

Neue Musik mit alten Formen

(Veröffentlicht in: MusikTexte #166, August 2020)

Vor einigen Jahren wurde ein Phänomen populär, das die Rückbeziehung aktueller Inhalte auf sehr alte Formen zum Gegenstand hat, nämlich in Gestalt von Fotografien die mit Hashtags wie "Accidental Renaissance" veröffentlicht werden, dessen gleichnamiges Reddit mittlerweile mehr als siebenhunderttausend Abonnenten zählt. Ein besonders prominentes Beispiel ist die Fotografie einer Strassenecke in Manchester am Silvesterabend 2015, aufgenommen von Joel Goodman für die Manchester Evening News.

Zu sehen ist auf besagtem Bild die Verhaftung eines Mannes durch die Polizei und eine vermutlich aus eben diesem Grund mit den Polizisten streitende Frau im Vordergrund, sowie weitere Motive und Figuren, unter anderem ein seitlich auf dem Asphalt liegender und nach einer vor ihm auf dem Boden stehenden Bierflasche sich reckender Mann in blau. Die Anordnung der Motive auf der Fotografie ist derart überraschend, dass recht bald nach seiner Veröffentlichung diverse Variationen im Internet auftauchten, Parallelen zur Renaissance-Malerei gezogen wurden und die in diesem Zusammenhang inflationär eingesetzte Fibonacci-Spirale zum Beweis ästhetischer Vollkommenheit auch auf diesem Foto zur Anwendung kam.



Natürlich soll nicht in Abrede gestellt werden, dass der goldene Schnitt ästhetisch tatsächlich "funktioniert", allerdings scheint die fast religiöse Verabsolutierung dieses Prinzips zuweilen doch recht fragwürdig.

Amüsant ist sie aus mindestens zwei Gründen: Erstens weil man mit etwas Geschiebe fast überall eine Möglichkeit findet, der Analyse nach dem goldenen Schnitt zum Erfolg zu verhelfen. Zweitens weil sich bei einigen teilweise auch sehr prominenten Komponistenkolleg:innen hartnäckig der Glaube hält, mit Verwendung des Teilungsverhältnisses von 1.618 : 1 liesse sich wie auf Knopfdruck Schönheit erzeugen.

So werden Streichquartette formal mit dem goldenen Schnitt organisiert und Beweise aus der Musikgeschichte von Mozart bis Lady Gaga in Artikeln wie "What is the Fibonacci Sequence - and why is it the secret to musical greatness?"¹ zusammengetragen.

Das Rückbeziehen auf ältere Formen ist in der Kunst natürlich eine altbekannte Sache. Wenn man Kunst als diskursiv akzeptiert ist es nicht nur logisch, sondern nahezu unumgänglich, dass sich neue Werke an Formen orientieren die ihnen vorausgehen, die ihre Geschichte und ihre Tradition bilden.

Der Rückgriff auf besonders alte Formen könnte aus Sicht der Künstler:innen aufgrund eines gewissen Sicherheitsversprechens erfolgen, das diesen referenziellen Kniff besonders attraktiv erscheinen lässt: Der Glaube nämlich, das Wiederverwenden möglicherweise bereits seit Jahrhunderten erprobter und als belastbar erwiesener Mittel sei ein Garant für ästhetisches Gelingen, was auch immer man darunter verstehen mag.

Aus Perspektive der Rezipienten mag es gelegentlich zur Entspannung beitragen, in einem Werk, ganz gleich welcher Art, eine wenn auch zuweilen nur vermeintlich neue Erscheinung einer bekannten Form zu erkennen, wähnt man sich doch sogleich auf bekannten Wegen und in sicheren Fahrwassern, die weitere Anstrengungen zur Dechiffrierung des jeweiligen Werks überflüssig machen.

Natürlich handelt es sich in beiden Fällen um Kurzschlüsse.

Wenn es in der Kunst jedoch *nicht* um das erhoffte Sicherheitsversprechen geht, so in manchen Fällen vielleicht eher um eine gewisse Sehnsucht, die sich dann eben auch auf formaler Ebene Bahn bricht.

Der Gegensatz von Form und Inhalt ist in der Musik nur sehr bedingt und noch viel weniger belastbar als in manch anderen Künsten, weil die Unterscheidung zwischen einem Sujet und seinem Träger nicht klar zu fassen ist. Eine lange Debatte beschäftigt sich mit dieser Frage und einen wichtigen Punkt markierte Eduard Hanslick, der sich 1854 in seiner berühmten Schrift "Vom Musikalisch-Schönen" gegen die im 19. Jhd verbreitete Gefühlsästhetik wandte und die vielzitierte Formel von Musik als "tönend bewegte Form" prägte:

"Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze wiederpiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden. *Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik."²

Diese schon die Richtung zu einer "absoluten Musik" weisende Haltung, die - wenn auch nicht unangefochten - dennoch einen immernoch wichtigen und mindestens teilweise gültigen Punkt macht, verdeutlicht die Problematik des musikalischen Formbegriffs.

¹ Sofia Rizzi: What is the Fibonacci Sequence - and why is it the secret to musical greatness?, <https://www.classicfm.com/discover-music/fibonacci-sequence-in-music/>, letzter Zugriff: 30. Juni 2020

² Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, in: Frieder von Ammon und Elisabeth Böhm, Hrsg.: Texte zur Musikästhetik, Stuttgart 2011, S. 186-2012, hier: S. 187

Nun ist aber Form, so wie der Begriff von mir hier gebraucht wird, ein stark fokussierter und meint vor allem makrozeitliche Strukturen, die natürlich aber zwangsläufig mit anderen Ebenen musikalischer Gestaltung in enger wenn nicht sogar kausaler Verbindung stehen. Zur Erläuterung eine Passage aus Rainer Nonnenmanns Artikeln zur Form im "Lexikon Neue Musik":

"Traditionell versteht man unter musikalischer Form makrozeitliche Verläufe, strukturiert durch elementare Kategorien wie Anfang, Dauer, Ende sowie basale Relationen wie Ähnlichkeit und Differenz, Zu- und Abnahme, Wiederholung, Fortsetzung, Veränderung, Überleitung, Verzweigung, Verbindung und Kontrast. Deren Kombinationsmöglichkeiten wurden in den Kompositions- und Formenlehren des 18. bis 20. Jahrhunderts zu allgemeinen Typen und Modellen abstrahiert. In der kompositorischen Praxis bestand Form jedoch weniger aus statischen Architekturen oder abstrakten Schemata, die gemäß bestimmter Gattungsnormen bloß mit Material gefüllt wurden. Vielmehr sind Material, Technik, Struktur, Form und Gehalt einander bedingende Faktoren des auf äußere Abgeschlossenheit und innere Kohärenz zielenden Kunstwerks."³

Noch ein weiterer Aspekt soll nicht unerwähnt bleiben, ist er doch für diese Betrachtungen ganz entscheidend, nämlich die Verbindung der musikalischen Form zu der Zeit in der sie auftritt.

Hierzu Clemens Kühn:

"Musikalische *Form* – die fertige Gestalt eines Gedankens, eines Teilstücks, eines ganzen Satzes oder einer Satzfolge – setzt den gestaltenden Akt des *Formens* voraus. Erst bewußte Formgebung macht aus einer Folge von Tönen verschiedenartige, sinnerfüllte Äußerungen, schafft Verbindungen zwischen Teilen oder läßt sie hart gegeneinander stehen: Zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlicher Weise zielt Formgebung auf ein *Verhältnis* und auf *Zusammenhang* der musikalischen Details wie des Gesamten. Denn abhängig ist die Art der Formgebung von der Formvorstellung: Musikalische Form verkörpert, in der je eigenen Umsetzung eines Komponisten, *geschichtliche Denkweisen*. Beide Momente sind gleich wichtig: die *Formidee* selbst, die sich ausprägt in den inneren Verästelungen wie dem äußeren Bau des Werkes, und der *historische Wandel* dieser Ideen."⁴

In der Entwicklung der Musik besonders der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war der Gedanke sehr naheliegend, dass eine Musik, die sich selbst lossagt von traditionellen Ausdrucksmitteln, dasselbe natürlich auch auf formaler Ebene tun müsse, dass sich von Stück zu Stück die Formfrage immer aufs neue stellt und für jeden Fall eine sozusagen von innen heraus den jeweiligen kompositorischen Gegebenheiten entsprechende Anlage gefunden oder entwickelt werden muss. Ist es da nicht Widersprüchlich sich alter Formen zu bedienen, die ja eben gerade nicht mehr dem "historischen Materialstand" entsprechen und aus einem vergangenen kompositorischen Denken stammen?

³ Rainer Nonnenmann: Form; In: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.): Lexikon Neue Musik, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 2016, S.233

⁴ Clemens Kühn: Formenlehre der Musik, dtv, München 1992, S.13

“Es ist noch lange nicht gesagt, daß einer in der Tradition wurzelt, bloß weil er darin wurzelt“, schrieb Helmut Lachenmann 1983 in einem offenen Brief an Hans Werner Henze.⁵

Beginn einer groben Betrachtung einiger “Klassiker“ soll hier eine Szene aus Alban Bergs *Wozzeck* sein. Berg hat seiner zwischen 1914 und 1922 entstandenen Oper ein klares formales Gerüst zu Grunde gelegt, das einerseits musikalischen Zusammenhang liefert, andererseits theatralisch-inhaltliche Beleuchtungen auf die Handlung wirft. Der erste Akt besteht aus fünf Charakterstücken, der zweite aus einer Symphonie in fünf Sätzen und der dritte aus sechs Inventionen.

In der Doktor-Szene aus dem ersten Akt, in der beide Figuren, sowohl der Medicus, der Wozzeck als Versuchskaninchen misbraucht, als auch Wozzeck, beide ihre fixen Ideen besingen, führt Berg eine Reihe von Variationen über ein Passacaglia-Thema aus. Auch wenn das Thema nicht rhythmisch eingefroren und vollkommen starr unter dem Geschehen liegt, sondern variantenreich verarbeitet wird, bildet es doch auf musikalischer Ebene die fixe Idee dieser Szene. Gemäß Bergs Vorsatz, dass niemand, egal wie viel er oder sie von den formalen Hintergründen der Oper weiß, etwas von diesen merken soll, bleibt die formale Anlage der Passacaglia im Hintergrund und ist mit bloßem Ohr kaum auszumachen.⁶

Etwa sechzig Jahre später schrieb György Ligeti mit seiner *Passacaglia ungherese* für Cembalo eine wesentliche offenere Version einer Passacaglia – ein wie Constantin Floros anmerkte eher ironischer Beitrag zur damaligen Diskussion um die Postmoderne.⁷ Das in sich selbst kanonische Passacaglia-Thema, das sich in unüberhörbarer Nähe zu einer der populärsten Basslinien des Barock befindet, schraubt sich hier sechs mal von oben über die Tastatur herab.

Ligeti hat sich in vielen seiner Werke und auf vielfältige Weise auf alte Formen und Musik bezogen, sei es durch Verfahren, also Kompositionstechniken, Formen oder andere Anleihen. Die Passacaglia stellt in Ligetis Werkliste nur ein besonders deutliches Beispiel unter vielen dar.

Kurz nach Ligetis *Passacaglia*, in den Jahren 1979 und 1980, entstand Helmut Lachenmanns “Tanzsuite mit Deutschlandlied“, für Streichquartett und Orchester. Das Stück ist in siebzehn Teile gegliedert, die mit Ausnahme einiger Überleitungen, sämtlich auf alte Formen rekurrieren. Es gibt Walzer, einen Marsch, ein Siciliano, Capriccio, eine Gigue, Tarantella, drei Arias, eine Polka. Die alten Bezüge sind hier nicht rein formaler Natur, sondern thematisieren ganz offen das Greifen nach einer “verlorenen Geborgenheit“⁸, aber nicht in Form eines bloß sich bedienenden Eklektizismus, sondern im Versuch einer Neubestimmung. Lachenmann selbst schrieb dazu:

“Das sind tänzerische Gestalten und Musizierformeln, aber auch Lieder und in zwei Fällen Bruchstücke Bachscher Musik – spielerisch zusammengetragene Erinnerungen an Eindrücke, in welchen sich mir – bewußt und unbewußt – jene kollektive Geborgenheit

⁵ Helmut Lachenmann: Offener Brief an Hans Werner Henze, in: H. Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung, Wiebaden, 1996, S.333

⁶ Vgl: Willi Reich: Alban Berg, Piper, München 1985, S.61

⁷ Vgl: Constantin Floros: György Ligeti, Wien 1996, S. 66

⁸ Vgl. Helmut Lachenmann, Komponieren im Schatten von Darmstadt, in: H. Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung, Wiebaden, 1996, S. 349

verkörpert, in deren Schutz bürgerliches Denken und Empfinden, magisch behütet, heranwachsen und auseinander hervorgehen.

[...]

Meine Musik speist sich aus Gestalten, in denen solche Erinnerungen verkapselt sind. Dabei geht sie mit ihnen nicht viel anders um als wie in anderen Stücken mit den Elementen des traditionellen musikalischen Materialbegriffs, den sie schon von jeher als gesellschaftliches Produkt und Vorwegbestimmung des musikalischen Ausdrucks kompositorisch reflektiert, das heißt in strukturell erweiterten Zusammenhang gerückt und von dort expressiv neu bestimmt hat.

Ein [...] künstlerisch zupackender Reflex durch Eingriff in die körperliche Unmittelbarkeit solcher vorgeprägten Elemente. Diese durchdringen und infizieren das Strukturgeschehen, bewirken dabei eine Musikantik, auf welche kein Verlaß ist; die Musik springt auf Rhythmen auf wie auf fahrende Vehikel, läßt sich von ihnen tragen, bis diese sich verformen oder zerfallen.“⁹

Als Beispiel einer mehr "musikantischen" Herangehensweise an den Umgang mit alten Formen kann die Arbeit Gordon Kampes betrachtet werden, der sich auf recht unbefangene Weise mit alten Formen auseinandersetzt. Dabei ist er weniger bemüht um das Ausloten und Neubesetzen, als vielmehr um eine erneute Produktivmachung sozusagen liegengebliebener Materialien.

"Einerseits ist es tatsächlich so, dass ich - fast ein bisschen so wie [Stravinsky] - mich gerne mit älteren Sachen auseinandersetze und gucke ob da noch Saft drin ist. Ein bisschen so wie die Zitrone, die im Garten hängt, und dann guck' ich mal ob da noch Energie drin oder das wirklich alles schon ausgequetscht ist. Das ist die Haltung wenn ich zum Beispiel eine Gigue schreibe. Ich [nutze] dann auch gar nicht selten ältere Tanzformen, zum Beispiel wie in Lachenmann's *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, gewisse rhythmische Skelette oder melodische Fragmente. Das ist vielleicht die einfachste Idee mit älteren Formen umzugehen.

Und das vielleicht etwas abstraktere ist, dass es gewisse formale Dinge gibt, die immer ganz gut funktionieren um es mal ganz plump zu sagen. Also, dass man ein "langsam" von einem "schnell" unterscheiden kann zum Beispiel, weil ich gern in meinen Stücken statt einer amorphen immer vor sich hin wabernden Klangmasse lieber klare Konturen habe.

Das mache ich zum Beispiel auch ganz simpel an Tempi fest. Ich finde es relativ fad wenn ich in eine Partitur schaue und dort immer Viertel gleich dreiundsechzig über einhundertfünfzig Seiten sehe. Ich mag einfach schnelle Tempi und sehr langsame Tempi, weil ich sehr gern gewisse Kontraste habe, auch formale Kontraste und vor Allem gewisse Klarheiten.

Deswegen habe ich vielleicht gelegentlich solche Anleihen an ältere Formen, weil sie mir eine Klarheit schaffen. Klarheit nicht im Sinne einer Schablone, dass man das immer wieder nachmacht. Aber innerhalb einer bestimmten Form zu arbeiten macht mir einfach große Freude, weil ich dort diese Klarheit finden kann. [...]

⁹ Helmut Lachenmann, Werktext zur *Tanzsuite*, in: H. Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiebaden, 1996, S. 392

Sicherlich sind das auch gewisse postmoderne Strategien. Aber es ist eben nicht beliebig, das kann man mir vorwerfen, das kann ja jeder so hören, aber für mich persönlich muss ich ja erstmal damit klarkommen, dass ich absichtsvoll bestimmte Dinge tue. [...]

Ob es dafür nen konkreten Klang gibt, ob es ein Stil ist, oder so etwas, diese Postmoderne, weiss ich nicht. Es ist vielleicht eher die Haltung: "Alles ist verfügbar, also kann ich auch alles verwenden". Aber ich zitiere verhältnismäßig wenig, auch wenn es manchmal so klingt, manchmal fluppt dann etwas rein, das könnte sein als ob, deswegen spiele ich weniger mit Fremdmaterial.

In den letzten Jahren habe ich nicht viel zitiert, mir fällt genau ein Zitat ein, in einem Musiktheaterstück, das musste aus einem theatralischen Grund sein, aber wenn ich sozusagen "Musikmusik" schreibe, also ein Orchesterstück zum Beispiel, kommen nahezu keine Zitate vor. Trotzdem weiss ich, das man gelegentlich die Ahnung haben könnte, dass da doch einer über die Schulter geguckt hat. Das ist so ein gewisses - das Wort Spiel klingt mir fast ein bisschen zu harmlos - nennen wir es mal ein Verfahren. [...]

Zum Beispiel auch, dass man so eine Gigue in einen Zusammenhang stellt wo sie normalerweise nicht hingehört. Eine Gigue kommt vielleicht in meiner Operette nach einem Schlager und weder ein Schlager noch eine Gigue gehören eigentlich in eine Operette. Das heisst, es passt natürlich auch überhaupt nicht zusammen, wenn man es jetzt traditionell betrachten würde. Das heisst also es gibt einen gewissen Anachronismus im Zusammenspiel von diesen Dingen, der mir sympathisch ist."¹⁰

Der Kunstgriff der Genrevermischung hat allerdings *selbst* historische Vorläufer, so zum Beispiel im Neoklassizismus.

"Die Neutralisierung und Austauschbarkeit der einzelnen Gattungen [...] galt allgemein. Damit entfiel auch ihr Rangunterschied. So wie es in der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts eine Abstufung gegeben hatte, die mit der Moderne hinfällig wurde [...], wurde auch in der Musik das *hierarchische Gefälle* von den großen Gattungen [...] zur Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik aufgehoben. Zwischen schwer und leicht, ernst und unterhaltend wurde nicht mehr von vornherein unterschieden. Alles wurde als Material verfügbar."¹¹

Aber nicht erst im zwanzigsten Jahrhundert, bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert begann man mit dem gegeneinandersetzen von Sätzen mit klar verschiedenen Bezügen.

"So läßt schon Debussy in seiner *Petite Suite* für Klavier zu vier Händen 1889 auf ein Menuett eine Tanznummer folgen, deren Hauptmelodie unzweifelhaft der U-Musikosphäre entlehnt ist und die an den in den 20er Jahren populären Schlager 'Tea fot two' erinnert."¹²

Unabhängig von den historischen Vorläufern der Rückbeziehung selbst wäre nach den jeweiligen Gründen zu fragen, die eine *bestimmte* Form aus heutiger Sicht besonders at-

¹⁰ Gordon Kampe im Gespräch mit dem Autor

¹¹ Volker Scherliess: "Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte", Kassel 1998, S.147

¹² ebd.

traktiv oder zumindest kompatibel machen. Warum wird das Eine Gewählt und das Andere verworfen?

“Es ist mir in der letzten Zeit häufig so gegangen, dass ich mehr auf Formen oder auch auf Genres zurückgegriffen habe, die mir eigentlich fremd sind. Das finde ich eigentlich interessanter. [...]”

Fugen schreibe ich zum Beispiel nicht mehr, das geht nicht, das ist mir tatsächlich zu gelehrt. Eine Gigue ist ok, Fuge geht für mich nicht, Kanon finde ich wieder interessant, ich kann das garnicht richtig begründen.“¹³

Wo eine Gigue als Barocke Tanzform zwar bestimmte Charakteristika und eventuell einen bestimmten Ausdrucksrahmen mitbringt, ist ihre Detailebene von der Form keinesfalls predeterminiert. Ein Kanon liegt genau auf dem anderen Ende der Skala: die äußere Form ist vollkommen offen, während im Detail aber, wenn man die Regeln einmal gewählt hat, jede Einzelentscheidung unabwendbare Konsequenzen hat. Eine Fuge liegt genau dazwischen: Weder die makrozeitliche Form noch Detailentscheidungen sind ohne Zwänge gestaltbar.

Der Kanon aber mit seiner strengen, genau genommen sogar strengsten kontrapunktischen Anlage überhaupt, ist so abstrakt, dass er als Organisationsprinzip immer wieder herangezogen wurde, von Schönberg, Webern über Messiaen, Nancarrow und bei Ligeti - zB recht intensiv in seinen mikropolyphonen Arbeiten - bis heute.

Monodische Kanons

Das Fundament meiner Reihe “Interlocks” ist das Prinzip der Überformung. Es zeichnet sich dadurch aus, dass eine Kette von Prozessen an der Hervorbringung eines Ergebnisses beteiligt ist, deren einzelne Stufen im Endergebnis nicht mehr voneinander trennbar sind. Die Lautproduktion der menschlichen Stimme ist beispielweise ein solcher Vorgang: Ein Luftstrom regt zunächst eine Pulswelle an, deren Frequenz in einem zweiten Schritt beeinflusst wird. Dem nachgelagert ist ein Resonanzprozess, aus dem sich die Individuelle Klangfarbe ergibt. Am Ende stehen komplizierte Filtrierungen, die wir dann beim Formen von Phonemen steuern. Trennbar sind diese Instanzen nicht, wir können zB niemals die Pulswelle ohne die Resonanzen und Filtrierungen hören.

Nun geht es mir aber nicht um Klangerzeugungs- sondern um Steuerprozesse: Im Gegensatz zu einem rein akustischen Ensemble, bei dem die “Arbeitsteilung” zB darin besteht, dass Parts einzelner Mitglieder am Ende gleichzeitig klingen und klanglich verschmelzen, geht es in dieser Werkreihe um Konstellationen in denen sich alle Beteiligte gemeinsam in einem mehrstufigen und interdependenten System befinden.

Man stelle sich eine Situation vor, in der mehrere Menschen gemeinsam einen Text verfassen. Eine Person schreibt einen halben Satz, jemand anders verändert zwei Wörter, eine dritte Person schliesst den Gedanken ab und eine vierte Person präzisiert schliesslich die Formulierung durch Vertauschung und Streichungen.

Diese Art der Zusammenarbeit ist angesichts von Tools wie Google-Docs, Dropbox etc längst nichts aussergewöhnliches mehr. Es ist ein Idealmodell des kollektiven Arbeitens,

¹³ Gordon Kampe im Gespräch mit dem Autor

dass es am Ende eben den Autor nicht mehr gibt: nicht "jemand" hat sich diese Sätze ausgedacht, sondern sie sind einem kollektiv-generativen Prozeß erwachsen.

Was passiert zum Beispiel mit einem Quartett, wenn sich die vier Musiker nicht - wie in Goethes berühmtem Zitat - miteinander unterhalten wie vernünftige Leute, wenn sie auch nicht gemeinsam an aus Einzelnoten zusammengesetzten Strukturen arbeiten, sondern wenn das Resultat als Ganzes von allen Musikern gemeinsam und gleichzeitig kontrolliert wird?

Das Ergebnis ist dann nicht mehr ein mehrstimmiger Satz, sondern permanent einstimmig, wie in einem gesellschaftlichen Bottom-Up-Prozess in dem viele Instanzen dazu beitragen schliesslich eine einzige Position zu formulieren. Allerdings bildet diese Monodie auf neue Weise die Komplexität der Interaktion der Musiker ab - eine kollektive Arbeit "am Ton".

Innerhalb der Reihe "Interlocks" gibt es mittlerweile bereits drei Stücke, die mit "Canone Monodico" überschrieben sind, monodische Kanons für zwei bis sechs Spieler:innen. Beispielhaft soll hier "Canone monodico a 2 [Interlock 3]" genauer betrachtet werden. Es handelt sich dabei um ein Konglomerat von mehreren Dingen gleichzeitig. Zunächst einmal ist Interlock 3 ein Stück für eine digital gesteuerte Sägezahnwelle.

Es kann zum Beispiel von zwei Musiker:innen an Keyboards aufgeführt werden, die damit einen Computer oder einen Synthesizer steuern. Die Uraufführung wurde auf midifizierten Gitarren gespielt (das neueste Stück der Reihe, ein Quartett, wurde mit EWIs realisiert), es sind hier viele Möglichkeiten denkbar.

Interlock 3 ist ein *monodischer Proportions- und Krebsumkehrungskanon* und es ist ein *Variationssatz* über ein Thema von Igor Stravinsky.

Mit "monodisch" ist hier gemeint, dass es zwar zwei Spieler:innen gibt, dass das Ergebnis jedoch einstimmig ist, da beide mit ihren Aktionen die Frequenz desselben Tongenerators verändern.

Der gesamte musikalische Text findet zwar in einem Rahmenintervall von zwei Oktaven statt. Die tatsächlich klingenden Intervalle sind aber andere: für Spieler:in eins werden die zwei Oktaven auf etwas mehr als eine Oktave zusammengestaucht, für Spieler:in zwei auf etwa fünf Oktaven gedehnt.

Das Stück ist als Proportionskanon organisiert: Spieler:in eins spielt das Stück zweimal, Spieler:in zwei in halbem Tempo nur einmal.

Gleichzeitig ist das Stück seine eigene Krebsumkehrung. Unter Verwendung alter Schlüssel, einigen Vorzeichen und einer einfachen Transposition kann die Partitur auch tatsächlich als Tafelkanon realisiert werden. (In der veröffentlichten Partitur ist diese Notation neben der Spielpartitur und der Resultatsnotation ebenfalls enthalten.)

Der Notentext selbst besteht dabei aus nichts anderem als Augmentationen, Diminutionen, sowie deren Umkehrungen und Krebsen des ersten Fagott-Themas aus dem "Sacre", und zwar sowohl in *zeitlicher* Dehnung und Stauchung als Entsprechung zum Mensuralkanon, als auch in der *vertikalen*, entsprechend der Dehnung und Stauchung der Tonhöhenbereiche der beiden Stimmen.

Das gesamte Stück ist dabei als eine einzige große Abwärts-Bewegung gebaut, wobei die Ambiti innerhalb der einzelnen Phrasen zweimal ansteigen und wieder abfallen. Parallel zu diesem Tonhöhen-Abfall findet über den kompletten Formverlauf eine drastische Entschleunigung und wieder Beschleunigung statt.

Sowohl die Modulation der Ambiti, als auch die Be- und Entschleunigung führen dann angesichts der gespiegelten und in der ersten Stimme zweimal durchlaufenen Form zu bizarren strukturellen Überlagerungen.

Die Anlage als Umkehrungskrebskanon und als Abwärtsglissando entspricht der Sägezahnwelle, mit der das Stück realisiert wird. Eine Sägezahnwelle ist ebenfalls symmetrisch und ihr Spektrum ist so aufgebaut, dass die Amplituden der Obertöne zueinander im Verhältnis ihrer invertierten Ordnungszahlen stehen.

Eine der ältesten und die strengste kontrapunktische Form überhaupt wird hier reduziert zu einer Monodie. Ihr kontrapunktischer Ursprung ist zwar gelegentlich noch herauszuhören - zumindest zu erahnen. Die tatsächlich *mehrstimmig* kontrapunktische Organisation mündet aber in einen *einstimmigen* Variationssatz über Stravinskys berühmtes Fagott-Thema, das im kondensieren der zwei Stimmen zu einer einzigen ähnlich fragil und transluzent wird wie die nur noch vor-akustische Mehrstimmigkeit. In Zeiten in denen das erfolgreichste Taxi-Unternehmen der Welt keine Autos hat, das größte Medienunternehmen der Welt keine Inhalte generiert, und der größte Beherbergungsbetrieb keine Immobilien besitzt, ist es nur ein logischer Schritt: *Kanons ohne Kontrapunkt!*

Canone Monodico a 2
Canone mensurale su un tema di Igor Stravinsky
(preludio 3)

Maximilian Marcol, 2018

♩ = 100-110
Player 2: half tempo

Player 1: 2x
Player 2: 1x