Polyphonie und Gestalt

Annäherung an eine Konzeption komplexer Polyphonie

Der Begriff Polyphonie als Mehrstimmigkeit selbständiger Stimmen – obwohl damit einer der Sachverhalte benannt wird, der den einzigartigen Stellenwert der abendländischen Musik seit Perotin begründet - ist zu allgemein gefaßt, um all jenen Tatbeständen gemeinsamen Erklingens gerecht zu werden, die auf jeweils spezifische Weise verantwortlich sind für so unterschiedliche Konzeptionen historischer polyphoner Musik wie der ars subtilior des ausgehenden Mittelalters oder Beethovens Großer Fuge. Dies gilt erst recht für weiterenwickelte Formen von Polyphonie in komplexer Musik der Gegenwart. Ich will daher versuchen, jene musikalisch-technischen Bedingungen aufzuzeigen, die konstitutiv sind für Polyphonie als genuin musikalischen Tatbestand im allgemeinen, inbesondere jene, die maßgeblich sind für die Konzeption von Polyphonie in meinen beiden Werken Hoquetus und décalage¹, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstanden sind. Dabei geht es einerseits um eine begriffliche Einkreisung², andererseits um den analytischen Nachweis sowohl der Gemeinsamkeiten in der Konzeption beider Werke als auch der Unterschiede in ihrer kompositorischen Vermittlung anhand von Beispielen. Der Schwerpunkt der Analyse bezieht sich in erster Linie auf hörbare Aspekte von Polyphonie. Dies ist insofern angemessen, als der Strukturbegriff in meinem primär morphologisch orientierten Komponieren seine >Vermitteltheit< im Gestalterischen bereits im Ansatz mitberücksichtigt. Struktur als rein gedankliche Abstraktion, losgelöst vom sinnlich Greifbaren, spielt hierbei bestenfalls eine untergeordnete Rolle. Der zuweilen ausladend beschreibende Charakter der Analysen ist zum Teil eine Begleiterscheinung davon, resultiert aber größtenteils aus der aufwendigen Aktionsnotation, die das Hörbare zwar bestmöglich, in Teilbereichen aber notgedrungen nur rudimentär wiedergibt.

Aller Polyphonie gemeinsam ist ihre mehrschichtig diskursive Anlage, bestehend aus dem gemeinsamen Diskurs³ aller Stimmen in der Totale ihres Zusammenklingens sowie den jeweils

¹ *Hoquetus* für Violine und Kammerorchester (1997-98) und *décalage* für Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, Klavier und Streichtrio (1998) sind im Ariadne Verlag Wien erschienen. Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

² Zur Vermeidung von Fehleinschätzungen der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit scheint es mir angebracht, darauf hinzuweisen, daß die Begriffsfindung in bezug auf die Problemstellungen *in* dieser Arbeit größtenteils erst *durch* diese zustande kam – nicht zuletzt dank der geleisteten Arbeiten anderer (insbesondere betrifft dies Teile der Typologie von Claus-Steffen Mahnkopf, die in *Komplexe Musik - Versuch einer Bestimmung* in diesem Band zusammengefaßt ist). Die Konzeption von komplexer Polyphonie in den Werken, denen die hier erörterten Beispiele entnommen sind, ist also weniger die kompositorische Umsetzung ihrer vorab fixierten theoretischen Definition als – zumindest aus meiner Perspektive zur Zeit ihrer Entstehung - das Ergebnis einer intuitiv gespürten Gewißheit für ihre musikalisch-ästhetische Notwendigeit.

³ Unter musikalischem Diskurs verstehe ich die jeweils spezifische Individuation eines – zunächst abstrakten – Gedankens in seiner kompositorischen Darstellung, d.h. seine Kontextualisierung a) auf klanglichphänomenologischer Ebene als (punktell) wahrnehmbare Gestalt bzw. (linear) nachvollziehbares Gestalten; b) auf semantischer Ebene als extrahierbare Bedeutung der Ereignisse im Verhältnis zu ihrem Verlauf und zwar sowohl innerhalb der einzelnen Diskursschichten als auch hinsichtlich ihrer Bezüge untereinander; c) subkutan als Struktur und Strukturverlauf mit all seinen konstruktiven Verflechtungen (wiederum sowohl intern als auch schichtübergreifend).

selbständigen Diskursen der partizipierenden Stimmen im einzelnen⁴. Die diskursive Substanz ist somit nicht nur im Werkverlauf insgesamt, sondern auch jeweils autonom nachweisbar.

Historisch gesehen ist der Begriff >Stimme< als individueller Diskursträger, bezogen auf jeweils einen Ausführenden, gleichzusetzten mit einem Notensystem in der Partitur. Er bedarf in Hinblick auf fortgeschrittene polyphone Verfahren meist komplexer Musik der Gegenwart insofern der Erweiterung, als in ihnen die einzelnen Diskursebenen 1.) nicht in der Umklammerung jeweils einer Stimme gefangen bleiben müssen, sondern sukzessiv durch beliebig viele wandern können, d.h. intrakontextuell das bestehende Stimmengefüge >diagonal< durchkreuzen; 2.) dissoziativ auf mehrere Stimmen aufteilbar sind, d.h. suprakontextuell als diskursiver Strang gebündelter Fäden verwoben sein können. In beiden Fällen verhalten sich diskursive Schichten wie Stimmen unter der Voraussetzung, daß sie – wie diese – sowohl >selbsterklärend< sind als auch schlüssig in einer Gesamtheit aufgehen, partizipierend sich ein- und nicht nur redundant hinzufügen, also ausschließlich innerhalb eines polyphonen Gesamtzusammenhanges⁵. Die Einbeziehung von intra- und suprakontextuellen polyphonen Schichten enthebt – für sich als eigenständigen Kontext betrachtet zwangsläufig die Stimme ihrer angestammten Bedeutung im polyphonen Sinn als Diskursträger: Sie wird zur Leerstelle, in die - je nach Erfordernis - Partikel einer diskursiven Schicht eingetragen werden, die sich nur in Kenntnis aller jeweils anderen Stimmen zusammenfügen lassen. Da jedoch alle Typen polyphoner Schichten miteinander zu Mischformen kombinierbar sind, ist auch ein Beibehalten der Diskursivität in den einzelnen Stimmen und gleichzeitig deren Partizipation an nichtstimmengebundenen Diskursebenen möglich. Freilich setzt dies eine Konzeption von Material und kompositiorischen Gestaltungsmitteln voraus, die solche Kummulation bereits im Keim mitberücksichtigt⁶. Dies sei an drei Beispielen verdeutlicht.

Bsp. 1: Hoquetus, T. 116-123

Die Takte 117-119 aus *Hoquetus* (Notenbeispiel 1) zeigen die Kombination aus einem >traditionell< stimmgebundene Diskurs in der Solovioline und – von diesem ausgehend – einem intrakontextuellen Diskurs in den übrigen Streicherstimmen, somit einen 2-stimmigen polyphonen Verlauf⁷. Die zweifache Transformation einer 2-gliedrigen Ausgangsgestalt A kennzeichnet die Schicht der Solovioline. Das erste Glied besteht aus einer gehaltenen, diminuierenden Tonhöhe bei sukzessiver Verlagerung der Strichstelle zum Steg hin. Glied 2 ist eine Kombination aus einer Skalenbewegung aufwärts mit gleichbleibenden Griffabständen (erkennbar am jeweils in der Halsmitte notierten Fingersatz) bei simultanem Glissando der gesamten Griffhand abwärts. Da dessen Zielton ³/₄-Töne unterhalb des Ausgangstons liegt, resultiert ein im Ambitus geringes, klanglich jedoch stark

_

⁴ Diese Grundkonstellation herkömmlicher Polyphonie ist in weiterer Folge mit jenem *Kontext* gleichzusetzen, auf den sich – im Verhältnis zu und in Abweichung von ihm – die Begriffe *intra*- bzw. *suprakontextuell* beziehen.

⁵ Eine begleitete Hauptstimme, um ein anschauliches Beispiel zu nennen, die durch die Instrumente des Orchesters weitergereicht wird, stellt einleuchtenderweise keinen intrakontextuell-polyphonen Sachverhalt dar sondern einen der Instrumentierung.

⁶ Derartige tektonische Schichtungen sind ein primäres Kennzeichen der komplexen Polyphonie der Gegenwart, treten aber auch – gewissermaßen als Nebenerscheinung – in historischer Musik auf - am deutlichsten sicherlich in den polyphonen Werken Bachs, wo sich häufig selbständige Schichten in Form von durchgehenden Ketten gleichbleibend schneller Notenwerte aus dem Verband der Stimmen, die ihrerseits rhythmisch vielgestaltig sind, herauslösen. Diese Schichten sind zwar - rhythmisch-metrisch gesehen – entwicklungslos, sie sind aber dann diskursiv in Teilbereichen ihrer Morphologie, wenn sie sich melodisch-intervallisch und hinsichtlich ihrer harmonischen Progression entwickeln – obwohl letzteres nicht selbstständig, insofern sie diese >notgedrungen< im tonalen Gesamtzusammenhang mitvollziehen.

⁷ 2-stimmig in bezug auf die Anzahl der partizipierenden Schichten, nicht auf die partiellen Stimmenüberlagerungen.

oszillierendes Glissando abwärts8 mit hoher gestischer Wirkung zum Schluß hin durch a) Beschleunigung der Skalenbewegung, b) leichtes aber abruptes Crescendo und c) plötzliche Erhöhung der Strichgeschwindigkeit (Dynamik in Klammer). Einzig unverändert bleibt die Strichstelle (ponticello). In einer ersten Abwandlung A1 tritt eine zweite, kürzere, gehaltene Tönhöhe hinzu, einen Minimalausschnitt aus einer beschleunigten Skalenbewegung aufwärts bildend und – zusammen mit der Beibehaltung der Strichstelle (ordinario) - auf Glied 2 der Ausgangsgestalt reagierend. Glied 2 der 1. Abwandlung hingegen verkürzt die Skalenbewegung auf ebenfalls 2 Schritte und ändert dessen Bewegungsrichtung wie auch die des Glissando. Die Verkürzung führt zu einer deutlichen Abschwächung der Gestik sowie der klanglichen Oszillation, unterstützt durch die gleichbleibende Dynamik bei ebenfalls gleichbleibend mäßiger Strichgeschwindigkeit und konstanter Strichstelle. Unverändert bleibt hingegen das Rahmenintervall der fallenden Quinte zwischen 1. und 2. Glied. Die weiteren Umformungen in A2 münden schließlich in einer neuen, eingliedrigen Gestalt B: Das vormalige 1. Glied besteht weiterhin aus zwei gehaltenen Tonhöhen, allerdings mit zwischengeschaltetem Saitenwechsel, der zuvor die Glieder getrennt hat. Zudem wird die Griffbewegung auf eine zweimalige kleinere Verlagerung der Griffhand appliziert, das sowohl Ambitus als auch Bewegungsrichtung aus den vorangegangen Gliedern 2 übernimmt und die bogenförmige Struktur der neugewonnenen Gestalt verstärkt. Diese mündet, nunmehr auf der A-Saite, in einen exponierten Einzelton, auf den Glied 2 durch weitere Verkürzung der Skalen- und Glissandobewegung geschrumpft ist. Die Einheitlichkeit von B wird unterstrichen durch die gleichbleibende Strichstelle und den durchgehenden dynamischen Verlauf. Der Diskurs der obligaten Violine läßt sich in Summe also als Transformationsprozeß der morphologischen Substanz von A darstellen, durch 1.) sukzessiven Austausch von Klangeigenschaften zwischen den Gliedern untereinander, 2.) Auflösung der jeweils individuellen Gestik der Glieder 1 und 2 in A zugunsten einer übergeordneten in B. Dieser Vereinheitlichungsprozess reagiert seinerseits auf die rapide Beschleunigung durch die Verkürzung der Gesamtdauer von A, A1 und A2 (B). Beides, Verkürzung und Beschleunigung, ist der Grundgestalt inhärent: durch das (gleichbleibende) Verhältnis der Glieder zueinander von 3:2 und die sowohl rhythmische (Skalenbewegung) wie dynamisch-klangliche (Strichgeschwindigkeit) Beschleunigung in Glied 2.

Die zweite Diskursebene transformiert Glied 2 aus A: 1.) durch Umkehrung der Bewegungsrichtung und graduelle Augmentation des Rahmenintervalls zum tiefen Register hin (b) und zurück, 2.) durch Intensivierung des Faktors Beschleunigung mittels Eliminierung, indem die Ausgangsdauern der subkutanen Skalenbewegung verkürzt werden (a) bis zur regelmäßig schnellen Figur von a1. b und b1 übernehmen die regelmäßige Pulsation von a1 unter Beibehaltung der Verkürzungstendenz, ersetzen dafür aber die Kombination aus Skalenbewegung und Glissando durch eine weitere Maßnahme klanglicher Verflüssigung: die Abspaltung von Dynamik und Strichgeschwindigkeit bis zur Gegenläufigkeit, wenn auch auf niedrigerem dynamischem Niveau, in b1. b1 ist im Verhältnis zu b wiederum beschleunigt und mündet somit schlüssig in eine Variante von Glied 2 aus A in der Solovioline (T. 120), woran sich der folgende Diskurs anschließt. Außerdem lassen sich zwei Momente der Kohärenz zwischen beiden Schichten benennen: 1.) zeichnet der Gesamtverlauf von a nach b1 das bogenförmige Profil von B und schafft dadurch eine Parallelität des Registerverlaufs der gesamten zweiten Schicht und der Physiognomie von B als Zielpunkt der ersten: 2.) bilden a und a1 – als Abspaltungen von Glied 2 aus A – sowie b und b1 – als direkte Reaktion auf die Umformung von Glied 1 in A1 - zusammen mit der Schicht der Solovioline zwei Phasen suprakontextueller Bündelung.

Bsp. 2: Hoquetus, T. 46-52

_

⁸ Dieser banal wirkende Sachverhalt bedarf insofern der Erwähnung, als bei der beschriebenen Spieltechnik die Parallelität von Glissandobewegung und Bewegungsrichtung des resultierenden Klanges nicht selbstvertändlich ist. Aus der ersten der beiden kombinierten Gestalten aus einem Glissando abwärts der Griffhand und entgegengesetzter Skalenbewegung in T. 122 der obligaten Violine (Notenbeispiel 1) resultiert beispielsweise eine Aufwärtsbewegung, da der Ambitus des Glissando geringer ist als derjenige des Skalenausschnittes. Gleichfalls ist auch der Eindruck der klanglichen Oszillation in diesem Beispiel weniger ausgeprägt als in T. 118 und weicht eher dem einer verwischten Tonleiter, da der Ambitus der einelnen Glissandi der Griffinger ebenfalls geringer ist als die Abstände zwischen ihnen.

Die Takte 49-52 aus *Hoquetus* (Notenbeispiel 2) zeigen die Verselbständigung und damit Etablierung einer zweiten diskursiven Schicht (in Vl, Va und Vc) durch Herauslösen aus der bestehenden (zunächst VI solo, VI, Va und Vc, dann nur noch VI solo) also die Überführung einer nichtpolyphonen Ausgangssituation in einen polyphonen Kontext. Möglich wird dies im vorliegenden Fall 1.) durch höhere Transformationsgeschwindigkeit im Part der Solovioline und –damit verbunden - 2.) durch deren sukzessive Asynchronizität im Verhältnis zu den übrigen Stimmen. Ausgehend von A am Beginn von T. 49 sehen wir eine Abfolge suprakontextueller Bündelungen des jeweiligen Diskursausschnittes der Solovioline (vorweggenommen bereits im vorangegangenen T.48 als Heterophonie), die sich im Verlauf von T. 50 zusehends verselbständigt⁹. Ein kurzer Berührungspunkt ergibt sich noch am Beginn von T. 51. Die Schicht der übrigen Instrumente besteht aus einer Sequenzbildung unterschiedlicher suprakontextueller Bündelungen, zunächst als Bestandteil des Diskurses der Solovioline, dann selbständig: blockhaft synchron in A, heterophon in B, quasi imitatorisch in C1 (darin einen kurzen Ausschnitt interner Polyphonisierung ausbildend) sowie eine Kombination aus heterophon und imitatorisch in C2, blockhaft beginnend und in einer Mischform aus blockhaft und heterophon endend in D und schließlich wieder völlig synchron in E. Im Unterschied zur Verflüssigung der Transformationsvorgänge in Notenbeispiel 1 sehen wir hier eine gestaffelte Gestaltumwandlung von Block zu Block, die je nach Art und Ausmaß der internen Veränderung unterschiedlich starke Bindeenergien im Verhältnis der Blöcke zueinander herausbildet.

Bsp. 3: décalage, T. 104-109

Das Ausgangsmaterial in Notenbeispiel 3 aus décalage¹⁰ besitzt – durch Weglassung der Faktoren der Klangerzeugung - weitestgehend motivischen Charakter. Diesem Umstand trägt auch die im Verhältnis zu den vorangegangenen Beispielen geänderte Grammatik¹¹ der gestalterischen Mittel Rechnung. Ihre Kohärenz ergibt sich hier aus der hypotaktischen Einbindung divergenter morphologischer Einzelbestandteile in eine übergeordnete Syntax. Am deutlichsten wird dies in der Schicht der Bläser. Der isolierte Staccato-Akzent im Zentrum der Anfangsfigur bleibt im weiteren Verlauf großteils ans >Tutti< gebunden und bildet als gestisches Zentrum die hypotaktische Klammer für die Varianten der an ihn angelagerten Legato-Elemente und der kompletten Gestalt in den solistischen Abspaltungen: Die interne Polyphonisierung bleibt somit stets untergeordnet. Ganz anders in der Schicht der Streicher: Sie zeigt eine sukzessive Akkumulation eigenständiger diskursiver Schichten innerhalb eines übergeordneten Diskurses. Eine homophone Ausgangssituation gerät zunehmend in >Schräglage< und führt schließlich zu einer wirklichen Selbständigkeit der einzelnen Stimmen mit kanonartiger Schichtung. Dadurch ergibt sich eine übergeordnete hypotaktische Struktur 1.) für den gemeinsamen Diskurs der drei partizipierenden Stimmen durch die intrakontextuellen Sequenzbildungen der morphologisch jeweils charakteristischen Einzelgestalten und 2.) für die Stimmen jeweils individuell durch die abgewandelte Wiederholung isolierter Gestaltmerkmale aus den Einzelgestalten. 12

Das Ergebnis der Analyse der Notenbeispiele 1-3 läßt sich nun wie folgt zusammenfassen:

⁹ Auf eine ausführliche Beschreibung der diskursspezifischen Merkmale und deren Umformung wird im folgenden zugunsten einer inhaltlichen Straffung verzichtet. Zur Klärung des jeweiligen Sachverhaltes möge der Leser analog zu Beispiel 1 verfahren.

¹⁰ Dargestellt sind die Takte 104-109 aus Abschnitt E.

¹¹ In Beispiel 1 als Verflüssigung der Syntax, in Beispiel 2 zusätzlich als parataktischer Satzbau bei gleichzeitig unterschiedlichen Graden der Verflüssigung innerhalb der parataktischen Einheiten.

¹² Das entwicklungslose In-Sich-Kreisen im Klavierpart zeigt die Endphase eines vorangegangenen Amorphisierungsprozesses, ist also ein formaler Überhang aus dem vorigen Abschnitt. Auf seine Bedeutung in bezug auf den dargestellten Abschnitt in Notenbeispiel 3 werde ich im Rahmen der Klärung des Funktionsbegriffes zurückkommen.

- 1.) Die Konzeption von Polyphonie in *Hoquetus* und *décalage* basiert auf einer Tektonik unabhängiger Schichten als Diskursträger, die nicht mit den partizipierenden Stimmen identisch sein müssen, sehr wohl aber sein können. Diese Schichtpolyphonie inkludiert des weiteren alle nichtpolyphonen Gestaltungsmerkmale etwa Homophonie oder Heterophonie entweder als eigenständiger Schichtkomplex innerhalb der polyphonen Tektonik oder im Verlauf einzeln als Ausganspunkt für weitere Polyphonisierung bzw. Zielpunkt vorangegangener De-Polyphonisierung.
- 2.) Eine allgemeine Typisierung der polyphonen Schichten ergibt sich aus ihrer Verortung innerhalb des Stimmengefüges als a) traditionell stimmgebunden, b) intrakontextuell dieses durchkreuzend und c) als suprakontextuelle Bündelungen dissoziierter Schichtfragmente oder mehrerer Stimmen in ihrer Gesamtheit¹³.
- 3.) Jede Schicht ist gekennzeichnet durch ihren je eigenen Diskurstypus. Dieser ist auf grammatikalischer Ebene bestimmbar als a) Verflüssigung der Syntax, b) parataktischer oder c) hypotaktischer Satzbau.
- 4.) Seine Individuation auf phänomenologischer Ebene erfährt der jeweilige Diskurs durch die morphologische Kohärenz des Ausgangsmaterials und seiner Funktionalisierung innerhalb der diskursspezifischen Syntax.

Die sicherlich bedeutendste Rolle hinsichtlich der Wahrnehmbarkeit komplex-polyphoner Tektonik kommt jener morphologischen Kohärenz zu. Sie ist Voraussetzung dafür, daß die Stringenz des Diskurses - einzeln in den jeweiligen Schichten sowie in ihrer Totale über die Vermittlung von Ähnlichkeit und Differenz - sich als erlebbare Schlüssigkeit des musikalischen Verlaufes mitteilt¹⁴. Ergänzend zum bisher Gesagten muß hierbei festgehalten werden, daß gewisse Voraussetzungen im Materialen fast automatisch einen bestimmten Diskurstypus erzwingen oder zumindest nahelegen. So tendiert etwa die Einbindung spieltechnischer Parameter (wie wir sie in den ersten beiden Beispielen haben) eindeutig zur Verflüssigung der Syntax. Da die Klangerzeugungsfaktoren in jeder möglichen Gestaltvariante enthalten ist und die jeweilige Spezifizierung primär über die unterschiedliche Gewichtung einzelner spieltechnischer Parameter erfolgt, ergibt sich Linearität aus der Verlagerung jener Gewichtung als Ineinander von Gestaltetem und dem Gestalten. Die Steuerung dieses Strudels permanenter Verwandlung auf der morphologischen Ebene erfolgt daher über das regulative Einwirken auf der grammatikalischen: als selektive Zuspitzung hin zur Präsenz ausgewählter morphologischer Spezifika innerhalb der syntaktischen Verflüssigung einerseits, oder durch Änderung des Satzbaus andererseits¹⁵. Der Kompositionsvorgang selbst ist somit gleichermaßen steuernd wie reaktiv in bezug auf einmal getroffene Entscheidungen. In anderen Worten: Das gestalterische Potential ist derart unüberschaubar, daß die Kontrolle seiner ästhetischen Wirksamkeit in Hinblick auf das Werkganze nicht allein präkompositorisch geleistet werden kann, es sei denn, man riskierte einerseits völlige Beliebigkeit (also die Trivialisierung eines ursprünglich komplexen Sachverhalts in seiner kompositorischen Umsetzung unter dem Vorwand, es stünde ohnehin jedes mit allem in Zusammenhang) oder andererseits eine Verstümmelung der materialimmanenten Entwicklungsperspektiven durch Schematisierung von Gestaltungsprinzipien (als Folge der Reduktion des Reservoirs an Möglichkeiten auf ein beguem kontrollierbares Ausmaß).

Im Gegensatz dazu fordert der weitaus höhere Grad an Abstraktion in den materialen Voraussetzungen von décalage gerade ein hohes Ausmaß an präkompositorischer Kontrolle, um

¹⁴ Geht diese Schlüssigkeit verloren oder wird sie gar nicht erst erreicht, kommt es zu einer Nivellierung der Linearität selbst, da der Diskurs unter die phänomenologische Ebene zurückfällt bzw. nicht aus ihr hervortritt, weil die hörbaren Gestalten nicht mit ihrer Gestaltung korrespondieren. Der polyphone Kontext zerfällt zu einer reinen Agglomeration von Ereignissen.

¹³ In diesem Fall lassen sich unter bestimmten Voraussetzungen Typisierungen auch auf die internen Schichten anwenden und zwar sowohl hinsichtlich ihrer Verortung als auch ihres Diskurstypus.

¹⁵ Letzteres wirkt freilich in hohem Maß auf die Gestaltbildung zurück. Die Straffung der Einzelgestalten durch Einführung der parataktischen Gliederung in der zweiten Diskursebene von Notenbeispiel 2 zeigt dies deutlich.

morphologische Kohärenz überhaupt erst zu ermöglichen. Ausgehend von einer Sequenzbildung elementarster Zahlenproportionen¹⁶ werden deren rein numerische Quantitäten in wahrnehmbare musikalische Qualitäten übertragen¹⁷ und zwar 1.) formal: als Dauer und Dauernverhältnis der einzelnen Abschnitte insgesamt und ihrer internen Gliederung; 2.) >instrumentatorisch<: durch Zuordnung der Instrumente an Zeitstrecken innerhalb der proportional abgesteckten formalen Gliederung und auf diese zurückwirkend, da hierbei die Grenzen der Großabschnitte ignoriert werden (vgl. Bsp. 3, Klavierstimme); 3.) morphologisch: a) durch Übertragung von Zahlen*werten* in Notenwerte, die in Summe eine wiederholte und jeweils verlängerte Sequenz ansteigender Notenwerte ergibt, b) durch Übertragung von Zahlen*verhältnissen* in Diminutionsverhältnisse (hierbei wird bei jeder Wiederkehr desselben Notenwertes innerhalb der Sequenz dieser fortlaufend und bei gleichbleibender Proportion diminuiert) und c) Übertragung von numerischen Sequenzen in Intervallfolgen bezogen jeweils auf unterschiedliche Ausgangstonhöhen und –intervalle (¼-, ½- und 1-Ton); schließlich 4.) harmonisch: als interne Intervallverhältnisse der Zusammenklänge¹⁸.

Bsp. 4

Notenbeispiel 4 zeigt die Talea, also das rhythmische Grundmodell, für die X-Abschnitte (*X.positio, X.E.cutio, X.clamatio*) aus *décalage*. 1D ist die weitere Diminution , diesmal 3-zeitig, von 1. Die Varianten 2 und 2D sowie 3 und 3D entstehen durch Verschiebung um je ein weiteres Glied innerhalb der Sequenz. Da hiervon die proportionale Grundrasterung unangetastet bleibt, verschiebt sich die Dimensionierung der Einzelgestalten erheblich, und somit steigert sich auch deren Variabilität.

Die Hauptschwierigkeit komplex-polyphoner Tektonik liegt in ihrer Vielschichtigkeit selbst begründet und betrifft das Hörbarbarmachen des Verhältnises zwischen den einzelnen Diskursschichten und dem Werkganzen, also deren gegenseitige Bedingtheit. Die entscheidende Frage lautet: Wie muß musikalische Form - als Voraussetzung für ihre eigene Gestaltbarkeit, ihren Diskurscharakter - beschaffen sein, um durch (nicht: trotz) innerer Vielschichtigkeit hör- und erlebbar zu sein? Zur Beantwortung stehen zwei Denkmodelle zur Verfügung, die meines Erachtens einzeln das Problem jeweils nur bis zu einem gewissen Grad, zusammen jedoch - unter bestimmten Voraussetzungen - gänzlich erfassen.

Die traditionelle Auffassung von Form regelt sowohl die äußeren und inneren Abmessung eines Werkes als auch die Art der Darstellung von Inhalt in den auf diese Weise abgegrenzten Abschnitten. Damit kann die Diskurscharakteristik insgesamt entweder als bekannt vorausgesetzt werden (bei historischer Musik bzw. Verwendung historischer Modelle), oder aber sie gibt sich im Werkverlauf problemlos zu erkennen. Die kompositorische Eigenleistung besteht somit in der jeweils individuellen Reaktion auf ein bestehendes Schema, das dabei freilich bis an die Grenzen seiner Nachvollziehbarkeit gelangen mag, im Kern aber stets erkennbar bleibt und bleiben muß, soll nicht der Werkcharakter insgesamt aufgeweicht werden oder gar verloren gehen. Dies wäre insofern fatal, als ohne Bezugspunkt im formal Ganzen die Einzeldiskurse zwar Berührungspunkte ausbilden mögen, somit punktuell Stringenz vermitteln können, in der Summe jedoch ins Leere laufen. Einerseits scheint gerade das im Fall von komplexen polyphonen Schichtungen unausweichlich, insbesondere dann, wenn durch die innere Polyphonisierung von Form selbst die Formgrenzen partiell ignoriert werden. Andererseits ist dieser dekonstruktivistische Ansatz in bezug auf die Gesamtgestaltung

_

¹⁶ 3-stufig für die 3 Hauptabschnitte *X.positio, X.E.cutio und X.clamatio*: 1, 1:2, 1:2:3; 4-stufig für die 4 *CADENZA*-Abschnitte: 1, 1:2, 1:2:3, 1:2:3:5.

¹⁷ In Umkehrung zur Atomisierung im Serialismus.

¹⁸ Diese treten infolge der fast durchgehenden polyphon verschobenen Tektonik in *décalage* ihrerseits fast ausschließlich in linearisierter Form auf. Die tatsächlich hörbare Harmonik resultiert also zugleich aus der intervallischen Progression der morphologischen Gestaltung und der zeitlichen Verschiebung (>décalage<) der zusammengehörigen akkordischen Einzelbestandteile.

erwünscht, da er die multiperspektivische Wahrnehmung von Form erst ermöglicht. Jener Balanceakt ist also zu leisten, worin Dekonstruktion nicht rein destruktiv wirkt auf ein Bestehendes, sondern in erster Linie konstruktiv in Hinblick auf ein Neues, Ungehörtes, und damit dieses mit jenem in Beziehung setzt.

Hierbei kann ein weiterer Denkansatz hilfreich sein: Er wurde von Helmut Lachenmann im Hinblick auf seine eigenen ästhetischen Kategorien eingeführt und definiert – etwas verkürzt dargestellt - Form als Wahrnehmung der Ereignisse in der Zeit. Diese Konzeption delegiert die Kategorie Form vollständig an den Hörer, deswegen aber nicht aus der künstlerischen Verantwortung des Komponisten: Seine Aufgabe besteht darin, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß die Veränderung von Wahrnehmung - als Grundlage für ästhetische Erfahrung - durch Wahrnehmung von Veränderung ermöglicht wird. Auch hier geht es darum, Bekanntes vermittelt durch kompositorisches Gestalten mit Neuem in Beziehung zu setzen, wobei das >Neue< speziell in Lachenmanns Fall heißt: das >Neu-Erfahren< vom hinlänglich Bekannten, also seine Befreiung von ästhetischer Präokkupation. Im Unterschied zur >schematischen< Formkonzeption setzt Veränderung hier rein im Klanglich-Materialen an und bietet somit eine Möglichkeit formaler Gestaltung, die es gestattet, sehr ausführlich auf die morphologische Substanz und ihre kompositorische Entfaltung einzugehen, ohne daß diese sich an irgendwelchen prädeterminierten Grenzziehungen aufreiben müßte und damit ineffizient wäre. Die Schwäche dieses Ansatzes liegt einerseits darin, daß er die Präokkupation von Form selbst ignoriert und damit die Möglichkeit außer acht läßt, daß die Veränderung von Wahrnehmung auch anhand des >Neu-Erfahrens< formaler Muster vollzogen werden kann¹⁹; anderererseits existiert in diesem Ansatz keine Handhabe, das Verhältnis von Inhalt und seiner Abmessung, von Substanz und ihrer Gewichtung in eine wie auch immer >sinnvolle< Entsprechung zu bringen, es sei dann man bezieht den Aspekt Form als präexistent mit ein und begreift die Lachenmannsche Formel nicht als Formbegriff sondern als ästhetisches Ziel formaler Gestaltung.

Um die Kombination beider Ansätze an einem Beispiel verdeutlichen zu können, bedarf es zunächst der Klärung des Begriffs musikalischer Funktion. Dieser drückt ein elementares Verhältnis von Stimmen bzw. Schichten zueinander aus. In homophoner Musik ist dieses Verhältnis stets einseitig: einem übergeordneten Diskursträger (>Melodie<, Hauptstimme) sind weitere Schichten (als >Begleitung<) untergeordnet. Funktion bedeutet in diesem Fall: nähere Bestimmung des Diskurses durch Präzisierung seiner charakteristischen Eigenschaften in den unterstützenden Stimmen bzw. Schichten, die ohne Bezug zum Übergeordneten aussagelos bleiben. Funktion in polyphoner Musik hingegen ist infolge der Gleichzeitigkeit mehrerer Diskursebenen polyperspektivisch, d.h. drückt sowohl das eigene Verhältnis jeder Schicht zu den übrigen aus als auch deren Verhältnis zum eigenen Diskurs und zwar in doppelter Hinsicht: 1.) bezogen auf die jeweilige tektonische Charakteristik als Vorder-, Mittel- und Hintergrund (hierbei ist es von größter Bedeutung, daß eine solche Abstufung keinerlei >Wertung< im hierarchischen Sinn impliziert: Hinter- und Mittelgrund sind nicht einem Vordergrund untergeordnet, sondern - gleich diesem - Determinanten der polyphonen Perspektivik als innermusikalischer Verräumlichung); 2.) auf Diskursebene als >Gestalt-< >Gestaltungsverwandtschaften< und – damit verbunden - struktureller Bezug der Schichten untereinander - also jene morphologische Kohärenz, von der schon ausführlich die Rede war. Es liegt auf der Hand, daß die hörbare Veränderung der innertektonischen Verhältnisse als Transformation von Funktion ebenso konstitutiv ist für die Wahrnehmung von Form bzw. Formverlauf wie die Veränderungen auf klanglich-phänomenologischer Ebene. Dies wiederum ist Voraussetzung dafür, daß die Koexistenz von Großform und innerer Formpolyphonie sinnfällig wird und nicht in formaler Indifferenz auseinanderbricht; auch dann nicht, wenn letztere die interne Konturierung der ersten unterwandert. Hörbar wird dies je nach Situation als spontanes Umschlagen oder graduelle Veränderung von Funktion bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung des je eigenen Diskurses. Zur Klarstellung sei dies an einem abschließenden Beispiel verdeutlicht:

Notenbeispiel 5

¹⁹ Meines Erachtens ist dies auch notwendig, damit ein musikalisches Kunstwerk nicht nur in Teilbereichen gelingen kann.

Notenbeispiel 5 zeigt den ersten Tutti-Abschnittt (X.positio) aus décalage, der auf den umfangreichen solistischen Eröffnungsabschnitt (CADENZA I) des Klaviers mit sukzessiver Beteiligung zunächst der Oboe (ebenfalls solistisch), dann des Schlagzeuges (anfangs intervenierend, dann zunehmend solistisch) folgt. Die innermusikalische Perspektivik ergibt sich in CADENZA I ausschließlich auf morphologischer Ebene aus der Proportionalität, d.h. der unterschiedlichen zeitlichen Ausdehnung und damit verbunden graduellen Asynchronizität, verwandter Gestalten in den unterschiedlichen Diskursen. Darüberhinaus ist der Abschnitt tektonisch >flach<, ein diskursives Ineinander innerhalb eines gesamthaft wahrnehmbaren Vordergrundes. Diese Ausgangssituation schlägt in X.positio jäh um in ein komplexes Changieren von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in der Gesamttektonik sowie intern in den zwei Diskursbündelungen. Die erste gruppiert sich um die Oboenstimme als Zentrum des Bläserdiskurses. Er beginnt an dieser Stelle neu. Die Oboe, weiterhin solistisch trotz lagenbedingter Verdeckungseffekte, führt zusätzlich ihren Diskurs aus dem vorigen Abschnitt zu Ende und erhält damit eine Doppelfunktion 1.) hinsichtlich der internen Schichtung des Bläserdiskurses als Vordergrund, der 2.) graduell mit dem gemeinsamen Mittel-/Vordergrund in bezug auf die Gesamttektonik changiert. Ähnliches gilt für den neu eingeführten zweischichtigen Klavierdiskurs. Die Ebene der rechten Hand führt die sprunghaft-gestische Charakteristik des vorangegangenen Abschnittes weiter und bildet damit den domonierenden Vordergrund im neuen Abschnitt. Die Ebene der linken Hand bildet als Hintergrund kontrapunktierend eine eigene morphologische Charakteristik in sich kreisender Gestalten in extremer Registerlage und bei gleichbleibender Dynamik aus. Sie teilt zudem die zeitliche Grobstruktur mit den Streichern und Schlagzeug, bildet also auf diskursiver Ebene mit diesen zusammen eine Einheit, nicht aber in bezug auf ihre tektonische Funktion. Während die Tam-Tam-Schläge im Schlagzeug die Hintergrundwirkung der linken Hand noch steigern, indem sie der >Tiefe< der Lage noch diejenige eines suggestiven Klangraumes hinzufügen, relativiert die Lagen-, Tonhöhen und Lautstärkencharakteristik der Streicher die perspektivische Funktion der Schicht der rechten Hand durch Abstufung in Grade von Vordergründigkeit.

Der Übergang zum nachfolgenden Abschnitt *CADENZA II* (Notenbeispiel 3) ist weitaus fließender, deswegen aber keineswegs undeutlich. Die Ausgangssituation am Ende des *X.positio*-Abschnitts läßt sich als Zerfließen der Tiefenschichtung beschreiben, hauptsächlich hervorgrufen durch den weiter oben bereits angesprochen Amorphisierungsprozeß im Klavier (als >Nachgeben< der dynamischen Diskurscharakteristik der rechten Hand hin zur entwicklungslos-zirkulierenden der linken). Der neu einsetztende Diskurs der Bläser in Abschnitt E rückt diese perspektivische Indifferenz zurecht, nämlich – als neuer Vordergrund - alle übrigen Schichten in den Hintergrund. Der Diskurs des Klaviers verharrt dort, und seine formal überlappende Eigenständigkeit wird dadurch deutlich. Dagegen führt die bereits beschriebene Verselbständigung des Streicherdiskurses zu neuerlichen Veränderungen in der polyphonen Tektonik. Sein Neueintritt als selbständige Schicht und somit seine Zugehörigkeit zur übergeordneten formalen Gliederung wird also *retrospektiv* deutlich, trotz starker morphologischer Übereinstimmungen seiner Anfangsgestalt mit der Streicherschicht des vorherigen Abschnitts.

Form als *funktional* vermittelte Verschränkung sowohl der >Setzung< einer abschnitthaften Gliederung mit ihrer intern wie gesamthaft geregelten Zuordnung von Inhalt und der Art seiner Darstellung als auch des Lachenmannschen Modells, das Form als Wahrnehmung von Veränderung begreift, ist nicht etwa das Ziel meiner künstlerischen Bemühungen, sondern die Konsequenz der formal-tektonischen Verhältnisse in komplexer Polyphonie selber. Daraus ergibt sich eine wahrnehmungsorientierte kompositorische Aufgabestellung, die darauf abzielt, musikalische Funktion durch ihre Transformation hörbar zu machen. Oder anders gesagt: insoweit Funktion hörbar ist, ist sie auch gestaltbar und somit integraler Bestandteil der morphologischen Grundlagen komplexpolyphonen Komponierens.

Example 1: Hoquetus, mm. 116–123



Example 2: Hoquetus, mm. 46-52



Example 3: décalage, mm. 104–109

3: p.90 E CADENZA II (Intermezzo I)





