LONGUE DURÉE/COURTE DURÉE – MOMENTS MUSICAUX

Ein Text-Musik-Labyrinth
für sechs Streichinstrumente (zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli, Kontrabass), Zuspiel und Textrepräsentation

Tom Rojo Poller (2021)

LONGUE DURÉE/COURTE DURÉE – MOMENTS MUSICAUX ist als eine potenziell offene Form konzipiert, deren konkrete Aktualisierung von den Ausführenden wesentlich mitbestimmt wird. Grundlage der Formgebung sind sieben Komponenten, welche jeweils eine musikalische Spielanweisung für eine (mehr oder weniger) festgelegte Instrumentalbesetzung sowie einen zugeordneten Text umfassen. Eine Gesamtrealisierung soll beide Ebenen gleichberechtigt miteinander verschränken und geeignete Textrepräsentationen (z.B. Textzettel, -projektionen und/oder -lesungen) mit der (live-)musikalischen Umsetzung der Spielanweisungen kombinieren. Dafür sind die Komponenten so konzipiert, dass sie prinzipiell in jeder Kombination miteinander interagieren können. Pragmatisch gesehen wird es nötig sein, gewisse Grundstrukturen einer Gesamtrealisierung im Vorhinein festzulegen (z.B. hinsichtlich der (ungefähren) Gesamtdauer sowie der Abfolge, Kombination oder Überlagerung der Komponenten), andere Entscheidungen (vor allem bei der musikalischen Umsetzung) können auch ›in Echtzeit‹ von den Ausführenden getroffen werden.
Im Folgenden dazu einige Erklärungen zu grundlegenden Rahmensetzungen der musikalischen Komponententeile.

UMKEHR UND ZEITREISE

Besetzung:
Quartett: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello (2)

Zur Ausführung:
Das Stück besteht aus Einzelmodulen, deren Abfolgemöglichkeit durch die Pfeile angegeben ist. Erstes und letztes Modul des Stücks ist das zuoberst stehende (eine Anschlussmöglichkeit besteht hier zu Klang ›D‹ aus »SPECTRE SPECTRA«). Die konkrete Abfolge kann entweder prädeterminiert werden oder live entschieden werden. Zu letzterem Zweck dienen die über den Modulen stehenden Worte bzw. Wortteile, die von den Ausführenden (in geregelter Abfolge oder auch nur von jeweils einem/einer Ausführenden) angesagt werden können, so dass eine koordinierte Orientierung möglich ist. Eine weitere Option besteht darin, die Module in einer ›default‹-Abfolge zu spielen, nämlich von oben nach unten und dann ›auf der anderen Seite‹ zurück bis nach oben, wobei auf die Ansage »Umkehr« hin eine Umkehr der ›default-Richtung‹ erfolgt und durch die Ansage »Stille« eine Unterbrechung erzeugt wird (Wiederaufnahme entweder durch gestisches Einsatzzeichen oder durch Ansage der Orientierungsworte).

FROM R.W. TO R.W.

Besetzung:
Zwei Trios (Trio 1: Violine 1, Viola, Violoncello 1, Trio 2: Violine 2, Violoncello 2, Kontrabass), die einzeln oder kombiniert spielen können.

Zur Ausführung:
Die musikalische Spielanweisung ist quasi als ›Klavierauszug‹ gemeint, d.h. die drei Instrumente der beiden Trios können prinzipiell alle Einzelzellen aus allen System übernehmen.
Grundprinzip ist, dass jedes Instrument eine oder (präferiert:) mehrere Einzelzellen wiederholt und durch Pausen unterbrochen spielt (bei mehreren Zellen in ›frei empfundenen‹ überlagerten Loops), wobei sich alle drei Instrumente in langsamen Tempo nach und nach durch den ›Klavierauszug‹ ungefähr koordiniert ›nach rechts‹ bewegen (am Ende: Sprung zurück zum Anfang).
Die oben stehenden Jahreszahlen geben den Anfangseinsatzpunkt des Stücks an, d.h. zu Beginn wird eine Jahreszahl angesagt (auf Englisch) und dementsprechend beginnen Trio 1 und 2 zeitversetzt (bzw. bei der Ansage »July 26, 1882 A.D.« auch – mehr oder weniger – synchron).

JIM & JERRY

Besetzung:
Drei Duos (Violine 1/Viola; Violine 2/Violoncello 2; Violoncello 1/Kontrabass), die einzeln oder kombiniert spielen können.
Zur Ausführung:
Das Stück umfasst zwei Materialien, zwischen denen hin und her gesprungen werden kann. Übergänge sind jeweils bei den Noten, die mit einem Kasten eingerahmt sind, möglich (dabei gelten enharmonische Schreibweisen als identische Noten).
Das Grundtempo steht für alle Duos, ansonsten sind sie nicht zeitlich aufeinander abgestimmt. Bei den Einzelduos gibt es (was vorher festzulegen ist) jeweils ein ›Führungs-‹ und ein ›Verfolgungsinstrument‹, d. h. ein Sprung des ›Führungsinstruments‹ soll (mehr oder weniger) zeitverzögert im ›Verfolgungsinstrument‹ nachvollzogen werden. In der Regel ergibt sich daraus ein zunehmend chaotischer Prozess (der symbolisch die im zugehörigen Text angesprochene »thermodynamische Entropie« darstellt), es kann aber auch eine Zurückführung in den Ausgangszustand versucht werden.
Bei Material 2 können die durch Wiederholungszeichen gekennzeichneten Einzeltakte beliebig oft wiederholt werden (quasi als ›Minizeitschleifen‹), und am Ende der letzten Zeile wird wieder zum Anfang zurückgesprungen. Material, das grundlegend ›quasi legato‹ gespielt werden soll, kann auch (besonders wenn es Material 2 ›begleitet‹ pizzicato ausgeführt werden.
Eine Anschlussmöglichkeit für den Anfang und das Ende des Stücks besteht zu Klang ›A‹, ›C‹ und ›E‹ aus »SPECTRE SPECTRA«.

SPRECTRE SPECTRA

Besetzung:
Vom Solo (Kontrabass) bis zum Sextett (+ Violine 1/2, Viola, Violoncello 1/2, in beliebiger Einsatzreihenfolge und Kombination) + Zuspiel.

Zur Ausführung:
Das Stück umfasst sechs Spektralklänge, deren Tonhöhen in unterschiedlichster Weise (dynamisch, artikulatorisch etc.) dargestellt werden können. Ein Übergang von einem zum nächsten Klang wird jeweils vom Kontrabass initiiert, indem er den Grundton wechselt; daraufhin glissandieren alle anderen beteiligten Instrumente zu ihrem jeweiligen Akkordton. Zudem kann ein Zuspiel hinzutreten bzw. auch das Stück einleiten; es besteht aus Aufnahmen zweier elektromagnetisch erzeugter Spektralklänge. Wenn das Zuspiel erklingt, übernimmt dieses die ›Führungsrolle‹ vom Kontrabass. Die beiden Klänge basieren auf den Grundfrequenzen 50 Hz und 60 Hz, d.h. sie weichen intonatorisch leicht ab von den notierten Klängen ›A‹ und ›B‹, harmonische Interferenzen bzw. das Spiel mit ihnen (sowohl zwischen Zuspiel und Instrumenten als auch in deren Binnenzusammenspiel) sind hier explizit erwünscht.

LES ARCHIVES DES FINES RETROUVÉES

Besetzung:
Drei Duos (Violine 1/Viola; Violine 2/Violoncello 2; Violoncello 1/Kontrabass), die einzeln oder kombiniert spielen können.

Zur Ausführung:
Jedes der drei Duos hat eine Notenakkolade, die sehr ›theatralisch‹ darzubietende Schlusswendungen umfasst. Die genaue rhythmische Koordinierung ist dem Spiel der Ausführenden überlassen. Die Abfolge der einzelnen Schlusswendungen kann in drei Grundmodi erfolgen: 1. Einzeln-separat, durch mehr oder weniger lange Pausen durchbrochen, frei umherspringend zwischen den Wendungen, koordiniert durch eine jeweilige Ansage (auf Französisch) der zugehörigen Zahl ; 2. Von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung (hier wäre auch ein Grundaccelerando oder -rallentando integrierbar); 3. In Mischformen zwischen 1. und 2. (z.B. Sprung bei Zahlenansage, dann in regelhafter Abfolge).
Dieses Stück bietet sich besonders als ›inter-‹ bzw. ›kontrapunktierendes‹ Moment in der Überlagerung mit anderen Stücken an.

XS-TINNI-(MI)-TUS

Besetzung:
Zuspiel + Solo bis Sextett (alle Instrumente dabei in beliebiger Einsatzreihenfolge und Kombination möglich).

Zur Ausführung:
Das Stück wird durch das Zuspiel initiiert, das aus der Aufnahme gleichbleibender Impulsfolgen eines MRT besteht. Daraufhin setzten ein oder mehrere Instrumente ein mit den Einzelzellen, die beliebig oft wiederholt werden können bzw. – im Fall der Zellen mit dem hohen ›E‹ –: die beliebig lange ausgehalten werden können und zwischen denen frei hin und her gesprungen werden kann. Bei den rhythmischen Elementen ergeben sich rhythmische Figurationen, deren Impulstempo genau auf jenes der MRT-Aufnahmen abzustimmen ist. Im gruppendynamischen Zusammenspiel sollen dabei minidramaturgische Synchronisationsprozessen ausgelotet werden, d.h. die Ausführenden spielen zunächst frei gewählte Zellen und ›einigen‹ sich dann auf eine Zweier-, Dreier- oder Vierergruppierung des Sechzehntel-Grundpulses (eine ›Führungsrolle‹ kann, aber muss nicht unbedingt der Kontrabass übernehmen). Dabei können auch immer wieder gemeinschaftliche Pausen der Impulse eingestreut werden (so dass die etablierte Gruppierung von den Zuhörenden quasi intern konditioniert fortgesetzt werden kann).

ANDREI UND IGOR

Besetzung:
Violine (1 oder 2), Viola, Violoncello (1 oder 2)), Kontrabass.

Zur Ausführung:
Alle Ausführenden spielen und singen gleichzeitig (letzteres in ›monoton-sakralem‹ Rezitationsstil). Eine Orientierung im Gesamtablauf ist durch die Einsatzabfolge der Texte möglich. Die notierten Glissandi sollen langsam und sehr gleichmäßig erfolgen. Grundlegend sind (außer für den Kontrabass) zwei Varianten des instrumentalen Parts möglich: als ausgehaltener Arco-Ton (Variante 1) oder als (maximal moderat schnelles) Tremolando auf zwei zwei benachbarten Saiten (Variante 2; das Tremolando-Tempo sollte dabei nicht synchronisiert sein). Zwischen diesen beiden Varianten kann jederzeit hin und her gesprungen werden.
Eine Anschlussmöglichkeit für Anfang und Ende ist Klang ›B‹ aus »SPECTRE SPECTRA«.

TEXTE

UMKEHR UND ZEITREISE

Der dunkle, ruß- und wolkenverhangene Kölner Winterhimmel des Jahres 1969 lastete schwer auf dem Gemüt Bernd Alois Zimmermanns, dessen Kräfte durch die Arbeit am »Requiem für einen jungen Dichter« (das auch sein eigenes werden sollte) sowieso schon ausgezehrt waren. Doch eines Abends mobilisierte sich das ästhetisch konditionierte Immunsystem des Komponisten. Es schrie nach Rekreation. Der Zufall wollte es, dass an diesem Abend ein Konzert der Reihe »Musik der Zeit« im Funkhaus des WDR gegeben wurde. Auf dem Programm stand – neben Klassikern der Moderne und der Motette »Ma fin est mon commencement« von Guillaume de Machaut – das Werk eines jungen, Zimmermann unbekannten dänischen Kollegen. Die Musik war eigentümlich: Klänge nicht viel mehr als Teilschwingungsverhältnisse von einzelnen Grundtönen, auf der Bühne des Orchesterapparats farbenreich inszeniert. Wäre diese musikalische Urzuständlichkeit in sein Modell der Kugelgestalt der Zeit integrierbar? Oder müsste dieses erweitert werden? Wäre von einer solchen ahistorischen Musik aus überhaupt ein Weg in die Zeit beschreitbar, und – wenn ja – in welche Richtung würde er weisen?
Während dieser Überlegungen schoss Zimmermann unwillkürlich eine Erinnerung in den Kopf: Vor wenigen Wochen hatte sich ihm ein neuer, erst kürzlich nach Köln gekommener Student vorgestellt, ein in portugiesisch-französisch-birmesischem Elternhaus dreisprachig aufgewachsener Angehöriger der englischsprachigen Minderheit von Kalkutta namens Barley oder Barney. Als dieser, mit einem Willkommensdrink in der Hand, das Durcheinander auf Zimmermanns Schreibtisch – darunter neben Bänden von Churchill, Husserl und Augustinus auch die Skizze des neuesten Stücks »Stille und Umkehr« – erblickte, bemerkte er mit betont lauter Stimme: »“We don’t serve time travelers in here.”
A time traveler walks into a bar.«

FROM R.G. TO R.W.

Der notorische Perfektionist Wagner war davon besessen, jedes Detail seiner musikalischen Bühnendramen genau vorherzubestimmen. Im ersten Akt des *Parsifal* verkalkulierte er sich allerdings, denn – wie sich bei den Proben herausstellte – war die Verwandlungsmusik nicht lang genug für den währenddessen zu vollziehenden bühnentechnischen Umbau. Daraufhin beauftragte Wagner (weil er selbst zu beschäftigt war) seinen Assistenten Engelbert Humperdinck, einige zusätzliche Takte zu komponieren, mit denen das musikalische Zeitvakuum gefüllt werden konnte.
178 Jahre später verwandelte der Kanadier Rodney Graham diese Anekdote in ein Stück musikalischer Konzeptkunst, indem er aus der geloopten Überschichtung von Wagners Originalmusik und Humperdincks erweiterter Version eine imaginäre Aufführung generierte. Diese hat laut Künstler bereits am 26. Juli 1882, dem Tag der *Parsifal*-Premiere, begonnen und wird genau dann beendet sein, wenn das Ende beider Stückloops exakt synchron zusammenfällt.
Doch nicht nur Grahams Materialschleifen, auch Irrtümer wiederholen sich. Denn wie sich bei den Vorbereitungen zu einer auf drei Tage in Echtzeit angelegten Teilrealisierung im Berliner Hamburger Bahnhof herausstellte, hatte sich auch bei Graham eine Fehlkalkulation eingeschlichen. So bemerkte Daniella Birnbaum, die für die Herstellung der Spielpartitur zuständige junge israelische Dirigentin, dass eine im Humperdinck-Manuskript zwar nicht notierte, aber für den Taktzusammenhang notwendige Sechzehntelpause in Grahams Originaltranskription unberücksichtigt geblieben war. Dieses unspektakuläre Detail würde das zeitliche Gesamtgefüge des Stücks dramatisch verrücken und sein ursprünglich berechnetes Ende, den 16. Januar 534.343, in eine weit fernere Zukunft verschieben: ins Jahr 38.969.364.735, und hier – welch Koinzidenz – auf den 22. Mai, Wagners Geburtstag. Anders als damals dem Bayreuther Meister passte Graham die Zeitverschiebung ins Konzept. Auf die korrigierte Neuausgabe seines Stücks notierte er: »Von R.G. an R.W.: Zu noch mehr Raum wird hier die Zeit – ein kleiner Geburtstagsgruß im futur très antérieur«.

JIM & JERRY

»Die Zeit«, so der italienische Quantenphysiker Carlo Rovelli in einem Vortrag am California Institute of the Arts, zu dem ihn James Tenney, seines Zeichens Inhaber des Roy E. Disney Family Chair in Musical Composition per Postkarte eingeladen hatte – »Die Zeit gehört nicht zur grammatischen Grundausstattung des Kosmos.« Als Folge thermodynamischer Entropie sei sie nicht mehr als dessen dialektale Oberflächenstruktur in der menschlichen Erfahrungsperspektive. Die Spin-Netzwerke der Loop-Quanten kämen in ähnlicher Weise ohne die Annahme einer objektiven Zeit aus, wie die Existenz von Katzen oder Mäusen den Naturgesetzen egal sei. Ob Schrödingers Katze tot ist oder lebt, lasse sich ebenso wenig entscheiden wie die Frage, ob die Verfolgungsjagd zwischen Tom und Jerry eine Ende haben wird oder in einer Schleife ewiger Wiederkehr gefangen bleibt. »So gesehen«, schließt Rovelli, »erscheint auch die berühmte Frage des Augustinus paradox: Was ist die Zeit? – Ein Kōan.«

SPECTRE SPECTRA

Huddersfield, einst wichtiges mittelenglisches Zentrum der dampfmaschinengetriebenen Textilindustrie, wird heutzutage nur noch einmal im Jahr zu einem überregionalen Magneten. Wie in jedem Winter zieht es auch dieses Jahr eine internationale Vertreterschar der musikalischen Avantgarde zum »Huddersfield Contemporary Music Festival«. Das diesmal unter dem Motto »New HarmoniCities« stehende Festivalprogramm wird durch einen Keynote-Vortrag des Komponisten und Musikforschers Karim Sontag eröffnet. Unter dem Titel »Towards an All-encompassing Understanding of Harmonic Space« präsentiert er – in bestem Oxbridge-Englisch – eine formalisierte Systematik, die pythagoreische Vorstellungen von Sphärenharmonie mit quantentheoretischen Überlegungen zusammenbindet, indem Ableitungen der Schrödingergleichung zur Kalkulation der sog. ›digestibilty‹ von Harmonizität benutzt werden.

Die intellektuelle Brillianz und spekulative Kühnheit der Gedankenführung verfehlt seine Wirkung beim Publikum nicht. Doch die Verzauberung weicht schnell der Irritation, als der – wie es im Programm heißt – »musikalische Mystiker der Aufklärung« Peter Ablinger sein kommentierendes Korreferat eröffnet. »Es gibt kaum noch einen Ort«, so Ablinger, »innen wie außen, an dem nicht Elektrizität vorhanden ist. Elektrizität grundiert nicht nur unsere soziale bzw. ökonomische Welt, sondern auch unser akustisches Umfeld. Ja, sie hat sich zu ihrer Voraussetzung gemacht. Und (gerade auch) Konzertsäle, Orte, die ursprünglich gebaut wurden, um uns von der sozialen bzw. ökonomischen Welt abzuschotten, sind mit ihrer Licht- und Audiotechnik nicht nur davon betroffen, sondern gründen geradezu auf der Voraussetzung Elektrizität.« Was diese Introduktion mit Sontags Vortrag oder auch nur dem Thema der Tagung zu tun hat, bleibt fürs Publikum im Dunkeln, und auch die weiteren Ausführungen über die geschichtliche Entwicklung des Stromnetzausbaus erhellen dies kaum. Erst als Ablinger auf die heute – bis auf wenige Ausnahmen in Bahn und Industrie – vereinheitlichte Stromnetztaktung zu sprechen kommt und dabei auf eine grundlegende Dualität von Grundfrequenzen aufmerksam macht (50 Hz in Europa und weiten Teilen der Welt vs. 60 Hz in Nordamerika) scheint ein musikalischer Bezug auf. Ablinger fährt fort: »Die Welt reduziert sich also auf – grosso modo – zwei Harmonien. Eine 50Hz-Frequenz besteht aus einem Grundton zwischen Contra-G und Contra-Gis und allen seinen harmonischen Obertönen. Ein temperiertes oder ›rein‹ intoniertes g oder gis – egal in welcher Oktavlage – generiert also unweigerlich eine Schwebung oder Dissonanz. Ein einzelner Ton erzeugt also bereits Inharmonizität.« Wenn der Vortrag obskur und lose gefügt begonnen haben mag, so wird er spätestens hier zum thematisch luziden Kontrapunkt zu Sontags Harmoniekonzept. Pointiert schließt Ablinger mit einer technisch-transzendentalen Wendung: »Harmonische Musik im strengen Sinne wäre nur mehr möglich, wenn sie sich an der örtlichen Stromfrequenz orientierte. Alles andere ist Dissonanz!«

LES ARCHIVES DES FINES RETROUVÉES

Bei Recherchen zu seiner Doktorarbeit in Maurice Ravels ehemaligem Wohnhaus, in dem heute die Fondation Ravel dessen Nachlass aufbewahrt, stieß der junge deutsche Musikologe Kevin Gelbohr auf ein kleines, unbeschriftetes und offenbar seit Jahrzehnten nicht mehr geöffnetes Schmuckkästchen. Darin fand sich zweierlei: zum einen eine Art Liste, auf der die Zahlen von 1 bis 62 in feinsäuberlicher Tinte von oben nach unten aufgestellt waren, und andererseits eine lose Ansammlung kleiner zugeschnittener Zettel, die selbst dem Blick erfahrener Ravel-Experten wie unleserliche Bleistiftskizzen erschienen sein dürften. Gelbohr, der nicht nur musikwissenschaftlich-paläographisch, sondern – seit einem Seminar zu Tourings Dechiffrierung der Enigma-Maschine –, auch kryptographisch geschult war, vermutete jedoch von Anfang an, dass sein Zufallsfund eine geordnete Botschaft enthalten musste. In detektivischer Kleinarbeit rekonstruierte er aus den hingekritzelten Bleistift-Konstellationen zunächst eine Art musikalische Spiegelschrift (der schriftsprachlichen Leonardos nicht unähnlich). Deren Transkription offenbarte, dass auf jedem Zettel jeweils eine Schlusswendung notiert war, die Ravel offenbar aus unterschiedlichen Werken der Musikgeschichte extrahiert hatte.

Dass er eine besondere Affinität zu Schlüssen besaß, lässt sich schon an den effektvollen Finalinszenierungen seiner Stücke ablesen, doch warum legte Ravel dieses chiffrierte Schlusswendungs-Florilegium an? Zumal, da die Zettel – wie genauere textwissenschaftliche Untersuchungen ergaben – in seinen letzten, von qualvoller Komponierunfähigkeit geprägten Jahren entstanden und die Exzerpte offenbar zunächst auf drei Blättern systematisch aufgelistet worden waren, um dann – nicht unähnlich der Methodik des späten Strawinsky, für seine Partituren auf zerschnitte Einzelnotensysteme zurückzugreifen – konsequent zergliedert zu werden.

Gelbohr schoß beim Durchdenken dieses Rätsels ein Bild in den Kopf: der früh ergraute, durch unerklärliche Erschöpfungszustände und Aphasien gepeinigte Ravel am Schreibtisch seines von Trouvaillien aller Art vollgestopften Hauses in Montfort-l'Amaury, wie er – unfähig, die eigene im Kopf zusammengeballte Musik aufs Papier zu bringen – seine musikalischen Gewährsleute konsultiert und 62 Schlüsse (für jedes seiner Lebensjahre einen) einfängt, verschlüsselt und für die Ewigkeit verstaut. Welch liebevolle Finalinszenierung: eine letzte Selbstermächtigung bei vollem Bewusstsein, bevor Ravels eigenes Ende – nach einer Kraniotomie, die den Ärzten (offenbar als Folge der Morbus Pick) eine abgesunkene linke Gehirnhälfte enthüllte – vollkommen unbemerkt im komatösen Schlaf eintrat!Bei Recherchen zu seiner Doktorarbeit in Maurice Ravels ehemaligem Wohnhaus, in dem heute dessen Nachlass aufbewahrt wird, stieß der junge deutsche Musikologe Kevin Gelbohr auf ein kleines, unbeschriftetes und offenbar seit Jahrzehnten nicht mehr geöffnetes Schmuckkästchen. Darin fand sich zweierlei: zum einen eine Art Liste, auf der die Zahlen von 1 bis 62 in feinsäuberlicher Tinte von oben nach unten aufgestellt waren, und andererseits eine lose Ansammlung kleiner, zugeschnittener Zettel, die selbst dem Blick erfahrener Ravel-Experten wie unleserliche Bleistiftskizzen erschienen sein dürften. Gelbohr, der nicht nur musikwissenschaftlich-paläographisch, sondern – seit einem Seminar zu Tourings Dechiffrierung der Enigma-Maschine –, auch kryptographisch geschult war, vermutete jedoch von Anfang an, dass sein Zufallsfund eine

geordnete Botschaft enthalten musste. In detektivischer Kleinarbeit rekonstruierte er aus den hingekritzelten Bleistift-Konstellationen zunächst eine Art musikalische Spiegelschrift (jener Leonardos nicht unähnlich). Ihre Transkription offenbarte, dass Ravel auf jedem Zettel eine musikalische Schlusswendung notiert hatte.
Eine Affinität zu Schlüssen ist schon an seinen effektvollen Stückenden ablesbar, doch warum legte Ravel dieses chiffrierte Florilegium an? Zumal, da die Exzerpte – wie genauere textwissenschaftliche Untersuchungen ergaben – in den letzten, von qualvoller Komponierunfähigkeit geprägten Jahren entstanden und zunächst auf drei Blättern systematisch aufgelistet worden waren, um dann – nicht unähnlich der Methodik des späten Strawinsky, für seine Partituren auf zerschnitte Einzelnotensysteme zurückzugreifen – konsequent zergliedert zu werden.
Gelbohr schoß beim Durchdenken dieses Rätsels ein Bild in den Kopf: der früh ergraute, durch unerklärliche Erschöpfungszustände und Aphasien gepeinigte Ravel am Schreibtisch seines von Trouvaillien aller Art vollgestopften Hauses in Montfort-l'Amaury, wie er – unfähig, die eigene im Kopf zusammengeballte Musik aufs Papier zu bringen – seine musikalischen Gewährsleute konsultiert und 62 Schlüsse (für jedes seiner Lebensjahre einen) einfängt, verschlüsselt und für die Ewigkeit verstaut. Welch liebevolle Finalinszenierung: eine letzte Selbstermächtigung bei vollem Bewusstsein, bevor Ravels eigenes Ende – nach einer Kraniotomie, die den Ärzten (offenbar als Folge der Morbus Pick) eine abgesunkene linke Gehirnhälfte enthüllte – vollkommen unbemerkt im komatösen Schlaf eintrat!

XS-TINNI-(MI)-TUS

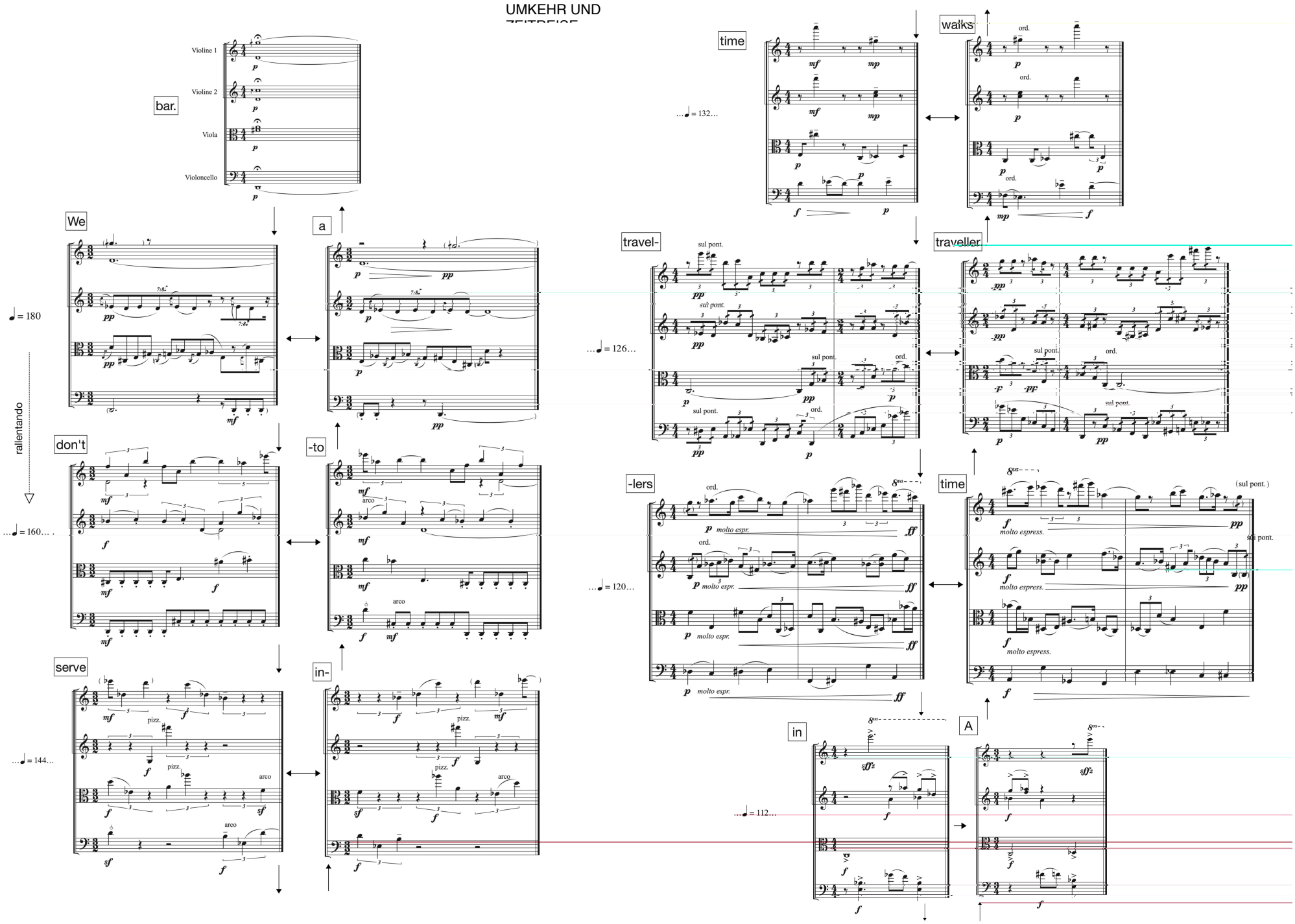
Nicht nur die äußere, auch die innere Wirklichkeit kann gewaltsam ins Reich der Musik einbrechen. Das erfuhr im Alter von 50 Jahren, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, der tschechische Nationalkomponist (gebürtig Friedrich, da schon länger Bedřich) Smetana. Nach einem seiner wiederkehrenden Migräneanfälle verschaffte sich ein ungebetener Gast, ein hohes viergestrichenes E, Zugang in sein inneres Ohr. Alle Gegenmittel, aufgeboten von den besten Ärzten Böhmens, konnten diesen Störenfried nicht vertreiben, und auch der Selbstheilungsversuch, den penetranten Ton durch das Einkomponieren in den letzten Satz seines ersten Streichquartetts zu bannen, blieb folgenlos.
Ganz anders, knapp 100 Jahre später, der Fall von Smetanas Kollegen und Schicksalsgenossen Iannis Xenakis. Durch eine Granatexplosion bei einem Straßenkampf im griechischen Nachkriegsbürgerkrieg wurde nicht nur dessen linke Gesichtshälfte entstellt, auch sein Gehör nahm lebenslangen Schaden. Das einhergehende Ohrgeräusch erwähnte der junge Grieche, stoisch geübt, zunächst allerdings mit keinem Wort. Erst viele Jahre später (da schon lange in der neuen Heimat Paris) offenbarte er sein Geheimnis – en passant – einigen Vertrauten, darunter einer jungen, nach der Niederschlagung des Prager Frühlings nach Paris emigrierten tschechischen Medizinerin, die an der Université Pierre et Marie Curie an der Weiterentwicklung des Computertomographen forschte. Diese überredete den Komponisten, die Ursache des Phantomgeräuschs direkt in dessen Kopf zu suchen. Allerdings erfolglos, denn die Untersuchung offenbarte keine sichtbaren Auffälligkeiten, dafür machte Xenakis eine prägende akustische Erfahrung: Das monotone Rattern und Stampfen der riesenhaften Gerätschaft konnte von seinem internen Hörapparat willkürlich gesteuert wahrgenommen werden, indem die gleichmäßigen Einzelimpulse in Zweier-, Dreier- oder auch Mehrfach-Gruppierungen zusammengefasst wurden. Daraus entwickelte er ein kompositorisches Verfahren, das seinen komplexen Partiturkonstellationen zeitliche Kohärenz verleiht. Der harmonische Horizont seiner Werke aber weist – anders als Smetanas autobiographisches Streichquartett – schon immer einen blinden Fleck auf: jener ständige, durch geduldige Gastfreundschaft freundlich gestimmte Begleiter des Komponistenohrs, der von außen gesehen unsichtbar bleibt und doch als tonaler Fixstern die Musik von innen her durchleuchtet.

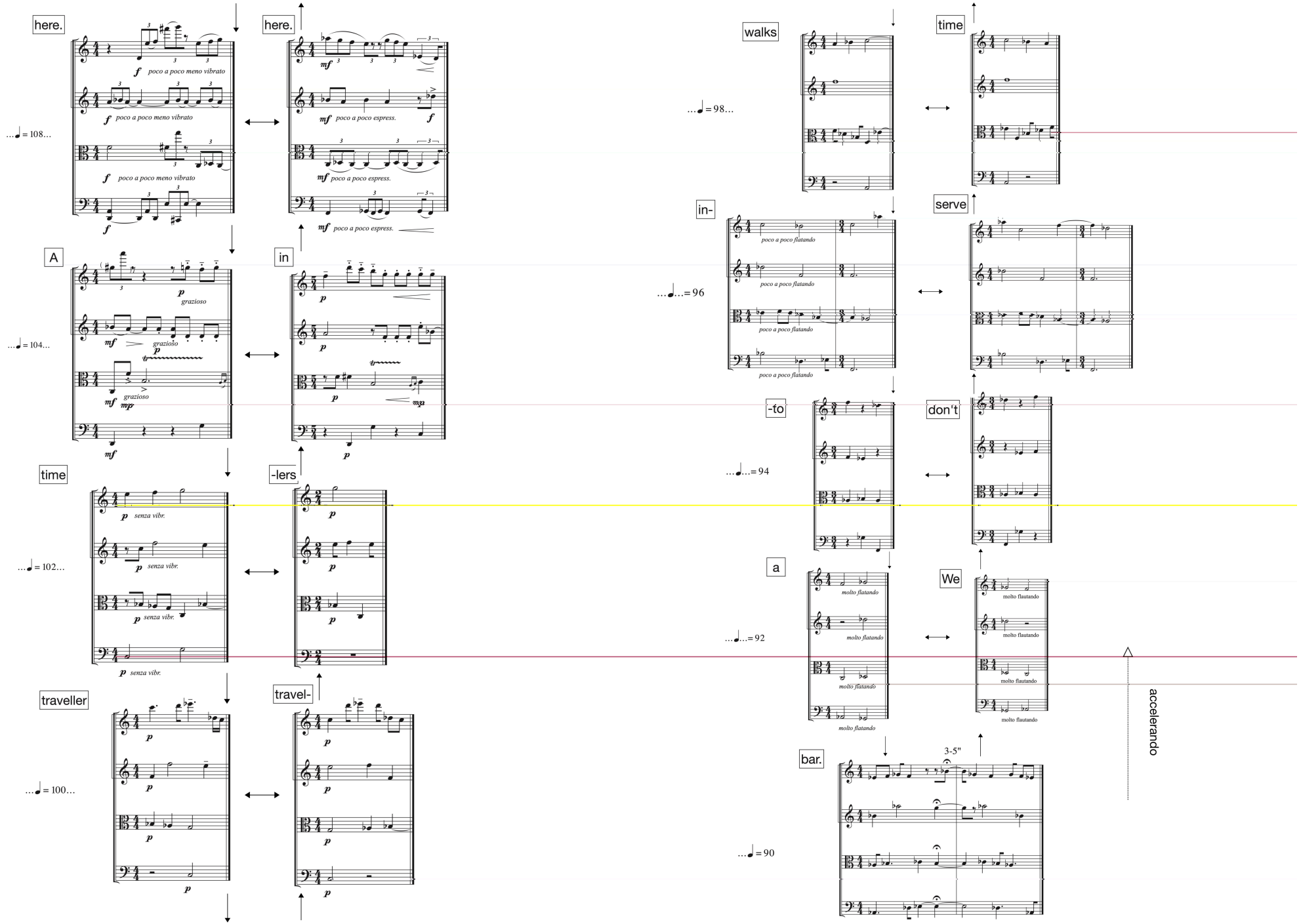
ANDREI UND IGOR

Im Nachlass von Robert Craft, dem amerikanischen Dirigenten, der in jungen Jahren zum engen Vertrauten, Sekretär und Assistenten Igor Strawinskys geworden war, fand sich eine auf den 17. Juni 1965 datierte Notiz: Strawinksy habe äußerst erregt davon berichtet, dass er am Morgen eine anonyme Zusendung (Absender: »A.K.«) erhalten habe, darin die Kopie eines umfangreichen Manuskripts, das laut beigelegtem Schreiben im 12. Jahrhundert von einem am Baikalsee als Eremit lebenden russisch-orthodoxen Mönch namens Andrei Bitow verfasst worden sei. Dessen Inhalt sei genauso verstiegen wie faszinierend: Es handele sich um nichts Geringeres als eine Chronik des Universums, die 20 Milliarden v.Chr. (also weit vor den Big Bang) zurückreiche und neben den regulären Jahreseinträgen auch zahlreiche Querverweise und Kommentare umfasse. Ungewöhnlich enthusiastisch habe Strawinsky folgende Marginalie Bitows zitiert: »Ich muß bei Bearbeitung dieser Chronik einem Irrtum entgegenwirken, dem viele meiner Kollegen folgen. Es scheint in einer zeitlich gestaffelten Chronik so, als verschwänden die ›vergangenen Zeiten‹ in der »Gegenwart«. Die neuen Zeiten folgen jedoch nicht einmal kausal auf die alten, sondern sie sind vernetzt.«
Warum Craft, der ansonsten fast jede Äußerung Strawinskys mit geradezu hagiographischer Gründlichkeit auswertete, diese Transkripte vollkommen unbeachtet ließ, bleibt unklar. Ging ihm das Lob kapriziöser Zeitvorstellungen gegen den modernistischen Strich? Waren ihm, einem Vertreter des geradlinigen, säkularen Fortschritts, der dem neoklassizistischen Strawinsky die Zwölftontechnik Schönbergs und Weberns nahegebracht hatte, Bitows archaisch-diachrone Zeitauffassung unheimlich? Hätte er sich gar eingestehen müssen, dass obskure Zeitdämonen auch aus Strawinskys Spätwerk nicht auszutreiben waren? Alle Versuche einer Antwort bleiben apokryph.

MUSIKALISCHE SPIELANWEISUNGEN

UMKEHR UND


bar.
Violine 1
Violine 2
Viola
Violoncello
We
a
don't
-to
serve
in-
time
walks
travel-
traveller
-lers
time
in
A
rallentando
= 180
...= 160...
...= 144...
...= 132...
...= 126...
...= 120...
...= 112...
molto espress.
molto espr.
sul pont.
ord.
pizz.
arco

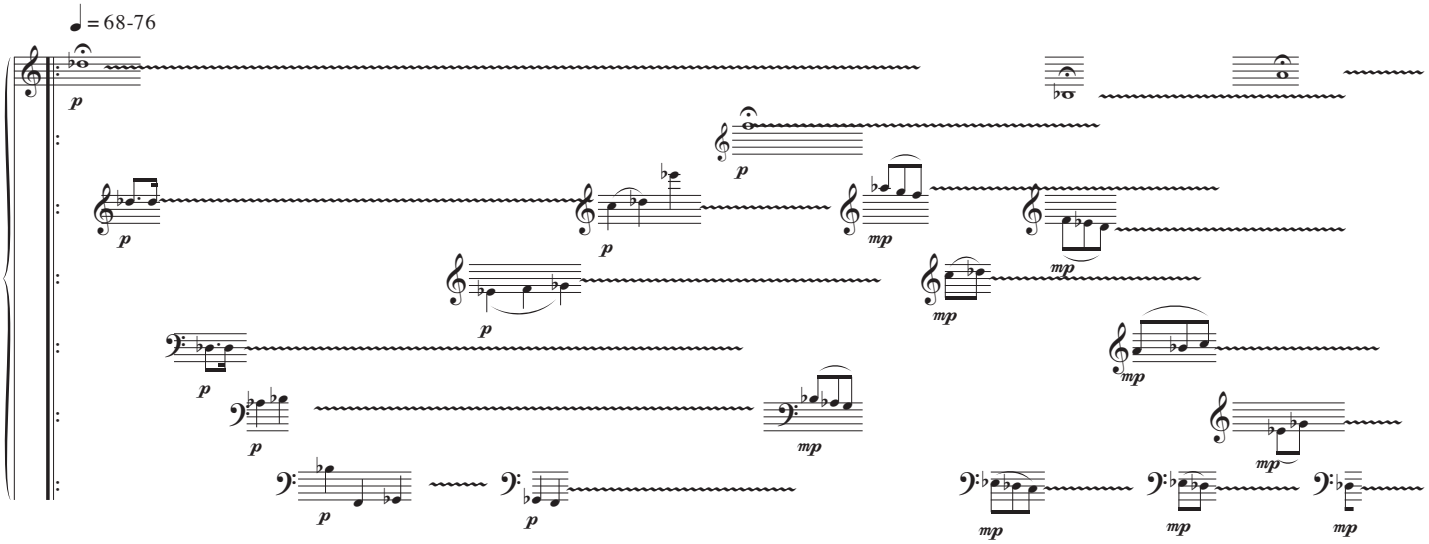

here.
here.
walks
time
...♩ = 108...
...♩ = 98...
f poco a poco meno vibrato
mf poco a poco espress.
A
in
in-
serve
...♩ = 104...
...♩...= 96
p grazioso
mf grazioso
poco a poco flatando
-fo
don't
...♩...= 94
time
-lers
...♩ = 102...
p senza vibr.
molto flatando
a
We
...♩...= 92
molto flautando
traveller
travel-
...♩ = 100...
bar.
3-5"
...♩ = 90
accelerando

TRIO I
(Violine 1, Viola, Violoncello 1)

FROM R.G. TO R.W.

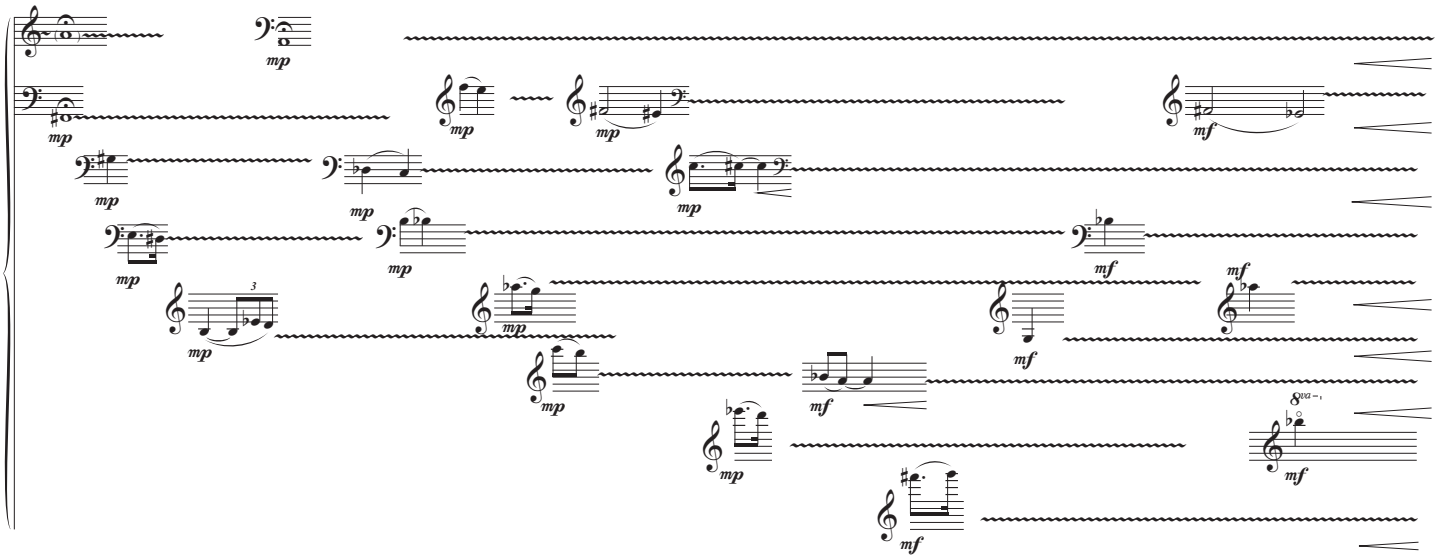
July 26, 1882 A.D.

August 8, 233.564.45 A.D.



April 10, 1.232.564.454 A.D.

March 6, 4378 A.D.



November 12, 25.121.155.455 A.D.

TRIO II
(Violine 2, Violoncello 2, Kontrabass)

July 26, 1882 A.D.

♩ = 68-76

March 6, 4378 A.D.

August 8, 233.564.45 A.D.

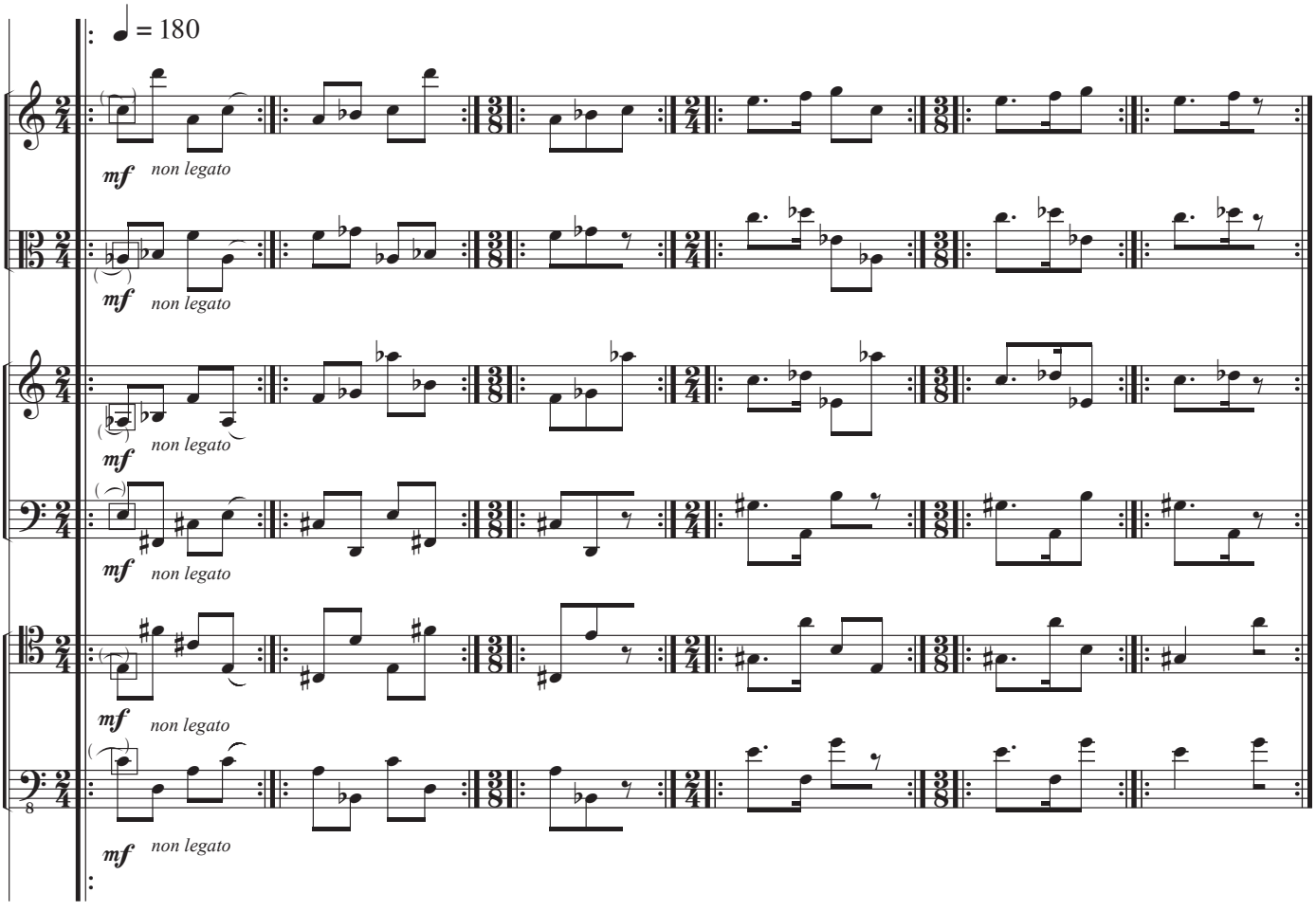
April 10, 1.232.564.454 A.D.

November 12, 25.121.155.455 A.D.

JIM & JERRY

Material 1

Material 2



Vl. 1
Vla.
Vl. 2
mf
non legato
Vc. 2
Vc. 1
Kb.

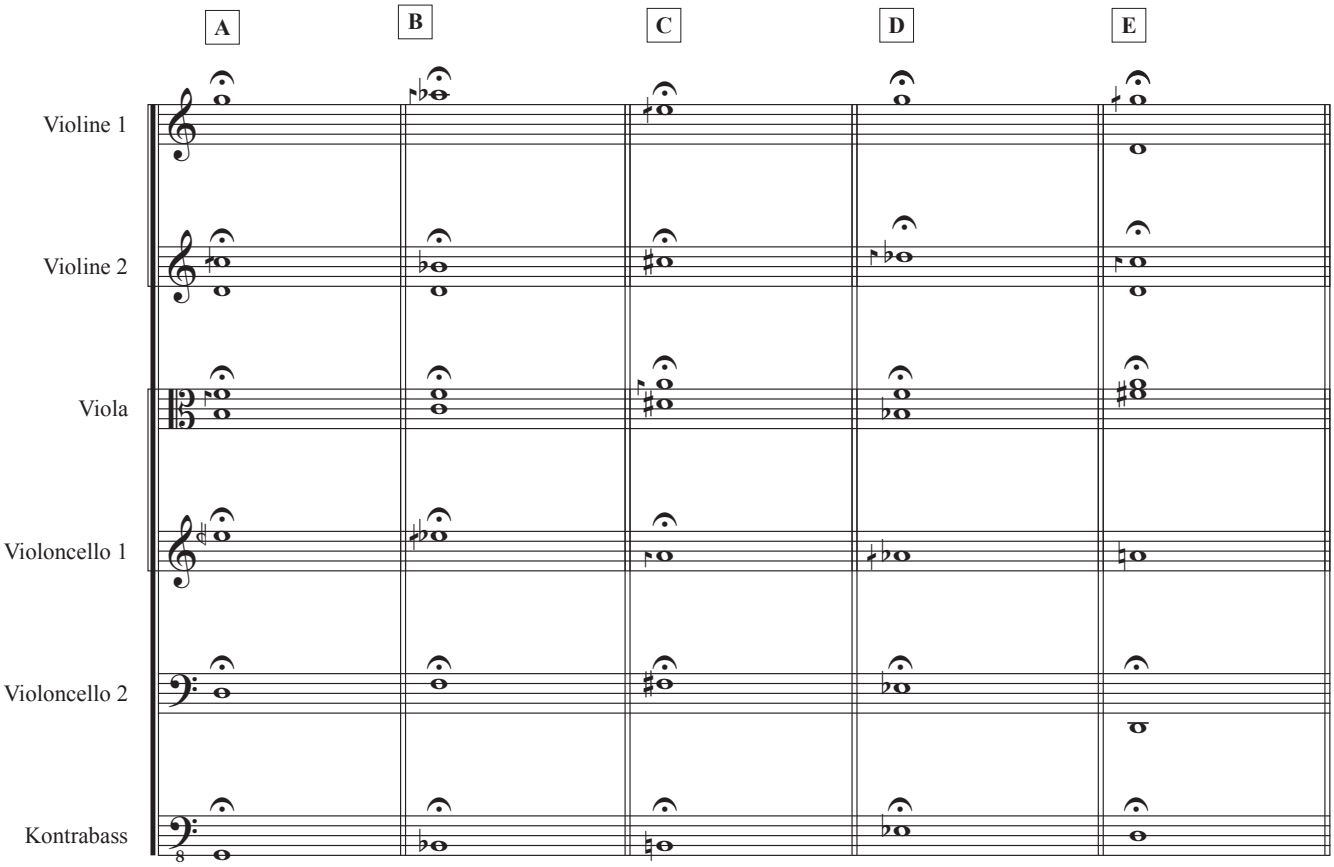
Vl. 1
Vla.
Vl. 2
mf
Vc. 2
Vc. 1
Kb.

SPECTRE SPECTRA

=-31 cents (7. Partialton)

=+49 cents (11. Partialton)

=-59 cents (13. Partialton)



LES ARCHIVES DES FINES RETROUVÉES

XS-TIN-(MI)-TUS

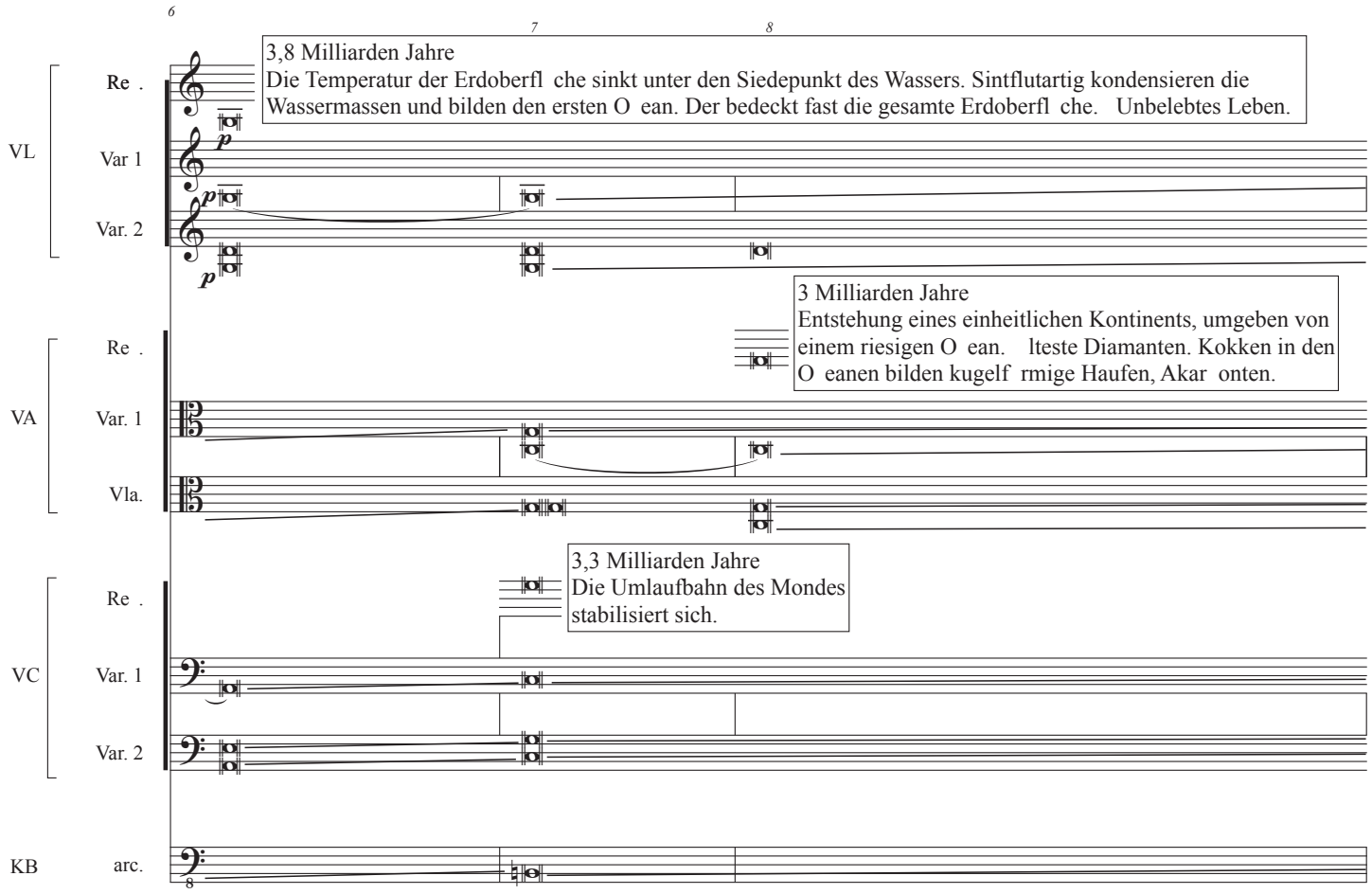
senza misura
♩ = 70
Violine 1
Violine 2
Viola
Violoncello 1
Violoncello 2
Kontrabass
sffz
ff
fff
en écrassant

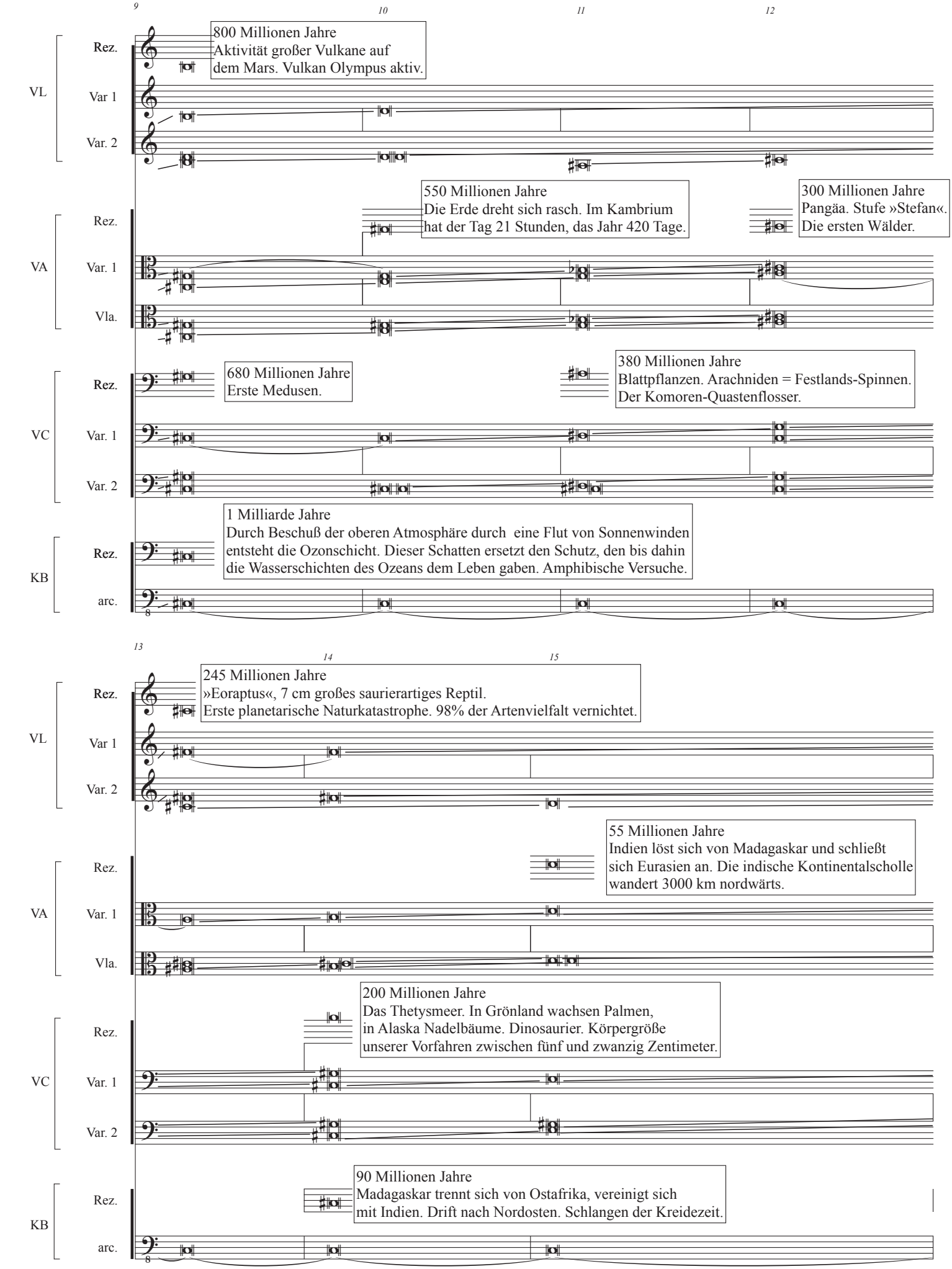
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vc. 1
Vc. 2
Kb.
ff
fff

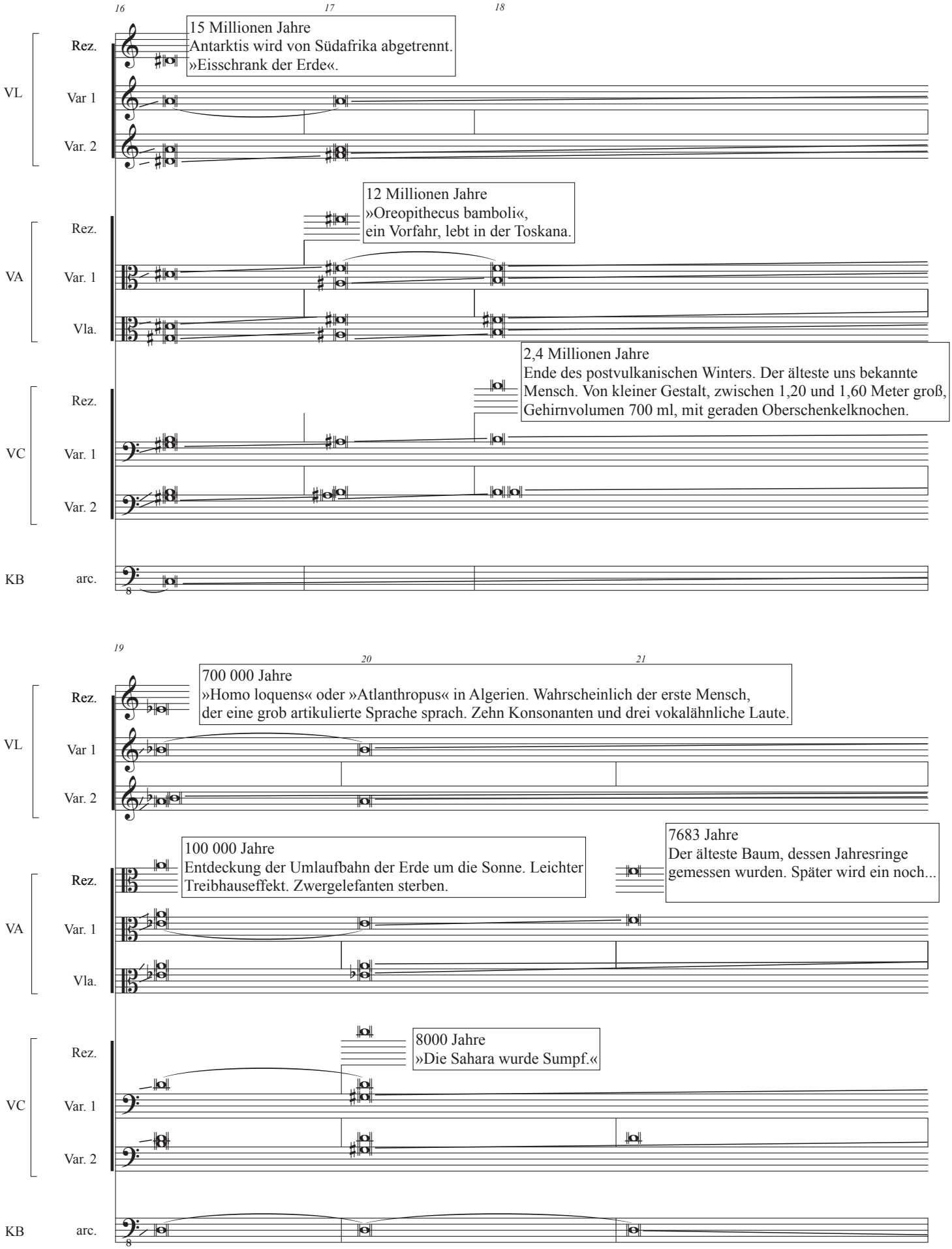
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vc. 1
Vc. 2
Kb.
ff
fff
en écrassant

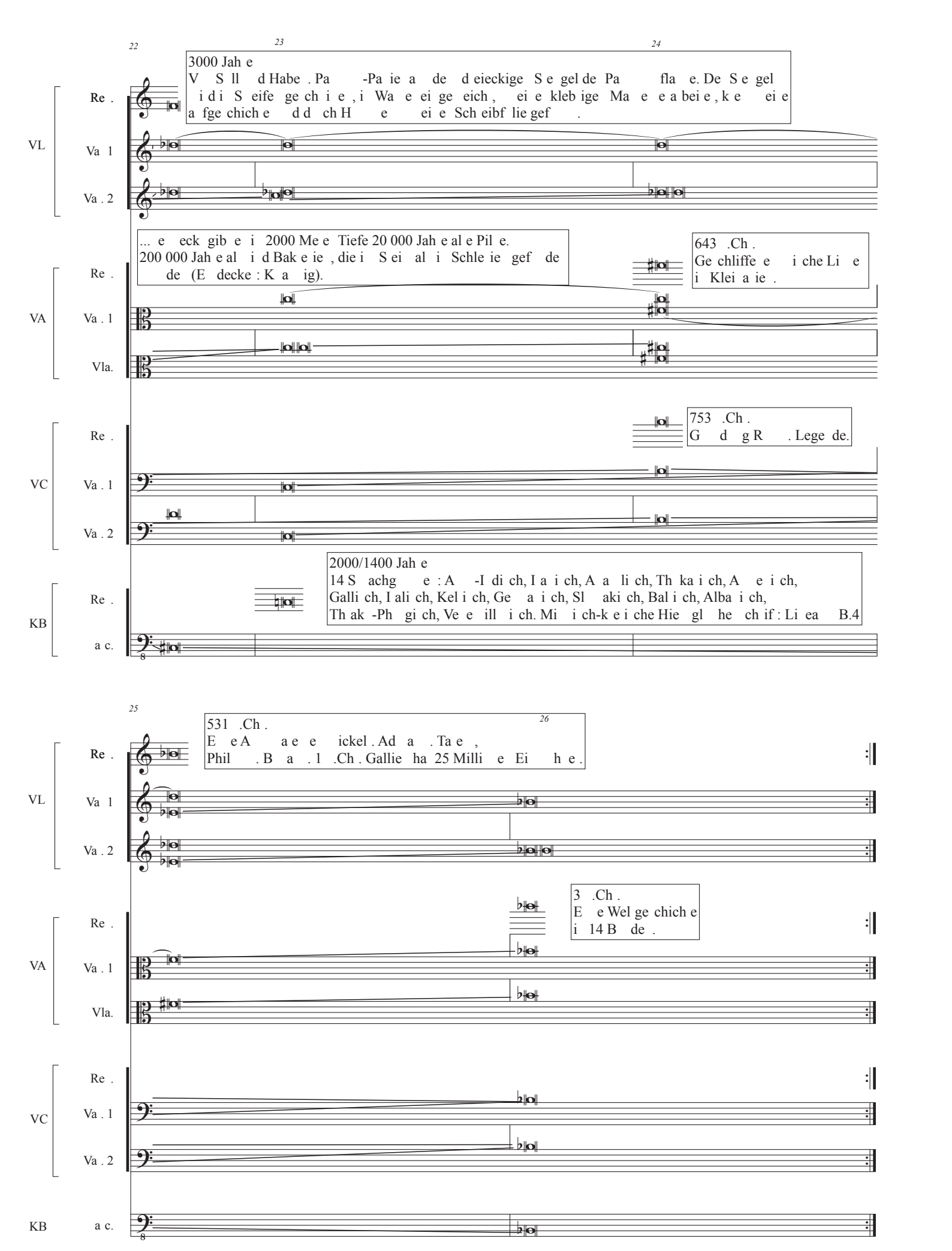
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vc. 1
Vc. 2
Kb.
ff
fff
en écrassant

ANDREI UND IGOR




9
10
11
12
800 Millionen Jahre
Aktivität großer Vulkane auf
dem Mars. Vulkan Olympus aktiv.
VL
Rez.
Var 1
Var. 2
550 Millionen Jahre
Die Erde dreht sich rasch. Im Kambrium
hat der Tag 21 Stunden, das Jahr 420 Tage.
300 Millionen Jahre
Pangäa. Stufe »Stefan«.
Die ersten Wälder.
VA
Rez.
Var. 1
Vla.
680 Millionen Jahre
Erste Medusen.
380 Millionen Jahre
Blattpflanzen. Arachniden = Festlands-Spinnen.
Der Komoren-Quastenflosser.
VC
Rez.
Var. 1
Var. 2
1 Milliarde Jahre
Durch Beschuß der oberen Atmosphäre durch eine Flut von Sonnenwinden
entsteht die Ozonschicht. Dieser Schatten ersetzt den Schutz, den bis dahin
die Wasserschichten des Ozeans dem Leben gaben. Amphibische Versuche.
KB
Rez.
arc.
13
14
15
245 Millionen Jahre
»Eoraptus«, 7 cm großes saurierartiges Reptil.
Erste planetarische Naturkatastrophe. 98% der Artenvielfalt vernichtet.
VL
Rez.
Var 1
Var. 2
55 Millionen Jahre
Indien löst sich von Madagaskar und schließt
sich Eurasien an. Die indische Kontinentalscholle
wandert 3000 km nordwärts.
VA
Rez.
Var. 1
Vla.
200 Millionen Jahre
Das Thetysmeer. In Grönland wachsen Palmen,
in Alaska Nadelbäume. Dinosaurier. Körpergröße
unserer Vorfahren zwischen fünf und zwanzig Zentimeter.
VC
Rez.
Var. 1
Var. 2
90 Millionen Jahre
Madagaskar trennt sich von Ostafrika, vereinigt sich
mit Indien. Drift nach Nordosten. Schlangen der Kreidezeit.
KB
Rez.
arc.


16
17
18
15 Millionen Jahre
Antarktis wird von Südafrika abgetrennt.
»Eisschrank der Erde«.
VL
Rez.
Var 1
Var. 2
12 Millionen Jahre
»Oreopithecus bamboli«,
ein Vorfahr, lebt in der Toskana.
VA
Rez.
Var. 1
Vla.
2,4 Millionen Jahre
Ende des postvulkanischen Winters. Der älteste uns bekannte
Mensch. Von kleiner Gestalt, zwischen 1,20 und 1,60 Meter groß,
Gehirnvolumen 700 ml, mit geraden Oberschenkelknochen.
VC
Rez.
Var. 1
Var. 2
KB
arc.
19
20
21
700 000 Jahre
»Homo loquens« oder »Atlanthropus« in Algerien. Wahrscheinlich der erste Mensch,
der eine grob artikulierte Sprache sprach. Zehn Konsonanten und drei vokalähnliche Laute.
VL
Rez.
Var 1
Var. 2
100 000 Jahre
Entdeckung der Umlaufbahn der Erde um die Sonne. Leichter
Treibhauseffekt. Zwergelefanten sterben.
7683 Jahre
Der älteste Baum, dessen Jahresringe
gemessen wurden. Später wird ein noch...
VA
Rez.
Var. 1
Vla.
8000 Jahre
»Die Sahara wurde Sumpf.«
VC
Rez.
Var. 1
Var. 2
KB
arc.


22
23
24
3000 Jah e
V S ll d Habe . Pa -Pa ie a de d eieckige S e gel de Pa fla e. De S e gel
i d i S eife ge ch i e , i Wa e ei ge eich , ei e kleb ige Ma e e a bei e , k e ei e
a fge chich e d d ch H e ei e Sch eibf lie gef .
Re .
Va 1
Va . 2
VL
... e eck gib e i 2000 Me e Tiefe 20 000 Jah e al e Pil e.
200 000 Jah e al i d Bak e ie , die i S ei al i Schle ie gef de
de (E decke : K a ig).
643 .Ch .
Ge chliffe e i che Li e
i Klei a ie .
Re .
Va . 1
Vla.
VA
753 .Ch .
G d g R . Lege de.
Re .
Va . 1
Va . 2
VC
2000/1400 Jah e
14 S achg e : A -I di ch, I a i ch, A a li ch, Th ka i ch, A e i ch,
Galli ch, I ali ch, Kel i ch, Ge a i ch, Sl aki ch, Bal i ch, Alba i ch,
Th ak -Ph gi ch, Ve e ill i ch. Mi i ch-k e i che Hie gl he ch if : Li ea B.4
Re .
a c.
KB
25
26
531 .Ch .
E e A a e e ickel . Ad a . Ta e ,
Phil . B a . 1 .Ch . Gallie ha 25 Milli e Ei h e .
Re .
Va 1
Va . 2
VL
3 .Ch .
E e Wel ge chich e
i 14 B de .
Re .
Va . 1
Vla.
VA
Re .
Va . 1
Va . 2
VC
a c.
KB