Wie ein Komponist seine Gedanken musikalisch umsetzt

Behandlung der Negation beim Komponieren

Analyse des Stückes "furioso" (1991/92) für Ensemble

von Mathias Spahlinger

Jieun Jun

August 2014

Analysearbeit im Rahmen der Diplomprüfung

Studiengang Künstlerische Ausbildung, Komposition

Hochschule für Künste Bremen

Inhaltverzeichnis

Kurzfassung 1

Einleitung 2

Analyse

1 Instrumentarium 3

1.1 Langsame, einzelne Auftritte der Blasinstrumente im Teil I

1.2 Die zweite Violine und zehn neue Auftritte - unendlich negiert im Teil IIa

1.3 Am Ende des Stückes essen die Bläser die andere Klänge auf: Teil IIb

1.4 Violoncello im Teil IIa - Solist spielt unsolistisch

1.5 Die gesamte Behandlung der instrumentalen Gruppen im Stück

2 Tonmaterial 8

2.1 Beginn: Der klangliche Faden hat sich verflitzt

2.2 Die Synchronität mit chromatischer Reibung, besonders im Teil I

2.3 Mikrotonale Vorzeichen und Abweichungen

2.4 Die Musik hält sich auf einem bewegenden Punkt: Zentralton

2.5 Unbestimmtheit der Töne

2.6 Zur Richtung des Teiles IIb schreien die Bläser

3 Rhythmus,
Regelmäßigkeit gegen die ungeordnete und einzelne Eigenartigkeit 19

3.1 Von der Regelmäßigkeit mit dem 8tel- und 16tel-Noten-Puls zum 16tel-Noten-Festmahl

3.2 Unregelmäßigkeit

3.3 Chaos, die ungeordnete Unregelmäßigkeit

3.4 Hemiolischer Taktartwechsel

4 Abschnitt, das Gerüst des Abschnitts, dessen kompositorischen Prozess 28

4.1 Abschnitt B

4.2 Abschnitt I

4.3 Abschnitt T

5 Form, die gesamte Form des Stückes und die Zusammenfassung der musikalischen Analyse 32

Philosophische und politische Gedanken 35

Schlusswort 37

Literaturverzeichnis 39

Kurzfassung

Mathias Spahlinger (* 1944), ein deutsche Komponist, der von der 68er Bewegung stark beeinflußt war, hat eine bedeutende Position in der Neuen Musik. Seine Werke sind in Bezug auf die philosophische und politische Gedanken erwähnenswert, besonders die "Bestimmte Negation" von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) weiter entwickelt von Theodor W. Adorno (1903-1969) und von Karl Marx (1818-1883). Nach seinem bekanntesten Orchesterstück "passage/paysage" (1989/90) entstand 1991/92 sein Ensemblewerk "furioso", das in der Partitur zwei Zitate enthält: eins von Robespierre aus "Dantons Tod" (1835) von Georg Büchner (1813-1837), ein anderes von Hegel aus der "Phänomenologie des Geistes" (1807).
Die vorliegende Arbeit enthält die musikalische Analyse in mehreren Aspekten. Die Bedeutung der Analyse wird weiter mit den philosophischen und politischen Gedanken des Komponisten zusammengefasst.

Einleitung

Im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln entstand 1991/92 das Stück "furioso" für Ensemble. Diese, dem Komponisten Cornelius Schwehr gewidmete, Komposition wurde bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik vom Ensemble Modern (Leitung: Hans Zender) uraufgeführt.

Spahlinger hat den Titel auf Italienisch geschrieben, "furioso" bezieht sich auf den musikalischen Ausdruck. Aber mit dem Wortwahl macht er deutlich, dass er sich nicht nur auf den klanglichen Begriff *furioso,* sondern auch auf den Satz von Hegel bezieht: "die furie des Verschwindens". Das Zitat stammt aus dem Kapitel "Die absolute Freiheit und der Schrecken" (aus dem Kapitel "Der Geist", das Unterkapitel aus "Phänomenologie des Geistes"). Das andere Zitat von Robespierre aus "Dantons Tod" von G. Büchner geht um den Kampf für die absolute Freiheit bei der Französischen Revolution. Die konkrete Beziehung zwischen dem Stück und den Zitaten wird später erklärt.

Das Stück "furioso" ist 3 teilig (I, IIa, IIb) und in 26 kleine Abschnitte unterteilt. Die vorliegende Arbeit analysiert zuerst die verschiedenen musikalischen Kategorien.

Instrumentarium: wegen der zunehmenden Besetzung während des Ablaufes des Stückes wird das Instrumentarium nach der Zeitfolge nochmal betracht, sowie die Rolle vom Solisten und die gesamte Behandlung des Instrumentariums durch den Komponisten.

Tonmaterial: Hier werden u.a. die mikrotonalen Vorzeichen und die Unbestimmtheit der Töne von dem umfangreichen Material des Stückes analysiert.

Rhythmus: Statt nach der Zeitfolge der Musik vorzugehen, wird diese Kategorie unter den Gesichtspunkten Regelmäßigkeit, auskomponierte Unregelmäßigkeit, Chaos und hemiolischer Taktartwechsel geordnet, dabei wird jede Unterkategorie nach seinem Charakter analysiert und welche Stelle zu welcher Unterkategorie gehört.

Abschnitt: Der Abschnitt, in dem serialistisch aufgebaut ist, wird besonders ausgewählt und untersucht, wie der Komponist die Komplexität in einer Ordnung behandelt.

Form: Der gesamte Ablauf des Stückes und dessen Form wird hier analysiert und die vorherigen Kategorien zusammengefasst.

Philosophischen und politischen Gedanken: Hier wird der geschichtliche Hintergrund und die Beziehung zwischen Robespierre und Hegel betrachtet.

Schlusswort: Anschließend, von der musikalischen Analyse ausgehend, wird hier untersucht, wie der Komponist seine philosophischen und politischen Gedanken musikalisch in diesem Stück umgesetzt hat, und seine Bedeutung in der Neuen Musik.

Analyse

Instrumentarium

Das Stück ist klar dreiteilig, wie der Komponist in der Noten markiert (I, IIa, IIb). Die Besetzung jedes Teiles und die Aufstellung der Instrumenten werden von ihm in der Partitur deutlich erklärt. Dabei ist auffällig die Nutzung der Weingläser mit Glaskugeln drin als Instrumente sowie das leere Pult für den Solisten für den zweiten Teil. Der Klang der Weingläser kommt zunächst im dritten Teil des Stückes und wird später noch konkreter erklärt in dieser Arbeit.

Langsame, einzelne Auftritte der Blasinstrumente im Teil I

Sieben Blasinstrument-Spieler (aber 15 verschiedene Blasinstrumente), Klavier, Harfe und fünf Streicher sind vorhandend. Trotzdem erklingen davon nur Klavier, Harfe und vier Streicher am Anfang des Stückes bis zu dem ersten Auftritt eines Blasinstruments.
Als erster Auftritt der Blasinstrumente spielt die Trompete eine 7/16tel-lange Note zusammen mit der ersten Violine am Anfang des Abschnitt D im T. 117. Der erste Auftritt ist hier nicht ganz deutlich hörbar, weil die Trompete nur als Ergänzung zwar mit einer neuen Klangfarbe aber leise die erste Violine begleitet. Zwischen dem gehaltenen Ton der Trompete und dem Vibrato der Violine wird eine Schwebung erzeugt, aber das Stück klingt immer noch hauptsächlich durch die Streicher, das Klavier und die Harfe.
Der zweite Auftritt ist ein schwaches Klappengeräusch bei der Klarinette, direkt im nächsten Takt (T. 118), das sich wieder hinter dem Flageolettton der Harfe versteckt.
Nach dem ersten solistischen Einsatz des Tenorsaxofons als dritter Auftritt eines Blasinstrumentes im T. 120 kommt wieder eine lange Pause bei den Blasinstrumenten. Nach dieser Ruhe ändert sich die Methode der Auftritte der Blasinstrumente ab dem vierten Auftritt im T. 153. Die zwei Blasinstrumente, Klarinette und Tenorsaxofon, spielen direkt hintereinander, jedes einen einzelnen Ton, obwohl die Klänge die gleiche Rolle spielen, wie vorher (Klangfarbenänderung, dieses Mal zusammen mit dem Klavier). Der nächste Sprung, die Änderung der Methode, ist noch größer.
Mit dem neuen Instrument Englisch-Horn wird der Ton cis' betont, durch einen gemeinsamen Einsatz von vier Blasinstrumenten (T. 156). Trotzdem sind die Länge der Töne jedes Instrumentes anders: Die Klarinette spielt die kürzeste 16tel-Note mit staccato und tenuto, das Tenorsaxofon eine 16tel-Note mit tenuto, die Trompete eine punktierte 16tel-Note und das Eng-

lisch-Horn die längste Note.
Bis zum nächsten großen Teil (II / S. 19), wo fünf Blasinstrumente gleichlaut wie die Streicher sich anfangen zu äußern, tauchen immer mehr Blasinstrumente auf: im T. 166 tritt das Fagott zum ersten Mal auf, im T. 169 gibt es wieder einen gemeinsamen Einsatz der vier Blasinstrumente und der anderen (Klavier, Harfe und Streichern) aber mit *f* (das erste Mal laut).

Die zweite Violine und zehn neue Auftritte - unendlich negiert im Teil IIa

Ab dem Teil IIa (S.19) schafft der Bläserteil eine neue Lage. Die Streichergruppe erlaubt noch einen Spieler, nämlich die zweite Violine, es werden somit insgesamt 5 Streicher und daher wird die Besetzung des Stückes symmetrisch: 5 Bläser - 1 Klavier - 1 Harfe - 5 Streicher. Die Lautstärke und der Anzahl der Aktionen von den Bläsern sind gleich wie die der Streicher geworden und die Komposition umfasst klanglich eine noch größere Besetzung als im Teil I. Trotzdem wird der Auftritt des neuen Blasinstrumentes in diesem Teil nicht beendet, er dauert sogar bis kurz vor dem Ende des Stückes.
Beginnend mit dem Anfang des Teils IIa spielt die Baßklarinette als neues Instrumentes (T. 184), es folgt die Posaune als 7. Blasinstrument im T. 223 und tauscht mit der Klarinette (der Klarinettist nimmt eine zweite Baßklarinette vor seinem ersten Auftritt im T. 237), d.h. die Synchronität mit *sff* im T. 233 als Beispiel wird von 5 Bläsern erzeugt: Das System mit 5 Blasinstrumente hält sich.
Die Baßoboe als achtes Blasinstrument im T. 253 folgt weiter als neue Klangfarbe, trotzdem vergisst die Komposition nicht das "Bläser-Quintett-System".
Wie der Komponist im Teil I nach den dreimaligen Auftritten zwei Bläserinstrumente hintereinander vorgestellt hat (Cl. + Ts. / T.153), wird wieder hier im Teil IIa im T. 281 eine ähnliche Situation passieren. Zwei neue Bläserinstrumente, nämlich Kontrabass-Klarinette und Kontrafagott fangen zusammen an zu spielen. Auffällig ist die Tonhöhe. Es ist deutlich ein 4 Oktaven tieferes es (Kontrafagott, T. 281) und f (Kontrabass-Klarinette, T. 281) als im T. 153 bei der Klarinette und dem Tenorsaxofon. Obwohl dieser Abschnitt und das Tonmaterial im ganzen Stück nicht serialistisch aufgebaut ist und die Tonhöhe beim Hören wegen der Komplexität nicht genau merkbar ist, ist die Tatsache auffällig.
Weitere Instrumente folgen neu: Piccolo-Trompete im T. 318, Sopransaxofon im T. 333, Oboe im T. 357 und endlich spielen alle 7 Bläserspieler zusammen mit dem (Un)Auftritt der unsichtbaren Piccoloflöte von hinter der Bühne im T. 374. Alle anderen spielen hier (T. 370-376)

sehr leise mit einer Ton-Repetition in den verschiedenen Tempi, dazwischen greift die Piccoloflöte von hinten, mit Lautstärke und einer schnellen regelmäßigen Ton-Repetition die anderen an.
Bevor der Teil IIb mit der zum 51.Mal wiederholten 16tel-Note-Bewegung auf den gehaltenen Akkord (Abschnitt U) zum Ende geht, kommt der letzte Auftritt eines Blasinstrumentes: Der Es-Klarinette im T. 388, die Besetzung für den Anfang des Teils IIb ist bereit.

Am Ende des Stückes essen die Bläser die andere Klänge auf: Teil IIb

Unendliche viele neue Auftritte mit den neuen Instrumenten schaltet die Komposition in ein kleine Ensemblswerk für Bläser um. Oboe, Es-Klarinette, Sopransaxofon und Piccolo-Trompete spielen wie ein Körper, der letzte Teil im Stück klingt sehr sparsam nach einer einstimmigen Melodie. Beginnend mit zwei Tönen von der Oboe und dem Sopransaxofon treffen sich die Oboe und die Piccolo-Trompete auf einen Ton mit einer Überblendung. Der Unisono wird von dem vorletzten Auftauchen von Streichern und dem Klavier kurzerhand abgebrochen (T. 418), die Es-Klarinette verfärbt ihren Klang wieder mit dem Tuch (gestopft) im T. 424. Das letzte Auftauchen vom Ensembleklang zwischen T. 428-431 entsteht durch den unauffälligen Auftritt der Piccoloflöte (des Spielers) auf die Bühne, zugleich mit dem Klang vom Weinglas. Obwohl der endlose neue Auftritt der Blasinstrumente im Teil IIa beendet war, hört der Komponist nicht bis zum Ende des Stückes auf, die Klangfarbe zu ändern und neue Klänge vorzustellen.
Durch ein Solo, einen Ton der Es-Klarinette zwischen T. 450 und 453, geht das Stück wieder über zum Bläserensemble. Die Blasinstrumente ziehen langsam nach und nach, eins nach dem anderen in das Land um, in dem Klavier, Harfe und Streicher sich beschäftigen, und richten sich im gesamten Land ein und beherrschen es: das Klavier, die Harfe, die Streicher sind alle verschwunden.

Tabelle 1: Auftritte der Blasinstrumente

Teil	Takt	Instrument	Anmerkungen
I	T. 1-116	(nur Pf, Hf, Streicher)	
	T. 117	*[1]Tp.	der erste Auftritt des Blasinstrumentes
	T. 118	*Cl.	
	T. 120	*Ts.	
	T. 153	Cl. + Ts.	die Bläser zum ersten Mal hintereinander
	T. 156	*Eh. + Cl. + Ts. + Tp.	erste Synchronität innerhalb der Bläser
	T. 160	Ts.	
	T. 163	Eh. + Cl. + Tp.	
	T. 166	*Fg.	
	T. 169	Eh. + Cl. + Fg. + Tp.	erste Synchronität mit anderen Instrumenten
	T. 170	Ts.	
	T. 172-175	Eh. + Cl. + Ts. + Fg. + Tp.	Repetition zwischen Eh., Tp., Fg. (fis")
	T. 179-181	Eh. + Cl. + Ts. + Tp.	
IIa	T. 184	*BCl.	
	T. 223	*Pos.	
	T. 253	*Bob.	
	T. 281	*Kfg, *KbCl.	KbCl: Dynamische Bewegung vgl. mit Bob. (T.253)
	T. 318	*PTp.	ebenso wie Bob. und Kbcl.
	T. 333	*Ss.	
	T. 357	*Ob.	
	T. 374	*Picc.	Hinter der Bühne
	T. 388	*Es.Cl.	
IIb	T. 428	Picc.	auf die Bühne
	T. 428	Weingläser mit Glaskugeln	
	T. 431	Weinglas(gestimmt auf f''')	

: In Tabelle wird ab dem Teil IIa nur das neue Instrument geschrieben.

1 * markiert beim ersten Auftritt des Instrumentes.

Violoncello im Teil IIa - Solist spielt unsolistisch

Wenn man die Erklärung der Partitur nicht gelesen hätte, dass das Violoncello im Teil IIa als Solist rechts neben dem Dirigenten positioniert wird, kann man es erst ab dem Abschnitt I (S. 26) am deutlichsten merken. Davor spielt das Violoncello mehr Aktionen als andere Instrumente, trotzdem gehören mache davon zu einem einheitlichen Klang des Ensembles. Als Beispiel: beim Abschnitt G mit dem Unisono des Tons a' permutiert das Violoncello den Ton mit den Saitenwechseln und dem lauten Akzent *sf*, als alle anderen Instrumente viel seltner denselben Ton spielen. Trotz des markanten Impulses ändert sich der Gesamtklang nicht, es bleibt auf einem Punkt, einem Ton.
Aber Abschnitt I fällt anders aus. Der Aufbau dieses Abschnittes ist völlig anders als der andere (Über das Gerüst dieses Abschnittes wird später noch mehr erklärt). Außer dem Violoncello holen sich alle anderen eine bestimmte Figur mit dem einzelnen Ton regelmäßig wieder: z.B. die erste Violine zwischen T. 242 und 243 der gekratzte Bogendruck mit *sf,* drei Mal. Nur gibt das Violoncello hier eigenartig die längere Figur mit einer bewegenden Dynamik, obwohl der wiederholte einzelne Ton beim Violoncello später (T. 267-268) nachgeholt wird.
Wegen der Isolierung des Violoncellos gibt es im Abschnitt I eine Störung der 16tel-Note-Bewegung (siehe Analyse vom Abschnitt I).
Trotz solcher Vorstellung vom Violoncello spielt der Solist in diesem Stück eine andere Rolle als der klassische. So ist dessen Ausstieg sehr überraschend im T. 356 und bis zum Ende des Stückes taucht er nicht mehr auf.

Die gesamte Behandlung der instrumentalen Gruppen im Stück

Wegen der endlosen neuen Auftritten und der unsolistischen Solist-Behandlung ist dieses Stück schon speziell. Sechs Instrumente fangen an ein Stück zu bauen, dazwischen gibt es nur manchmal Streicherklänge (z.B. T. 13-15, T. 21-22). Das neue Blasinstrument kommt immer mehr dazu und mit dem neuen Anfang des Teils IIa schafft das Stück eine neue Lage mit einem großen Ensembleklang in der Besetzung. Obwohl im zweiten Teil das Violoncello als Solist da ist und ein neues Blasinstrument dazu kommt, bleibt das System der Besetzung auf einer Ebene. Innerhalb des Teiles IIa wächst die Besetzung nur wenig, wie im Teil I. Der zweite überraschende Sprung mit dem Beginn des Teils IIb ist eine Verkleinerung der Besetzung. Ungewöhnliche Bläserensemble sind da sehr intensiv mit den hohen langen Tönen und dem neuen Klang vom Weinglas. Das Ende ist ein langer lauter Schrei von den Bläsern.

Tonmaterial

Zwölf bestimmte Tonhöhen, dazu mikrotonale Abweichungen und unbestimmte Tonhöhen mit der Aktion, wie z.B. *pizz.* im Wirbelkasten bei den Streichern, sind die Hauptklangmaterialien für das Stück. Besonders nutzt der Komponist die mikrotonalen Vorzeichen nur an ein paar Stellen, und Teile mit einem Geräusch, z.B. extrem hoch auf dem Steg, wurden als ein "Block" in der Musik auskomponiert. Trotzdem sind die Tonmaterialien und deren Kombinationen umfangreich, so groß, dass man nicht alle Töne einzeln in einer Analyse bringen kann. Daher wird die Analyse auf ein paar ausgewählte Kategorien verengt.

Beginn: Der klangliche Faden hat sich verflitzt

Alle zwölf, voll-chromatische Tonhöhen in den hohen Lagen klingen in weniger als 1,5 Sekunden (T. 1-2) direkt am Anfang des Stückes. Mit dem schwach gezupften Anfangston g' bei der Bratsche folgen 8 Töne (davon a''' verdoppelt zwischen Klavier und Harfe) gleichzeitig ebenso mit den schwachen Artikulationen bei dem Klavier, der Harfe und dem Kontrabass. Die übrige 3 Töne von 12 werden von drei hohen Streichern mit den langen Noten hintereinander vorgestellt, obwohl diese gesamten zwei Takte sehr schnell vorbeigehen, so schnell, dass man nicht alles richtig wahrnehmen kann. Wegen der geringen Lautstärke, der unbestimmten Tonhöhe (z.B. *pizz.* im Wirbelkasten bei der ersten Violine und dem Violoncello im T. 1) und den vielfältigen Einsätzen der Klänge, klingt der Anfang des Stückes sehr komplex und ungeordnet. Trotz der kurzen Unordnung findet man sofort ab dem Ende des 2. Taktes eine Ton-Repetition zwischen mehreren Instrumenten, die in diesem Stück später als haupt-kompositorisches Material eine Rolle spielt. Das Violoncello fängt mit dem Ton f in einer Triole mit *pizz.* am Ende des 2.Taktes an, danach setzen Klavier, Kontrabass und Bratsche denselben Ton auch in einer Triole fort, obwohl die Abstände der Töne nicht regelmäßig sind (T. 2-4).

Als nächstes entsteht eine Synchronität zum ersten Mal zwischen 4 Streichern mit einem starken Bartók-pizz. direkt hinter dem Akkord vom Klavier (T. 4). Verglichen mit dem ersten Akkord (*p*) vom Klavier (T. 1) ist der zweite (*sf*) ein gespiegeltes Intervall. Die Synchronität der Streicher wird auch im breiten Umfang durch die chromatische Reibung beeinflußt. Diese Synchronität verwandelt sich später wie die Ton-Repetition in diesem Stück in ein haupt-kompositorisches Material, bis 16tel-Bewegungen beim Abschnitt U das Stück besetzen.

Seite 1 der Partitur ist mit den obengenannten Materialien aufgebaut, bis die neue Sache mit

den Glissandi bei Streicher eine neue Lage schafft. Die chromatische Synchronität (T. 8 außer der Bratsche, T.9, am Ende des 12.Taktes), die Oktavierung-Synchronität mit dem Ton g (T. 12 auf den 3 halb Schlag), die komplexen einzelnen Einsätze mit den chromatischen Tonhöhen (besonders zwischen T. 10 und 11), eine Ton-Repetition cis in einer Quintole (T. 12 bei dem Klavier, der Harfe, dem Violoncello und dem Kontrabass) und die unbestimmten Tonhöhen mit dem Geräusch machen die Komposition verwickelt, ohne irgendeine Vorstellung, wohin die Musik sich richtet. Trotz der unendlichen Veränderungen gibt es kein Zentrum aber die Klänge beziehen sich aufeinander.

Durch der verschiedenen Strecken mit den Glissandi bei den Streichern (ab T. 13) wird die Musik kurz einheitlicher zwischen den Instrumenten. Aber die Glissandi hören sofort auf und kommen niemals wieder im Stück.

Der erste Zentralton des Stückes ist g im T. 20. Aber die Repetition ist nicht nach altem Brauch, sondern immer eine neue Vorstellung wie sie der Komponist auch am Anfang des Stückes "gegen unendlich" (1995) nutzt, obwohl hier keine mikrotonale Abweichung entsteht. Das Klavier erzeugt unterschiedliche g durch die Flageoletttöne und die Streicher durch den Saitenwechseln. Alle gleichen Töne sind nicht die gleichen.

Nach einem langen Ton a von der ersten Violine sind die danebenliegenden chromatischen Töne *ordinario* erzeugt und wird nach einem gemeinsamen crescendo von einer Synchronität abgelöst und diese wird wieder diminuendo. Seite 2 der Partitur hat die chromatischen Töne von der Mikrotonalität plötzlich abgelöst und der Umfang der Komposition verengt.

Wie hier nur auf der 1.Seite der Partitur erklärt, sind die Klangmaterialien in diesem Stück sehr umfangreich und ungeordnet. Es gibt keine Richtung und keine Ordnung aber einen großen Umfang und unzählbare, subtile Artikulationen. Trotzdem sind einige Materialien deutlich in einem Prinzip entwickelt. In der folgenden Kategorien wird solche kompositorische Methode untersucht.

Die Synchronität mit chromatischer Reibung, besonders im Teil I

Durch die punktuellen Einsätze der Instrumente am Anfang des Stückes bemerkt man sofort die starke Synchronität von mehreren Instrumenten. Nachdem der Anfangston des Stückes allein steht, lösen ihn zwei Musiker mit *pizz.* ab. Direkt nach zwei Einsätzen entstehen 9 Töne (4 vom Klavier, 4 von der Harfe, 1 vom Kontrabass im T. 1) gleichzeitig. Obwohl diese erste Synchronität in Bezug auf die 51maligen Akkord-Repetitionen im Abschnitt U analysiert werden kann, ist es zu weit auseinander, um unmittelbar eine Verknüpfung herzustellen. Trotzdem

ist das Verhältnis nicht ignorierbar. Der Punkt, der insbesondere analysiert werden soll ist, wie der Komponist die Synchronität mit welcher Verknüpfung während der ungeordneten einzelnen Rhythmen benutzt hat. Weil ab dem Teil IIb die Synchronität als ein Hauptmaterial umgewandelt wird, untersucht diese Kategorie nur den ersten Teil (I) begrenzt.

Als musikalische Funktion trennt eine Synchronität, die zwischen einer Phrasierung einzeln vorkommt, die Musik 2-teilig an manchen Stellen. Der erste synchronische Akkord im Stück kommt bei Streichern vor. Als Vorschlag spielt das Klavier (T. 4) in *sf* sein Motiv, das es schon im T. 1 hatte, die Streicher übernehmen weiter die laute Dynamik mit einen gemeinsamen Bartók-pizz (T. 4). Jede Streicher hat eine eigene Lage, merkwürdigerweise liegt das Violoncello im Bass (sogar 2 Oktaven tiefer als Kontrabass), obwohl der Abstand zwischen den anderen Streichern nur eine Oktave ist. Die 4 Töne sind mit einer Septime oder None aufgebaut, d.h. wenn man sie in einer Oktave sammelt, kommen die chromatischen Töne raus (cis, d, es, e). Dieser gezupfte Ton führt zu einem neuen Klangmaterial, nämlich zum Streichen die Zarge (T. 5). Hier sieht man noch, dass das Violoncello allein vor der Synchronität das neue Tonmaterial gehabt hat und vorher schon die Zarge gestrichen hat (T. 4). Man kann es so interpretieren, dass hier implizit angedeutet wird, dass das Violoncello später im nächsten Teil IIa im Solo beschäftigt wird.

Den zweiten synchronischen Akkord spielen alle Instrumente, die das Stück angefangen haben. Mit sehr leisem pizz. im T. 8 entstehen 8 Töne (d, es, e, f, ges, g, as, a), dabei erzeugt die Bratsche den Ton d' als auskomponierten Nachhall. Obwohl die Oktave-Lage immer noch sehr breit ist, ist das geriebene Intervall geblieben. Direkt nach diesem Akkord fallen zwei neue mit wenigen Tönen (T. 9): erste Synchronität mit 4 Tönen (cis, d, es, e) in Triole und die zweite mit 3 Tönen (g, gis, a) in Viertel-Noten. Obwohl die beiden einen gemeinsamen Anfang haben, laufen die anders.

Beim nächsten Mal kommen genauso wie vorher zwei Synchronitäten hintereinander. Die dritte Synchronität wird auf einem Ton (g, in mehreren Lagen) erzeugt (T. 12) und als nächste folgen 6 Töne in *pp* (h, c, d, es, e, f: fehlt cis), den fehlenden Ton cis klemmt das Violoncello kurz vor der Synchronität ein (Eigentlich steht der Ton cis in einer Repetition: von Harfe und Kontrabass über Klavier nach Violoncello, immer in einer Quintole).

Hintereinander klingende Synchronitäten kommen nochmal im T. 19 vor. Aber dieses Mal sind die Töne gleich, nur die Oktave-Lagen sind anders. Der erste von Klavier, Harfe und Bratsche, die zweite von Klavier, Harfe und drei anderen Streicher außer der Bratsche (beide Töne, c, cis, d, es, e).

Danach kommt wieder eine einzelne Synchronität im T. 22, 30, 31 bei den Streichern. Bisher passiert es in zwei Situation: entweder auf einem oder auf mehreren Tönen, die eigentlich nebeneinander chromatische Töne sind, aber hier in verschiedenen Oktaven-Lagen verstreut sind. Nach einer langen Strecke mit Synchronität im Abschnitt C (Obwohl in ihm eine ganze Strecke Synchronität ist; wegen der mikrotonalen Töne wird es in der nächsten Kategorie analysiert.) kommen 5 Töne gleichzeitig wieder im T. 116 (h, c, cid, d, es), obwohl kleine Abweichungen wie immer da sind. Die markante einzelne Synchronität kommt erst ab dem T. 162 als Hauptklang vor. Die Töne sind wieder im geriebenen Intervall a, b, h, c und bei der Harfe zusätzlich e, fisis (g), und zum ersten Mal streichen 3 Streicher gleichzeitig die Saiten von hinter dem Steg (T. 165). Auf der Seite 16 der Partitur sieht man sofort, die 4 malige Synchronität. Alle Töne sind wieder in der Reibung der Intervalle mit unbestimmten Tönen. Wegen der Pause zwischen den Synchronitäten und dem vorherigen einzelnen Rhythmus klingen sie leer aber intensiver. Bevor die regelmäßige Synchronität als Hauptmaterial im Teil IIa auftaucht, geht der Teil I zu Ende mit der Synchronität, die verstreut oder gerieben ist (T. 179, 183).

Diese einzelne Synchronität im Teil I hat eine ganz andere Bedeutung als im Teil IIa. Wegen der Größe der Besetzung und der Form klingt der Teil I nach einer Sammlung mit unsortierten einzelnen Tönen. Trotz der Reaktion zwischen den Instrumenten ist der Umfang sehr eng. Im Vergleich ist der Teil IIa viel ensemblehaftiger und ordentlicher mit einer gemeinsamen Bewegung. Mit der Zunahme der Besetzung wird die Gemeinde größer.

Mikrotonale Vorzeichen und Abweichungen

Die mikrotonalen Vorzeichen werden überhaupt in diesem Ensemblewerk sehr begrenzt geschrieben, intensiv nur an 2 bestimmten Stellen. Weniger intensiv sind sie an anderen Stellen, z.B. um den Flageolettton (besonders für den 7.Teilton) zu notieren oder um die kleine Abweichung für die Schwebung des Tons zu erzeugen (oder um es andersum zu sagen, um einen intensiven Cluster in einem engen Umfang aufzubauen): Beispiel für die Notation des Flageoletttons, T. 153 beim Klavier und Violoncello, für die Abweichung, T. 337 bei der Piccolo-Trompete mit der ersten Violine.

Die erste Nutzung der Mikrotöne taucht zwischen T. 23 und 26 intensiv auf, mit zwei extrem getrennten auf- und ab- Bewegungen. Die Besteigung mit der extrem leisen Lautstärke *ppppp* zwischen dem Ton d" und 7/8 erhöhte f" öffnet die mikrotonale Abweichung, sogar der Kontrabass spielt die hohe Lage. Aber danach verstreut sie die Töne in mehrere Oktaven bei der

Pseudo-Absteigung mit einer großen Lautstärke *ff* . Das Klavier und die Harfe spielen das extrem breit und die vier Streicher spielen das in eigener Lage, während eine Kreuzung zwischen der ersten Violine und der Bratsche passiert, um die Ton-Repetition zu vermeiden. Trotzdem sind hier die Tonhöhen wieder sehr begrenzt (T. 25-26): zwischen dem Ton 7/8 erhöhte f und 7/8 erhöhte g. Nach dieser 4 taktigen Vorstellung der Mikrotöne setzt sich das Stück wieder auf den chromatischen Stuhl hin.

Während der intensive Nutzung der mikrotonalen Vorzeichen für die einzelnen kurzen Noten pizz. benutzt wird, fallen die mikrotonalen Töne bei der zweiten Nutzung mit einem langen halligen pizz. durch den ganzen Abschnitt C ab. Beginnend mit dem Ton as am Anfang des Abschnittes C fallen die Töne runter bei den ganzen 6/4 taktigen Stellen bis zum T. 104. Die Bratsche rutscht nach unten, enger als eine kleine Terz, und die andere Streicher rutschen ebenso mit einem Wechsel zwischen pizz. und arco in 5 Takten (bis T. 99), sogar muss die erste Violine in einer kurzen Pause die Skordatura bis zu dem Ton 1/4 erhöhtes f schaffen. Wie der erste Auftritt der Mikrotöne-Steigerung spreizt sie hier ebenso in mehreren Oktaven in die nächsten 5 Takte, aber die Töne wiederholen sich mit *sempre ppp*, von dem leisen Unisono hält die Spannung mit dem Hall an.

Die Musik hält sich auf einem bewegenden Punkt: Zentralton[2]

Das Stück endet im Unisono des Tones c''' mit der Mischung der 3 Instrumente. Der Teil IIb ist melodisch oder anderesrum eine singende aber abgebrochene Einstimmigkeit. Ein Ton dauert hier viel länger als in anderen Teilen, der Aufenthalt auf einem Ton bewegt dynamisch nicht viel. Wie Spahlinger zu dieser Melodie gekommen ist, wie alle Instrumente einen Ton fokussieren, wird hier analysieren.

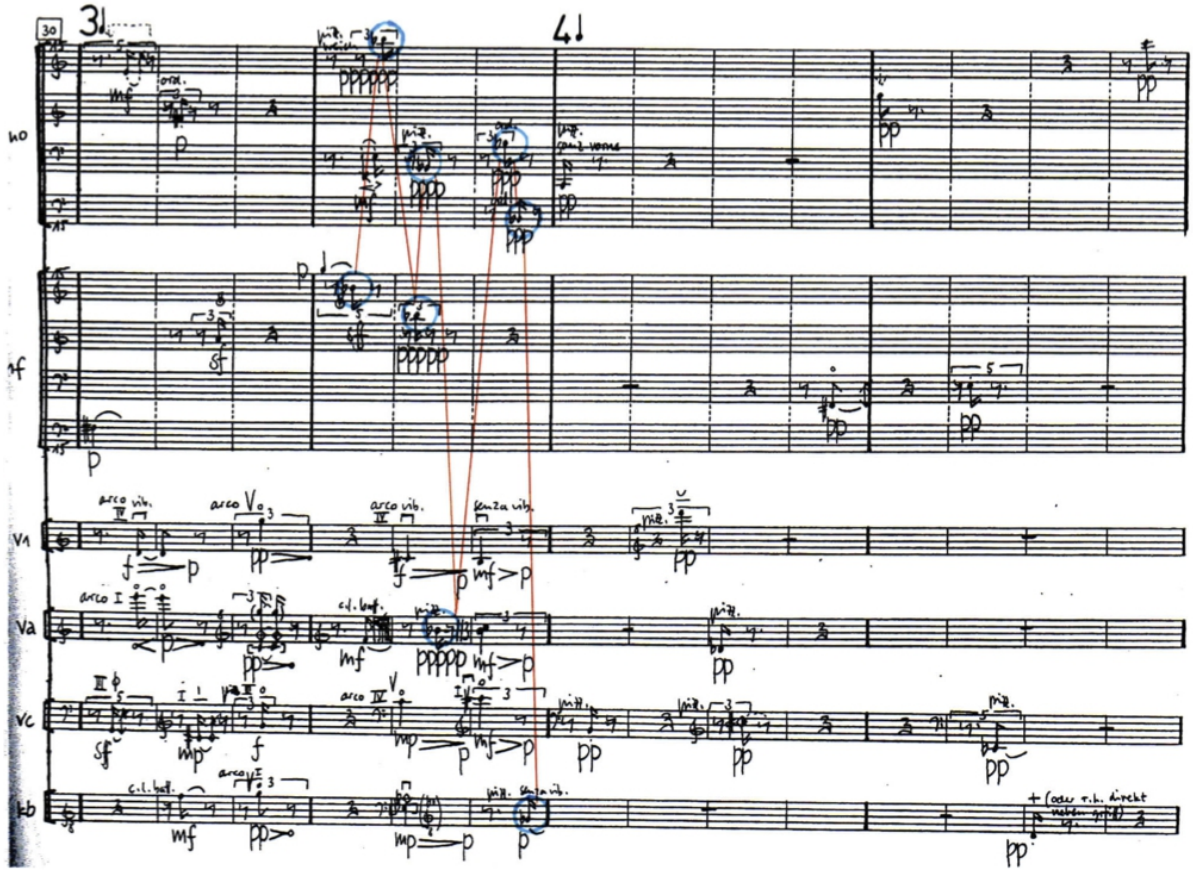
Der erste Zentralton g (T.20) entspricht dem Wort "erst" in diesem Stück. Das Stück fängt mit g' an, die erste Synchronität auf einem Ton, aber der Oktaven-Unterschied gilt ebenso g (T. 12, demnächst im T.30 nochmal). Der Ton g ist der erste Zentralton, er ist sogar der erste am längsten klingende Ton im Stück (T. 20, 3 Sek. lang), obwohl der nächste Ton a bei der ersten Violine ihn sofort im Rang ablöst (der Ton a kommt ebenso wie der Ton g häufig in dieser Kategorie wieder). Sechs Instrumenten mit 20 verschiedenen Aktionseinheiten auf einem Ton und einer Dynamik (obwohl der Ton der ersten Violine leiser und länger als andere anhält), aber der Rhythmus ist stochastisch. Dieser 3 sekundige Takt ist wie ein einfarbiges Gemälde

2 Zentralton bedeutet in dieser Arbeit der Ton, auf dem das Stück kurz anhält.

des Pointillismus.

Bevor der zweite Zentralton es in den verschiedenen Lagen kommt (ab T. 41), gibt es einen Vorläufer, obwohl an dieser Stelle der "Pseudo-Zentralton" nicht genau merkbar ist. Im T. 31 kommt der Ton b in 8 verschiedenen Oktave-Lagen mit 6 verschiedenen Dynamiken: Klavier (b'''' - *pppppp*, b - *ppp*, B - *pppp*, Subkontra B - *ppp*), Harfe (b'''- *sff*, b'' - *ppppp*), Bratsche (b' - *ppppp*), Kontrabass (Kontra B - *p*).

Abbildung 1: Spahlinger, *furioso*, S. 3



Ab dem T. 41 fängt eine lange Strecke mit dem zweiten Zentralton es in 7 verschiedenen Lagen an. Außer einem kurzen Abbruch, ab den letzten zwei Tönen im T. 43 bis zum ganzen T. 44, spielt jeder es in 2 bis 6 verschiedenen Lagen. Der rhythmische Prozess ist von der Unregelmäßigkeit zur Regelmäßigkeit verändert (16tel-Note, T. 43 und T. 45-46), der zeigt, wie wichtig die Rolle des Rhythmus hier im Stück ist: konkreter wird das dargestellt bei der Analyse Rhythmus.

Der Ton g hat ein mystische Charakter, das Stück konzentriert häufig auf ihn. An der Stelle, wo sich zum ersten Mal das Geräusch im Vordergrund als ein Hauptklang äußert (T. 51-70), kommt er nochmal als ein Ton, der einzigartig die merkbare bestimmte Frequenz hat. Das heißt, jede Streicher spielen das Geräusch auf der G-Saite, obwohl der Hauptklang sich auf das Geräusch konzentriert, dazwischen taucht der Ton g auf. Die Bratsche beginnt im T. 51 mit einer kurzen Note, danach folgen der Kontrabass und die erste Violine. Das klangliche Resultat: deutlicher zeigt das Ende des Abschnittes A ohne Abbruch des Geräusches zwischen T. 66 und 70, darin überblenden die Streicher einander mit einem Oktaven-Unterschied: erste Violine zur Bratsche, Kontrabass zum Violoncello.

Bevor der nächste Aufenthalt auf einem einzelnen Ton mit dem unregelmäßigen Rhythmus eintritt, kommen dazwischen zwei Mal einheitliche Treffepunkte.

Der erste, in 4 verschiedenen Lagen kommt der Ton f im T. 160, jedes Streichinstrument hat eine eigene Lage und Bogenposition und deren Richtung, von *ord.* bis *extr. s.p.*. Ein "Halt" auf einem Ton wechselt die Klangfarbe während der Änderung der Position des Bogens. Der zweite entsteht während einer Steigerung der Tonhöhe. Ab dem T. 172 steigt die Tonhöhe mit einem Tempowechsel, obwohl die Oktave-Lagen alle unterschiedlich sind. Mit der folgenden Reihenfolge tritt die Tonhöhe auf (sie wird ohne Lagen-Bezeichnung beschrieben): d, cis, c, fis, gleichzeitig es, e, f, g (entsprechend wieder mit dem Akkord vom Klavier am Anfang des Stückes), gis, a, b. Von einer chromatischen Skala mit 11 Tönen werden nur 2 Töne repetiert bzw. verdoppelt (Abgesehen von dem Ton e' im T. 174 wegen der Überblendung). Zuerst stößt das Englisch-Horn fis" *sffff possibilie* (T. 173), dann übernimmt die Trompete denselben, als letztes folgt das Fagott. Die Lage und Dynamik sind einheitlich, es entsteht nur die Änderung der Klangfarbe mit einem neuen Einsatz.

Im T. 176 mit dem Ton a (und a') gibt es zwei rhythmischen Figuren: eine punktierte 8tel- lange *crescendo* und ein gleich langes *diminuendo* mit *saltato* nach einem *sf* Akzent. Die beiden kleinen Repetitionen sind eine Samenpflanze des Bäumes (Stück).

Tabelle 2: Vergleich der horizontalen Repetition und der vertikalen

Takt	Töne	Instrumentarium	Dynamik	Auftritte	Rhythmus
T. 173-175	fis" (1 Ton)	Bläser (alle einzel)	alle gleich *sfff possi.*	3 Mal	eigenen einzelnen Einsatz
T. 176	a und a' (2 Töne)	Streicher (2-3 Instr.-Mischung)	*cresc.* und *dim.* beweglich	2 Mal	Unisono

In dieser Kategorie der Analyse ist der Ton a wichtig, weil er so oft als ein Zentrum auftaucht. Die längste Strecke mit dem Ton a fängt mit dem Abschnitt G (T. 202, der Abschnitt wird später bei "hermiolischer Taktartwechsel" konkreter erklärt) an. Das Violoncello als Soloinstrument und die anderen Instrumente ziehen den Ton mit verschienen Artikulationen und Dynamiken weiter bis T. 207. Was aber auffällig ist, ist die versteckte Fortsetzung ab dem T. 209. Man kann es nicht sofort an den Noten erkennen, aber die 8tel-Note-Bewegung läuft durch: ab T. 209 Englisch-Horn, Klarinette, wieder Englisch-Horn, Baß-Klarinette, Klarinette, Baß-Klarinette und T. 210 Klarinette, Englisch-Horn, zweite Violine, Baß-Klarinette, wieder zweite Violine und nach kurzer Pause ab T. 211 Englisch-Horn, Baß-Klarinette und Klarinette hintereinander . Dazwischen als Zusatz, die zweite Violine im T. 209 und die erste Violine im T. 210 ornamentieren den Ton.
Wenn hier einzelne kurze Noten verbunden waren, wird später mit langen Noten überblendet. Beginnend mit der Baßoboe im T. 350 mit dem Ton a folgen weiter Baß-Klarinette, Sopransaxofon, Posaune und 5 Streicher. Meist wechseln sich Bläser- und Streicherinstrumente ab, besonders setzt das Violoncello als Soloinstrument 3 Mal (jedes Mal auf andere Saite) ein.

Unbestimmtheit der Töne

Die Antwort auf die Frage, ob man extra unbestimmte Töne bei der Analyse heraus ziehen kann, hängt von der Methode der Nutzung ab. Das Stück beschäftigt sich sehr stark mit den punktuellen Einzeltönen, und das enthält auch die Unbestimmtheit der Töne (Frequenz). Nicht nur der Klang, der selbst in keiner bestimmten Frequenz notierbar ist, z.B. *pizz.* im Wirbelkasten oder hinter dem Steg, sondern auch andere Klänge z.B. Bartók-pizz. oder Klappen-Schlagen für Blasinstrumente erzeugen viele andere Frequenzen dazu. Wenn man die Zeichen der Partitur sieht, merkt man, wie Spahlinger sich genau für die kleinen Abweichungen entschieden hat: siehe Zeichen der Partitur. Drei verschiedene unbestimmte hohe Töne, vier verschiedene Grade des überhöhten Bogendrucks, sechs verschiedene Grade des Griff-Fingerdrucks. Der Unterschied zwischen der Genauigkeit und der Ungenauigkeit in der Notation hängt vom Komponist ab, wie deutlich, wie ungefähr (trotzdem muss die Spielweisung keinen Zweifel bringen) sie notierbar ist. Trotz solcher Komplexität der Analyse gibt es im Stück "furioso" die bestimmte Stellen, wo nur Geräusche beschäftigt sind.
Der stärkste Eindruck der Unbestimmtheit der Frequenz entsteht beim Geräusch von Streichern. Obwohl der Komponist *extr. s.p., extr. hoch* notiert (T. 51), klingt es "auf dem Steg" wie ein weißes Geräusch, und entspricht dem Luftgeräusch beim Blasinstrument. Jedes

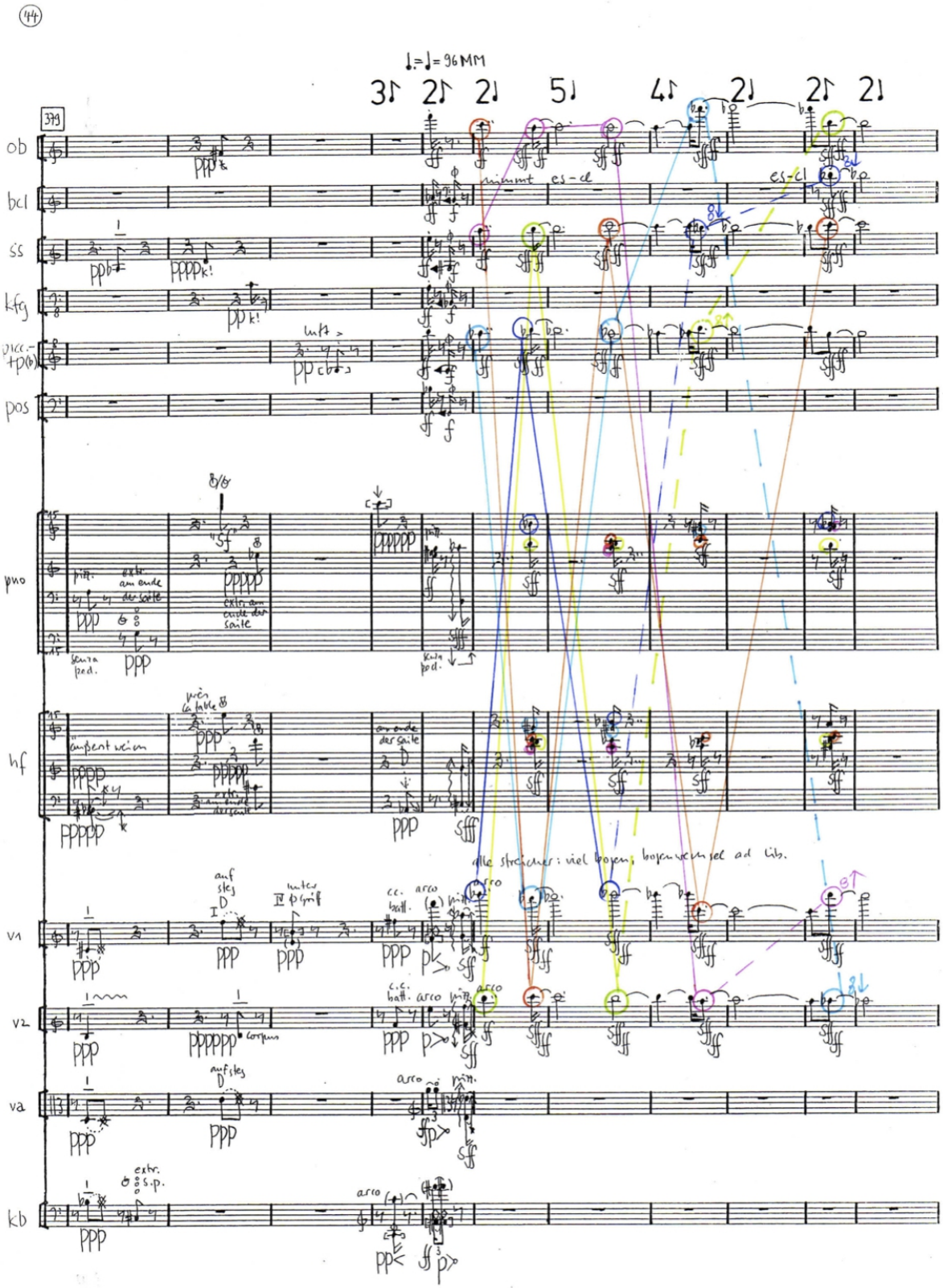
Streichinstrument nimmt die G-Saite einheitlich für den Sprung zur echten Tonhöhe, zieht das Geräusch bis zum nächsten serialistischen Abschnitt. Dieses 48 sekundige Geräusch (T. 51-71) ist die erste markante Vorstellung und kommt nochmal ab dem T. 133, aber alle 4 Streicher spielen auf anderen Saiten, sogar wechselt jeder die Saite.
Als letzte Vorstellung spielt das Violoncello solistisch (T. 270-274), während andere Streicher nur als ein Stoß die 16tel-Note spielen (zweite Violinen zwei Mal hintereinander im T. 270, Kontrabass im T. 271, Bratsche im T. 273).
Außer solcher spezielle Fokussierung läuft eigentlich das Stück mit verschiedenen Methoden der Unbestimmtheit der Töne und besonders am Ende des Stückes klingt das Weinglas mit Glaskugeln nach einem gefilterten Geräusch.

Zur Richtung des Teiles IIb schreien die Bläser

Ob dieses Thema "Zur Richtung des Teiles IIb schreien die Bläser", wie der Komponist das Stück zum Teil IIb bringt, in dieser Kategorie sein soll, ist eine Frage. Aber nicht nur die Tonhöhe, sondern auch der Charakter der Tonmaterialien muss hier eingeordnet werden.
Ein Atempause-Zeichen(,) kommt ein paar Mal im Stück vor, z.B. zwischen T. 11 und 12, T. 44 und 45: die erste Atempause nach dem diminuendo des Gesamtklanges im T. 11, die zweite vor der "Reprise" der Repetition mit dem Ton es. Diese zwei Pausen waren schwach für ihre Rolle, aber beim nächsten Auftritt überraschen sie in ihrer Rolle. Zwischen T. 336-337 gibt es klanglich einen riesigen Sprung. Die Dynamik bleibt laut wie vorher, aber dieser lange Schrei mit den höhen Tönen bringt den Hörer in die andere Welt. Die Atempause bricht die Musik ab, die erste 16tel-Note mit *sff* von dem Klavier, der Harfe, der ersten Violine, der Bratsche und dem Violoncello mit 11 Tönen (es fehlt f) wie ein voll-chromatischer Cluster (mit dem Ton f der zweiten Violine) schließt die 16tel-Note-Bewegung ab, zugleich schreien 3 Bläser mit 4 Streichern. Außer der Baßoboe bauen andere einen Cluster in einem engen Intervall, eine Vorschau auf den nächsten Teil IIb , während der Teil IIa noch läuft. Der zweite Schrei im T. 343 fängt genauso wie der erste gleichzeitig mit der 16tel-Note an, die mit *sff* vom 11 tönigen Cluster ohne Ton f aufgebaut ist. Diesmal nimmt der fehlende Ton f die Baß-Klarinette an. Der Schrei wird etwa tiefer und intensiver und das Intervall enger.

Zwischen dem Ausstieg des Solistes und dem Beginn des neuen Teiles IIb schreien nochmal die 3 Bläser mit 2 Streichern(T. 384-389). Es ist anders als zwei zuvor, aber den Abbruch des Stückes hört man zusammen mit dem Beginn des nächsten Schreies mit der Assoziation. Der neue erhöhte Schrei wiederholt sich 5 Mal mit einer Änderung der Klangfarben.

Abbildung 2: Spahlinger, *furioso*, S. 44



Bei zweitem bis viertem Mal geben das Klavier und die Harfe mehr Akzent mit denselben Tö-

nen beim Einsatz der Schreie. Nur beim letzten Mal kommen andere Verfahren der Töne, obwohl der Einsatz zugleich mit den Bläsern und Streichern ist.

Nach zwei Abschnitten, einer mit symmetrischer Form (Abschnitt T) und der andere mit 16tel-Note-Festmahl (Abschnitt U), beherrschen die Bläser das Stück als Fortsetzung der Schreie. Als ein Beweis spielt die Oboe den Ton cis''' und das Sopransaxofon h'', die zwei Töne gehören zur nächsten Stufe des Schreies.

Ryhthmus

Regelmäßigkeit gegen die ungeordnete und einzelne Eigenartigkeit

Eine der Merkwürdigkeiten im Stück ist die Regelmäßigkeit und dagegen gesetzt das ungeordnete Chaos bei der Rhythmus-Kategorie.
Wie der Komponist mit dem Grundprinzip des Unterschiedes zwischen der Regemäßigkeit und dem Chaos musikalisch umgeht, wird hier mit den folgenden untergeordneten Kategorien betrachtet: die Regelmäßigkeit, geordnete aber auskomponierte Unregelmäßigkeit, Chaos (keine Ähnlichkeit) und musikalische Stärke wechseln durch den hemiolischen Taktartwechsel.

Von der Regelmäßigkeit mit dem 8tel- und 16tel-Noten-Puls zum 16tel-Noten-Festmahl

Bis zu dem höchsten Punkt der Repetition im Abschnitt U taucht der regelmäßige Impuls häufig mit vielfältigen Methoden auf.

Erste Methode mit einzelnem Punkt
Das erste Beispiel mit den einzelnen 8tel-Noten erscheint schon ab dem Endes des 15. Taktes. Beginnend mit dem g' bei der ersten Violine stempelt jeder den einzelnen 16tel-Punkt mit dem 8tel-Note-Abstand. Nach der kurzen Vorstellung der regelmäßigen Pulse wird sie wieder störend, aber es gibt eine 16tel-Note-Rotation bei den 4 Instrumenten auf den lezten Vierteln im T. 18.
Als das zweite wird der Zentralton es ab T. 45 mit 16tel-Note-Impuls erzeugt in verschiedenen Oktaven. Nach den durchgehenden 23 Schlägen (T. 45-46) atmet die 16tel-Note-Bewegung mit einer 16tel-Note-Pause ein, wird der regelmäßige Impuls öfter durch solchen Atempausen unterbrochen, bis zum neuen Klang vom Geräusch bei den Streichern.
Ein längere Strecke findet man im Abschnitt I ab T. 241. Die Form des Abschnittes ist an sich schon speziell ausgestattet mit sehr sparsamen Materialien wie im Abschnitt B. Hier wird ohne Violoncello analysiert, weil sich der Solist später in die andere Kategorie Unregelmäßigkeit einordnet. Abgesehen von dem Violoncello haben alle anderen Instrumente jedes Mal einen eigenen Einsatz, niemals doppelt, obwohl später ab dem T. 246 die Lücken öfter vorkommen. Das Verhältnis zwischen den einzelnen Tönen ist subtil, undefinierbar. Jeder Ton

wird mit dem großen Abstand wiederholt, aber bei jeder Repetition hat der Ton andere Nachbarn. Weil jeder Ton eine eigenen Dynamik hat, ändert sich das Verhältnis sofort: derselbe Ton ist jedes Mal anders wahrnehmbar. Als Beispiel, die Harfe spielt dreimal *sff* (T. 242-243), der erste Ton *sff* kommt nach einem leisen Ton der Trompete, wird die Synkope projiziert. Aber der zweite Ton steht direkt nach dem *sf* der ersten Violine am Ende des Taktes 242. Obwohl der zweite auf dem Schlag kommt, ist die Kraft des Anstoßes schwacher als der erste. Solche subtilen Kleinigkeiten sind nicht vollständig hörbar oder fühlbar, trotzdem laufen die 16tel-Noten wie eine Maschine.

Zweite Methode

Der Abschnitt C ist aber auf einer anderen Ebene der Regelmäßigkeit. Kein Punkt mehr, alle Stimmen bewegen sich zusammen mit einem rhythmischen Unisono, aber mit den unterschiedlichen Notenwerten: horizontal viel länger geworden und vertikal dichter. Durchgehende punktierte Ganze-Noten am Anfang des Abschnittes (T. 95-104), gewöhnliche 16tel-Noten aber mit den Pausen (T. 105), punktierte 8tel-Noten (T. 106-110) und bis zur doppelpunktierten Halb-Note (T. 111-115) wechselt die Regelmäßigkeit in Unisono ihren Charakter mit dem großen dynamischen Sprung (*ppp* - *ff* - *pp* - *fff*).

Dritte Methode mit dem Akkord

Der zweite Teil des Stückes fängt wieder mit einer 16tel-Note-Bewegung (T. 184-185) an, wandelt sich aber sofort zur 8tel-Note (T. 186). Diese 6 Schläge mit 8tel-Note-Impuls ist die erste Gestalt zur Vorbereitung für die 51malige Repetition im Abschnitt U. Aus einem Akkord hält jedes Instrument ein bis zwei Töne an, damit klingt dieser Takt insgesamt nach einer statischen Akkord-Repetition. Die Dynamik bleibt ebenso auf eine Ebene, nur passiert da ein Klangfarbenwechsel. Als ein konkretes Beispiel wird der Ton cis''' von der Klarinette und der zweiten Violine erzeugt: wenn ein Instrument 8tel-Pause hat, füllt das andere den Ton in diese Lücke. Obwohl nicht alle Töne aus diesem Akkord durch den Takt ziehen, reicht er als der Vorläufer der späteren Figur.

Im T. 196 sieht man schlichter. Es gibt einen Akkord mit 6 Tönen, er wird in zwei getrennten Gruppen hintereinander erzeugt: einmal mit diminuendo (*f* - *mp* - *ppp*), das andere Mal mit creschendo (*pp* - *p* - *mf*), es wechseln sich beiden Gruppen ab.

Tabelle 3: Abwechslung der zwei Gruppen

T. 196	*f*	*pp*	*mp*	*p*	*ppp*	*mf*
cis'''	Cl.	V1.	Cl.	V1.	Cl.	V1.
a''	V2.	V1.	V2.	V1.	V2.	V1.
d''	V2.	Tp.	V2.	Tp.	V2.	Tp.
es'	Va.	BCl.	Va.	BCl.	Va.	BCl.
c'	Eh.	Fg.	Eh.	Fg.	Eh.	Fg.
f	Kb.	Vc.	Kb.	Vc.	Kb.	Vc.

Hier gibt es keine Ausnahme, jeder Ton wird von zwei Instrumenten in Wechsel repetiert. Die dynamische Bewegung verläuft gegenseitig, aber insgesamt klingt es nach der fluktierenden Akkord-Repetition.

Mit den weiteren ähnlichen Figuren (z.B. T. 219) eröffnet die 16tel-Note-Bewegung ohne Ordnung der Töne einmal in eine tiefe Lage im T. 255 und schließt sie im T. 258 ab. Aber wegen der Tempowechsel sind die Resultate anders. Während der regelmäßigen kurzen Impulse mit stacc. (der Komponist hat extra geschrieben: "trotz rit. immer gleich kurz") wird das Tempo bis zur *ff* Synchronität verlansamt und beschleunigt sich wieder bis zum Ende dieser symmetrischen Figur mit diminuendo.
Der Klangfarbenwechsel in dieser Regelmäßigkeit taucht nochmal zwischen T. 289-290 auf und die Erinnerung an die Fächer-Figur im T. 318 in einer Sechtole und im T. 326 in einer Siebtole setzt ein, bevor das 16tel-Noten-Festmahl startet.

Im Abschnitt U feiern die 16tel-Noten endlich sehr groß ein Festmahl der 16tel-Noten. Ein Akkord mit 8 Tönen in einer hohen Lage wiederholt sich 51 Mal sehr laut *ff* ohne dynamische Änderung, jede 16tel-Note hat eine andere Klangfarbe, während jedes Instrument denselben Ton in einer Repetition mindestens 1 mal bis maximal 13 mal spielt.

Tabelle 4: 51 mal repetierter Akkord (T. 398-401)

| | | |

kann: wird am folgenden kleinen Beispiel erklärt. Das Klavier spielt ein auskomponiertes Tremolo zwischen T. 209 und 211, b'' und h''''. Durch die 16tel-Pause am Anfang des Taktes 211 wird das Tremolo und die 8tel-Note-Repetition bei der linken Hand verschoben und beide Töne tauschen ihre Notenwerte. Es ändert sich, welcher Ton auf den Schlag kommt. Die Regelmäßigkeit wird von der Unregelmäßigkeit mit einem Objekt gestört, das von der Regel abweicht, dadurch wird eine neue Regel aufgebaut. Aber die neue Regel ist nicht ganz neu, sondern ein fortgesetzter Gedanke der alten.
Es gibt hier ebenso wie bei der Regelmäßigkeit mehrere Unterkategorien.

Die auskomponierte Unregelmäßigkeit

Das Gerüst des Abschnittes B ist mit bestimmten Materialien sehr sparsam aufgebaut. Jedes Instrument hat 3 bis 7 festgelegte Gestalten, innerhalb des Abschnittes B wird nur von diesen die Zeit gefüllt. Trotz der serialistischen Form erzeugt der Abschnitt insgesamt einen unregelmäßigen Rhythmus. Jeder Ton dauert als 16tel-Note sehr kurz, und die 16tel-Pause kommt sehr häufig. Der Ablauf des Rhythmus ist nicht vorsehbar. Eine auskomponierte Unregelmäßigkeit gehört zu einer serialistischen Form. Im nächsten Abschnitt C löst die Regelmäßigkeit die Unregelmäßigkeit ab, er zeigt die andere Welt der Regeln.
Der Abschnitt G ist vergleichbar mit dem zweiten Beispiel der ersten Methoden mit einzelnem Punkt in der Kategorie Regelmäßigkeit. Wenn ab dem T. 45 der Zentralton in verschiedenen Oktaven mit den 16tel-Noten durchläuft, wird ein neuer Zentralton a' in diesem Fall mit verschiedenen Notenwerten von mehreren Instrumenten erzeugt: das Violoncello steht als erstes auf der Liste, der Komponist trifft in jedem Moment seinen musikalischen Entscheidungspunkt. Er verharrt nicht auf einen Prinzip um das Prinzip zu erklären oder zu verwirklichen, sondern lässt den Rhythmus frei, obwohl er dort das Tonmaterial sehr eng auf einen Ton beschränkt.

Die auskomponierte Störung ist parallel mit der Regelmäßigkeit

Die Unregelmäßigkeit, wie man schon an dem Wort merken kann, der Präfix "un-" negiert die Regelmäßigkeit. Das Violoncello als Soloinstrument im Teil IIa stört die 16tel-Note-Bewegung von anderen Instrumenten im Abschnitt I. Während alle anderen Instrumenten die gleichen Abstände innerhalb einer Repetition eines Materials haben, wird das Violoncello nicht in diesen Prozess hineinverwickelt, sondern setzt dessen Standpunkt durch. Das Beispiel am Anfang dieser Kategorie mit dem Tremolo des Klaviers war eine Umsetzung der Regelmäßigkeit zu ihrer Negierung, aber in diesem Fall laufen beide parallel zusammen. Die 16tel-Note-Be-

wegung vom Ensemble und dagegen haltende Störung vom Violoncello bauen das Resultat auf.

Die änhliche Situation kommt nochmal am Anfang des Abschnittes L ab dem T. 270. Obwohl hier nicht wie im Abschnitt I die 16tel-Note-Bewegung vollständig ist (es kommt mehreren Lücken), laufen alle andere Instrumente außer dem Solist in 16tel-Note, während das Violoncello ein langes Geräusch produziert.

Die verschiedenen Tempi in einer Regel

Als letzte Vorstellung der Unregelmäßigkeit wird erklärt, wie Spahlinger das Tempo in vielfältigen Methoden behandelt.

Eine auskomponierete Verlangsamung und eine dagegen gesetzte Beschleunigung sind das erste Thema. Mit einer Siebtole am Anfang des T. 298 beginnt die Verlangsamung. Zunächst mit den Notenwerten, Siebtole, Sechtole, Quintole bis zur 16tel-Note und dann ab dem T. 299 wird das Tempo an sich verlangsamt (*ritardando*). Wenn sie endet, wird mit anderen Notenwerten dieser Prozess fortgesetzt, Sechtole, Quintole, Quartole. Dagegen funktioniert die Verlangsamung im Abschnitt D besonders ab dem T. 121 ganz anders. Die zweitaktigen Wiederholungen mit der unmerkbaren Änderung stören die regelmäßige Repetition. Konkret: Die erste Violine im T. 121 spielt den Ton d'' in Unisono auf zwei Saiten 8tel-Note lang in einer Siebtole. Weiter folgen derselbe Ton im T. 123, 125, 127 aber der Notenwert wird immer kürzer: punktierte 16tel-Note in Siebtole, 16tel-Note plus 64tel-Note und als letzte normale 16tel-Note. Trotzdem wird das Tempo entgegengesetzt langsamer. Die Abweichung existiert (gemessene Sekunden für die deutliche Abweichung: 0.2857..., 0.2825..., 0.2717..., 0.2884...), aber die Abweichung ist nicht hörbar im Vergleich zu einem anderen Ton: Der Flageolettton bei der ersten Violine im T. 122 ändert sich nicht bei den Wiederholungen in den T. 124, 126, 128. Das heißt: der Flageolettton wird immer länger, weil er von der Änderung des Tempos beeinflußt wird. Dagegen wechselt der Ton d'' seinen Notenwert jedes Mal, daher bleibt er so lang wie er ist.

Das zweite Thema behandelt die parallel laufenden verschiedenen Tempi. Ab dem T. 370 holt sich jedes Instrument einen oder mehrere Töne wieder bis zum T. 376. Der Abstand innerhalb einer Repetition eines Tones bleibt immer gleich, z.B. die Piccoloflöte spielt des''' in Quintole ohne Pause, die erste Violine g'''' in 16tel-Note. Obwohl es bei der ersten Violine die Lücken gibt, füllen die zweite Violine, die Harfe und das Klavier diese Lücke. Bei solcher Instrumentation, der Änderung der Klangfarben, sieht man: dieser Prozess ist der Vorläufer des Abschnittes U. Jedes Instrument hat ein eigenes Tempo und eine eigene Dynamik, aber der ge-

samte Klang bleibt auf einem bewegten Akkord. Es ist nicht alles fest wie der Abschnitt U, sondern eine Mischung von Regelmäßigkeit (die Repetition des Tons) und Unregelmäßigkeit (jedes Instrument hat eine eigene Einheit des Notenwertes). Diese Mischung baut eine neue Komplexität und bunte Klangfarben auf.

Beim Abschnitt T, T. 390-396, ist es nochmal anders: die Töne gehen in die Ordnung, das Tempo ist stärker durcheinander komponiert. Jeder Takt hat festgelegte Töne, damit werden alle Musiker bewegt. Als Beispiel gibt im T. 291 mit 6 Tönen, die unteren drei Töne (d', es', f') werden von der Es-Klarinette, den beiden Violinen und dem Kontrabass erzeugt, die oberen drei (e", fis", g") von der Oboe, dem Sopransaxofan, der Piccolo-Trompete, dem Klavier, der Harfe, der ersten Violine und der Bratsche. Von einer Repetition mit einem Ton bis zur zirkulierenden Bewegung mit 3 Tönen, von der 16tel-Note bis zum einen schnellen Triller, jeder mit einem eigenen Einsatz, baut sich der Gesamtenklang auf. Das Tonmaterial ist beschränkt, der Rhythmus bewegt sich eigenartig, nämlich frei.

Der verschobene Einsatz in unisono im Teil IIb

Die letzte kleine Umsetzung der Unregelmäßigkeit des Einsatzes fällt im Teil IIb auf, wo viele Töne unisono vorkommen. Als die Piccolo-Trompete den g''' mit der Oboe und der Es-Klarinette zusammen spielte (T. 412-414), waren drei verschiedene Einsätze da, obwohl sie unisono gleichzeitig enden. Der nächste Ton d'' ist umgekehrt: im T. 416 fangen 4 Blasinstrumente alle gleichzeitig in einer einheitlichen Dynamik an, enden allerdings anders. Die Oboe geht am schnellsten weg, danach folgen die Es-Klarinette, das Sopransaxofan und die Piccolo-Trompete (T. 418). Die Balance zwischen der Regelmäßigkeit und der Unregelmäßigkeit liegt horizontal auf einer unermeßlich bewegten Ebene.

Chaos, die ungeordnete Unregelmäßigkeit

Bevor hier die Analyse des Stückes fortsetzt, muss erklärt werden, was Chaos in der Musik bedeutet und welche Rolle es spielt und was es von auskomponierter Unregelmäßigkeit unterscheidet.

Die erste Seite der Partitur ist ein gutes Beispiel um zu sehen, wie Spahlinger ein "Durcheinander" auskomponiert. Zwischen dem T. 10 und 12 kommen: 12 verschiedene Tonhöhen im Umfang zwischen Kontra E (Kontrabass) und h'''' (Klavier und Violine), 10 verschiedene Dynamiken zwischen *pppppp* und *ff* (dazu *sf, sff, f poss.*), Einzelton bis zur 4 maligen Repetition,

maximal 9 verschiedene Einsätze auf den letzten Viertel-Noten im T. 11, 13 verschiedene einzelne Tondauern von 32tel-Note in Triole in Triole (T. 10, Klavier) bis 4tel-Note (T. 10, Klavier) dazu vielfältige Artikulationen. In jedem Punkt gibt es keine Einheit, obwohl der abnehmende dynamische Prozess bis zum T. 11 vor der Atempause läuft. Die Tönen bleiben nebeneinander in reibenden Intervallen. Trotzdem gibt es an diese Stelle keine serialistische Ordnung der Töne.

Während die Unregelmäßigkeit ihre Absicht zeigt, nämlich Abweichung von der Regel, gibt es beim Chaos keine Einheit, kein Maßstab. Damit sind alle klanglichen Materialien gleichberechtigt. Interessanterweise ist dieses Beispiel am Anfang des Stückes die komplizierteste Stelle. Während des Ablaufes des Stückes verläuft die Musik in einer Ordnung, einer Regelmäßigkeit und Schlichtheit.

Hemiolischer Taktartwechsel

Auf der erste Seite der Partitur folgt nach jedem Takt ein Taktartwechsel. An manchen Stellen in diesem Stück und in anderen Stücken von Spahlinger ist es so geschrieben: die Taktart ist selbt lebendig, bleibt nicht hängen. Was noch auffällig ist, ist die Hemiole oder andersum ein hemiolische Taktartwechsel.

Das erste Beispiel kommt zwischen T. 184 und 185 am Anfang des Teils IIa. Der T. 184 ist 3/8 Takt in Tempo ♪ = 144 und T. 185 2/♪. in Tempo ♪. = 96, die Einheit des Tempos ist gleich, trotzdem teilt der Komponist den Takt einmal in 3, ein anderes Mal in 2. So, wie die Balken der 16tel-Note bei dem Englisch-Horn getrennt ist, wird der Musiker diese Stelle die Eigenschaft der Taktart fühlen. Jede Taktart hat eigenen Eigenschaften mit einem schweren und leichten Schlag, damit erreicht der Komponist einen reichen musikalischen Ausdruck. Obwohl im ersten Beispiel der Wechsel nicht auffällig ist, wird er beim zweiten Mal viel markanter.

Der Unterschied zwischen T. 200 und 201 ist gering. Die Klangmaterialien sind fast gleich nur rhythmisch anders sortiert. Die 2.Violine im T. 201 hat nur eine 8tel-Pause mehr als im vorherigen Takt (T. 200) zwischen beiden Tönen. Oder anderesherum beschrieben: der erste Ton e''' steht auf dem ersten Schlag in beiden Takten, aber der zweite Ton g' mit pizz. steht ebenso stark auf den zweiten Schlag. Weil der erste Takt 3/4 ist und der zweit 6/8. Bei der Harfe fällt eine umgekehrte Situation auf. Die Harfe spielt zwei Mal das gleiche. Aber ob es wirklich gleich ist, ist die Frage: Der erster *sf* ist gleich auf dem Schlag, aber der zweite gis''

ist anders. Der erste gis" steht auf einem leichten Schlag, aber der zweite auf dem schweren. Das gleiche ist also nicht das gleiche.

Der Abschnitt G geht intensiver mit diesem hemiolischen Taktartwechsel um. Ab T. 202 bis zum T. 213 wechselt die Taktart regelmäßig ihren Charakter hin und her, unabhängig von den Klängen. Obwohl die Praktikabilität der musikalischen klanglichen Funktion nachgefragt werden soll, gibt die endlose Transformation durch den hemiolischen Taktartwechsel die Anregung wie z.B. der Auftritt der Blasinstrumente. Der Komponist öffnet jedes Mal eine neue Welt und neue Aspekte, während er mit seinen Objekten unzählbare Wege geht, sogar jedes Mal mit anderen Methoden arbeitet.

Abschnitt

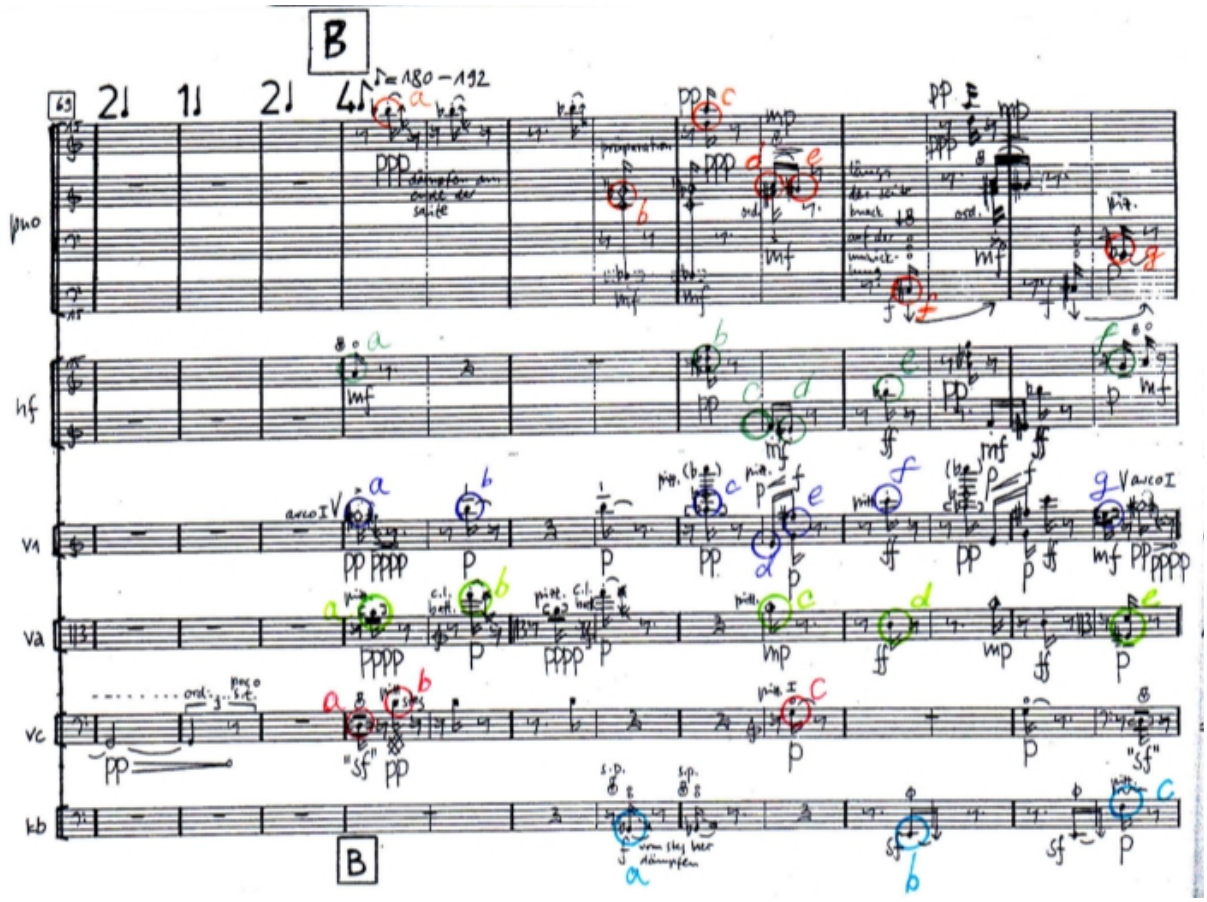
Das Gerüst des Abschnitts, dessen kompositorischen Prozess

Der Komponist notiert die Zifferung der Abschnitte genau, im folgenden sind die Erklärungen des Gerüstes der Abschnitte. Bevor später die gesamte Form des Stückes analysiert wird, wird zuerst eine kleine Form der einzelnen Abschnitte erklärt. Trotzdem werden in dieser folgenden Analyse nur ein paar Abschnitte ausgewählt, die von der Form her spezieller als andere sind (d.h. die meistens konkret mit den Zahlen analysierbar sind, weil sie aus Prinzip serialistisch komponiert werden), um die subtile Verknüpfung zwischen unterschiedlichen Motiven und den Materialien genau zu analysieren.

Abschnitt B

Abschnitt B kann man als ein Block getrennt von dem Stück analysieren. Es ist mit sparsamen, einzelnen Klangmaterialien aufgebaut. Jedes Instrument hat, wie oben schon erwähnt, 3 bis 7 verschiedene einzelne Töne bzw. Figuren.

Abbildung 3: Spahlinger, *furioso*, S, 6



Insgesamt 32 verschiedene Klangmaterialien wiederholen sich 9 mal, es gibt keine Ausnahme. Trotzdem sind 3 auffällige Anmerkungen zu machen. Erstens: die Materialien Hf.-c und Hf.-d sind enharmonisch gleich (T. 74). Zweitens: Vc.-a ist auf 2 Saiten projiziert, 7 mal auf die D-Saite (z.B. T. 72), 2 mal auf die A-Saite (T. 77 und 82). Trotzdem unterscheiden sich die Hauptklänge im Wirbelkasten nicht so weit. Drittens: Va.-b wird mit c.l.batt. 5 mal mit dem Ton f''' (ab dem T. 72 bis 82), 4 mal mit c'' [4] (ab dem T. 88) erzeugt. Obwohl die Anzahl der Aktionen zwischen dem Klavier und der Violine, dem Violoncello und dem Kontrabass gleich ist, ist die Methode der Reihenfolge niemals gleich. Die Reihenfolge jeder Stimme steht in Tabelle 5.

Tabelle 5: Reihenfolge der Aktion im Abschnitt B

Inst.	Reihenfolge	Anzahl der Aktionen
Pf.	aaabbcdefcdefggabbccdecdeefgabbcddeefggaggfgaaabcbcdbcdeffdeffg	63
Hf.	abcdebcdefafabbcdbcdedefabccdedefafafafaefabbcbcdecdef	54
V1.	abbcdefcdefgaabbccdecdefefggabcddefefgaagaafgabbbcbcdcdefggdefg	63
Va.	ababcdcdeeabbccddeaabccddeaeaeedeababbbccdcde	45
Vc.	abbbccaabcccabccaabaaabbbcc	27
Kb.	aabbccaabcaabccccbcaaabbbbc	27

Aber diese 32 verschiedenen Klangmaterialien werden jedes Mal gleich kombiniert. Das heißt, es gibt in diesem Abschnitt 12 verschiedenen Gruppen (Kombinationen), in denen 1 bis 4 Instrumente zusammen spielen (min. 1 Ton, max. 6 Töne).

Tabelle 6: 12 Kombinationen im Abschnitt B

Gruppe	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
Pf.-x			a		b	c	d	e		f		g
Hf.-x	a					b	c	d	e			f
V1.-x	a			b		c	d	e	f		g	
Va.-x		a		b/f			c		d			e
Vc.-x	a		b					c				
Kb.-x					a					b		c

Dadurch entsteht eine neue Reihenfolge der gesamte Klänge, insgesamt passieren 108 Aktio-

4 Vermutlich fehlt da ein Schlüsselwechsel zwischen dem T. 89 und 90, weil der Ton mit pizz., "Halb-Flageolettton" auf den Ton g'' sein soll. Daher ist es nicht ganz klar, ob es tatsächlich der Ton c'' ist.

nen (12 Kombinationen, jede 9 mal).
Obwohl die Lücke mit 16tel-Pausen unregelmäßig auftaucht, sind die Tonmaterialien und deren Kombination festgelegt und beschränkt. Von einer Regel gibt es keine Ausnahme, es ist ein vollständiger Serialismus nur im diesen Abschnitt.

Abschnitt I

Es gibt Ähnlichkeiten zwischen dem Abschnitt B und I in einem Punkt, nämlich dass jeder durch die Wiederholung der Aktionen charakterisiert ist. Trotzdem ist die Anzahl der Aktionen sehr reduziert, obwohl mehrere Instrumente dazu gekommen sind. Jedes Instrument hat 1 bis 5 verschiedene Aktionen, repetiert dieselben 2 bis 3 mal. Dann gibt es noch zwei Kombinationen mit einem Klangfarbenwechsel: Der Ton c" wiederholt sich nach dem Flageolettton bei der Bratsche (T. 242) auch bei der Trompete mit einer einheitlichen Dynamik. Der Ton d" wird von der zweiten Violine und auch vom Violoncello wiederholt (T. 244). Der Abstand innerhalb einer Repetition ist immer gleich, außer einer Ausnahme beim Kontrabass (T. 242-243): 3 mal den Corpus schlagen. Der erste Abstand ist 4tel-Pause lang, und der zweite ist 16tel-Pause mehr. Daher überzeugt sich nochmal die absichtliche 16tel-Note-Bewegung mit den einzelnen Noten im Abschnitt I, besonders im T. 241-245 ohne Lücke und Verdoppelung (außer dem Solo vom Violoncello).
Die Ähnlichkeit solcher Kombination mit der Änderung der Klangfarbe ist Hauptthema des Abschnittes U, wie oben oft betont. Man sieht den Prozess konkreter im Abschnitt M: ab dem T. 286 werden mehrere Töne von den verschiedenen Instrumenten repetiert. Der Ton D in 16tel-Note (T. 286-287) wird repetiert in der folgenden Reihenfolge der Instrumente: Posaune, Violoncello, Kontrabass-Klarinette, Kontra-Fagott, Harfe, Baß-Klarinette. Der Ton es (T. 287-288) mit dem punktierten 8tel-Note-Abstand: Kontrabass-Klarinette, Kontrabass, Kontra-Fagott. Wenn solche Änderung der Klangfarbe bei mehreren Instrumenten vorkommt, bleiben andere Instrumente auf eine Ebene, z.B. fis von dem Klavier und der Harfe oder e' beim Violoncello oder G bei der Bass-Oboe (T. 287-88). Wenn man es nur oberfächlich betrachtet, fällt da nur die Tonrepetition auf, aber wenn man die Dynamik und Artikulation genau liest, wird der Ton innerhalb der Repetition noch abweichender. Die Bass-Oboe wechselt zwei verschiedene Griffe hintereinander ab, das Violoncello wechselt die Saiten, das Klavier und die Harfe die Dynamik.

Abschnitt T

Wie Abschnitt B und I innerhalb einer bestimmten Zeit das Material beschränkt, baut der Ab-

schnitt T mit einer anderen Methode sein Anfang und Ende. Beginnend mit der Synchronität (*sf*) vom Klavier und den Streichern im T. 390 setzt sie mit der Bläsergruppe fort. Noch eine Synchronität, die innerhalb dieses Abschnittes wiederholt wird, findet bei dem vorletzten Schlag statt (*ff*, Klavier, Harfe und Streichern). Obwohl der Abschnitt selbst keine richtige symmetrische Form hat, kommen drei Akkorden nochmal am Ende der Seite wieder. Der erste Akkord als letzter im Abschnitt T, der zweite im T. 396, der dritte mit der Harfe im T. 395. Die Reihenfolge der Akkorde sind gespiegelt.

Abgesehen von der Mitte, was zwischen den gespiegelten Akkorden passiert, sperrt sich dieser Abschnitt T in einen eigenem Raum ein, in dem es Anfang und Ende gibt.

Form

Die gesamte Form des Stückes und die Zusammenfassung der musikalischen Analyse

Während des Ablaufs des Stückes ändert sich die Musik unter mehreren Aspekten. Das Stück ist in 3 geteilt, die Größe der Besetzung bewegt zuerst. Es kommen immer mehr Instrumente hinzu, bis kurz vor dem Ende spielen alle zusammen. Diese Methode, der Zunahme der Instrumente, ist anders als die konventionelle Bestimmung der Besetzung, in der am Anfang meistens alle Instrumente auftreten. Mit den unendlichen neuen Auftritten schafft diese Musik ständig eine frische aber angenehme Atmosphäre, d.h. das Stück vergisst niemals seinen Charakter. Weil das Stück die vorherige Besetzung hält, klingt das neue Instrument nicht fremd. Während viele andere Stücke schon zu Beginn die Besetzung vollständig nachweisen, baut dieses Ensemblewerk sich selbst auf, während des Ablaufes. Trotz der Zweifel über die Praktikabilität der Einsätze befreit der Komponist sich vom konventionellen Vorurteil gegen die Besetzung und eröffnet eine neue Art des Denkens und Hörens.

Obwohl das Stück flüssig ist und die Besetzung größer und kleiner wird, ist der Abbruch zwischen dem Teil IIa und IIb provokativ. Der "Schrei" der Bläser findet schon vorher statt, aber solche große musikalische Überraschung vor dem Ende, zeigt den Wunsch nach etwas. Das heißt, das Stück hat ein Ziel, das Ende liegt auf einem Punkt. Durch den Zentralton mit oder ohne Synchronität und dem Unisono am Ende des Stückes wird nach und nach die Komposition auf einer Ebene fokussiert. Der ordnungslose Rhythmus fügt sich harmonisch im Abschnitt U mit der 16tel-Note-Bewegung, aber sein Prozess zur Ordnung und Schlichtheit ist nicht stufenweise. Sondern jede Stelle der Komposition hat einen eigenen Charakter, und manchmal ist ein Abschnitt streng begrenzt. Der Abschnitt B, als ein Beispiel, erlaubt den Serialismus nur in diesem Abschnitt isoliert. Nach dem Serialismus taucht die Synchronität stark und plötzlich auf (Abschnitt C), wird vom nächsten Abschnitt D mit neuem Klangmaterial gefolgt, nämlich mit dem ersten Auftritt von einem Blasinstrument, der Trompete. Trotz der Zeitfolge mit den isolierten Abschnitten bricht die Flüssigkeit der Musik nicht ab. Besonders projiziert jeder Abschnitt des Teils IIa ein ähnliches Motiv, z.B. einen Zentralton oder eine rhythmische Ordnung. Jedes Material wird vorbereitet, aber oft wird ein Abschnitt wieder in sich beschränkt. Je komplexer die Verknüpfung der Materialien im Stück wird, desto schlichter das Tonmaterial, das zum Ende des Stückes zieht. Das heißt, im Vergleich mit dem chaotischen Anfang bleibt es in einem Akkord im Abschnitt U am Endes des Teils IIa hängen. Dort wandelt sich keine Tonhöhe um, trotz des unendlichen Wechsels der Klangfarben. Die gesammelten Tonmaterialien spielen einheitlich und schlicht im letzten Teil IIb. Die dynamische Kraft

der Klänge ist wie ein Schrei mit langen Noten.

Der kurze, solistische, unklare, leise Anfangston g' von der Bratsche entfaltet das Stück durch gegenläufige Bewegungen zwischen Ordnung und Chaos und kommt am Ende mit dem langen, 3-fachen, sauber gestimmten, lauten Ton c''' an.

Tabelle 7: Form

	Teil	Abschnitt	Dauer in Sek.[5]	Charakter / Anmerkung
"furioso"	I		62	
		A	122	
		B	ca. 30	serialistische Form mit 12 Kombinationen
		C	122	Mikrotonal: abwärts
		D	41	erster Auftritt der Bläser, unendliche ritardando
		E	35	Geräusch von Streichern
		F	76	starke Synchronität
	IIa		26	
		G	36	hemiolischer Taktartwechsel
		H	32	
		I	24	16tel-Note Durchlauf mit Solist (Vc.)
		K	32	16tel-Note-Bewegung mit Tempowechsel
		L	30	
		M	19	
		N	12	
		O	24	
		P	39	erster "Vorläufer" des Schreies
		Q	22	
		R	14	
		S	29	Akkordrepetition mit der auskomponierten Unregelmäßigkeit (verschiedene Tempi)
		T	11	
		U	8	51malige Repetition von einem Akkord
	IIb		48	
		V	28	
		W	95	
		X	51	1stimmige Melodie von Bläsern
		insgesamt		

5 Die Dauer wurde mit dem Tempo ausgerechnet, bei dem *accel.* oder *rit.*wurde das Tempo vom Durchschnitt genommen. Es wurde bis auf die erste Zahl nach dem Komma berechnet und aufgerundet.

Philosophische und politische Gedanken

in Bezug auf zwei Zitate

In der klassischen Musik werden manche Stücke aus ihrer geschichtlichen Situation oder der persönlichen Situation vom Komponist reflektiert. Es ist nicht nur eine direkte Reflektion durch eine Komposition, die einen politischen Text betont, sondern auch eine Komposition, die sehr abstrakt von einer persönlichen Empfindung des Komponisten entsteht. Aber Spahlinger komponiert seine Gedanken im seinen Kunstwerk so, dass man seine Ideen durch die Verknüpfung der Materialien und dessen Form verstehen kann. Bevor die Methode seiner musikalischen Umsetzung untersucht wird, wird hier hier die Geschichte auf die sich dieses Stück bezieht, erklärt.

Interessanterweise passierten kurz vor der Entstehung des Stückes "furioso" (1991/92) die Deutsche Wiedervereinigung (1990) und Zerfall der UdSSR (1991). Der geschichtliche Hintergrund der zwei Zitate, eines von Robespierre aus "Dantons Tod" von Georg Büchner und ein anderes von Hegel aus seinem Buch "Phänomenologie des Geistes", ist die Französische Revolution (1789). Wichtige politische Ereignise in der Geschichte haben den Komponist stark beeinflußt und angeregt.

Die beiden Zitate beziehen sich auf die Revolution und die daran anschließenden Schreckensherrschaft. Der Versuch einer Änderung erfolgt durch eine Revolution, ein Revolutionär versucht immer Neues durchzusetzen.

Maximilien Marie Isidore de Robespierre (1758-1794) war ein Revolutionär (Jakobiner) während der Französischen Revolution, der der Aufklärung von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) folgte. Seine Leidenschaft für die Freiheit war der Grund für seinen Kampf und dem gesellschaftlichen Umsturz, womit die Gesellschaft, die auf einer Hierarchie aufgebaut ist, geändert wurde. Obwohl er sich später zum Diktator wandelte, und später durch die Guillotine mit seinen Anhängern enthauptet wurde, war seine Revolution an sich erfolgreich an einem Punkt, nämlich dass eine neue Form der Gesellschaft sich gebildet hat. Obwohl seine Leidenschaft für die Freiheit in einer Schreckensherrschaft "falsch" angekommen war, war seine Revolution ein Widerstand gegen die Grenzen der alten Gesellschaft. Eine neue Gesellschaft entstanden aber es zeigten sich bald die Krisen der Moderne.

Hegel, der als Student direkt die Französische Revolution erlebt hat, interpretierte das Prinzip der Geschichte mit seiner "Bestimmten Negation". Eine Negation von einer Aussage entsteht zugleich mit der Entstehung von deren (Aussage), obwohl, nach Hegel, das Negierte gleich-

zeitig aufgehoben sein soll. Eine Revolution entsteht als Reaktion auf eine gegenwärtige Situation und sie bringt eine neue Welt. Wie ein Paradigma der Naturwissenschaft, die Geschichte läuft in diesem Zirkel der bestimmten Negation ohne Ende.
Abgesehen von der Rechtfertigung der Schreckensherrschaft und deren Gewalt durch Robespierre, sind Robespierre und Hegel in einem Punkt einig: der Revolution. Eine Änderung oder ein neue Vorschlag ist zu jeder Zeit gefordert oder andersrum gesagt, zu jeder Zeit erfolgen Wechsel und Umbrüche, die eine Veränderung der Gesellschaft mit sich bringen.

Der Anspruch von Spahlinger als Komponist ist der Ausdruck eines solchen Prozesses: was vorher da war, was als Neues vorkommt, was später noch verschwindet. Eine Musik liegt ebenso im Zirkel der bestimmten Negation. Die Konvention soll nicht ignoriert werden, während ein Neues entsteht, und trotzdem soll das Neue ständig in Frage gestellt werden.

Schlusswort

Der Musikwissenschaftler Rainer Nonnenmann schrieb in seinem Text:

"Bis heute besteht unter Philosophen kaum Einigkeit darüber, wie Hegels "Aufhebung" eigentlich zu verstehen sei. Nicht weniger strittig ist - obwohl im Musikschrifttum stets davon die Rede ist -, ob bestimmte Negation überhaupt auf Musik übertragen werden kann, und falls ja, wie dies im einzelnen bewerkstelligt wird...."[6]

Ob überhaupt ein Gedanken musikalisch umsetzbar ist, ist eine unantwortbare Frage. Trotzdem antwortet Spahlinger nach der Frage von Johannes Kreidlers, ob das Stück "gegen unendlich" selbsterklärend ist:

"Nein. Neue Musik ist nie selbsterklärend, sonst wäre sie nicht neu. Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, dass Musik schlecht ist, wenn man sie erklären muss. Das stimmt nicht. Beethoven ist erklärt durch Mozart und Mozart ist erklärt durch Haydn. Da gibt es eine Kontinuität, die es in der neuen Musik so nicht gibt. Damit man Musik als Musik nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit hören kann, ist bei Kulturbrüchen - und die neue Musik ist ein einziger ununterbrochener Kulturbruch - Information nicht nur hilfreich, sondern notwendig und gar keine Schwäche."[7]

Eine Komposition ist weder die direkte Umsetzung der Gedanken noch das selbsterklärende Stück. Trotz solchen umstrittenen Problemes wird hier untersucht, wie Spahlinger in seinem Ensemblewerk "furioso" seine Gedanken umsetzt. Besonders die Materialien und die Form dieses Stückes beziehen sich direkt auf den Prozess der Negation.

Erstens: Vergleich mit der Konvention, die Bestimmung der Besetzung am Anfang eines Stückes baut die Besetzung in diesem Stück während des Ablaufes auf. Unendlose neue Klangfarben fallen auf, die Negierung vom alten Brauch geht in Unendlich. Umgekehrt wird die alte Besetzung am Anfang des Stückes später verschwinden. Das Alte wird durch das Neue negiert und am Ende hat nur das Neue überlebt: der Prozess ist ähnlich wie eine Dialektik. Wie in der Geschichte ähnelnd das Stück "furioso" dem Prozess der Französische Revolution.

Zweitens: Zwischen den Teilen bewegt sich der Solist vorne, und ist damit positioniert als Solist. Trotzdem ist seine Rolle anders als in einem traditionellen Cello-Konzert. Der Solist hat mehr Aktionen als die anderen Instrumente, aber das klangliche Resultat bleibt auf einer Ebene, nämlich ensemblehaftig. Der Untergang der Rolle vom Solisten und dessen Verschwinden zeigt (zugleich mit der Negierung seiner traditionellen Bedeutung) die Gleichheit zwischen den Musikern.

6 Nonnenmann R.: *Bestimmte Negation* in: MusikTexte 95, 2002, S. 58
7 Spahlinger. M, *Von der schlechten Unendlichkeit* in: MusikTexte Band 137, 2013, S. 19

Drittens: Nicht nur beim Tonmaterial, sondern auch beim Rhythmus bewegt sich der Prozess unendlich zwischen Ordnung und Chaos. Es gibt kein Material, das an einem Ort hängen bleibt, sondern es bewegt sich immer. Ein Ton wird durch unterschiedlichen Methoden erzeugt, einfache Repetition kommt nur ein Mal vor während das Stück läuft. Jede Sekunde hat immer einen neuen Aspekt. Aber dieser Aspekt bezieht sich auf den vorherigen. Das Neue ist neu, aber nicht fremd, weil auch das Alte enthalten ist. Es gibt keine Schöpfung von Nichts, sondern ein Zusammenfügen der vorhandenen Dinge. Durch die Negierung wird ein Stück unendlich verändert und entwickelt.
Viertens: Trotz des unendlichen Prozesses der Negierung beschränkt sich ein Abschnitt in einer serialistischen Form. In der unendlichen Bewegung zeigt solches strenge Prinzip die Negierung gegen sich selber.

Dem Stück "furioso" ist implizit, dass das Stück und die Welt durch den Ausdruck der Furie für das Neue, zugleich mit dem Verschwinden von Anderem, sich verändern und entwickeln kann. Was inhaltlich innerhalb dieses Werkes passiert, welche Rolle gesellschaftlich dieses Stück in der Musikgeschichte spielt, es zeigt, was die Neue Musik dem Komponisten abfordert: die Vorstellung einer Komposition, die die Negierung der Konvention und die Konvention mit einem neuen Aspekt zugleich enthält.

Literaturverzeichnis

BÜCHNER, Georg: *Dantons Tod* [1835], Reclam, 2002

HEGEL, Georg W. F.: *Phänomenologie des Geistes*[1807], Verlag Ullstein, 1973

NONNENMANN, Rainer: *Bestimmte Negation*, in: MusikTexte Band 95, 2002, S. 57-69

SPAHLINGER M.; Barden, Mark.; Kreidler, J.; Schüttler, M.: *Von der schlechten Unendlichkeit*, in: MusikTexte Band 137, 2013, S. 19-25