

Vor-Bilder

Über Fremdbezüge in einigen meiner Werke

In meinen Werken werden autonom musikalische Fragestellungen abgearbeitet. Dennoch – zahlreiche Werktitel suggerieren dies – existieren vielfältige Verbindungen zu anderen künstlerischen, seltener auch geisteswissenschaftlichen, Disziplinen wie auch zu den Naturwissenschaften. Anhand ausgewählter Beispiele möchte ich aufzeigen, wie aus interdisziplinären Anregungen jeweils musikalisch relevante Fragestellungen abgeleitet werden und inwieweit sie sich auf den Materialbegriff bzw. auf die Materialgenese in den jeweiligen Werken auswirken.

1) Analogien

Das erste Stück, das dezidiert an Außermusikalisches anknüpft, ist das Cellosolo (ENT?)FESSELUNG aus dem Jahr 1989. Das interdisziplinäre Modell der Homöostase¹ wird in diesem Werk auf das System Cello/Spieler angewandt. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass das konventionelle Cellospiel als eingeübter Reaktionszusammenhang quasi selbstregulierend nach dem Normalklang² als Klangideal strebt. Um Abweichungen von diesem in der Notation darstellbar und in der Folge auch reproduzierbar zu machen, wird das Cellospiel in mehrere Parameter aufgespalten, die in jeweils eigenen Systemen notiert werden. Diese sind (in Notenbeispiel 1 von unten nach oben):

- a) Griffaktionen der linken Hand, notiert als Tonhöhen/-dauern;
- b) Bogenführung: hier sind die jeweils zu spielenden Saiten, die Saitenwechsel sowie die Änderungen der Strichrichtung rhythmisch exakt angegeben;
- c) Bogendruck;
- d) Strichgeschwindigkeit;
- e) Strichstelle vom Griffbrett bis hinter den Steg;
- f) Strichwinkel des Bogens.

(Abbildung 1- (ENT?)FESSELUNG, Anfang)

1 Homöostase: Selbstregulation in natürlichen und künstlichen Systemen

2 Freilich ist der Normalklang keine fixe Größe sondern hängt von den stilistischen Vorlieben, der Ausbildung, den technische Fertigkeiten des Interpreten, dem Instrument selbst u.ä. ab.

(ENT?)FESSELUNG

für Violoncello

wolfram schurig 1989

In Analogie zu einem naturwissenschaftlichen Experiment wird in diesem Solostück erkundet, was mit dem Celloklang passiert, wenn das eingespielte Reaktionsgefüge partiell auseinander bricht, indem sich einzelne der aufgezählten Parameter verselbstständigen. Ziel ist nicht die Drangsalierung oder gar Entmündigung des Interpreten, sondern die *Entfesselung* eines schillernden, vielfältig gebrochenen Instrumentalklangs, emanzipiert von der Konventionalität eines idealisierten Celloklangs. Die spezifische Idiomatik des Streicherklanges wird in (ENT?)FESSELUNG) definiert als klangliche *Authentizität*, indem durch Ausführung der notierten Aktionen nicht nur die „Natur“ des Instruments in der unglaublichen Fülle seines Klangpotentials freigelegt wird sondern ebenfalls diejenige des Spielers selber, der seinerseits zum Instrument wird. Tatsächlich schwebte mir damals beim Komponieren der Klang als lebender Organismus vor, dessen spezifische Körperlichkeit erst durch die starke Präsenz der Bedingungen seiner Entstehung ins Bewusstsein der Hörers gelangt.

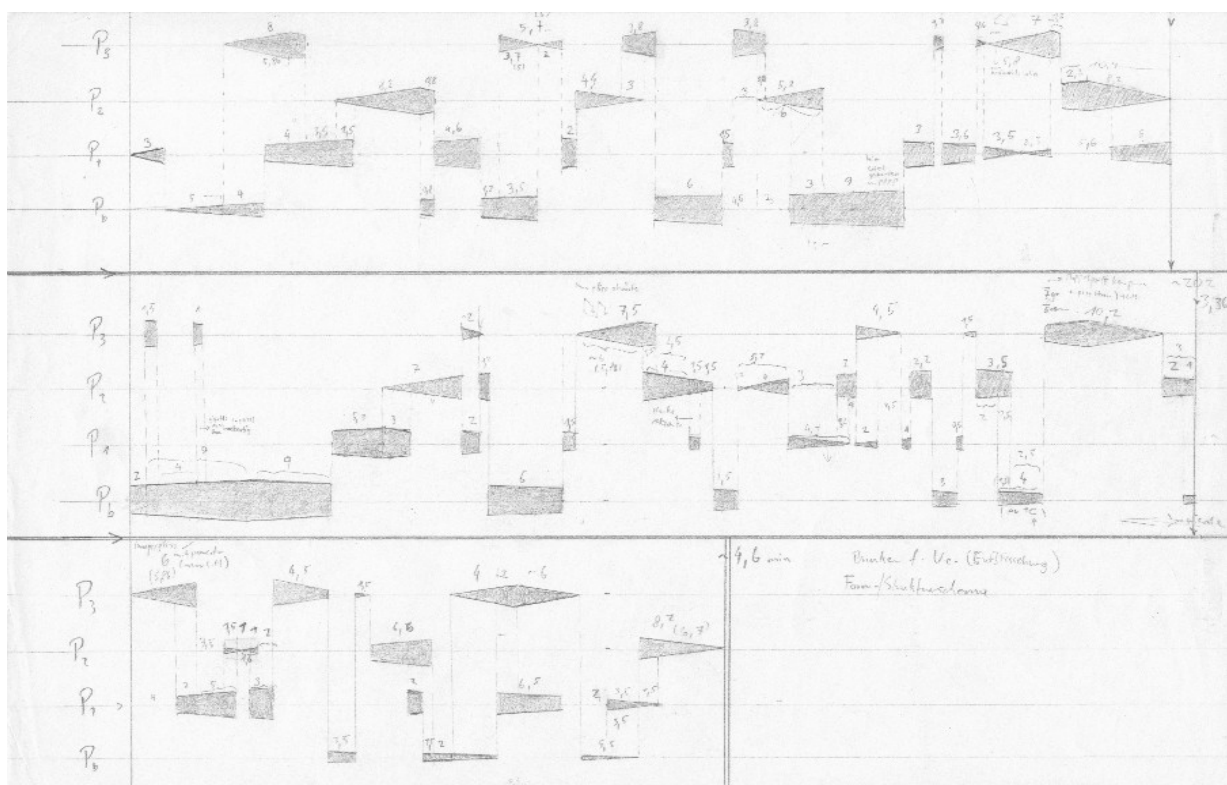
Unter der Oberfläche des permanent fluktuierenden Klangstroms existiert ein Subtext aus vier periodisch sich verdichtenden und wieder ausdünnenden Prozessen. Diese unterscheiden sich hinsichtlich klanglicher Charakteristik des Ausgangsmaterials (vierstimmiger Halteklang, punktuelle geschlagene oder geklopfte Klänge, Ereignisgruppen, Glissandi) und der Frequenz ihrer Periodik. Diese Schichten werden mehr oder weniger willkürlich zerschnitten und teilweise überlagert (Abbildung 2). Die Überlagerungen zeigen jeweils Eigenschaften aller beteiligten Klangtypen in veränderlicher Gewichtung, je nach vorherrschender Ereignisdichte der beteiligten Prozesse³. Der Subtext der Komposition ist somit analog zur hörbaren Oberfläche ein Resultat interagierender Kräfte; er ist nicht statisch im Sinne einer Projektionsfläche für die

³ Maximale Verdichtung/Ausdünnung werden hierbei gleichgesetzt mit maximalem/minimalem energetischem Level. Es besteht somit ein direkt proportionales Verhältnis von Materialdichte und der Dominanz des entsprechenden Klangtypus. Geschlagene Einzelereignisse in einer Phase starker Ausdünnung, überlagert mit einer Glissandoebene auf hohem energetischen Level, werden beispielsweise an Dichte wieder zunehmen und gleichzeitig eine erhöhte Tendenz zum „verschmieren“ der Tonhöhen zeigen, usw.

spieltechnischen Prozeduren, die an ihm vollzogen werden, sondern „benimmt“ sich – wie jene - selbst wie ein lebender Organismus. Die verselbstständigten Spielparameter beeinflussen sich ihrerseits nicht nur gegenseitig, sondern sie bedingen auch die Art und Weise sowie das Ausmaß, in welchem der Subtext durch- bzw. mitklingt. Anders ausgedrückt: Struktur und Klang, Komposition und Interpretation fallen – für den Hörer – zusammen.

Für den Materialbegriff bedeutet dieses Szenario permanenter Transformation und der Verwischung der Kategorien klassischen Komponierens, dass er zwingend nicht allein die etablierten Determinanten wie Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe etc. beinhalten kann, sondern gleichwertig jene Faktoren enthalten *muss*, die für ihre Veränderung verantwortlich sind. Die Eigenheiten einer Spielerpersönlichkeit lassen sich davon ebenso wenig ausklammern wie diejenigen des gespielten Instruments, welches die *eine* Klangnuance zulässt, die ein anderes Instrument gerade verhindert.

(Abbildung 2 – Schnittplan (ENT?)FESSELUNG)



Transformation eingeschrieben. Es gibt einen Ausgangstypus lediglich im Sinne einer Arbeitshypothese; tatsächlich stellt jede mögliche Ausformung eines solchen Elements eine Momentaufnahme innerhalb eines Kontinuums permanenter Transformation dar. An die Stelle der primären Parameter, die die Entstehung von Klang unmittelbar beeinflussen, treten solche zweiter Ordnung, die auf die Gestaltung von musikalischen Einheiten wie Motive etc. einwirken (weitgehend identisch mit den klassischen seriellen bzw. diese erweiternd) - das transformatorische Materialverständnis wird in seinen Grundzügen jedoch beibehalten. Kompositionstechnisch gesehen findet es seine bislang fortgeschrittenste Umsetzung in der modularen Kompositionsweise der beiden *Tintoretto-Übungen* wie ich sie weiter unten beschreiben werde.

Weniger rigoros, jedoch variantenreicher ist diese auch im Klavierkonzert *...vom gesang der wasserspeier...* nachweisbar, worin verschiedene Modelle aus der Evolutionslehre – das Stück ist Charles Darwin gewidmet – in kompositorische Verfahren übertragen werden. Am Anfang des Werkes ist dies im Klavierpart das Modell der Konvergenz. Darunter versteht man in der Systematik der Biologie die Ausbildung von ähnlichen Merkmalen bei nicht verwandten Arten durch Anpassung an ähnliche Umweltbedingungen⁴. Betrachtet man in Abbildung 3 die Systeme der rechten sowie der linken Hand als eigenständige Transformationsprozesse (in der Biologie würde man von phylogenetischen Kladen sprechen), wird man bemerken, dass dort taktweise die musikalischen Module jeweils so umgebaut werden, dass sie sich in den Takten 7 und 8, wenn auch zeitlich verschoben und mit gegenläufiger Intervallstruktur, angleichen; im übertragenen Sinne *ereignet* sich dort Konvergenz. Es liegt auf der Hand, dass derartige Konvergenzmomente zwischen musikalisch-diskursiven Strängen bedeutende Ankerpunkte für die Wahrnehmung von Form darstellen, da erst dort – durch ihre Übereinstimmung - die (zeitlich begrenzte) spezifische morphologische Beschaffenheit der Module an die Klangoberfläche tritt. Vereinfacht könnte man in diesem Fall sagen: Form ist die Wahrnehmung von Veränderung im Verhältnis zu den Momenten erlebter Konvergenz. Eine transformatorisch-rezeptiv orientierte Konzeption von Form hat notwendig auch Auswirkungen auf jene des Materials. Dieses beinhaltet nicht nur die beschreibbaren (momentanen) Klangeigenschaften musikalischer Elemente/Gestalten sondern auch die ihnen innewohnende Dynamik zur Umformung. Hierin besteht auch der Unterschied zwischen Motiv im konventionellen Sinn und Modul, wie ich ihn verstehe: Ein musikalisches Modul beinhaltet neben den physikalischen Determinanten seiner jeweiligen klanglichen Ausprägung auch die Regeln⁵ zu seiner Transformation - diese werden so untrennbar zum Bestandteil von Material.

(*Abbildung 3 - ..vom gesang der wasserspeier.., Klavier, Takte 1-8*)

4 Dies kann etwa dazu führen, dass Lebensformen sich zum Verwechseln ähnlich sehen, obwohl sie stammesgeschichtlich keine gemeinsamen Wurzeln haben und sogar auf unterschiedlichen Kontinenten vorkommen.

5 Der Begriff Regel ist hier wörtlich zu nehmen. Betrachtet man etwa die taktweise Transformation der Module in der linken Hand, so offenbart sich ein schlichtes Verwandlungsprinzip: ein gehaltener, vorgelagerter Klang wird von Takt zu Takt um einen Wert der jeweils zugrundeliegenden Einheit verkürzt und wandert um eine Einheit in Richtung Taktende weiter; die nachfolgende Figur bleibt konstant am Ende und nimmt die Dauer von einem Zeitwert ein, während sie intern schrittweise diminuiert wird. Die Situation in der rechten Hand ist komplexer, da hier mehrere Regeln am Werk sind, die zunehmend miteinander kollidieren und sich somit gegenseitig korrumpieren. Im Wissen um die grundsätzliche Funktionsweise der anhand des Beispiels beschriebenen modularen Transformation, sollten diese aber auch dort lesbar sein.

...vom gesang der wasserspeier...

für klavier und ensemble (2008-2010)

wolfram schurig

♩ = 52 ♩⁷ = 182

ffff sempre 8^{vb}

3.P 3.P P

♩⁷ = 121 ♩⁷ = 91

8^{vb}

3.P 3.P P

1) Accelerando/Ritardando innerhalb der Gesamtdauer der jeweiligen Notengruppe!
Play accelerando/ritardando within complete duration of each group!

♩⁷ = 73 ♩⁷ = 61

8^{vb}

3.P P P

8^{vb}

P 3.P P

2) Modulare Komposition: Die Tintoretto-Übungen

Die beiden Tintoretto-Übungen⁶ sind, wie die Ensemblestücke *Battaglia* und *Augenmaß* sowie das Streichtrio *GRAVUR*, Bestandteile meines Tintoretto-Zyklus. Angeregt durch die Beschäftigung mit den erhaltenen Tempera-Skizzen *Domenico Tintoretto's* zu seinem monumentalen Ölgemälde *Die Eroberung Konstantinopels durch die Venezianer*, geht es in allen Stücken auf jeweils unterschiedliche Weise um das Verhältnis eines vollendeten Werkes zu den Bedingungen seiner Entstehung. In *Augenmaß* ist dies etwa das Verhältnis zwischen kalkulierender Konstruktion und spontaner Reaktion auf die hierdurch entstandenen akustischen Realitäten in einer spezifischen Arbeitssituation, welche konsequent auf jegliche präkompositorische Vorarbeit verzichtet.

In den beiden Übungen wird – in weiterer Zuspitzung der Thematik – das Verhältnis von Struktur zur hörbaren Oberfläche der Musik behandelt. So wird etwa in *tintoretto: zweite übung* eine Klangoberfläche angestrebt, die mit der eigenen Struktur identisch ist. Dies soll durch eine gewissermaßen normative Gleichsetzung von Struktur und motivischem Modul erreicht werden. Provokant formuliert: Struktur als abstrakte Vorbedingung für Klang wird abgeschafft. Demgegenüber finden wir in *tintoretto: erste übung* einen dynamischen Strukturbegriff vor. Einmal tritt Struktur in der beschriebenen Art *klangidentisch* auf – sie wird gewissermaßen instrumentiert, ein andermal tritt sie hinter die hörbare Oberfläche des Stückes zurück und bildet den Subtext für einen ausufernden Klanggestus, der durch die Verwendung ausgefeilter, höchst idiomatischer Spieltechniken provoziert wird. Zudem werden die modularen Strukturen – die im übrigen in beiden Stücken identisch sind – einer weiteren Bearbeitung unterzogen, indem einzelne motivische Elemente in Bestandteile des Originaltextes eingeschrieben werden – man könnte von einer Art motivischer Diminutionstechnik sprechen. Das hörbare Ergebnis ist jedenfalls geprägt von großer Wildheit und Antikontrolle, während im Duo eine merkwürdige Ambivalenz zwischen klanglicher Zerklüftung und gleichzeitig fast beklemmender Abstraktion vorherrscht. In den nachfolgenden Ausführung möchte ich mich aus didaktischen Gründen auf *tintoretto: zweite übung* beschränken, da sich der strengere, eher mechanistische, kompositorische Ansatz des Duos besser eignet, um die Funktionsweise der angewandten Kompositionstechnik zu zeigen.

Die Tintoretto-Übungen bestehen im wesentlichen aus motivischen Modulen, die jeweils 3, 5, 7 oder 9 rhythmische Einheitswerte enthalten (in den nachfolgenden Beispielen als Achtelnoten/-pausen dargestellt). Module werden in zwei unterschiedlichen Typen von Zyklen angeordnet; beide folgen dabei strikten Regeln.

a) Vollständige Zyklen (Abbildung 4): Das Anfangsmodul wird jeweils mit der maximalen Anzahl an Noten – hier fünf – im Einheitswert aufgefüllt. In der Mitte beginnend werden nun Pausen „losgeschickt“. Diese wandern in der Folge taktweise um einen Wert in beide Richtungen nach außen, solange, bis sie an den Rändern das Modul wieder verlassen. Wieder bei der Anfangsgestalt angekommen beginnt der nächste Durchgang, bei dem nun zwei Pausen losgeschickt werden usw. In Zyklen aus 3er-Modulen wird nur ein Pause eingespeist, was 2 Durchgänge ergibt, bei 5er-Modulen bis zu zwei (= 3 Durchgänge), bei 7er-Modulen bis zu 3 (= 4 Durchgänge) und schließlich bei 9er-Modulen bis zu 4 (= 5 Durchgänge).

b) Reduzierte Zyklen (Abbildung 5): Diese leiten sich direkt – unter Weglassung redundanter Module – aus den vollständigen Zyklen ab. Hierbei fallen alle ausschließlich

⁶ *tintoretto: erste übung* (2008) für Violine solo sowie *tintoretto: zweite übung* (2007-2008) für Posaune und Schlagzeug.

mit Noten belegten Ausgangsmodule grundsätzlich weg und in den Durchgängen all jene Module, die schon einmal aufgetreten sind. Im Gegensatz zu den vollständigen Zyklen werden die Durchgänge dadurch immer kürzer. Verstärkt wird der Eindruck der sukzessiven Verkürzung dadurch, dass die Dauern der klingenden⁷ Einheiten der Module zum Rand hin erweitert werden. Der jeweilige Erweiterungsfaktor ist im Notenbeispiel durch die angegebene Ziffer über den Noten ersichtlich. Im ersten Durchgang wird somit bis zum Faktor 3 erweitert, im zweiten nur noch um das Doppelte und im dritten gar nicht⁸. Zusätzlich zu dieser zyklusinternen rhythmischen Umformung verlängert sich insgesamt die Dauer der Basiseinheiten umgekehrt proportional zur Länge der Module. So liegen den Zyklen aus 3er-Modulen Ganze zugrunde, denen aus 5er-, 7er und 9er-Modulen jeweils Halbe, Viertel und letztlich unverändert Achtel.

Abbildung 4 – 5er-Module (vollständiger Zyklus)

Abbildung 5 – 5er-Module (reduzierter Zyklus)

c) Tonhöhen (Abbildungen 6 und 7): Grundlegend sowohl für vollständige wie für reduzierte Zyklen ist die selbe 5-tönige Skala, die um ihren Basiston d' gespiegelt wird und im ganzen Stück konstant bleibt (sie wird niemals transponiert). Daran angelagert werden Akkorde, deren Mächtigkeit im Verhältnis zur Entfernung vom Basiston zunimmt und deren Intervallstruktur identisch ist mit derjenigen der linearen Progression der Skala und zwar so, dass der Tonraum⁹ in vollständigen Zyklen jeweils nach innen aufgefüllt und in reduzierten Zyklen nach außen erweitert wird. Die Anzahl der für jeden Zyklus zur Disposition stehenden Akkorde entspricht derjenigen der Durchgänge. Bei vollständigen Zyklen kommen zusätzlich zur harmonischen Verdichtung noch lineare Erweiterungen der

7 Der Einfachheit halber sei hier von Noten als klingenden Einheiten im Gegensatz zu Pausen die Rede. Tatsächlich haben Pausen hier die Funktion von „Platzhaltern“ und können in der kompositorischen Realisierung sowohl mit Pausen als auch Noten belegt werden.

8 Entsprechend wird etwa im Zyklus der 9er-Module, der aus fünf Durchgängen besteht bis zum Faktor 5 erweitert, im Zyklus der 7er-Module um den Faktor 4 usw.

9 Gemeint ist der Tonraum, der durch die beiden symmetrischen Skalen aufspannt wird.

einzelnen Akkordtöne hinzu hinzu, deren Intervallstruktur sich ebenfalls aus der Grundskala ableitet (in Abb. 7 mit schwarzen Notenköpfen dargestellt).

Abbildung 6 – Tonhöhen (vollständige Zyklen)

vollständige Zyklen

3er 5er 7er

9er

2

Abbildung 7 – Tonhöhen (reduzierte Zyklen)

reduzierte Zyklen

3er 5er 7er 9er

15^{no} 15^{no} 15^{no} 15^{no}

15^{no} 15^{no} 15^{no} 15^{no}

Entsprechend der Zugehörigkeit des jeweiligen Tonreservoirs werden Tonhöhen nun auf die rhythmische Struktur der Module „appliziert“. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die gesonderte Darstellung der Tonhöhenorganisation hier aus rein didaktischen Gesichtspunkten erfolgt. Grundsätzlich sind Module in der oben dargestellten Konzeption eines strukturidentischen Klanges nicht ohne ihn denkbar. Jene Regeln, die die Organisation der Module insgesamt und ihrer Anordnung betreffen, betreffen alle Klangeigenschaften – natürlich auch jene der Tonhöhenorganisation. Vielmehr ist es die

Übereinstimmung der kompositorischen Verfahren, die es ermöglicht, Parameter auch schlüssig einzeln darzustellen.

d) Form: Die Form von *tintretto: zweite Übung* ergibt sich durch den zweimaligen Durchlauf sowohl der vollständigen wie auch der reduzierten Zyklen. Für deren Anordnung gibt es auch hier strikte Regeln. So folgt in der ersten Hälfte des Stückes auf den kürzesten reduzierten Zyklus jeweils der kürzeste vollständige in aufsteigender Reihenfolge. In der zweiten Hälfte werden zuerst alle vollständigen Zyklen in abnehmender Länge wiedergegeben und zwar so, dass nacheinander die jeweils längsten Durchgänge jedes Zyklus angeordnet werden, dann die jeweils zweitlängsten usw. Dann folgen die reduzierten Zyklen, mit denen in aufsteigender Reihenfolge, beginnend mit den kürzesten Durchgängen, gleich verfahren wird. Zusätzlich sind im Verhältnis zur ersten Hälfte des Stückes Noten und Pausen vertauscht.

Der Beginn von *tintoretto: zweite Übung*, der in Abbildung 8 dargestellt ist, vermittelt einen groben Eindruck über die kompositorische Umsetzung der oben erläuterten Methoden. Insbesondere die Takte 17-34 ermöglichen eine Synopse der in den Abbildungen 4 und 6 gezeigten modularen Grundmaterialien und geben ein Beispiel für die Umsetzung der erläuterten Regeln. Freilich gibt es davon noch wesentlich mehr, die vor allem bei der Umformung der Module in den reduzierten Zyklen zur Anwendung gelangen. Doch soll hier auch nicht der Eindruck erweckt werden, Komposition bestünde allein aus dem Vollzug systematisierter Arbeitsabläufe an präzise vorformuliertem Material. Vielmehr geht es mir darum, dem interessierten Hörer einen Schlüssel in die Hand zu geben, der es ihm ermöglicht, den komplexen Vorgängen der Musik in der Partitur bis dahin zu folgen, wo sie an ihre logischen Grenzen stoßen, dorthin, wo etwa eine ganz spezifische Klangcharakteristik, die einem scheinbar mechanistischen Prozedere geschuldet ist, umschlägt in eine andere Qualität. Dies ist was ich nicht nur methodisch-kompositorisch anstrebe, sondern in erster Linie, was ich als Hörer von Musik und erst recht von meiner eigenen erwarte: von ihr überrascht zu werden.

(Abbildung 8 - *tintoretto: zweite Übung* – Seiten 1-4)

tintoretto: zweite übung

7/2 5/2 5/8 $\text{♩} = 135$ mfz

t-bl. pp pp sfz crot. JS^{mo} mf mar. vib. mp pp mfz pp mp mp p

t.t. mp

7/2 5/2 5/8 $\text{♩} = 135$

pos. mpz mpz sfz pp mf mf pp p

tintoretto: zweite übung

19/4 $\text{♩} = 105$ m.-sh. mp sfz mp

t-bl. mfz sfz crot. JS^{mo} mf ff vib. f 99. mf

pos. mf p mp mf mf mp mf f mp f sfz ff f mp p mf f mf p