, der Dekonstruktion als Mittel zur Umcodierung von Bedeutung >freisetzt<.

The musical score is divided into three systems: **a**, **b**, and **c**. Each system contains staves for Violine, Viola, Violoncello, and woodwinds (vn, va, vc). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, p, mp, fppp, fff), and articulations (accents, slurs). It also features time signature changes (6/32, 9/32, 6/8) and specific performance instructions like 'ord.' and 'p. flaut.'

Notenbeispiel 1 zeigt die ersten 6 Takte meines Streichtrios GRAVUR. Grundlegend für die morphologische *Gestaltung* ist eine dreigliedrige Zeitstruktur (Notenbeispiel 2), die in drei Varianten vorliegt: A1, proportional beschleunigend (1:2:3), A2, proportional verlangsamend (3:2:1) und A3, mit gleichbleibenden Zeitwerten (1:1:1). Durch Sequenzbildung von A1, 2 und 3 bei jeweiliger Verdoppelung des Einheitswertes und gleichzeitiger Temporeduktion (jeweils um ein Drittel) entsteht

ein vektoriell gerichteter, übergeordneter Zeitverlauf als >Verbreiterung< bei gleichzeitiger Beibehaltung der jeweils eigenen Vekorialität der Varianten A1, 2 und 3⁸.

Notenbeispiel 2



Bei näherer Betrachtung des Viola-Parts wird deutlich, wie die Zeitstruktur durch morphologische >Aufladung< hörbar wird. Takt 1 zeigt die *Gestalt* a1 mit der Zeitstruktur A1 und einer charakteristischen Zuordnung von Dynamik (fff, gleichbleibend), Artikulation und *Kontur* der Bewegungsrichtung (ab-auf)⁹. *Gestalt* ist hier identisch mit morphologischer Struktur - die Zeitstruktur ist lediglich eine ihrer Determinanten.

Anders stellt sich das Struktur-Gestalt-Verhältnis in den Takten 2 und 3 dar. Insgesamt bilden die drei Glieder von A2 eine übergeordnete *Gestalt* (b) mit deutlich absteigender *Kontur* der Bewegungsrichtung. *Strukturidentisch* wie im Fall von a1 sind aber nur die beiden ersten Glieder (Takt 2): das erste als akzentuiertes, leises Flageolett, das zweite als crescendierender Halteton. Das dritte Glied von b setzt wohl dessen absteigende Bewegungstendenz fort, weist jedoch keine eigenständige morphologische Charakteristik auf sondern fungiert als *Leerstelle*, worin die Gestaltvariante a3 in zweierlei Hinsicht eingeschrieben wird: 1.) als absteigende Sequenz in 2 Phasen, wobei a3 zunächst – bezogen auf seine *Kontur* - im Original, dann in der Inversion erscheint; 2.) auf zwei strukturellen Ebenen, da in die ersten beiden Glieder der Inversion von a3 diese insgesamt wiederum diminutiv eingeschrieben ist. Die Diminutionsebene ist gekennzeichnet durch eigene Dynamik (mp) und Klangfarbe (ponticello).

Die Takte 4-6 zeigen ein weiteres Auseinanderdriften von (übergeordneter) Zeitstruktur und interner morphologischer *Gestaltung*. Die im Verhältnis zu A1 und A2 enorme zeitliche Dehnung von A3 >schwächt< ihre morphologische Charakteristik und damit ihre Eignung als (wahrnehmbare) Determinante von *strukturidentischer* (A1/a) bzw. übergeordneter *Gestalt* (A2/b). Sie bleibt aber gleichwohl hörbar als Gliederung in bezug auf die morphologische Gesamtgestaltung der Takte 4-6 (c). Die Kohärenz von gliedernder Zeitstruktur und der primären, *strukturidentischen* Gestaltungsebene trotz ihres Auseinanderdriftens bleibt gewährleistet durch eine Zunahme an gegenseitigen, zeitlich-proportionalen Bezügen: auf primärer Ebene als Akkumulation der Varianten a1, a2 und a3¹⁰, die als *strukturidentische Gestalten* die Zeitsrukturen A1, 2 und 3 repräsentieren; auf der Ebene übergeordneter zeitlicher Gliederung, erstens, als gleichbleibende >Verspätung<¹¹ des jeweils ersten Einsatzes einer Akkumulation um ein 4tel in jedem der 3 Takte, zweitens als

⁸ In Notenbeispiel 1 sind die Varianten der Zeitstruktur durch Mensurstriche gekennzeichnet, ihre innere Gliederung – soweit notationstechnisch sinnvoll - durch Taktstriche. Darüberhinaus ist der Abschnitt aus aufführungspraktischen Gründen in einheitlichem Tempo (MM 72) notiert, woraus sich eine von Notenbeispiel 2 abweichende Darstellung der Einheitswerte ergibt.

⁹ Entsprechend sind in Takt 1 a2 (Violoncello) und a3 (Violine) Varianten von a1 basierend auf A2 und A3.

¹⁰ In Takt 4 ineinander verschachtelt bei jeweils gleichbleibender Dynamik und Klangfarbe; in den Takten 5 und 6 mit variabler Dynamik und Klangfarbe, z.T.abgeleitet aus den vorigen Takten (etwa die Dynamik von Violine und Violoncello in T. 5 aus b). Im Part der Viola werden die – nun nicht mehr kenntlichen – Varianten a3 >überschrieben< durch einen neu etablierten, solistischen Materialtypus, der – als Vordergrund - die Tiefenschichtung der Tektonik weiter zuspitzt.

¹¹ Bezogen auf den Taktanfang.

proportionale Verkürzung der jeweils gesamthaft klingenden Taktanteile (3:2:1) bzw. als Verlängerung (1:2) der jeweils stummen¹² und, drittens, als proportionales Verhältnis der Einsatzabstände innerhalb der Akkumulationen.

Die Strukturdurchlässigkeit der *Akkumulationstexturen* wird gewährleistet durch die Etablierung einer sekundären Gestaltungsebene, worin das morphologische Material der primären Ebene immer dort an die Höroberfläche befördert wird, wo Schichtüberlagerungen seine Wahrnehmbarkeit in der primären Ebene beeinträchtigen. Generiert werden die *Gestalten* der sekundären Ebene durch die Proportionalität der Einsatzabstände, als Zeitstruktur, und die jeweils zugeordneten Tonhöhen, als Kontur, die in Kombination die Varianten der *Gestalt a* ergeben¹³. *Textur* zeigt sich hier als absichtsvolle *Gesamtkonstruktion* der Akkumulationen, die das im zweiten Abschnitt erläuterte Strukturparadoxon insofern partiell aufhebt, als die strukturelle Information der Einzeldiskurse in die sekundäre Gestaltungsebene hineingetragen wird¹⁴.

Das Verhältnis von Struktur zur Entstehung von Form wird aus dem vorliegenden Beispiel deutlich im Auskoppeln der Ebene der Zeitstruktur aus der morphologischen Gestaltung. Form ist keine Konstante im Sinne einer zeitlichen Rasterung des musikalischen Gesamtgeschehens, sondern konstituierend an diesem beteiligt bzw. aus diesem erwachsend. Wahrnehmbar ist sie als Veränderung des Verhältnisses von Zeitstruktur und *Gestalt* im einzelnen – als eine ihrer morphologischen Determinanten - bzw. der *Gesamtgestaltung* - als Gliederung - sowie aller möglichen Zwischenstufen. Form wird hier also in erster Linie transformatorisch definiert. Form als zeitlicher Überbau ist lediglich eine ihrer Erscheinungsformen am einen Ende einer beliebig abstufbaren Skala formaler Präsenzen, die bis zum Untertauchen in der Primärgestaltung reichen kann.

Die Tektonik des gezeigten Abschnittes aus GRAVUR läßt sich nunmehr in 4 Gestaltungsebenen zusammenfassen, die alle in der primären, *strukturidentischen* ihren Anfang nehmen: 1.) der Ebene der Zeitgestaltung (A1, 2 und 3), worin Zeitstruktur als morphologische Determinante transformiert wird in eine übergeordnete Zeitrasterung; 2.) der Ebene der morphologischen Gesamtgestaltung (a, b und c), worin die Verbreiterung in der Zeitgestaltung vermittelt über die sukzessive Fragmentierung hörbar wird; 3.) der primären Gestaltungsebene, die durch Applikation der Gestaltvarianten a1, 2 und 3 auf die *Leerstellen* einer übergeordneten morphologischen Struktur (b) entsteht bzw. die durch Belegung der *Leerstellen* in der übergeordneten Zeitstruktur (A3) den jeweiligen morphologischen Gesamtzusammenhang (c) erst herstellt; 4.) schließlich der sekundären Gestaltungsebene, die aufgrund der spezifischen Konstruktion von Textur die primäre strukturelle Information durch die drei übrigen Schichten der Tektonik hindurch an die Höroberfläche trägt. Sie ist somit hauptverantwortlich für die wahrnehmbare morphologisch-strukturelle Kohärenz der Gestaltungsebenen in ihrer Totale.

Nicht Bestandteil der morphologisch-strukturellen Tektonik – gleichwohl nur vermittelt über diese erfahrbar - ist die semantisch-dekonstruktive Gestaltungsebene. Sie ist nachvollziehbar als Dekonstruktion der Konnotation *Auftakt*, die in der stark vorwärts drängenden und aufwärts gerichteten Tendenz von Takt 1 angelegt ist¹⁵. Die *auftaktige* Wirkung von Takt 1 wird in mehrerlei Hinsicht bestätigt: 1.) durch die grundsätzliche morphologische Charakteristik der Gestaltvarianten von a als Tendenz zur Verkürzung in der Artikulation, als forcierte Dynamik sowie insbesondere im spezifischen Profil der *Kontur* der Gestaltvarianten im einzelnen und in ihrer Akkumulation als Tonhöhenprofil (oben und unten) der texturalen Hüllkurve; 2.) durch Erreichen des Höhepunkts am

¹² Der kaum hörbare Halteton der Violine ist – als >instrumentierte< Pause - den stummen Taktteilen zuzuordnen.

¹³ In Notenbeispiel 1 ist die sekundäre Gestaltungsebene schematisch unterhalb der Akkoladen notiert. Die skizzierten Gestalten der sekundären Ebene resultieren aus der stimmenübergreifenden Sukzession der jeweils initialen Gestaltglieder. In den meisten Fällen bildet jedoch auch die wechselseitige Ablöse der nachfolgenden Glieder unterschiedliche Varianten von a, wenn auch zumeist mit veränderter Zeitstruktur.

¹⁴

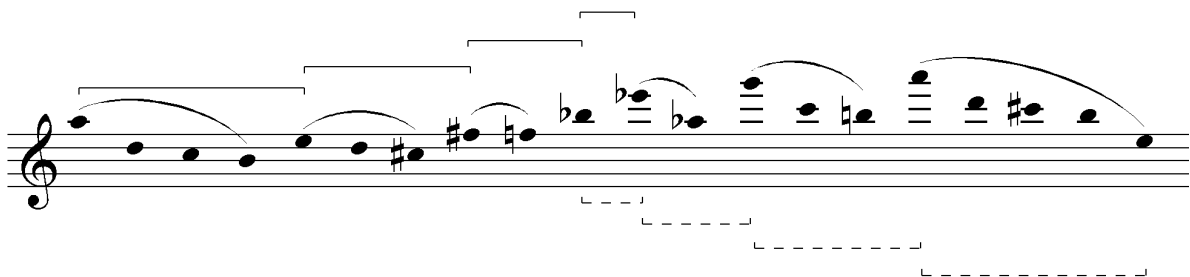
Die Varianten von a weisen in der sekundären Ebene ihrerseits morphologische Spezifika auf, welche die Gestaltung der anderen Ebenen beeinflussen. So ist etwa die Fragmentierung auf primärer Ebene in Takt 4 eine Reaktion auf die abweichende Charakteristik in der Artikulation von a1, 2 und 3 in der sekundären, die sich dadurch ergibt, daß stimmenübergreifend freilich kein Legato möglich ist.

¹⁵ Ich bin mir bewußt, daß die Annahme der Konnotation *Auftakt* in hohem Maß spekulativ ist, da sie meiner subjektiven Wahrnehmungsperspektive entspringt. Gleichwie: was jeder Einzelne an individueller Konnotation mit den gestischen Spezifika dieses Gestalttypus verbindet, spielt für ihre Dekonstruktion keine Rolle.

Beginn von Takt 2, der dem Eröffnungstakt erst die charakteristische, zielgerichtete Vektorialität verleiht ; 3.) durch die auftaktspezifische Tonrepetition – als Sonderform von a3 mit eingeebnetter Kontur – in der sekundären Gestaltungsebene. Im Gesamtverlauf der ersten 4 Takte wird die Dekonstruktion der Konnotation *Auftakt* als Transformation der musikalischen Funktion der primären Gestaltmerkmale in zwei Phasen vollzogen. In Takt 3 wird die grundsätzliche >Auftaktigkeit< als Vektorialität hin zu einem Zielpunkt – diesmal Tiefpunkt - beibehalten, allerdings deutlich hörbar in der Funktion als Phrasenabschluß¹⁶. Takt 4 zeigt eine Fragmentierung der Primärgestalten durch stimmeninterne Verschachtelung, die zu einer internen Brechung der Konturmerkmale führt: in Summe – sowohl im Tonhöhenverlauf der Stimmen wie auch als Hüllkurve der Gesamttextur – bleiben diese aber einerseits bestehen¹⁷; andererseits wird die Vektorialität des Tonhöhenverlaufs - da sie nicht mehr auf ein gestisches Ziel bezogen ist - zu einem autonomen Gestaltmerkmal, das sich gegenüber seiner ursprünglich präokkupierten Konnotation emanzipiert hat. Die an diesem Punkt erlangte kontextspezifische Autonomie von *Gestalt* ist Voraussetzung dafür, sie in den folgenden Takten morphologisch neu aufladen zu können und somit den Transformationsprozess auf allen Gestaltungsebenen in Gang zu halten¹⁸.

Von einem zentralen kompositorischen Aspekt, der Tonhöhenorganisation, war bislang nur in sehr allgemeiner Form die Rede. Anhand meines Klavierstücks *selbstlos* läßt sich exemplarisch veranschaulichen, wie die differenzierte Ausformulierung von *Kontur* als horizontaler Tonhöhenverlauf mit der Harmonik als klanglicher Vertikale konstruktiv zusammenhängt.

Notenbeispiel 3



Grundlage für die in Notenbeispiel 3 dargestellte Phrase ist die *Fünfstongruppe* a-d-c-h-e, die zunächst dreimal verkürzt wird um den jeweils ersten Ton der vorangegangenen Version (eckige Klammern) und danach in der Retrogradinversion entsprechend umgekehrt wieder zusammengebaut wird (eckige strichlierte Klammern). Die absteigenden Töne jeder *Gruppe* bilden jeweils eine *Gestalt* (Bögen), die – ausgehend vom jeweils letzten (aufsteigenden) Ton jeder *Gruppe* – ebenfalls sukzessive zunächst verkürzt und dann verlängert wird. Auffallend ist, daß der Transpositionsprozess, der den Gesamtverlauf der Phrase steuert, quasi von selbst entsteht durch die abweichende numerische Disposition der initialen *Tongruppe* von der ersten *Gestalt*. Ebenso ergibt sich das Phrasenende automatisch durch die finale numerische Übereinstimmung von *Gestalt* und *Tongruppe*¹⁹.

¹⁶ Der diminutive Einschub der Inversion von a3 durchbricht einerseits mit seinen individuellen Klangeigenschaften sowie der Synchronizität der Stimmen die ursprünglich achsychrone Texturcharakteristik der Akkumulation, bestätigt aber durch den Richtungswechsel, den er herbeiführt, gleichzeitig die Vektorialität ihrer *Kontur*.

¹⁷ Dies gilt auch für die zeitliche Vektorialität, die hier als Texturverdichtung deutlich wird.

¹⁸ Abschließend zu diesem Beispiel sei darauf hingewiesen, daß der beschriebene Eröffnungsabschnitt von GRAVUR insgesamt starken Expositionscharakter aufweist. Dieser Umstand erzwingt geradezu eine formale Strategie zur Dekonstruktion der Konnotation *Exposition*, die in GRAVUR durch eine zyklische, transformatorische Wiederkehr des Abschnittes als *formales Modul* ermöglicht wird.

¹⁹ Der Automatismus, der diesem Prozess eignet, steuert im übrigen auch die formale Progression des Werkes als sukzessive Verkürzung und Verlängerung der Phrasen, die auch hier - wie in GRAVUR - dort zu einer Durchdringung der morphologischen Gestaltungsebene mit der formalen führt, wo Phrase und *Gestalt*

Notenbeispiel 4

Die Harmonik der Phrase (Notenbeispiel 4) entsteht durch Anbindung von Akkordaggregaten, die sich aus den Gruppentönen zusammensetzen, an die einzelnen Töne einer Gruppe sowie durch deren Transposition, die an die horizontale Intervallprogression gekoppelt ist. Der Tonvorrat der Aggregate ist einerseits identisch mit dem der Gruppen, wird aber durch seine permanente Transposition zudem vervielfacht. Analog zur Verkürzung bzw. Verlängerung der Gruppen/Gestalten wird harmonisch eine periodische Ausdünnung und Verdichtung – vom Pentachord bis zur Einstimmigkeit und zurück – vollzogen²⁰. Die Reihenfolge des Ausscheidens bzw. Eintretens der jeweiligen Töne folgt dabei zwingend der Logik der horizontalen Progression, indem etwa bei der Verdichtung zwangsläufig mit dem ersten Gruppenton begonnen werden muß, da anders keine Einstimmigkeit erreichbar ist, ohne den melodischen Verlauf zu korrumpieren; es folgen der erste und der zweite Gruppenton zusammen, der erste bis dritte usw., sowie bei der Ausdünnung entsprechend umgekehrt. Ein weiterer Aspekt der gegenseitigen Durchdringung von melodischer und harmonischer Gestaltung wird jeweils in den Phrasenenden deutlich. Die harmonische Pulsation hält immer dort an und wird durch Progression intern stabiler Aggregate ersetzt, wo *Gruppe* und *Gestalt* jeweils zusammenfallen und der lineare Transpositionsprozess zum Stillstand kommt.

Bei aller Ähnlichkeit von GRAVUR und selbstlos hinsichtlich der Durchlässigkeit bzw. Durchdringung der Gestaltungsebenen und ihrer gemeinsamen grundsätzlichen Auffassung von musikalischer Morphologie als charakteristischer Funktionszusammenhang von *Gestalt*, Struktur und prozessualer Transformation, zeigt ihr Vergleich doch extreme Unterschiede ästhetisch-stilistischer Natur aufgrund verschiedener technischer Verfahren, welche die Prozessualisierung von Material in der kompositorischen Gestaltung steuern. Dies zeigt, daß eine morphologische Konzeption von Musik als grundsätzliches kompositorisches Koordinatensystem weder Einschränkungen verfahrenstechnischer noch werkästhetischer Natur bedingt, sie ist aber Voraussetzung für die Kohärenz beider und somit für die Individuierbarkeit der jeweils spezifischen künstlerischen Aussagekraft eines musikalischen Kunstwerkes.

zusammenfallen. In Notenbeispiel 4 ist dies deutlich am Ende der ersten Verkürzungswelle (Abschnitt 1) und am Beginn des ersten Augmentierungsabschnittes (1.1) zu erkennen.

²⁰ Die linke Hand beginnt komplementär im Abstand einer kleinen None.

