PunktKlangKugel

Autor(en): **Glaus, Daniel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858626

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PunktKlangKugel[1]

DANIEL GLAUS

Wie kann, soll, darf ein Komponist über seine Musik sprechen, die er als nonverbales Klangereignis geschaffen hat? Natürlich ist es möglich, analytisch die Struktur der Musik in Worten zu erklären. Aber: ist diese Struktur, die der Komponist vielleicht wie ein Baugerüst zur Konstruktion verwendet hat, wirklich das Essenzielle? Und: entspricht es überhaupt der Rezeption der Hörenden? In einem Seminar für Komponisten kann es durchaus Sinn machen, aufzuzeigen, wie und in welchen Schritten ich persönlich ein Musikstück geschrieben habe. Aber einem Publikum, wie Sie es heute darstellen, möge der Weg zur Musik, zum Musikhören auf andere Weise erschlossen werden. Im Folgenden sei dies versucht.

Logos – Chronos – Kairos.
Von der Idee zum inneren Klang.
Vom inneren Klang zur Komposition.
Von der Komposition zur Interpretation.
Von der Interpretation zum Hören.
Vom Hören zur inneren Hörschau.
Ein Prozess des Werdens.
Transzendenz.

Die Zeit, die Zeit, das irdische Kleid.
Aber die Kugel, die rollt.

Aussi loin, qu'un endroit
fusionne avec au delà.[2]

Ich mache meinen Gang;
der führt ein Stückchen weit
und heim; dann ohne Klang
und Wort bin ich beiseit[3]

---

1 Untertitel des Orgelwerks *«De Angelis I» In memoriam Luigi Nono*, Bern: Müller & Schade, 1990 (M & S 1475).

2 Stéphane Mallarmé, «Un coup de dés», in: *Sämtliche Gedichte französisch und deutsch*, übersetzt und hg. von Carl Fischer, Heidelberg: Lambert Schneider, [3]1974, S. 174 f.

3 Robert Walser, «Beiseit» (22. Juli 1899), zit. nach: *Robert Walser*, hg. von Elsbeth Pulver und Arthur Zimmermann, Zürich: Pro Helvetia/Bern: Zytglogge Verlag, 1984, S. 8.

PunktKlangKugel

Kugel:
Ganzheit. In sich geschlossen. Hermetik. Ohne Anfang und Ende. Ohne Zeit.
In der Ferne wird sie zum Punkt.
Noch entfernter und sie verschwindet.
Am Anfang:
Der unhörbare Hauch des Buchstaben Aleph. Ruach, der Odem der Schöpfung.
Logos, die Weltenidee.
Zusammengerollt.
In sich ruhend.
In Gedanken versunken.
Brütend.

Klangbeispiel 1
Daniel Glaus: «In hora mortis[4] *IV»*[5]
Ziffer 1 (0'00"–1'00")

Aufbruch.
Aktion.
Beth bricht die Schale zur Gegenwart.
Die Kugel rollt in die enge Weite, in die weite Enge der Zeit, in den Zeitenschlund.
Sie schlägt auf und prallt ab.
Scherben / Fragmente / Brüche / Schmerz / Trauer / Wut / Empörung.

Aktion.

Reaktion.

Emotion.

---

4 Daniel Glaus, *«In hora mortis». Neun Versuche über die gregorianische Missa pro Defunctis für Klaviertrio (1987–1994)*, Bern: Müller & Schade, Partitur M & S 1460/40, CD M & S 5008/2 (Trio Basilea), Nr. IV für Cello und Klavier.

5 Das Stück *In hora mortis IV* kann zusammen mit der Lektüre beim folgenden Link gehört werden. Interpreten: TRIO BASILEA – Claudia Sutter, Klavier; Claudia Dora, Violine; Conradin Brotbeck, Violoncello. Die Zeitangaben entsprechen den beim Vortrag eingespielten Teilen. Die Ziffernangaben betreffen die Partitur. <https://www.youtube.com/watch?v=WHRGZfW6B1s> (zuletzt aufgerufen 28. Februar 2017).

Klangbeispiel 2
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 2 (1'00"–2'12")

Die Gedanken umranken die Kugel.
Sie versuchen, sie zu durchdringen.
Sie suchen irgendwo einen Halt, um sie zu fassen.

Am Anfang ist alles fremd, öd und leer.

Klangbeispiel 3
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 3 (2'12"–3'07")

Komponieren:
Werden der Idee, eventuell Geistesblitz, Intuition.
Mozart sprach vom Erblicken einer reich gedeckten Tafel, «... und das Fressen kann losgehen».
Hindemith von der nachtgewitterlichen Schau auf die ganze, von einem Blitz erhellte Landschaft.
Alles zieht sich zusammen auf einen Nullpunkt.
Die innere «Hörschau».
Umgarnen der Idee.
Ausbreiten der verschiedenen Assoziationsstränge.
Herumtragen und Kennenlernen.
Konturen entstehen lassen.
Warten und Warten.
Plötzlich erfassen.
Packen.
Begreifen.
Immer wieder in Frage stellen.
Zweifeln.
Entscheidungen treffen.
Setzungen.
Die Kugel rollen lassen.
Gehen lassen.
Loslassen.

Klangbeispiel 4
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 4 (3'07"–4'35")

Das Hineinbrechen in die Gegenwart.
Geburt der Zeit.
Aus dem Raum des Allesmöglichen.
In die Ambivalenz des Nichtmehr und Nochnicht.

Die schwierigste Phase im kreativen Prozess.
Das Chaos ertragen.
Das Chaos *ertragen.*
Mehr noch:
Das Chaos genießen!

Gebrochene Kontinuität.
Fragmentiertes Leben in Perioden.
Atemholen – Atemausstossen.
Herzkontraktion – Herzrelaxation.
Wachen – schlafen.
Geburt – Tod.

Klangbeispiel 5
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 5 (4'35"–5'50")

Das Spiel mit Tönen.
Jeder Ton, jeder Klang ist ein Lebewesen.

Klangbeispiel 6
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 6 (5'50"–8'30")

Werden und Vergehen.
Das A und O der Musik.
Musik als Zeitkunst.
Die Leinwand des Musikers, des Komponisten ist die Zeit.
Erlebniszeit versus chronometrische, messbare Zeit.

Klangbeispiel 7
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 8 (8'30"–10'20")

Komponist, Interpret, Publikum.
Ob wir Musik schreiben, ob wir sie spielen oder ob wir sie hören, immer geschieht das Gleiche.

Erwartung – alle Sinne sind auf «Gegenwart» gerichtet – die Erwartung wird gebrochen durch das Erklingen des Anfangs – und nun sind wir in einer intensiven Haltung in verschiedenen Zeitspuren:

Vergangenheit, was ist erklungen, durchaus auch wertend und einordnend in unseren «Hörhorizont» oder als Interpret, Konsequenzen ziehend aus den gestalterischen Entscheidungen, die im Moment getroffen worden sind.
Gegenwart, alles im Moment Erklingende wird sensibel registriert und mit dem Vergangenen verglichen.
Zukunft, wir versuchen zu antizipieren, bauen Hörerwartungen auf, die entweder bestätigt oder zerstört werden.
Der Komponist organisiert gleichsam spekulativ einen Zeitverlauf in Form einer Partitur, wobei er mit den Fähigkeiten und Eigenheiten der Interpreten und ihrer Instrumente und mit der Hörerwartung des Publikums spielt.
Der Interpret bringt die bis anhin leblose Partitur zum Klingen. Der Prozess ist vergleichbar mit einer Geburt. Zugleich ist es ein zweiter, ganz wesentlicher Schöpfungsakt. Bei jeder Wiederaufführung erlebt eine Komposition eine Neugeburt (oder eine Wiedergeburt, eine Auferstehung?).
Der für mich eindrücklichste Moment einer Aufführung ist Mal für Mal der Schluss, der Moment, in dem die Musik schweigt, in dem sie erstirbt und sich von Gegenwart in Erinnerung verwandelt, wo wir sie wiederum zusammenziehen zu einer Punktklangkugel.

Klangbeispiel 8
Glaus: «In hora mortis IV»
Ziffer 9 (10'20"–Schluss)

Immer wieder habe ich Ihnen in fortlaufender Weise Teile meines Stückes für Violoncello und Klavier *In hora mortis IV* eingespielt.

Nun reiße ich Sie gewissermaßen aus der Wahrnehmungsart des Musikhörens heraus und spreche im Weiteren in durchaus rationaler Weise zu Ihnen.

Entstanden ist dieses Stück 1994 zum 70. Geburtstag von Klaus Huber, bei dem ich in den Achtzigerjahren studiert hatte. Es stammt aus dem neunteiligen Zyklus über die gregorianische *Missa pro Defunctis* und thematisiert den gleichnamigen frühen Gedichtzyklus von 1958 (ein «Schreigebet» sozusagen) von Thomas Bernhard.[6] Die Uraufführung spielten Walter Grimmer und Stefan Fahrni. Auf dieser Aufnahme hörten Sie Conradin Brotbek und Claudia Sutter.

Konkret geschieht Folgendes in diesem Stück: der Cellist legt hinten im Konzertflügel eine Kristallkugel auf die tiefe D-Klaviersaite. Durch die leichte Neigung gegen die Klaviatur zu rollt sie der Saite entlang bis zum Strebebalken, wo sie abprallt, unter Umständen mehrmals. Dieses Abprallen wird sogleich imitiert durch besondere Pizzicati des Cellisten – einerseits mit den Fingern und andererseits mit dem Bogen (Bogenpizzicati) – und auch durch den Pianisten. Damit die normal gedämpfte Saite überhaupt einen Klang produzieren kann, sind verschiedene Klaviertasten mit Gewichten fixiert, so dass deren Dämpfungsmechanismus aufgehoben ist und diese Saiten zur Resonanz werden.

Ich strebte einen Tausch der instrumenteneigenen Charakteristika an: Die Klaviersaite wird angeschlagen und verklingt mehr oder weniger schnell (Bartók hat das Klavier deshalb als Schlagzeug bezeichnet). Der Cellobogen lässt eine Klangkontinuität entstehen. Ich suchte die Kontinuität beim Klavier und das Perkussive beim Cello. So werden beispielsweise die Klaviersaiten mit feinen, leicht perforierten Holzstäbchen gerieben oder mit einem Nylonfaden gestrichen.

Die Kristallkugel bringt zusätzlich ein unbekanntes, nicht einzuordnendes Klangereignis und ein rituelles Element in die Aufführung. Der Cellist muss nämlich immer wieder aufstehen, die Kugel in den Fängen der Strebebalken ergreifen, sie sorgsam oben am Flügelende wieder auf die Saite legen und rollen lassen und sich dann schnell wieder setzen, um auf den Abprall reagieren zu können. Das Publikum kann dabei die Kugel nicht sehen.

Und immer wieder rollt die Kugel, erzeugt eine durchaus sinnliche, feine Klanglichkeit und prallt dann – dieses Klingen brutal zerstörend – ab. Die Zeitspanne dieses Glissandos hat etwas Mystisches und Bezauberndes. Und obschon sie in jedem der Ihnen vorgespielten Abschnitte fast gleich lang war, wird sie doch immer wieder verschieden lang wahrgenommen.

6 Thomas Bernhard, *In hora mortis*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1987.

PunktKlangKugel

How can, must, ought a composer talk about music that he has created as non-verbal sound events? It would undoubtedly be possible to analyse the structure of the music with words – but does this structure (perhaps employed as a scaffold by the composer) signify the essence of a composition? This article tries to take a different path.

Punkt Kugel

Entstanden ist dieses Stück 1994 zum 70. Geburtstag von Klaus Huber, bei dem ich in den Achtzigerjahren studiert hatte. Es stammt aus dem neunteiligen Zyklus über die gregorianische *Missa pro Defunctis* [illegible] Gedächtnis [illegible] Oboe [illegible] Sarnen [illegible] Dieses Stück wurde [illegible] Sie Conradin Brotbek und Claudia Sutter.

Konkret geschieht Folgendes in diesem Stück: der Cellist legt hinten im Konzertflügel eine Kristallkugel auf die tiefe D-Klaviersaite. Durch die leichte Neigung gegen die Klaviatur zu rollt sie der Saite entlang bis zum Strebebalken, wo sie abprallt, unter Umständen mehrmals. Dieses Abprallen wird sogleich quittiert durch besondere Pizzicati des Cellisten – einerseits mit den Fingern und andererseits mit dem Bogen (Bogenpizzicati) – und auch durch den Pianisten. Damit die normal gedämpfte Saite überhaupt einen Klang produzieren kann, sind verschiedene Klaviertasten mit Gewichten fixiert, so dass deren Dämpfungsmechanismus aufgehoben ist und diese Saiten zur Resonanz werden.

Ich strebe einen Tausch der instrumenteneigenen Charakteristika an: Die Klaviersaite wird angeschlagen und verklingt mehr oder weniger schnell (Bartók hat das Klavier deshalb als Schlagzeug bezeichnet). Der Cellobogen lässt eine Klangkontinuität entstehen. Ich suchte die Kontinuität beim Klavier und das Perkussive beim Cello. So werden beispielsweise die Klaviersaiten mit feinen, leicht perforierten Holzstäbchen gerieben oder mit einem Nylonfaden gestrichen.

Die Kristallkugel bringt zusätzlich ein unbekanntes, nicht einzuordnendes Klangereignis und ein rituelles Element in die Aufführung. Der Cellist muss nämlich immer wieder aufstehen, die Kugel in den Fängen der Strebebalken ergreifen, sie sorgsam oben am Flügelende wieder auf die Saite legen und rollen lassen und sich dann schnell wieder setzen, um auf den Abprall reagieren zu können. Das Publikum kann dabei die Kugel nicht sehen.

Und immer wieder rollt die Kugel, erzeugt eine durchaus sinnliche, feine Klanglichkeit und prallt dann – dieses Klingen brutal zerstörend – ab. Die Zeitspanne dieses Glissandos hat etwas Mystisches und Bezauberndes. Und obschon sie in jedem der Ihnen vorgespielten Abschnitte fast gleich lang war, wird sie doch immer wieder verschieden lang wahrgenommen.

---

6 Thomas Bernhard, *In hora mortis*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.