

Klarinettenrio Metamusik

für 3 B-Klarinetten (1986/87), Ergon 15,
Auftragswerk der Pro Helvetia,

1. Preis im Kompositionswettbewerb der Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater, St. Gallen, 1990,

11 Min.

UA: 1.11.1991, St. Gallen, Kirche St. Mangen (Schweizer Klarinettenrio). Preisträgerkonzert des Kompositionswettbewerbs der Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater

CD-Einspielung: "René Wohlhauser: Werkauswahl 1978-1993", erschienen bei Creative Works Records, CH-6037 Root, 1996, CW 1026 (Schweizer Klarinettenrio: Ernesto Molinari, Donna Wagner und Stephan Siegenthaler, Klarinetten)

Analyse-Referat, von René Wohlhauser [Druckfassung und Vortragsfassung]

Doppelt gehalten am 19./20. März (1. Teil) und am 2./3. April 2019 (2. Teil) an der Musikakademie Basel, jeweils um 19:25 Uhr am Leonhardsgraben 40 im Raum 5-207.

Die Partitur kann heruntergeladen werden unter
[www.renewohlhauser.com / Forschung / Downloads](http://www.renewohlhauser.com/Forschung/Downloads)
Das Stück kann auf YouTube gehört werden.

Inhaltsverzeichnis	Seite
1. Teil: Das Stück von außen her betrachtet	2
• (1) Vierteltonversetzungszeichen	2
• (2) Die Harmonik	2
• (3) Die Dichteverhältnisse	2
• (4) Wechselnde Taktarten	3
• (5) Der Rhythmus	3
• (6) Die Dynamik	3
• (7) Die Form	4
• (8) Die Registerlagen	4
2. Teil: Die Kompositionstechniken	5
• Die Ausgangslage	5
• Eine konzeptionelle Idee	5
• Metrischer Formplan	6
• In der Unendlichkeit der Möglichkeiten	6
• Der Kompositionsprozeß dokumentiert durch Skizzen	7
• Der Zufall in der Musik	7
• Die formale Unterteilung des Stückes	7
• Ein kybernetisches System	8
• Rhythmus aus Metrum	8
• Die kritische Reflexion	9
• Rhythmische Transformationsmöglichkeiten	9
• Die Tonhöhendisposition	9
• Eine Begriffsspiegelsymmetrie	10
• Die Beleuchtung des Tonmaterials	10
• Die Meta-Klanglichkeit	11

Gehen wir die Analyse in zwei Schritten an. Heute versuchen wir, das Stück von außen her zu betrachten und zu beschreiben. Das nächste Mal werde ich sozusagen interne Informationen zum Kompositionsprozeß des Stückes geben.

1. Teil: Das Stück von außen her betrachtet.

Wie könnte man diese Musik beschreiben?

- Ein unaufhörlich und ohne Unterbrechung fließender Klangfluß, der aus dem Nichts auftaucht und auf dem dynamischen Höhepunkt plötzlich abbricht.
- Ein Zeitstrom, der in gewisser Weise zeitlos ist. Wie ein langer Atemzug.
- Die 3 Instrumente werden behandelt wie ein einziges Instrument, sozusagen wie ein Überinstrument oder ein Superinstrument.

Um ein Musikstück zu analysieren, müssen wir lernen, Fragen an den Notentext zu stellen.

Um ein ungewöhnliches Stück zu analysieren, stellen wir uns die Frage: Was fällt auf? Was müßte man beschreiben?

(1) Wir sehen, daß vor jedem Ton ein **Viertelton-Versetzungszeichen** steht. Dies bedeutet, daß man das Stück auch (gesamthaft um einen Viertelton transponiert) in einer halbtönigen Transkription lesen kann, und daß die vierteltönige Schreibweise offenbar dazu verwendet wurde, um eine eigenartige Klanglichkeit zu erzeugen, weil Vierteltongriffe auf der Klarinette anders klingen als Halbtongriffe. Daher kommt der Zusatztitel „Metamusik“: Wie eine Musik, die durch den Filter einer fremdartigen Klanglichkeit geschickt wird und nun wie hinter einem Vorhang erklingt. Oder Musik, die aus dem Halbtonsystem herausgenommen und in das Vierteltonsystem hineingesetzt wird und von dort her beleuchtet wird. „Meta“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet „zwischen“, „hinter“, „jenseits“. Wir kennen z.B. den Terminus „Metaphysik“ (die Gründe und Zusammenhänge des Seins hinter der Physik). In diesem Sinne bezeichnet „Metamusik“ eine Musik, die jenseits der traditionellen Musik klingt.

(2) Ein wichtiger Aspekt des Stückes ist sicher **die Harmonik**, d.h. die Zusammenklänge.

Um die Harmonik zu analysieren, gehen wir also zur Halbtontranskription:

Wir sehen eine Dreistimmigkeit, bei der sich immer wieder ein Ton ändert. Dadurch entstehen verschiedene Zusammenklänge:

Takt 1: Quinte & Zusatzdissonanz

Takt 2: C-Akkord mit Quartvorhalt, der sich nicht konventionell auflöst. Dann ein vermindert-kleiner Septakkord.

Takt 3: Da haben wir Bestandteile einer Ganztonleiter. Der 4. Klang in diesem Takt ist ein Halbtoncluster.

Usw.

Wir finden also, zusammengefaßt gesagt, einen fließenden Klangstrom, in dem tonale, halbtonale und nicht tonale Klänge ineinander übergehen.

(3) Ein weiterer Parameter nebst der Harmonik ist die **Dichte**.

Die Dichte bzw. **die Dichteverhältnisse** der Satzstruktur ergeben sich hier aus der Anzahl der pro Takt wechselnden Töne.

Das kann man auch analysieren. Wie viele Töne verändern sich in jedem Takt?

Im 1. Takt keiner, im 2. Takt 3, im 3. Takt 6, im 4. Takt 5 (und in anderen Stimmen als im 4. Takt), im 5. Takt wieder 3 usw.

Wir sehen, daß auch die Dichteverhältnisse in stetem Fluß sind.

Was weiter auffällt, sind

(4) Wechselnde Taktarten.

Hier kann man analysieren, ob die Taktarten oder die Taktarten-Folge einem bestimmten System folgt.

Kommen irgendwelche beliebigen Taktarten vor?

Die Antwort ist „Nein“. Wir finden beispielsweise keinen 3/16tel- oder 1/16tel-Takt, auch keinen Alla breve-Takt, auch nicht 11/8.

Also bewegen sich die Taktarten offenbar jeweils in einem gewissen Bereich. Folglich muß man weiter fragen: Gibt es einen Bereich für das ganze Stück oder gibt es pro Abschnitt verschiedene Taktarten-Bereiche?

Das herauszufinden wäre eine Aufgabe auf das nächste Mal. Die Auflösung werdet Ihr dann erfahren.

(5) Verwandt mit den Taktarten ist *der Rhythmus*.

Wie ist es mit dem Rhythmus in diesem Stück?

Es gibt ja verschiedene Formen von Rhythmen. In der Klassik haben wir meistens einen pulsierenden Rhythmus. In der Romantik ist es eher ein agogischer, akzentischer Rhythmus. In der Kunstmusik der Moderne haben wir oft rhythmische Proportionen.

Wie ist es hier? Was fällt auf?

Wenn wir die ersten paar Seiten des Stückes durchgehen, sehen wir, daß fast nie etwas auf den ersten Schlag eines Taktes kommt. Es kommt auch nur selten vor, daß ein neuer Ton direkt auf einem Achtel oder Viertel angesetzt wird. Am häufigsten kommt es vor, daß mit Hilfe von irrationalen Proportionen (wie Quintolen oder Septolen), neue Töne irgendwo in einem Zwischenbereich zwischen Vierteln, Achteln und Sechzehnteln angesetzt werden.

Was resultiert daraus? Sicher keine pulsierende Musik. Deshalb ist es auch nicht ganz einfach, der Partitur zu folgen, weil man keinen Puls spürt und selber innerlich mitzählen muß.

Es ist auch keine Musik, bei der man durch den Rhythmus Rückschlüsse auf die jeweilige Taktart ziehen kann.

Man könnte den Rhythmus in diesem Stück als eine Art „schwebenden Rhythmus“ bezeichnen. Ein Rhythmus, der sozusagen über den Taktarten steht, der aber vermutlich doch eine Beziehung zu diesen Taktarten haben muß, außer wenn es eine komplett willkürliche Musik wäre. So klingt sie aber nicht. Wie also könnte die Beziehung des Rhythmus' zu den Taktarten sein?

Wenn wir beispielsweise den Takt 4 betrachten, dann sehen wir in der 1. Klarinette Septolen und in der 3. Klarinette Nonolen. Wir sehen auch, daß der Takt *vor* dem Takt 4 ein 7/8-Takt ist und der Takt *nach* dem Takt 4 ist ein 9/8-Takt. Vielleicht hat die „7“ der Septole etwas mit dem 7/8-Takt zu tun und die „9“ der Nonole etwas mit dem 9/8-Takt.

Verifizieren wir diese Vermutung und schauen uns andere Takte an.

Im Takt 5 haben wir in der 3. Klarinette eine Quintole, die eventuell etwas mit dem nachfolgenden 5/8-Takt zu tun hat.

In Takt 6 hat die 3. Klarinette eine Nonole, die sich vielleicht auf den vorhergehenden 9/8-Takt bezieht.

Wie das genau gemacht ist, ist vielleicht eine Ebene, die man nicht ohne weiteres aus dem Notentext rekonstruieren kann. Es ist vielleicht etwas, was man nur mit Hilfe der Kompositionsskizzen rekonstruieren kann. Deshalb werden wir dies das nächste Mal anschauen.

Was fällt weiter auf?

(6) Im ersten Abschnitt des Stückes (und auch in weiteren Teilen weiter hinten) haben wir eine **Dynamik**, die rhythmisch genau fixiert ist.

Das wird folglich etwas sein, was durch die Interpretation des Stückes deutlich wahrnehmbar werden wird, zumal in diesem ersten Abschnitt sonst fast nichts passiert.

Bei jedem Stück, gleichgültig welcher Stilrichtung, kann man

(7) **Die Form** analysieren:

Wir sehen, daß zu Beginn des Stückes außer Tonhöhenänderungen (in teilweise nicht sehr üblichen Rhythmen) nur dynamische Änderungen stattfinden.

In Takt 20 tritt in der 1. Klarinette erstmals ein Klangfarbentriller auf (ein Triller mit zwei Tönen oder Griffen gleicher Tonhöhe), als Vorbereitung auf einen neuen, **2. Formabschnitt**, der in Takt 24 in allen Instrumenten eintritt.

Als Spielarten sehen wir in diesem 2. Abschnitt: Klangfarbentriller, Klangfarbentriller mit starkem Klappengeräuschanteil, Flatterzunge, das rhomboide schwarze Symbol für harte und helle Töne, Smorzati (wie sie im Vorwort erklärt sind), sowie schnelle Tonrepetitionen und (z.B. in Takt 32) ein Meckervibrato. Hier geht es also nicht mehr um dynamische Schattierungen wie im 1. Abschnitt, sondern um Änderungen der Klangfarbe durch spezielle Spieltechniken. (Dynamisch betrachtet haben wir in diesem Abschnitt nur noch eine Art Terrassendynamik und nicht mehr die differenzierten Abstufungen wie im 1. Abschnitt.)

Als spezielle Spielart müssen die Klarinettenspieler in diesem Abschnitt zusätzlich zum gespielten Ton mit der Stimme Glissandi singen. Damit wird die Dreistimmigkeit künstlich mehrstimmig erweitert.

In Takt 47 stellen wir eine Veränderung der Textur fest, womit der **3. Formabschnitt** des Stückes beginnt. In diesem Teil verschwinden die vorher beschriebenen Spielarten. Wichtig wird wieder die Dynamik, aber nicht in gleicher Art wie am Anfang, sondern jetzt mit sog. „Schwellern“, die jeweils auf dem lautesten Punkt für einen kurzen Moment stehen bleiben. Die Klangfarbe wechselt ab zwischen Tönen mit sehr viel Luft und Tönen, die gleichzeitig mitgesungen werden, aber jetzt ohne Glissando.

Von Takt 65-71 wird es allmählich immer dichter. Das sind folglich Überleitungstakte, bis ab Takt 71 der **4. und letzte Formabschnitt** beginnt, in dem nun alle Spielarten und dynamischen Nuancen kombiniert werden und der sich immer mehr steigert bis zum expressiven Höhepunkt, der in Takt 81 erreicht wird. Und auf dem Höhepunkt wird der Klang „wie abgeschnitten“ abrupt beendet, wodurch die Klangintensität sozusagen in der Luft hängen bleibt, was mit dem nachfolgenden Pausentakt verdeutlicht wird. Dieser ist notwendig, damit die Musik sozusagen ausatmen kann. Deshalb gehört dieser Pausentakt auch notwendigerweise zum Stück.

(8) Wenn wir das Stück noch eingehender untersuchen, stoßen wir noch auf den Parameter der **Registerlagen**.

Eine zielführende Frage wäre hier: Ändern sich die Register der einzelnen Instrumente gleichzeitig mit dem Wechsel der Formteile oder unabhängig von diesen?

Die Antwort lautet: Der Wechsel der Registerlagen erfolgt zusammen bzw. gleichzeitig mit dem Wechsel der Formteile:

Im 1. Abschnitt erklingen die Töne in der Mittellage, im 2. Abschnitt spielen die 3 Klarinetten weit auseinander gespreizt, im 3. Abschnitt spielen sie ganz eng beieinander und einander umschlingend, und im 4. Teil steigen sie zusammen in die höchsten Höhen hinauf.

Somit sind **die Registerlagen** in diesem Stück ein wichtiger Parameter (eine sog. Maßeinheit), der die Wahrnehmung der Form verdeutlicht.

2. Teil: Die Kompositionstechniken.

In diesem 2. Teil der Analyse erzähle ich, wie der Kompositionsprozeß dieses Stückes verlaufen ist.

Die Ausgangslage

Wenn man eine Anfrage bekommt, eine neue Komposition zu schreiben, dann hat man entweder gleich eine Idee, oder man überlegt sich, wie man beginnen könnte.

Die landläufige Vorstellung besteht vermutlich darin, daß der Komponist am Klavier sitzt und ein bißchen herumprobiert, bis er etwas gefunden hat, das er dann aufschreiben kann. Die Gefahr dabei besteht darin, daß die Musik, die auf diese Weise entsteht, nicht sehr instrumentenspezifisch wird. Was auf dem Klavier gut klingt und gut liegt, liegt auf einer Geige oder auf einer Klarinette nicht unbedingt auch gut. Natürlich wird der Komponist darauf achten, daß er den Umfang des Instrumentes im Auge behält, und daß die Klarinette in der hohen Lage anders klingt als in der tiefen. Aber dennoch ist eine solche Musik sehr austauschbar, ob man sie nun mit einer Violine, einer Klarinette oder einer Harfe spielt. Das paßte mir nicht. Ich wollte ein Stück für 3 Klarinetten schreiben, das nur mit 3 Klarinetten, und nicht auch mit 3 Geigen oder 3 Trompeten gespielt werden kann.

Eine andere Möglichkeit der Vorgehensweise besteht darin, daß man von einer **konzeptionellen Idee** ausgeht. Zum Beispiel etwas Programmatisches wie ein Vulkanausbruch, oder eine meditative Stimmung oder eine Großstadt-Hektik. Und dann versucht man von dort her allmählich zur Musik zu kommen.

Die konzeptionelle Idee kann auch viel abstrakter sein. Zum Beispiel: Ich möchte eine humanistische Musik schreiben, die die Menschheit von allem Schlechten befreit. Oder: Durch meine Musik sollen Machtverhältnisse oder Migrationsströme dargestellt werden.

Viele Komponisten machen zuerst Zeichnungen, um vom Abstrakten langsam zum Konkreten zu kommen. Ob das dann der Formverlauf ist, ob mit den Zeichnungen Klangblöcke dargestellt werden oder ob Energieströme skizziert werden, kommt dann auf die jeweilige Situation an.

Wieder eine andere Vorgehensweise besteht darin, zuerst mit Worten die Musik zu beschreiben. Zum Beispiel: Eine Klangwand baut sich auf, dauert eine Weile an und hört dann plötzlich auf. Nur 1 Ton bleibt hängen. Dieser Ton fächert sich langsam in mehrere Linien auf. Diese Linien werden zackig. Einige Linien verknoten sich miteinander, während sie von den anderen umkreist werden. Da taucht plötzlich aus der Tiefe ein anderer, lauter Klang herauf und von oben tröpfeln kleine Tonpunkte usw.

Mich interessierte etwas ganz anderes: Kann man von etwas ausgehen, das überhaupt nichts mit Musik zu tun hat, vielleicht von etwas Banalem oder Willkürlichem, und daraus eine Musik entwickeln, die nicht banal, sondern interessant ist, und die nicht willkürlich ist, sondern organisch sich entwickelt?

Kann man zum Beispiel von den Telefonnummern in einem Telefonbuch ausgehen und daraus eine spannende Musik entwickeln? Das wäre die Idee, daß man von irgend etwas ausgehen kann, das gar nichts mit Musik zu tun hat, und dann durch geeignete Umwandlungsprozesse allmählich zu Musik gelangen kann.

Die Nummern aus einem Telefonbuch sind nichts anderes als ein zufälliges, aleatorisches Zahlenreservoir. Nummern aus dem Telefonbuch haben aber noch eine andere Bedeutung, es sind sozusagen durch Ziffern kodifizierte Einzelschicksale.

Diese Idee setzte sich in meinem Kopf fest und ich begann, ganz zufällig die Zahlen aus dem Telefonbuch abzuschreiben, indem ich mir überlegte, was ich damit nun machen könnte. Um zu Musik zu kommen könnte man diese Zahlen in Taktarten umwandeln: 1/8 bis 9/8.

So entstand als Ausgangspunkt ein **metrischer Formplan** [*austeilen oder projizieren*]: Kompositionsskizzen Seite 6, Abbildung 56: „Metrischer Formplan -1-“].

Wir sehen, daß ich mir überlegt habe, ein Stück in 3 Teilen zu komponieren. Der erste Teil sollte 5 Minuten dauern. Da ich noch keine Ahnung hatte, wie die Musik werden wird, die aus diesem Prozeß entstehen wird, mußte ich als Arbeitshypothese einfach mal ein Tempo festlegen. Wenn wir ein Tempo von Achtel = 109 nehmen, dann müßte dieser Teil 545 Achtel dauern.

Dann folgte eine weitere Festlegung: In diesem ersten Teil sollte nur ein Taktartenbereich von 5-9 Achteln vorkommen.

Nun durfte ich innerhalb dieses Zahlenbereichs 5-9 willkürlich Zahlen aus dem Telefonbuch abschreiben, bis die Zahl 545 voll war. Ob es sich zufälligerweise so ergeben hat, daß am Anfang die aufsteigende Zahlenreihe 5-6-7-8-9 steht oder ob ich nachträglich noch eine gewisse Ordnung oder sich entsprechende Muster in die Abfolge hineingebracht habe, weiß ich nicht mehr, aber das spielt für das Resultat auch keine Rolle.

Der 2. Teil sollte 4 Minuten dauern und der 3. Teil 2 Minuten. Die Teile sollten also immer kürzer werden.

Im 2. Teil sollte das Tempo Achtel = 79 gelten, im 3. Teil Achtel = 47. Warum die Tempo-Zahlen 47, 79 und 109? Das sind Primzahlen, die jeweils 7 Zahlen auseinanderliegen. 7 ist auch eine Primzahl. 7 Primzahlen nach unten würde 19 ergeben und nochmals 7 nach unten ergibt 2. (Das ist die erste Primzahl.) Die Zahlen 2 und 19 sind aber als Metronom-Tempi nicht brauchbar.

Wenn man **in der Unendlichkeit der Möglichkeiten** beginnen will, sich einen Weg zu bahnen und etwas zu gestalten, dann kann man nicht alles offen lassen, sondern man muß Entscheidungen treffen und gewisse Punkte festlegen, von denen aus man dann weitergehen kann.

Einfacher wäre es, wenn man sich in einem abgesteckten bzw. bereits erforschten Bereich bewegt. Wenn man beispielsweise sagt: Ich will komponieren wie der Komponist XY. Dann sind viele Rahmenbedingungen schon vordefiniert, und man braucht sich nur in diesem Bereich zu bewegen. Wenn man hingegen eine Musik erfinden will, die ganz neu sein soll und für die es noch keine Vorlage gibt, dann muß man alles von Grund auf neu erfinden und entwickeln.

Nach der Festlegung der Dauern und der Tempi folgte die Festlegung der Taktartenbereiche:

Für den 1. Teil: 5/8 bis 9/8.

Für den 2. Teil: 1/8 bis 5/8.

Für den 3. Teil: 1/8 bis 9/8.

Ursprünglich war also ein Stück in drei Teilen geplant. Nachdem dann aber allmählich, nach längeren Prozessen, die wir nachher noch anschauen werden, klar wurde, wie die Musik

aussehen würde, wurde auch klar, daß diese Musik nicht im Tempo Achtel = 109 spielbar ist. Deshalb mußte ich nachträglich aufgrund der real entstandenen und erklingenden Musik das Tempo für den 1. Teil von 109 auf 52 ändern. Dadurch dauerte dieser Teil nun nicht mehr, wie geplant, 5 Minuten, sondern bereits 11 Minuten.

Zudem war inzwischen fast ein Jahr mit Kompositionsarbeit vergangen und ich hatte nicht nur die 220 Skizzenseiten vollgeschrieben, die hier als Buch gebunden sind [*Buch zeigen*]. Das ist nämlich für dieses Stück bereits die 2. Gesamtfassung des **Kompositionsprozesses, dokumentiert durch Skizzen**. Vorher gab es auch schon 83 Skizzenblätter einer 1. Gesamtfassung, die ich aber verworfen hatte, weil sie immer komplizierter wurde und weil die daraus entstandene Musik nicht meinen Vorstellungen entsprach.

Realisiert wurde also schließlich nur der 1. Teil des Stückes. Das ergab dann, wie gesagt, bereits das 11-minütige Stück, das ursprünglich als Gesamtdauer für die 3 Teile geplant war. Die Gesamtdauer des Stückes ist sich also gleich geblieben, obwohl ich nur den 1. Teil ausgeführt habe.

Nicht nur die Zahlen aus dem Telefonbuch ergaben eine zufällige Zahlenfolge, auch die zeilenweise Anordnung, wie sie sich beim Abschreiben der Zahlen auf der Abb. 56 ergab, war zufällig. So standen zufälligerweise auf der 1. Zeile die Zahlen 1-23, auf der 2. Zeile die Zahlen 24-46 usw.

Der Zufall in der Musik ist aber nicht eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Es gibt beispielsweise bereits von Mozart ein „Musikalisches Würfelspiel“, mit dem man Takte in zufälliger Reihenfolge zu einem Menuett anordnen kann.

Der Zufall ist ein Geschenk, denn er befreit mich von der Aufgabe, in einer unübersichtlichen Situation etwas entscheiden zu müssen, in der ich die Folgen meiner Entscheidungen noch gar nicht abschätzen kann und wofür es in diesem Zustand deshalb noch keine Kriterien gibt. Und der Zustand war in diesem Stadium des Kompositionsprozesses sehr unübersichtlich, denn ich hatte keine Ahnung, wie die Musik aussehen würde, die einmal in den vorliegenden Taktarten erklingen wird. Deshalb nahm ich diese zufällige Anordnung gerne entgegen, um daraus etwas zu entwickeln.

Aus dieser, zufälligen, zeilenweisen Anordnung der Zahlen ergab sich nämlich jetzt **die formale Unterteilung des Stückes**, wie wir sie auf der Abb. 57 sehen [*austeilen*]:

1. Zeile bzw. 1. Abschnitt des 1. Teils: Takte 1-23
2. Zeile bzw. 2. Abschnitt des 1. Teils: Takte 24-46
3. Zeile bzw. 3. Abschnitt des 1. Teils: Takte 47-70
4. Zeile bzw. 4. Abschnitt des 1. Teils: Takte 71-81 usw.

Als nächsten Schritt legte ich fest, wie viele Impulse bzw. Tonwechsel in jedem Takt stattfinden sollten, also die sog. Dichteverhältnisse (ebenfalls auf der Abb. 57):

Wir sehen: „Impulse pro Takt“

1. Zeile bzw. 1. Abschnitt: Takte 1-23: 0-3 Impulse
2. Zeile bzw. 2. Abschnitt: Takte 24-46: 1-4 Impulse
3. Zeile bzw. 3. Abschnitt: Takte 47-70: 2-5 Impulse
4. Zeile bzw. 4. Teil: Takte 71-81: 3-6 Impulse usw.

(Dasselbe habe ich auch für die später nicht ausgeführten Teile 2 und 3 erstellt.)

Ein Blick in die Partitur zeigt uns, daß etwas nicht stimmt, denn im 3. Takt treten nicht maximal 3, sondern 6 neue Töne ein. Wenn man hingegen nicht pro Takt, sondern pro Stimme schaut, dann stimmt es, dann treten in den Takten 1-23 tatsächlich 0-3 neue Töne pro Stimme ein. Auch Stichproben weiter hinten bestätigen das. Die Tabelle auf der Abb. 57 ist also nur ein erster Entwurf, der im Verlaufe des Kompositionsprozesses noch weiter modifiziert und angepaßt werden mußte, sobald klarer wurde, wie die Musik aussehen würde.

Weiter steht auf dieser Abb. 57, daß es in diesem ausgeführten 1. Teil, im Gegensatz zu den anderen Teilen, keine Pausen geben sollte. Deshalb sind im ganzen ausgeführten Stück keine Pausen zu finden, was für die Bläser eine Herausforderung darstellt.

Obwohl die Ausgangslage von aleatorischen, d.h. zufälligen Konstellationen (in Form der zufälligen Telefonnummern) ausging, sollte nun aber alles, was daraus folgt, logisch zwingend und nachvollziehbar davon abgeleitet sein, um ein in sich geschlossenes, homogenes Stück zu erzeugen. Das Ziel oder die Vorstellung war eine Art „**kybernetisches System**“, also ein selbststeuerndes System, das sich aus gegebenen Anfangsprämissen und Regeln sozusagen selbst konstruiert. In diesem Sinne war diese Vorgehensweise ein Vorläufer des algorithmischen Komponierens zu einer Zeit, als dieses noch nicht existierte.

Jetzt war also mit der Konstruktion der Taktartenfolge und mit der Definition der Dichteverhältnisse sozusagen der Rahmen des Stückes gebaut bzw. definiert. Um alle weiteren Parameter wie Rhythmus und Tonhöhen aus dem gleichen Anfangskern zu entwickeln, mußte ich Methoden finden, um aus diesen Taktarten nun Rhythmen zu entwickeln, die nicht irgendwie sind, sondern die in enger Verbindung zu diesen Taktarten stehen, damit das Ganze zu einem verständlichen Bezugssystem wird und Sinn macht. Es stellte sich also die Frage, wie man nun aus diesen Taktarten Rhythmen ableiten kann. Eine Möglichkeit sehen wir auf der Abbildung 58.

Rhythmus aus Metrum (Abb. 58 [*austeilen*])

Dies nennt man nun eine „Kompositionsmethode“ oder eine „Kompositionstechnik“. Solche Techniken zu entwickeln ist auch ein Teil des Erfindungsprozesses, wenn man die Musik von Grund auf bzw. vom Punkt Null aus entwickeln will. Und wir sehen in den Notizen, daß es davon mehrere Fassungen gab.

Die Abb. 58 bezieht sich auf eine frühere Fassung des Taktes 2. Wir sehen hier also das System, nicht aber das definitive, in der Partitur ausgeführte Resultat.

Die Ableitung wurde nun so ausgeführt, daß die jeweils benachbarten Takte die Olen-Unterteilung des jeweils zu bearbeitenden Taktes determinierten.

Konkret heißt das für den Takt 2:

- Der nachfolgende 7/8-Takt ergab für die 1. Klarinette Septolen. (Da es in der definitiven Partiturversion in der 1. Klarinette im 2. Takt keinen Tonwechsel gibt, ist die Septole nicht sichtbar. Die Quintole bezieht sich nur auf die Dynamik, die von der 2. Klarinette aus gesteuert wird. Deshalb werden die Quintolen der 2. Klarinette in der 1. und 3. Klarinette übernommen.)
- Der vorhergehende 5/8-Takt ergab für die 2. Klarinette Quintolen-Unterteilungen.
- Und der 2. Takt selber ergab für die 3. Klarinette keine Olen, sondern einfache 32tel. Diese 32tel werden in der 3. Klarinette in der definitiven Partitur beim Tonwechsel wirksam. Die Quintole bezieht sich auch in der 3. Klarinette, wie bei der 1. Klarinette, nur auf die Dynamik, die von der 2. Klarinette aus gesteuert

wird. Deshalb wurde die Quintole von der 2. Klarinette für die Dynamik übernommen.

Wir kommen zum 2. Schritt auf der Abbildung 58: In einem zweiten Schritt wurde pro Klarinette die Anzahl Impulse (innerhalb des vorher definierten Bereichs 0-3) festgelegt. Dabei galten wiederum die Taktartenzähler als Abzähl-Filter.

Bei der 1. Klarinette ist die „7“ der Taktartenzähler. Mit der „7“ wurde nun die Reihe der möglichen Impulse abgezählt: 0-1-2-3-0-1-2.

In der 1. Klarinette sollten für Takt 2 in der 1. Fassung der rhythmischen Partitur also 2 Impulse bzw. neue Tonhöhen erklingen, für die 2. Klarinette 0 Impulse und für die 3. Klarinette 1 Impuls.

(In der 2. Fassung der rhythmischen Partitur wurden diese Zuordnungen vertauscht.)

Wir kommen zum 3. Schritt auf der Abbildung 58: In einem dritten Schritt wurden dann innerhalb dieser durchlaufenden Olen-Unterteilungen die Impulsorte festgelegt (also der Ort, an dem die neuen Töne eintreten sollen), indem auch wieder die Taktartenzähler als Filter benutzt wurden.

In der 1. Klarinette haben wir 7:6 Achtel bzw. 14 Sechzehntel.

Nun wird mit der 7 so lange gefiltert (d.h. Töne gestrichen), bis die erforderliche Anzahl von 2 Impulsen erreicht ist.

Unter „4“ auf der Abb. 58 sehen wir das rhythmische Resultat für diesen 2. Takt. Daß dieses Resultat nicht mit der definitiven Partitur übereinstimmt, hängt mit den nun folgenden Zusatzregeln zusammen, von denen einige auf der Abbildung 59 formuliert wurden [*austeilen*].

Diese teilweise komplizierten Zusatzregeln sollten dazu führen, daß eine größtmögliche Vielfalt von Rhythmen erreicht werde, also sozusagen eine „Komplementärrhythmik auf einen größeren Abschnitt bezogen“, und nicht eine banale, gleichförmige Rhythmik.

Man kann also einmal erstellte Kompositionsverfahren nicht einfach abwickeln, sondern es braucht immer auch **die kritische Reflexion**, den kompositorischen Eingriff des Komponisten. (Das war auch in der strengsten Phase der seriellen Musik nicht anders, z. B. in den „Structures Ia“ von Pierre Boulez.)

Diese Zusatzregeln sollten also sicherstellen, daß ein interessantes Resultat das Ergebnis dieser Prozesse sein würde. Durch diese Zusatzregeln wurden aber die ursprünglichen Resultate verzerrt, so daß der Kompositionsprozeß schwer nachzuvollziehen ist.

Aus diesen verschiedenen Verfahren resultierten die verschiedenen Fassungen der rhythmischen Partitur.

Ich habe auch andere **rhythmische Transformationsmöglichkeiten** in Betracht gezogen, die ich jedoch nicht ausgeführt habe. Wir sehen sie auf der Abb. 61 [*austeilen*].

Nachdem nun eine rhythmische Partitur erreicht wurde, die allen gesetzten Ansprüchen gerecht wurde, mußten noch, in Analogie zu den bisherigen Verfahren, die Töne gefunden werden.

Die Vordispositionen dazu sehen wir auf der folgenden Abbildung 65 [*austeilen*]:

Die Tonhöhendisposition

In Analogie zu den metrischen und rhythmischen Verfahren wurden auch bei den Tonhöhen für die vier verschiedenen Abschnitte zuerst die Bereiche festgelegt, nämlich

die Umfänge,
 die Abstandslagen der drei Instrumente,
 die melodischen Fortschreitungen,
 die harmonische Klanglichkeit usw.,
 so daß daraus eine Art „**Begriffsspiegelsymmetrie**“ der vier Abschnitte entstand, wie sie unten auf der Abb. 65 zu sehen ist:

Wir lesen dort, daß im ersten Abschnitt ein aus gleichberechtigten bzw. gleichwertigen Stimmen gebautes „Tutti-Gefüge“ erklingen sollte, indem alle Stimme gleichzeitig komponiert werden.

Demgegenüber hat im zweiten Abschnitt jede Klarinette eine individuelle Hüllkurve zugeordnet bekommen.

Im dritten Abschnitt sollten sich alle drei Klarinetten innerhalb einer einzigen gemeinsamen, sehr engen mikrotonalen Hüllkurve bewegen, wobei sich diese Hüllkurve bezüglich Ambitus und Tonhöhenlage ständig wandeln sollte.

Im vierten Abschnitt schließlich finden wir eine Art Synthese der vorangegangenen Abschnitte und gleichzeitig gewissermaßen eine symmetrische Spiegelung des ersten Abschnittes („quasi Soli im Tutti“ statt „Tutti“). Das heißt: die 3. Klarinette ist gleichsam solistisch komponiert, ohne daß sie aber interpretatorisch besonders solistisch hervortretend zu spielen hätte. Die 2. Klarinette spielt den Krebs dieser Intervallfolge, während die 1. Klarinette die verbleibenden harmonischen Ergänzungstöne hinzuzufügen hat (wie bei einem Kantilenensatz das Triplum).

Dann wurde nach ähnlichen Filterverfahren wie beim Rhythmus aus diesen Rahmenbedingungen eine Auswahl getroffen.

Daraus resultierte die Tonhöhen-Partitur.

Schließlich kommen wir noch zur

Beleuchtung des Tonhöhenmaterials

In diesem Stück sollten nicht nur einfach Tonhöhen und Rhythmen vorkommen, sondern dieses Material sollte nun verschiedenartig beleuchtet werden.

In jedem Abschnitt sollte eine andere Beleuchtungsform angewandt werden.

Im ersten Abschnitt sollte es um die dynamische Beleuchtung gehen. Das erkennen wir in der Partitur durch die rhythmisierte Dynamik.

Im zweiten Abschnitt sollte die klangfarbliche Beleuchtung des Ton-, Rhythmus- und Metrum-Materials durch verschiedene Spielarten im Vordergrund stehen. Die speziellen Spielarten erhalten hier die Funktion einer Erweiterung der Meta-Klanglichkeit, nachdem die Klanglichkeit im 1. Abschnitt mittels der Dynamik beleuchtet wurde.

Dazu mußte ich zuerst einmal Tabellen erstellen, auf denen man sehen kann, welche speziellen Spielarten auf der Klarinette möglich ist [Seite 87 der Kompositionsskizzen].

Dann mußte ich herausfinden, welche Spielarten mit welchen anderen Spielarten kombinierbar sind. Dazu zeigt die Abb. 88 verschiedene Kategorien der Klangfarben-Kombinierbarkeit [*austeilen*].

Nun wurde daraus eine Auswahl getroffen, welche fließende Übergänge von einer Spielart zur nächsten erlaubte. Und dann folgte die Auswahl und die Anordnung nach ähnlichen Verfahren wie beim Rhythmus und den Tonhöhen.

Im dritten Abschnitt ging es um andere Formen von dynamischen und klangfarblichen Beleuchtungen (den sog. „Schwellern“, die wir das letzte Mal besprochen haben).

Und im vierten Abschnitt sollten verschiedene Kombinationen von allen Beleuchtungsformen vorkommen.

Nebst diesen parametrischen Beleuchtungen einzelner Abschnitte findet eine zusätzliche globale klangliche Verfärbung des ganzen Stückes statt, indem alle Tonhöhen um einen Viertelton transponiert wurden, so daß im ganzen Stück kein einziger traditioneller Griff vorkommt und sich dadurch eine Art **Meta-Klanglichkeit** ausbreitet.

Ich hoffe, ich konnte einen kleinen Einblick in die Kompositionswerkstatt geben und danke für die Aufmerksamkeit.

Klainerntentrio : metrischer Formplan - 1-

1. Teil : 5' bei $\text{♩} = 109 \rightarrow \frac{60}{109} \left| \frac{300 \cdot 109}{60} = 545 \right. \downarrow$ Zahlenreservoir:
 (5 bis 9) Telefonbuch

(Gerade Zähler werden in Viertelmetten umgewandelt, um eine ruhige Bewegung zu suggerieren.)

(5*) 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 5 | 7 | 6 | 9 | 8 | 6 | 9 | 9 | 8 | 6 | 8 | 5 | 6 | 8 | 9 | 8 | 7 | 6 |

(6*) 9 | 7 | 5 | 5 | 7 | 5 | 7 | 6 | 6 | 6 | 7 | 5 | 7 | 5 | 9 | 8 | 6 | 5 | 7 | 8 | 6 | 9 | 5 |

(7*) 9 | 6 | 7 | 6 | 5 | 6 | 6 | 5 | 7 | 5 | 6 | 7 | 6 | 9 | 5 | 9 | 5 | 5 | 8 | 9 | 7 | 6 | 6 | 9 |

(7*) 8 | 6 | 5 | 7 | 8 | 7 | 5 | 7 | 5 | 6 | 7 |

: systemfremde Leerstellen (♯, Halbtöne) jeweils auf erstmöglichem Taktpuls \rightarrow verworfen
steigend

2. Teil : 4' bei $\text{♩} = 79 \rightarrow \frac{60}{79} \left| \frac{240 \cdot 79}{60} = 316 \right. \downarrow$
 (1 bis 5)

(82) (85) (90) (95) (100) (105)

1 | 4 | 2 | 5 | 3 | 4 | 2 | 5 | 2 | 1 | 4 | 1 | 2 | 5 | 5 | 3 | 2 | 1 | 4 | 2 | 3 | 5 | 1 | 5 |

2 | 3 | 2 | 5 | 1 | 4 | 3 | 4 | 4 | 2 | 3 | 1 | 4 | 2 | 3 | 5 | 2 | 3 | 3 | 2 | 1 | 4 | 2 | 3 | 1 |

3 | 5 | 2 | 3 | 2 | 5 | 3 | 2 | 4 | 5 | 3 | 2 | 5 | 4 | 4 | 3 | 3 | 5 | 2 | 3 | 4 | 2 | 4 | 4 |

2 | 5 | 2 | 5 | 4 | 3 | 5 | 4 | 2 | 2 | 4 | 2 | 3 | 1 | 4 | 4 | 2 | 2 | 3 | 5 | 4 | 4 | 3 | 2 |

3 | 3 | 2 | 3 | 5 | 1 |

3. Teil : 2' bei $\text{♩} = 47 \rightarrow \frac{60}{47} \left| \frac{120 \cdot 47}{60} = 94 \right. \downarrow$
 (1 bis 9)

(185) (190) (195) (200)

6 | 1 | 3 | 5 | 4 | 7 | 6 | 5 | 4 | 9 | 8 | 1 | 2 | 5 | 7 | 2 | 8 | 3 | 8

Wählgen: 9 | 5 | 6 | 4 | 3

Klarinetten trio: metrischer Formplan -2-

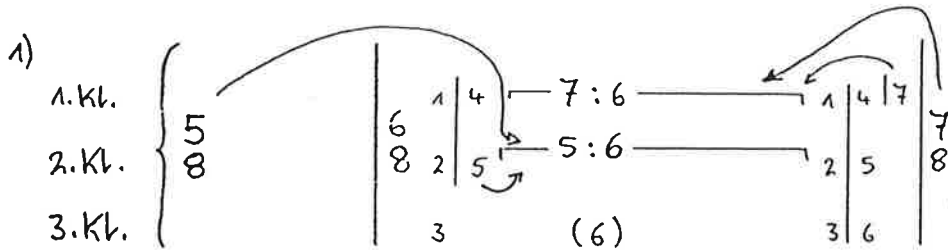
		Impulse pro Takt	(1. u. 3. Teil: auf jeweils 1 Takt 2. " : " " 2 Takte)
1. Teil,	1. Zeile (T. ① - ②③) :	0 - 3	} alle "ähnlich, keine Pausen
	2. " (T. ②④ - ④⑥) :	1 - 4	
	3. " (T. ④⑦ - ⑦⑩) :	2 - 5	
	4. " (T. ⑦① - ⑧①) :	3 - 6	
2. Teil,	1. Zeile (T. ⑧② - ⑩⑤) :	5 - 11	} alle abwechslungsweise, Pausen einführen (Ereignis-Trigger-Punkte bestimmen)
	2. " (T. ⑩⑥ - ①③①) :	7 - 13	
	3. " (T. ①③① - ①⑤⑤) :	5 - 13	
	4. " (T. ①⑤⑥ - ①⑦⑨) :	3 - 13	} alle abwechslungsweise, Tendenz: 3. Klar. schnell, die andern langsam
	5. " (T. ①⑧① - ①⑧④) :	2 - 13	
3. Teil, 1.+2. Klar. :	0 - 6		
	3. Klar. (Bassklarinette):	7 - 13	

*) Im ersten und im 2. Teil wird in der 2. Zeilenhälfte die horizontale Stimme jedes Instrumentes aus der 1. Zeilenhälfte vertikal auf alle 3 Instrumente übereinandergelegt. (Dieses Verfahren habe ich schlussendlich nicht ausgeführt.)

Abb. 58

(In der 1. Fassung galt die zusätzl. Regel, dass bei den Proportionen die linke Zahl stets höher sein musste als die rechte. Dies ergab 2 Zusatzmöglichkeiten: 1. Beispiel 5:6 → 5:3
2. Beispiel 6:7 → 12:7)

Rhythmus aus Metrum (2. Fassung)



Treffen beide aufeinander, so hat links Vorrang und rechts rutscht um eins nach unten.

2) wieviele Impulse :

	0	1	2	3	
1. Klar.:	1	2	3	4	
	5	6	7		→ 2
2. Klar.:	1	2	3	4	
	5				→ 0
3. Klar.:	1	2	3	4	
	5	6			→ 1

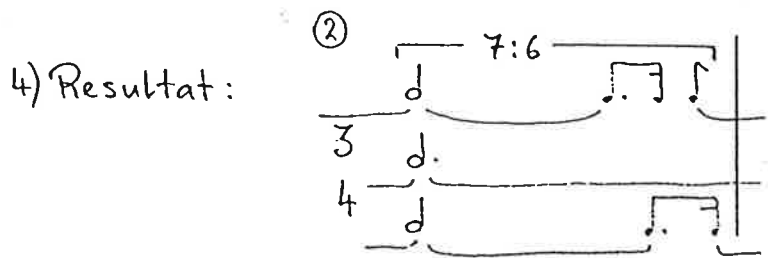
3) kleinster Wert bei $f=109$: F ↑ auf die nächstliegende Verdopplung runden

$\frac{5}{8} + \frac{6}{8} + \frac{7}{8} = 18$ → 1. Klar.: 14, gekürzt mit 7 :

" → 2. Klar.: 20, " " 5 :

" → 3. Klar.: 24, " " 6 :

↑ bei Gleichstand die höhere Zahl wählen



René Wohlhauser
17-10-1986

Bemerkung: Wenn die Punkte 1) und 2) in mehreren Stimmen identisch sind, so erhalten diese alle das selbe Resultat.

Rhythmus - 1 -Abzählraster I. Teil: \mathbb{F}

Abzählzahl	1. Klarinette	: Taktartenzähler	links
"	2. "	: "	mitte
"	3. "	: "	rechts

Regeln:

- 1.) Es wird fortlaufend abgezählt.
- 2.) Bezogen auf die ersten 5 Achtel darf kein 32tel wieder erscheinen, bevor alle andern verwendet worden sind

Resultat: Zunehmende Verzerrung der anfänglichen Verhältnisse.

„Komplementärhythmik“ (auf einen grösseren Teil bezogen).

Es wird eine grössmögliche Vielfalt der Rhythmen (innerhalb des gegebenen Rasters) erreicht. Die Rhythmen sind aber strengstens aus den Taktarten abgeleitet.

Rhythmische Transformationsmöglichkeiten

T. ②, Cl. 2

Umwertung (4) (3) (2) (8)

Verhältnis

Augmentation
Diminution

↓ Proportion
15:8
J. J.

Subteilungen

etc.

(Bahn Basel-Luzern 6. Mai 1987)

vgl. auch die Abhandlung „Entwicklungsmöglichkeiten rhythmischer Figuren“
" " „Schlagzeugstrio“ u. „Duometrie“ - Komp. Arbeits-Skizzen

Permutation mit andern Figuren z.B. u.

a) Wertung : (mit od. ohne Beibehaltung d. Figurenstruktur)

b) Impulsanzahl : (Verteilung frei)

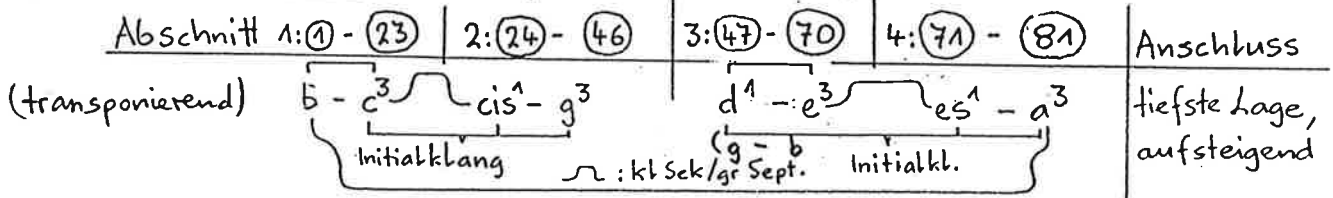
c) Figurenstruktur : (hier: regelmässig, kurz-lang-kurz)

7/8-5-87

Tonhöhendisposition bzw. formale Disposition } des I. Teils

I. Teil: zusammenfassende Übersicht (Takte ① bis ⑧1)

- stets statistisch-komplementärharmonische Verteilung auf alle 3 Stimmen (alle 3 Stimmen gleichzeitig komponieren)
- Ambitus, Oktavlagen: Tiefton stets zu Beginn, Hochton zu Ende eines Abschnittes



<u>Abstandslagen:</u>				
eng-mittel	mittel-weit	eng	weit	
<u>Melodie-Fortschreitungen:</u> Sprünge / Schritte vorwiegend				
klein-mittel	mittel-gross	klein	gross	
<u>Dissonanzgrad, harmonische Klanglichkeit:</u> Bevorzugung				
weich-dissonant	spröd-rein	weich-spröd	weich-dissonant	
z.B. gr 2 - Terz	kt 2 - Quint	gr 2 - gr / kt 2	kt 3 - kt 6	

- Stimmtausch: in geringem Masse und unsystematisch
- Tendenz, Konzept: im Grossen allmähliche Ausdehnung, im Kleinen „tonpoetische“ Linearität; eher non-direktionell
- Tempo der Parametermodulationen: allmählich
- Prinzip: nicht wortwörtliche Umsetzung der Rhythmik, sondern Verdichtung durch Überlagerung verschiedenartiger Gestaltungsvorgänge.
- Begriffsspiegelsymmetrie:

Tutti (alle Stimmen gleichzeitig komponieren)	individuelle Hüllkurven	gemeinsame mikrotonale Hüllkurve	quasi Soli im Tutti:	mehr Stimmtausch
	1. $\begin{cases} 8 c^3 - g^3 \\ 2 a^2, a^2 \end{cases}$		3. Klar. nach bestimmten intervallisch-melod. Regeln durchkomponiert (1) Terz u. 6/2/4, 5 + Trit/3/7 u. 2/4) 1)+2/5) 1)+3/6) 2)+3/7) 1)+2)+3) } $\begin{matrix} \text{steigend} \\ \text{taktweise} \end{matrix}$	
	2. $\begin{cases} 2 b^3 h^2 \\ 6 cis^2 es^2 h^2 / 1^2 2^2 \end{cases}$			
3. $\begin{cases} 2 h^1, c^2 \\ 8 cis^1 - as^1 \end{cases}$				

Kategorien der Klangfarben - Kombinierbarkeit

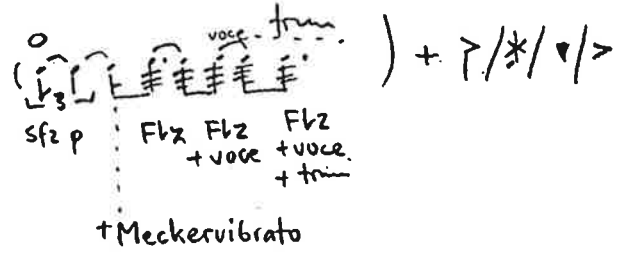
(Kriterien: technisch ausführbar und logisch sinnvoll)

1) ord + Flz + ^(x)trumm + voc+vibr. (z.B.

2) ♦ " " "

3) ◊ " " "

4) ◡ " " "



+ Meckervibrato

Klarinetten Trio - A - Entwurf - Partitur

♩ = 105

2. Teil

(1. Teil: statisch)

9

Initialakk. hervorheben

11

2) geht nicht unter den tiefsten vgl. T. 45/46 (Antsprchung)

13

2) V

15

I/V

(Akk. weiter einführen)

möglich: g (Mitte → längster Ton) a (oben), b, (des 1), d, (es), e, f (unten)

Handwritten musical score for measures 17-18. Measure 17 is circled with the number 17. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a bass clef. Measure 17 contains notes with accidentals (b, #) and a triplet of eighth notes. Measure 18 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Fingering numbers (5, 8, 3, 4) are written below the notes. A '10' is written above a group of notes in measure 18. The system ends with a double bar line and the number 4 written below the staves.

Handwritten musical score for measures 19-20. Measure 19 is circled with the number 19. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a bass clef. Measure 19 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Measure 20 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Fingering numbers (4, 4, 4, 4, 3, 8) are written below the notes. The system ends with a double bar line and the number 4 written below the staves.

e3, (f#), as, (e) *Melodie bis hierher nach (da der harmonische Verlauf den melodischen verdeckt, ist diese Kontrolle kaum nötig)*
 Grundens durchgeschaut

Handwritten musical score for measures 21-22. Measure 21 is circled with the number 21. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a bass clef. Measure 21 contains notes with accidentals (b, #) and a triplet of eighth notes. Measure 22 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Fingering numbers (4, 4, 4, 4, 7, 8, 6) are written below the notes. The system ends with a double bar line and the numbers 3, 4, 3, 4 written below the staves.

Handwritten musical score for measures 23-24. Measure 23 is circled with the number 23. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a bass clef. Measure 23 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Measure 24 contains notes with accidentals (b) and a triplet of eighth notes. Fingering numbers (3, 4, 3, 4, 9, 8, 2, 2, 2) are written below the notes. The system ends with a double bar line and the numbers 7, 8, 7, 8 written below the staves.

Handwritten musical notation for measures 25-26. The system consists of three staves. Measure 25 starts with a circled measure number '25'. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings. Measure 26 ends with circled measure numbers '5' and '8' on the right side of the staves.

Handwritten musical notation for measures 27-28. The system consists of three staves. Measure 27 starts with a circled measure number '27'. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings. Measure 28 ends with circled measure numbers '5' and '8' on the right side of the staves.

Handwritten musical notation for measures 29-30. The system consists of three staves. Measure 29 starts with a circled measure number '29'. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings. Measure 30 ends with circled measure numbers '3', '4', '3', and '4' on the right side of the staves.

Handwritten musical notation for measures 31-32. The system consists of three staves. Measure 31 starts with a circled measure number '31'. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings. Measure 32 ends with circled measure numbers '3', '4', '3', and '4' on the right side of the staves.

33 (#) b

5/8

35 (b)

5/8

37 (b)

4/4

39 (b)

5/8

Handwritten musical score for measures 41-42. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. A circled measure number '41' is at the beginning, and a circled measure number '42' is at the end. A page number '-97-' is in the top right corner.

Handwritten musical score for measures 43-44. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. A circled measure number '43' is at the beginning, and a circled measure number '44' is at the end.

Handwritten musical score for measures 45-46. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. A circled measure number '45' is at the beginning, and a circled measure number '46' is at the end. Above the first staff, there is a handwritten note: "2) vgl. T. (43)".

Handwritten musical score for measures 47-48. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. A circled measure number '47' is at the beginning, and a circled measure number '48' is at the end.

gr2-gr2 | k12-gr3 | k12-k13 | gr2-k13 | gr2-r4 | k12-r4 | k13-k13 | gr3-gr2 | gr3-gr3 | gr2-gr3 | k13-r4 | k13-r2 | gr2-gr3

-98-

(49)

kl oben, unten

(51)

Spiegelbild

Cluster Mittelklasse

Spiegelbild

Klangidentität

Ab schwächen von Cluster tiefe Lage (die umfassenden Töne q-a bleiben liegen)

(53)

(55)

(57) *b*

gleiche Töne wie T. (53)

Oberstimme führt 3 Takte lang (abwärts)

(59)

(61)

Unterstimme führt 3 Takte lang (aufwärts)

(63)

Mittelst.
führt
3 Takte
~

-9-

Handwritten musical score for measures 65-66. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 65 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Measure 66 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Chord symbols (b) and (b) are written above the top staff in measure 66. Fingering numbers (5, 4, 3, 2) are present in the top staff. A circled measure number '65' is at the beginning.

Handwritten musical score for measures 67-68. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 67 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Measure 68 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Chord symbols (b) and (b) are written above the top staff in measure 68. Fingering numbers (3, 4) are present in the top staff. A circled measure number '67' is at the beginning.

fei

Handwritten musical score for measures 69-70. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 69 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Measure 70 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Chord symbols (b) and (b) are written above the top staff in measure 70. Fingering numbers (3, 4) are present in the top staff. A circled measure number '69' is at the beginning.

Handwritten musical score for measures 71-72. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 71 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Measure 72 contains a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff with triplets of eighth notes, and a bass line in the bottom staff with triplets of eighth notes. Chord symbols (b) and (b) are written above the top staff in measure 72. Fingering numbers (3, 4) are present in the top staff. A circled measure number '71' is at the beginning.

73

3. Klar. c.f. (in andern Stimmen nachschlagende gleiche Töne)

75

77

c' u. cis" im Moment einer Dissonanz oktaververtauschen

79

fis'-Oktavtausch in Diss.

h/d/f / g/a/b/cis/ es/e folg a

Handwritten musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with notes and rests, including a measure with a 'c/so' annotation. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a bass line with notes and rests, including a measure with a '6' annotation. The piece ends with a 'fff' dynamic marking.

A series of ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically on the page.

15

15

16

pump *p* *poco sfz p* *poco sfz mp* *(non cresc.)*

p *poco sfz mp* *mp* *(non cresc.)*

p *poco sfz p* *mp > p* *mp* *f*

17

17

18

(mp) *pp* *(non cresc.)*

(mp) *pp* *poco vibr.* *Flz* *10* *10* *non vibr.*

(f) *ord.* *pp* *poco sfz pp*

19

19

20

mf *sfz p* *sfz mp* *f*

mf *p* *sfz sfz mp* *f*

mf *sfz sfz mp* *sfz p*

21

21

22

mp *mp* *mp*

f *mp* *mp* *6 (d)*

1) Klangfarbentiller

(2)

23

24

(d) *p* *Flz* *p* *(sempre)* *p* *(sempre)*

2 (d.) *2 (d.)* *2 (d.)* *(voce gliss)*

f *voce gliss. lentamente sempre (der Klarinetten Ton bleibt)*

(sempre) *stets den gleichen Ton mitsingen bzw. Glissando*

VOCE: *mit dem gleichen Ton beginnen, starke Verfremdung durch viel Stimmanzahl*

25

25

26

tr *(d)* *(d)* *(d)*

Voce; stets den gleichen Ton 1 Oktave tiefer mitsingen bzw. Glissando 1 Oktave tiefer beginnen, starke Verfremdung durch viel Stimmanzahl

(voce sfz assa)

(f) *voce gliss. lentamente sempre (der Klarinetten Ton bleibt)*

voce

(f) *(harter, heller Ton)*

27

27

28

(tr) *(d)* *(d)* *(d)*

(voce) *(voce loco)* *molto vibr. (lento)*

29

29

30

molto vibr. (presto) *smorzato: presto pass.*

(non vibr.) *Flz* *(d)* *(d)*

f *7* *5*

(Klangfarbentiller)

(f) *(sehr viel Luft)* *6*

Tonrepetition: so viel als möglich, nicht aufdringlich, quasi vibrato, gedacht als Variante des Smorzatos

31

sim. (smorzato) f mf

voce molto vibr. (presto)

(c)

33

sim. f p

* (Klangfarbenbriller mit starkem Klappengeräuscharteil)

unsichere Tongebung, d.h. unregelmässiges „Meckervibrato“

p (harter, heller Ton)

35

f p

voce: stets den gleichen Ton 2 Oktaven tiefer mitsingen bzw. Glissando 2 Oktaven tiefer beginnen, starke Verfärbung durch viel Stimmanteil.

voce gliss. lentamente sempre (der Klarinetten Ton bleibt)

mf

37

(voce) come sopra (voce gliss. lentamente) f p

molto vibr. (lento)

presto/ff harter, heller Ton

39

(voce) molto vibr. (lento) fz

fz

41

unsichere Tongebung, d.h. unregelmässiges „Meckervibrato“

voce come sopra

voce gliss. lentamente sempre

mf p

43

(voce) (voce e bassa) (voce loco) (f) (Klangfarbenbriller mit starkem Klappengeräuscharteil)

mf p

45

(voce) poco vibr. mf ord. mp

47

49

51

53

1) $\text{(\hat{)}\text{}$: kurze Formate, quasi innehalten, die andern Spieler colle parte
 2) v : unbetont
 3) $\text{\textcircled{v}}$: übertriebener Zungenansatz (v) zu Beginn einer Note (nicht slap)

55

57

59

61

1) $\text{\textcircled{v}}$: starkes Klappengeräusch zu Beginn einer Note

63

- 9 - (non vibr.) → poco vibr.

65

molto vibr. (lento) trillo lento trillo presto

67

Flz voce 3) trillo presto

69

voce 3) (sehr viel Luft) nur Luft (sch) Flz

1) ♩^\dagger : übertriebener Zungenansatz (\dagger) zu Beginn einer Note (nicht slasp) 2) Klangfarbentriller 3) voce : ab hier stets den gleichen Ton in der bequemsten Lage mitsingen

71

non Flz Flz ord. 1) Flz slasp espressivo (poco vibr.)

73

(d) Flz molto esp. 7) slasp voce 2) Flz

75

ord. Flz slasp voce 3) voce 3) Flz

77

Flz Flz voce 3) voce 3) Flz

1) stets Klangfarbentriller 2) stärkst mögliche Verzerrung (kleine Sekunde singen) 3) wvl. Fussnote nächste Seite

79 (non vibr.) poco vibr. mf Flz cresc. voce (p) (cresc.) (legato) Flz cresc. (mp) voce non vibr. 1) mf wie abgeschnitten poco vibr.

81 Spannung halten! Spannung halten!

82 alle: Schreien! molto espr. molto vibr. non decresc. ffff wie abgeschnitten

1) von hier bis zum Schluss stetiges crescendo in Flz, trn, voce und Dynamik;

voce: zuerst singen, dann mehr und mehr schreien (maximalster Ausdruck!)

Der vollständige Titel für das Programmheft lautet:

René Wohlhauser (*1954)

Klarinetten trio "Metamusik" (1986/87)

für 3 B-Klarinetten

in memoriam Ludwig Wittgenstein

dem "Schweizer Klarinetten trio" gewidmet

Thomas Friedli
Stephan Siegenthaler
Ernesto Molinari

Bei dieser Komposition handelt es sich um ein Auftragswerk der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Die Partitur ist mit dem 1. Preis im Kompositionswettbewerb der "Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater" 1990 ausgezeichnet worden.

Die Uraufführung, gespielt von den Widmungsträgern, fand am Freitag, dem 1. November 1991 in der Kirche St. Mangen in St. Gallen im Rahmen einer Konzertreihe des Konzertvereins mit Unterstützung der "Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater" statt.