

Tom Rojo Poller

Ordnung und Prozess

Eine Analyse von Witold Lutosławskis

Livre pour orchestre

Inhaltsverzeichnis

1. Vorüberlegung	1
2. Zum Werk	4
3. Analyse	5
3.1 1 ^{er} Chapitre	5
3.2 1 ^{er} Intermède	15
Marginalie I: Über Ordnung oder Cage im Käfig	16
3.3 2 ^{me} Chapitre	19
3.4 2 ^{me} Intermède	25
3.5 3 ^{me} Chapitre	26
Marginalie II: Über Angemessenheit oder warum Ferneyhough einen Bart trägt	32
3.6 3 ^{me} Intermède et Chapitre final	34
Marginalie III: Über Narration oder wie Stockhausen ohne Er zählt	47
4. Synopse	50
4.1 Technik	50
4.2 Form	53
4.3 Verortung	56
5. Literaturverzeichnis	58

1. Vorüberlegung

Bevor ich mit der genauen Betrachtung des *Livre pour orchestre* von Witold Lutosławski beginne, möchte ich einige grundlegende Gedanken voranstellen.

Das übergreifende Ziel dieser Arbeit ist nicht alleine die Zerlegung und Darstellung des musikalischen Materials, also die Analyse im engen und etymologisch genauen Sinn, sondern vielmehr übergreifender der Versuch eines *Verständnisses* des Werkes. Der Begriff ‚Verständnis‘ ist bei einem Musikstück freilich problematisch, wenigstens reflexionsbedürftig, besonders bei einer Musik, die nicht mehr den explizit sprachanalogen Charakter beispielsweise der Musik der Aufklärung besitzt. Die in dem Satz „Das habe ich verstanden“ ausgesprochene Evidenz kann sich beim Hören von (nicht-textgebundener) Musik, für die das über 300 Jahre gültige tonikale Ordnungsprinzip mit seiner formbildenden Kraft nicht mehr gilt, weder auf eine verbindliche semantisch-grammatische Konvention noch auf anthropo- oder hörpsychologische Konstanten stützen; denn die diversifizierte Pluralität von Ordnungsprinzipien und –systemen ist genauso wenig uniform wie die Mannigfaltigkeit individueller Hördispositionen, die von vermeintlichen Konstanten nur wenig aussagekräftig, weil sehr allgemein begrenzt werden. Zwischen reinem Konventionalismus und reinem Naturalismus öffnet sich aber ein Raum für ein Hören, Lesen und Interpretieren von Musik, das sich sowohl auf die musikalischen Setzungen (seien sie noch so unkonventionell) und die spezifische Physiognomie einlässt und von da aus auf einer neuen Ebene mit der Musik *übereinkommen* kann, als auch die eigenen Voraussetzungen und Prädispositionen (traditionsbedingte, psychische, physische) anerkennt. Dieses Wechselspiel aus unmittelbar und schon vorher Gegebenem zeichnet ein hermeneutisches Urverhältnis aus, das nicht nur in der Textauslegung traditionell schon lange praktiziert wurde, sondern im Umgang mit Kunst allgemein vor allem im 20. Jahrhundert tragfähig gemacht worden ist.¹ In diesem und nur diesem sehr weiten hermeneutischen Sinn ist also jede Musik verstehbar und insofern auch Sprache. Wenn man noch die verbalmediale Vermittlung des Verstehensprozesses beim Schreiben über Musik mit einbezieht, lässt sich ein – zugegebenermaßen etwas vereinfachtes – hermeneutisches Modell entwerfen, das den Weg des Verstehens² in drei Etappen beschreibt: Die genaue Untersuchung des

¹ Und im existentialhermeneutischen Ansatz, wie er in dem Satz Hans-Georg Gadamers „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.“ zum Ausdruck kommt, noch weit darüber hinaus.

² Beim Wort genommen erhellt dieser Ausdruck (genauso ‚Ver-Stehens-Prozess‘) durch die reizvolle Stasis-Movens-Paradoxie, dass Verstehen nie Stehenbleiben heißt, sich aber gleichwohl in der Bewegung *einstellt*.

musikalischen Materials durch die Zerlegung (Analyse) des Zusammengesetzten (Komponierten) wäre danach gleichsam das Ausfindigmachen und die prospektive Ausmessung der zurückzulegenden Wegstrecke, der fest verortete Ausgangspunkt der nächsten Schritte; mit dem Zur-Sprache-Bringen des Gefundenen und Gemessenen begänne das eigentliche Abschreiten des Weges, das Abenteuer der durch die Sprachbewegung neu erschlossenen Perspektiven; wenn schließlich eine angemessene mediale Vermittlung gefunden wäre, könnte der Blick es wagen, sich von der unmittelbaren Umgebung des Weges zu lösen und sich dem weiteren Umfeld, vielleicht sogar dem sich abzeichnenden Horizont zuzuwenden.

Der Konjunktiv deutet an, dass sich diese metaphorisch umschriebene Dreiteilung freilich nicht tatsächlich einlösen lässt, denn in jedem der drei Schritte hat in Wirklichkeit auch schon der andere Anteil; ein Analysieren, das nicht schon mediale Übersetzung ist – selbst in abstrakter mathematischer Form –, gibt es ebenso wenig wie eine Versprachlichung, die nicht einen eigenen Horizont und damit die begrenzte Ausrichtung auf etwas voraussetzt. Gleichwohl sollen die beschriebenen Etappen eine Leitlinie und grundlegende Orientierungshilfe sein, um sowohl die Gefahr des reinen Abzählens als auch des substanzlosen An-der-Musik-vorbei-Redens zu umgehen.

Konkret bedeutet dies, dass am Anfang *charakteristische* Phänomene stehen werden, die die Physiognomie der Musik wesentlich bestimmen. Die Analyse der musikalischen Faktur, wie sie aus den Noten ablesbar ist, wird als relativ objektive und nachprüfbar Basis dienen, allerdings je nach Bedeutung selektiert, gewichtet und mit dem hörbaren Ergebnis in Einklang gebracht werden müssen. Leitfaden bei der Analyse wird die Kategorie der Ordnung sein, besonders Fragen der Tiefenstruktur werden sich an ihr orientieren und nur insoweit verfolgt werden, als eine Erhellung der zugrundeliegenden Prinzipien und des kompositorischen Denkens zu erwarten ist.³

Im Verlauf der Aufdeckung der maßgebenden Organisationsstrukturen gewinnt dann der zweite Schritt, die Verortung der musikalischen Phänomene und ihre Beziehungen zueinander in größeren Kontexten, immer mehr Raum. Ich will zunächst die vier Sätze einzeln betrachten, um von da aus, gleichsam aus der Vogelperspektive, einen klareren Blick auf die Disposition des Ganzen zu werfen. Dabei muss noch in viel stärkerem Maße als sonst bedacht werden, dass ein Betrachtungspunkt gefunden werden muss, von dem aus die Austarierung des Verhältnisses von akustischem Phänomen und ge-

³ (Freilich ist die Leitfunktion einer Kategorie schon eine Voraussetzung; sie wird aber nicht nur durch Lutosławskis eigene Aussagen über sein Ordnungsdenken, sondern vor allem durch die sich einstellende Evidenz während der Analyse legitimiert.)

schriebenen Noten im Wechselspiel mit der subjektiven Hördisposition und –erfahrung glücken kann.

Der in dem oben gezeichneten Bild als Perspektivweitung beschriebene dritte Schritt wird auf zwei Arten geschehen. Einerseits will ich das Werk mit Seitenblicken auf wichtige Traditionslinien und zeitgleiche Entwicklungen in den Kontext von Lutosławskis Schaffen einordnen und letztlich auch würdigen (meine Faszination vom ersten Hören an, die eine Beschäftigung überhaupt erst lohnenswert erscheinen ließ, will ich nicht verbergen); andererseits werde ich mir gewisse Aspekte, die mir aus meiner spezifischen Komponistenperspektive besonders bedenkenswert erscheinen, herausgreifen und als Marginalien im doppelten Sinne einschieben: als Randbemerkungen zum Haupttext, die Gedanken in einer bewusst anderen, betont subjektiven, assoziativ freien Denkweise weiterführen, aber auch als Beiläufigkeiten, die mit ihrer einseitigen Bestimmtheit und – manchmal auch – Polemik im Gesamtbild einer um Ausgeglichenheit bemühten Arbeit nicht zu wichtig genommen werden sollten.

2. Zum Werk

Vor der Analyse seien zuerst noch einige allgemeine Anmerkungen zum *Livre pour orchestre* vorausgeschickt: Das Werk entstand 1968 als Auftrag der Stadt Hagen für das städtische Orchester, das es am 18.11.1968 unter der Leitung von Berthold Lehmann, dem das Stück auch gewidmet ist, uraufführte. Die Besetzung umfasst dreifach besetzte Holzbläser (zweite und dritte Flöte auch Piccolo, zweites Fagott auch Kontrafagott), drei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, Tuba, drei Schlagzeuger, Celesta, Harfe, Klavier und Streicher. Das Werk besteht aus vier Sätzen mit drei eingeschobenen Zwischenspielen: 1^{er} Chapitre, 1^{er} Intermède, 2^{me} Chapitre, 2^{me} Intermède, 3^{me} Intermède et Chapitre final. Mit Ausnahme der letzten beiden Teile (3^{me} Intermède et Chapitre final), die ununterscheidbar ineinander übergehen, stehen zwischen den Abschnitten kurze Pausen von jeweils fünf Sekunden. Der Titel *Livre* und die Satzüberschriften als Kapitel scheinen auf einen außermusikalischen Inhalt zu verweisen, der Zusatz *pour orchestre* deutet aber schon auf das hin, was Lutosławski selbst explizit ausspricht: „[Dieser] Titel [hat] Tradition in der Musik der Vergangenheit [...]. Couperins „Livre pour clavecin“, Bachs „Orgelbüchlein“ waren Sammlungen von Kompositionen unterschiedlicher Länge und Form.“⁴ Inwieweit diese traditionsbezogene formale Vorgabe auch im *Livre pour orchestre* eingelöst wird, soll später betrachtet werden.

⁴ Tadeus Kaczyński: *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976, S. 61.

3. Analyse

3.1 1^{er} Chapitre

Zunächst will ich zur Orientierung ein Formschema geben, das den ersten Satz⁵ unter Einbeziehung der Tempovorschriften taktmäßig⁶ in verschiedene Abschnitte und Unterabschnitte unterteilt, noch ohne genauer über die Kriterien der Aufteilung Aufschluss zu geben.

A T. 1-17				B T. 18-22	C T. 23-31				
1-9 ♩ = 80		10-17 <i>Più mosso</i> ♩ = 120		<i>Meno mosso</i> ♩ = 88	23-24		25-28		29-31
1-5	6-9	10-~16	~16-17		~23 <i>Più mosso</i>	~24 <i>Meno mosso</i>	25-26 <i>Più mosso</i>	27-28 <i>Meno mosso</i>	

D T. 32-38	E T. 39-53				F T. 54-55	G 56	H 57	E' T. 58-60	F' T. 61-72		
Lento misterioso	<i>Poco più mosso ma pesante</i>				<i>Più mosso</i> ♩ = 160		<i>Ad libitum</i>	♩ = 160	61-63	64-66	67-72
	39-43		44-53 <i>accelerando</i>								
	39-40	41-42	43								

D' T. 73-89	
<i>Lento</i>	
73-84	85-89

⁵ Um Verwirrung zu vermeiden: Ich verwende Satz und Kapitel genauso wie Interludium und Intermedium synonym, die Intermedien werden also nicht in die Satzzählung mit einbezogen, sondern immer gesondert angesprochen.

⁶ Wo Takt und Unterteilung nicht genau koinzidieren, steht ~.

An diesem ersten Aufriss lässt sich schon deutlich eine Tempodramaturgie ablesen: Einem ersten Teil (T. 1-31) in flexibel moderatem Tempo folgt ein Lentoanschub (T. 32-38), dem sich ein ziemlich rasches Tempo accelerierender Teil anschließt (T. 39-72), um schließlich in einem erneuten Lentoabschnitt zu münden (T. 73-89). Wie sich später noch deutlicher zeigen wird, korreliert diese Tempodisposition ziemlich genau mit der formalen Dramaturgie: dem moderatem, schwankendem Tempo entspricht ein schweifend rhapsodischer, dem Lentotempo ein statisch ruhender und dem schnellen Tempo ein vorwärtsdrängend stringenter Charakter. Doch nun genauer zu den einzelnen Abschnitten.

Die Tonhöhenorganisation der ersten fünf Takte ist analytisch-abstrakt ziemlich einfach zu beschreiben: Im ausgehaltenen Rahmenintervall der Quinte a^1-e^2 wird alternierend von den Ecktönen aus eine kleine Terz mit Vierteltönen ausgefüllt. Die entstehende Klanglichkeit ist freilich sehr subtil. Durch die chromatische Sukzession der Vierteltöne ergeben sich horizontal Quasi-Glissandi; vertikal fächern sich durch den Pedaleffekt der geteilten Streicher gleichzeitig mikrotonal dichte Felder auf, die trotz ihrer Diffusität den A-Dur- bzw. A-Moll-Dreiklang (als Resultat der Quintteilung durch die kleine bzw. große Terz) deutlich wahrnehmbar hindurchscheinen lassen, ohne ihn aufdrängen, ihn ‚be-deuten‘ zu wollen. Eine ähnliche Balance von Konkretion und Abstraktion wird auf gestischer Ebene erreicht, indem die von den abfallenden Glissandi implizierte Seufzersemantik durch die folgenden gegenläufigen Glissandobewegungen konterkariert und damit relativiert wird. Die ersten beiden Takte sind zusammengesetzt aus einer abwärts gerichteten Kleinterzausfüllung in Sechzehnteln und einer aufwärtsgerichteten in Triolenachteln (wobei die letzten drei Töne zwei, drei und vier Triolenachtel lang sind und damit zusätzlich zu dem vorgeschriebenen ein auskomponiertes Ritardando darstellen) und erinnern in ihrem Spannungsverlauf aus zwei kleinen Bögen an eine traditionelle Phrase. Es folgt eine Wiederholung und Erweiterung um einen Bogen zu einer dreitaktigen Phrase. Ihr Schluss wirkt durch den diffundierten A-Dur-Akkord und dessen Erreichen durch einen Quasi-Quartvorhalt (vierteltönig erniedrigtes d^2 zu des^2) stärker als der Schluss der ersten, so dass die beiden Phrasen zusammen beinahe wie ein Vordersatz aus Phrase und Gegenphrase wirken, der zwar in sich geschlossen ist, aber dennoch Raum für eine entwickelnde Fortführung lässt.

In nuce enthalten die ersten fünf Takte bereits wichtige Gestaltungsprinzipien und Techniken des gesamten Satzes: zuallererst das Symmetrieprinzip⁷, das sich sowohl in

⁷ Ich verwende hier einen weiteren Begriff von Symmetrie, der nicht die spiegelgetreue, sondern die entgegengesetzte, auf das Ganze hin gedachte Entsprechung meint (s. dazu auch Fußnote 10).

der horizontalen (Auf- und Abwärtsglissandi) als auch in der vertikalen Dimension (Kleinterzteilung der Quinte von Oben und Unten) im Dienste eines auf Ausgewogenheit und Balance gerichteten Klang- und Formsinnes zeigt und die Beziehung zu fundamentalen Gestaltungsmitteln der traditionellen Musik (Dur-Moll-Symmetrie, Öffnen-Schließen als formaler Archetyp einer „sprechenden“ tonalen Musik) strukturell, manchmal auch direkt sinnlich herstellt; weiterhin die für Lutosławskis Formdenken zentrale Kategorie des Spannungsverlaufes, der Sinn in der Entwicklung stiftet und damit zum psychologisch formkonstituierenden Faktor wird, und schließlich die Verwendungstechnik von Vierteltönen, die im gesamten Stück nur in den Streichern und dann auch fast nur in chromatischen Linien als Durchgänge vorkommen (bis auf ganz wenige Ausnahmen (T.12f., T. 27f.), und auch da eingebettet in Vierteltonchromatik), wodurch eine relativ einfache Ausführbarkeit gewährleistet ist. Die Vierteltönigkeit stellt also in keinem Moment das temperierte Stimmungssystem in Frage, sondern fungiert als diastematische Übergangsstufe zwischen distinktem Halbtonschritt und kontinuierlichem Glissando und dient damit – ganz im etymologisch ursprünglichen Sinne von ‚Chromatik‘ – der Einfärbung der Halbtonigkeit.

Der nächste Unterabschnitt (T. 6-9) knüpft mit der Quinte a^1-e^2 an die ersten Takte direkt an und entfaltet dann aus dem Piano ins Forte einen achttönigen, um das imaginäre Zentrum h^1/c^2 achsensymmetrisch konstruierten Klang, den man auch als aus zwei übermäßigen und in der Mitte einem verminderten Dreiklang (bzw. mit den Nachbartönen einem verminderten Septakkord) zusammengesetzt beschreiben könnte, der also nur aus großen und kleinen Terzen besteht:



Der oberste Ton c^3 wird dann von der ersten Hälfte der ersten Geigen, ab dem cis^3 auch abwechselnd von den anderen Geigen, vierteltönig chromatisch – erst in Triolenachteln, dann in Sechzehnteln – aufwärts geführt bis zum dis^3 , von dem dann – immer noch in den Geigen – große und kleine

Terzen abstürzen und mit Pedaleffekten den folgenden, wieder nur aus großen und kleinen Terzen (von oben: zwei große, eine kleine, zwei große, eine kleine Terz) bestehenden Klang abwärts nachzeichnen:



Das auf das f^1 folgende e^1 trifft sich mit einer vierteltönig im Unisono aufwärtsgeführten Quasi-Glissandolinie in Bratschen und Celli, die schon einen Takt vorher nach dem Abbruch des aufgebauten, gehaltenen Klanges im Piano angesetzt hat.

Die betrachteten vier Takte weisen durch die klangliche und gestische Korrespondenz des zusammenfallenden Klanges mit dem vorher entfalteteten und durch den Anfang und

das Ende im Unisono auf einem A bzw. E (also den bereits vorher etablierten Rahmentönen) wiederum einen Bogen auf, der aber in seiner Binnenstruktur sehr viel komplexer als in den ersten fünf Takten ist. Denn die vierteltönige Aufwärtsbewegung konterkariert eine strenge Symmetrie von Öffnen und Schließen, indem sie in den oberen Stimmen strukturell und dynamisch (plötzliches Piano) interpoliert wird und in den unteren Stimmen die Zurückfaltung in Terzklanggestalt suppositioniert. Das, was später in Lutosławskis Kompositionen zum sogar Titel gebenden Formprinzip werden sollte, das Chain-, also Kettenprinzip, ist hier schon mikroformal präformiert: Etwas Neues schleicht sich gleichsam in etwas Zuende-Gehendes ein, um dann bestimmend zu werden. Dieses Vorwärtsweisen wird in den vorliegenden Takten auch durch die Spannungskurve forciert, denn der retardierende Klangaufbau zum Forte akkumuliert auch gleichzeitig Spannung, die sich dann accelerierend entlädt und zum neuen schnelleren Tempo fließend überleitet. Dass dennoch eine Zäsur zwischen Takt 9 und 10 deutlich hörbar wird, liegt einerseits an dem schon beschriebenen formalen Bogen, andererseits aber auch an dem äußerst subtil gesetzten Ganztonschritt vom letzten Unisono-e¹ in T. 9 zum Unisono-fis¹ in T. 10, der im Zusammenhang zum vorhergehenden Vierteltonaufgang, der (in verlangsamtem Tempo) in den folgenden Takten fortgesetzt wird, die signifikante Differenz schafft.

Der folgende Unterabschnitt (T. 10-17) ist von einer eindeutig gerichteten Stringenz geprägt. Die ersten und zweiten Violinen werden vom fis¹ bis zum f² in Takt 16 in vierteltönigen Clustern aufwärtsgeführt, wobei jetzt wegen der langsameren Bewegung im Vergleich zum Quasi-Glissando des Anfangs die Vierteltönigkeit sehr viel gekörnter wahrnehmbar wird. Zum vorgeschriebenen Accelerando des Tempos kommt noch eine auskomponierte Beschleunigung der Aufwärtsbewegung (1x7, 2x5, 5x4, 2x3, 6x2 und 6x1 Triolenachtel pro neu erreichter Vierteltonstufe). Die Bratschen und Celli kontrapunktieren den Aufstieg der Violinen zunächst mit einem abwärts glissierend sich auffaltendem Akkord, der wie in Takt 9 nur aus Terzen besteht und durch das Crescendo vom Piano ins Forte sehr gestisch wirkt, werden dann nach dem Vorbild der Violinen vierteltönig vom H zum vierteltönig erhöhten c aufwärts geführt (wieder vom f ins p), bevor sie wieder Terzakkorde crescendierend entfalten, vom cis¹ aus nach unten, dann vom fis zum a¹, um von da wieder vierteltönig zum f¹ abzusinken und schließlich vom es in Takt 14 aus bis zum c¹ in Takt 16 wieder zu steigen (alles vom p ins f). Insgesamt führen sie also eine Art Wellenbewegung aus, die am Ende in die vorherrschende Bewegungsrichtung einmündet, wodurch der eindeutig drängende Charakter dieser Passage fundamementiert wird. In Takt 16 wird dann vom angesprungenen cis³ in

den Geigen ein aus einer Quinte und zwei großen Terzen bestehender Klang nach unten entfaltet, die Aufwärtsbewegung der tiefen Streicher zunächst überlappend. Diese übernehmen dann in Takt 17 die Akkordauffaltung nach unten (wieder nur in Terzen), während die Violinen einen Terzenakkord nach oben aufbauen, so dass dann in Takt 18 ein äußerst weit gespreizter 10-Ton-Akkord erreicht ist. Der Abschnitt von Takt 10 bis 17 weist insgesamt also eine eindeutig teleologisch gerichtete, vorhergegangenes Material weiterführende Entwicklung auf, deren Ziel mit der Klangentfaltung am Ende auch eingelöst wird. Der mit diesem ersten Höhepunkt erreichte neue Abschnitt weist einen ambivalenten Charakter auf: Der relativen Statik (Meno-mosso-Tempo und Fermaten) widerspricht die Expressivität der mit über vier Oktaven extremen Raumweitung, so dass die fehlende kinetische durch die potentielle Energie austariert wird. Weil auch durch die folgende Akkordkon- und distraktion (T. 19/20) und die leittönige Einstellung (T. 20 auf „Drei“) das Energielevel nicht qualitativ verändert wird, bleibt im ganzen Abschnitt der Eindruck einer seltsam gefrorenen Spannung erhalten. Die Expressionsqualität ist freilich auch wesentlich durch die Struktur der Akkorde bedingt. Der erste zehntönige Akkord



besteht hauptsächlich aus abwechselnden großen Terzen und Quinten. Wenn der untere Ton ein Ges wäre, würde der Akkord nur aus Terzen und Quinten gebildet und außerdem eine Achsensymmetrie um das imaginäre Zentrum g^1/as^1 gebildet. Nicht nur die Systematik, auch dass in Takt 22 der

Akkord tatsächlich mit Ges erscheint, sprechen für einen Schreib- bzw. Druckfehler; ein Gegenargument ist freilich, dass der zusammengezogene Akkord in Takt 19, der aus den oberen und unteren vier Noten des 10-Ton-Akkordes, jeweils um eine Oktave nach oben bzw. unten versetzt, besteht, auch das As enthält:



Mir scheint ein Schreibfehler wahrscheinlicher, einerseits weil eine bewusst gesetzte Abweichung vom systematisch plausibleren Ges durch die Dichte des Klanges nicht signifikant hörbar ist, andererseits weil der zweite Akkord in Takt 20:



in allen Stimmen leittönig zum Bezugsakkord eingestellt ist. Es würde also keinen evidenten Sinn machen, nur in einer von zehn Stimmen den Bezugsakkord in unsignifikanter Weise zu verändern. Außerdem ist es für Lutosławskis Akkordbildungen typisch, wie ja auch schon in diesem Satz bisher fast nur aus Terzen konstruierte Akkorde vorkamen, dass Akkorde um ihrer expressiven Physiognomie willen aus wenigen Intervallen gebildet werden. In dem Fall des 10-Ton-Akkordes wird durch die Intervallbeschränkung und die weite Spreizung in der potentiellen Farbigkeit von zehn verschiedenen Tönen eine Transparenz erreicht,

die durch die Akkordübergänge, bei denen von jedem, jeweils von einer Stimme ausgehaltenen Akkordton aus eine andere Stimme im Glissando einen Ton des neuen Akkordes ansteuert, wieder etwas diffundiert werden kann.

Abschnitt C setzt sich aus zwei gestischen Elementen zusammen. Das erste Element (im Più-mosso-Tempo) besteht aus markant crescendierenden Gesten und ihren diminuierenden Umkehrungen (beide in unterschiedlichen Gestalten schon vorher vorhanden (z. B. T. 1ff, 7f, 17)), die sich jeweils von einer kleinen Sekunde in einen symmetrisch gruppierten, fast immer nur aus großen Terzen und Quinten (die bisherigen Akkordintervalle, zweimal dazu außerdem noch kleine Sekunden) gebauten Akkord glissierend öffnen (Crescendi) bzw. umgekehrt vom Akkord in die Sekunde schließen (Diminuendi):

The image shows a musical score snippet for two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The music consists of complex chordal structures with glissandi. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with 'T. 23' and 'T. 25ff'. There are dynamic markings like 'ff' and 'b' (basso).

Die Dis- bzw. Kontraktion korreliert mit der Dynamik (Schließen – Diminuendo, Öffnen – Crescendo⁸), so dass sich neben der Gestalt- und Tonhöhen- auch eine dynamische Symmetrie ergibt. Das Più Mosso wechselt mit einem Meno-mosso-Tempo ab, in dem die ebenfalls schon bekannte vierteltönige Clusterbewegung (neben der schon bekannten Aufwärts- jetzt auch als Abwärtsbewegung) als zweites der oben unterschiedenen Elemente über die kleine Sekunde jeweils direkt die Verbindung zum Più-Mosso-Gestus herstellt. Dass die zahlreichen Symmetrien der beiden Elemente nicht schematisch wirken, liegt an der formalen Proportionierung, die mit 2 Vierteln Element I, 4 Vierteln Element II, 5 Vierteln Element II und 5+9 Vierteln Element II retardierend angelegt ist und damit eine eindeutig formale Symmetrie unterläuft, vielmehr ausklingend zum neuen Abschnitt D überleitet. Der steht dann auch im langsamen Tempo und ist von statischen Akkordflächen geprägt und mit der Vorschrift „Lento misterioso“ eindeutig charakterisiert. Ausgehend von folgendem Akkord,

The image shows a musical notation for a chord structure in treble and bass clef. The treble clef has a G4, A4, B4, C5. The bass clef has a G2, A2, B2, C3. The key signature has one sharp (F#).

der wiederum durch große Terzen geprägt ist, allerdings nicht symmetrisch gebaut ist, entwickelt sich über die sieben Takte ein sehr einfacher Kontraktionsprozess – am Ende kombiniert mit Accelerando und Crescendo–, der über Glissandi in das Unisono-as im Forte in Takt 39 mündet. Es folgt ein

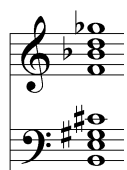
⁸ Mit einer Ausnahme in Takt 26 in den Bratschen, wo das Diminuendo schon mit der kleinen Sekunde ansetzt.

neuer bewegterer Abschnitt (E), dessen erster Subabschnitt (T. 39-43) im Notenbild eine intrikate Struktur hat, die sich beim Hören allerdings als sehr klare Physiognomie herausstellt; grundlegend sind folgende Strukturtöne:



Sie beginnen jeweils in vier Stimmen im Unisonoforte, um dann im Diminuendo nach unten bzw. oben auf einen viertönigen Kleinsekundcluster im Piano zu glissieren. Der entsetzende Effekt ist gleichsam eine Verwischung der akzentuierten Strukturtöne und damit wiederum (wie z. B. schon in T. 1-5) eine Ausformulierung des Wechselspiels von Distinktion und Diffusion. Die Strukturtöne werden zweimal (beim zweiten Mal ohne das erste as) in variierendem Aktionstempo (Takt 39/40 moderat und leicht beschleunigend, Takt 41/42 langsam, Takt 43 sehr schnell) durchlaufen, wodurch ein Spannungsverlauf entsteht, der zunächst die durch den vorherigen Kontraktionsprozess akkumulierte Energie entlädt (T. 39-42), um dann wie in einer Zusammenfassung in Takt 43 neuen Schwung zu sammeln, der in den nächsten Teil weitergegeben werden kann.

Wenn man die Faktur dieses Unterabschnitts von E (T. 44-53) schematisch vereinfacht, erkennt man, dass ausnahmslos vierstimmige Akkorde entweder nur aus Terzen oder aus einer Quinte und zwei Terzen im Forte angesprungen werden, um dann, diminuierend, nach oben oder unten vierteltönig gleichsam leicht verbogen werden. Neben der leichten Verdichtung der ansonsten rhythmisch nicht systematischen Akkordabfolge bewirkt vor allem das Accelerando in das sehr schnelle Tempo $\bullet = 160$ einen steigenden, vorwärtsstrebenden Strettoeffekt. Auf dem höchsten Punkt der bis dahin entwickelten Bewegungsenergie erreicht Lutosławski in Takt 54 mit dem einfachen Mittel des totalen Farbwechsels vom bisherigen ausschließlichen Streicher- zum reinen Blechbläserklang eine äußerst starke Wirkung: Einerseits wird durch die Blockhaftigkeit der Instrumentation die Klangfarbe zum formbildenden Prinzip, wodurch man in Takt 54 einen deutlichen Ein- und neuen Abschnitt (F) wahrnimmt, der andererseits aber durch die Fortführung der schnellen Bewegung die Kontinuität zum Vorhergegangenen herstellt. Ausgehend vom es¹ bzw. dis¹ im Piano wird in Takt 55 ein für ganz kurze Zeit vollständiger achttöniger Akkord aus Terzen und Quartan im Forte aufgebaut,



um dann wieder in zwei Kleinsekundcluster zurückzufallen. Diese kurze zweitaktige Einheit initiiert, nachdem das metronomische Tempo seinen Zenith bereits erreicht hat, eine enorme Beschleunigung des formalen Aktionstempos, das im folgenden reinen Schlagzeugtakt (T. 56, Abschnitt G) sogar noch auf einen einzigen Takt gesteigert wird. Dieser Takt wirkt einerseits dadurch, dass er nur Schlaginstrumente ohne Tonhöhe einsetzt, noch unzusammenhän-

gender zur vorherigen Entwicklung; eigentlich wird nur eine auskomponierte rhythmisch-accelerierende Geste eingeschoben, die sozusagen ankündigend die Erwartung auf so etwas wie einen Höhepunkt der beschleunigenden Entwicklung weckt. Was die Lautstärke angeht, wird diese Erwartung im nächsten Takt (T. 57, H), in dem im ad-libitum-Spiel⁹ Kontrafagott, Tuba, Klavier und Kontrabässe ein sehr tiefes zehntöniges Feld inszenieren, auch scheinbar eingelöst (fff). Durch die diffuse Undurchhörbarkeit des tiefen Klanges und die relative strukturelle Amorphität der Tongestalten in den einzelnen Stimmen wird aber die Erwartung eines wirklichen Höhepunkts als eines logischen Zielpunktes einer Entwicklung enttäuscht. Die ad-libitum-Anweisung, die hier zum ersten Mal auftritt (und im weiteren Stück, wie noch zu zeigen sein wird, immer eine funktionale Komponente hat), affirmiert diesen Eindruck durch die ihr inhärente Theatralik, die in diesem Kontext, wenn ein Dirigent einfach aufhört zu schlagen und die Musiker spielen lässt, wenn jeder einen Höhepunkt erwartet, extrem spannungslos wirken muss. Nach diesem umgangenen Zielpunkt setzt Takt 58 (F') wieder bei den letzten Streichertakten an und leitet einen zweiten Anlauf ein, der in Takt 61 von den Blechbläsern wie schon in Takt 54 übernommen wird, diesmal aber stringent in stetiger Erweiterung des Tonraumes nach oben und unten und in schneller und (durch die Überlagerung von Duolen, Triolen und Quintolen) rhythmisch verwischter Bewegung weitergeführt wird. Eine aufwärtsführende Linie aus den drei Trompeten und zwei Hörnern und eine abwärtsführende mit den restlichen zwei Hörnern und den drei Posaunen fächern ab T. 68 folgende Akkorde auf:



Wie man sieht, sind die beiden auseinanderstrebenden Viertelakkorde wiederum aus wenigen Intervallen konstruiert (kleine Sekunden, große Terzen, Quartan), der erste und letzte (wenn man vom hinzutretenden H₁ der Tuba absieht) sind zudem symmetrisch, die Außenstimmen bewegen sich jeweils in kleinen Sekunden und Quartan auseinander. Die Entwicklung wird also logisch und konsequent vorangetrieben, ein wirklicher einlösender Höhepunkt aber wird wieder nicht erreicht; denn die Spannung des letzten stehen bleibenden, crescendierenden Akkordes (T. 72) wird im folgenden Takt

⁹ Lutosławskis im Prinzip sehr einfache Technik der kontrollierten Aleatorik möchte ich hier nicht näher erklären (vgl. dazu Witold Lutosławski: Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung, in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik Konzepte 71/72/73*, München 1991), sondern nur unter *funktionalem* Gesichtspunkt behandeln.

(T. 73) nicht wirklich aufgelöst. Zwar entlädt die unerwartet einsetzende Schlagzeuggruppe¹⁰ in einer Fortissimo-Geste abrupt Energie ins Pianissimo, der Hintergrund der Streicher, die in den gleichen Rahmentönen (wieder abgesehen vom H₁) eine diatonisierte, sehr viel weichere Variante des Blechbläserakkords mit großen Sekunden, Quarten und Quinten im dreifachen Piano aushalten, evoziert aber den Eindruck der indifferenten Statik – ähnlich den Sphärenakkorden in Ives' *The Unanswered Question* – als gleichsam die phlegmatische Folie, auf der sich die cholерischen Überreste versprengen. Dieser Streicherakkord wird im Laufe des Lentoabschnitts, der den Charakter des ersten „Lento misterioso“ wieder aufnimmt, im Prinzip sequentiell nach unten geführt, denn der Anfangsakkord erscheint über verschiedene, durch leichte Glissando-Verschiebungen erreichte Zwischenstufen zwei weitere Male: einmal auf „Zwei-Und“ in T. 79 um einen Ganzton nach unten und in T. 84 als Schlussakkord dieser Abwärtsführung um eine weitere kleine Terz, also insgesamt um eine Quarte nach unten transponiert. Ab T. 85 schließlich werden die Töne des Akkordes langsam abgebaut, indem das Klavier viermal eine Quintolenfigur spielt, die jeweils aus den vier nicht im Achttonakkord vorkommenden Tönen (D, G, A, As) und einem Ton bzw. beim zweiten und dritten Mal auch einem Zweiklang aus zwei Tönen, die im Akkord vorkommen und die gehaltenen Streichertöne gleichsam ausschalten. Dieses zwölftönige Komplementärverhältnis, das in diesem Satz zum ersten Mal eine volle Zwölftönigkeit konstituiert, weist gleichzeitig auf das vorherrschende Tonhöhenordnungsprinzip der folgenden Sätze voraus.



Wenn man sich den Gesamtverlauf des Satzes und die aufgezeigten Organisationsprinzipien noch einmal vergegenwärtigt, so scheinen mir einige Punkte von besonderer Bedeutung. Bereits im Formschema hat man eine klare Dramaturgie gesehen, die sich bei der Detailanalyse bestätigt und noch weiter ausdifferenziert hat. Insgesamt kann man von drei relativ klar abgegrenzten Charakteren sprechen (oben rhapsodisch, statisch und stringent genannt), die in raffinierter Weise eine sowohl kontinuierlich gerichtete, als auch unerwartete Wendungen nehmende Dramaturgie nachzeichnen: Abschnitte A bis D etablieren den Stasis-Movens-Kontrast (A erst leicht bewegt, dann beschleunigend, B statisch, C bewegt, D sehr ruhig), E bis F' inszenieren eine zielgerichtete Entwicklung, deren Ziel einmal umgangen (G) und nach einem Neuansatz schließlich wieder verfehlt wird, weil die abschließende Coda D' den Hörer schlagartig gleich-

¹⁰ Dafür, dass der bei Tonhöhen sonst immer so penible Lutosławski dem Xylophon keine exakten Tonhöhen vorschreibt, ist mir auch nach längerem Überlegen keine wirklich plausible Erklärung eingefallen. Offensichtlich ist einzig die Korrespondenz zum früheren Schlagzeugtakt und der Umkehrung der rhythmischen Geste. Die Gefahr einer capriciös-verstellenden Ausführung eines Xylophonisten freilich bleibt.

sam in einen vollkommen entfernten, unbewegten Raum versetzt. Da es im gesamten Satz keine prägnanten thematischen Gestalten gibt, die Kohärenz aber durch die selektierte Intervallik und Harmonik gewährleistet ist, kann die Textur und ihr Wechselspiel aus Klarheit (blockhafte Instrumentation, deutliche Tempounterschiede und formale Einteilung) und leichten Verwischungen (vierteltönige Diffundierungen und Einfärbungen, Glissandi, rhythmische Überlagerung, Überlappungen im mikroformalen Bereich, Allusionen semantischer Modelle) in den Vordergrund treten, oder anders, mit einer Metapher aus der Sprache ausgedrückt: nicht das Thema als Gegenstand der Rede steht im Mittelpunkt, sondern die vielversprechende Art und Weise des Redens, nämlich die Klarheit der Strukturierung und Sprache, die immer wieder leicht irritierend eingetrübt wird, um nicht zu viel zu verraten.

Dabei bleibt bei aller Offenheit und Unaufgelöstheit freilich alles recht organisch, es gibt z. B. keine Schnitte, die nicht einen Bogen zu Vorhergegangenen spannen (T. 58f. zu T.54f., T. 61f. zu T. 32f.). Vielleicht lässt sich der Gesamteindruck des Satzes mit dem inneren Bild eines unbekanntes Haus vergleichen, von dem man bei seiner Durchquerung nur einige Zimmer ganz, andere gar nicht oder nur andeutungsweise gesehen hat: Trotz aller Rudimentarität stellt sich dennoch der Eindruck eines geschlossenen Ganzen ein, da Lutosławskis kompositorisches Wesen stark auf Balance, Symmetrie¹¹ und Ausgeglichenheit ausgerichtet ist, was sich letztlich auch in diesem ersten Satz zeigt, obwohl er als erstes Fünftel des Ganzen (4 von 20 Minuten) genug offen lassen muss, um nach vorne weisen zu können.

¹¹ Obwohl man Symmetrie in einem weiten Sinne als sich aufwiegende Entsprechung für das kompositorische Denken und Formempfinden Lutosławskis als konstitutiv ansehen kann, benutzt Lutosławski selbst diesen Ausdruck fast gar nicht und wenn, nur im strengen mathematischen Sinne. Ein scheinbarer Widerspruch ergibt sich, wenn man Lutosławskis Äußerungen zur (strengen) Tonhöhsymmetrie liest, in denen er deren sinnliche Wahrnehmbarkeit in Abrede stellt (vgl. Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994, S. 125), obwohl doch in dem untersuchten ersten Satz Symmetriebezüge fast allgegenwärtig sind. Der Widerspruch lässt sich in zwei Richtungen auflösen: Einerseits spricht Lutosławski von der sinnlichen Evidenz von Symmetrie, d. h. als Ordnungsprinzip kann es sozusagen die Privatsache der kompositorischen Technik des Komponisten bleiben. Das überzeugt allerdings wenig, weil Lutosławski in anderen Kontexten immer wieder das Gewicht auf die sinnliche Nachvollziehbarkeit des musikalischen Materials legt. Plausibeler wird die Erklärung, wenn man einbezieht, dass Lutosławskis Akkorde bevorzugt aus einer beschränkten Anzahl von Intervallen gebaut sind, oft nur aus zweien oder dreien, so dass sich manchmal unvermeidlich Symmetrien ergeben, z. B. wenn ein Akkord aus abwechselnd zwei Intervallen besteht. Aber auch bei dieser Erklärung bleibt ein Rest, der nur durch die Faszination von abstrakter Symmetrie aufgelöst werden kann, die seit Pythagoras so viele Komponisten erfasst und sicherlich auch Lutosławski als mathematisch-konstruktivem Geist nicht unbeeindruckt ließ, sei sie sinnlich nachvollziehbar oder nicht.

3. 2 1^{er} Intermède

Das erste Zwischenspiel ist (wie die beiden später folgenden auch) in der ad-libitum-Technik geschrieben. Seine Struktur ist äußerst simpel, die drei Klarinetten spielen in schneller Bewegung unterschiedlich lange Gruppen – zwei Klarinetten aus jeweils vier Tönen und die dritte aus sechs Tönen, alle aus großer Sekunde und kleiner Terz gebildete –, die zusammengenommen das zwölftönige Total ergeben (cis¹ bzw. des¹ und es¹ können in zwei Stimmen erscheinen):



Der harmonische Gesamteindruck ist einheitlich, aber nicht sehr prägnant; die ständige Wiederholung des gleichen Materials bleibt trotz unterschiedlicher Überlagerung seltsam farb- und spannungslos, was auch an der Dynamik (durchgehend indifferentes Mezzoforte), fehlender rhythmischer und melodischer Charakteristik und der relativ langen Zeitdauer (20 Sekunden) liegt. In der Vorbemerkung zur Partitur schreibt Lutoslawski, dass der Dirigent sich während der Interludien wie in Pausen zwischen einzelnen Sätzen verhalten soll, „[in order to] suggest that this is the moment for the audience to relax, change position, cough, etc.“ Die relative Belang- und Formlosigkeit des musikalischen Materials ist also bewusst intendiert, um es nur eingeschränkt interessant erscheinen, so in den Hintergrund treten zu lassen und letztlich Entspannung zu schaffen. Diese originelle Idee, eine Satzzwischenpause sozusagen dezent zu orchestrieren und damit wortwörtlich ein Inter-Medium einzuschieben, reflektiert Lutosławskis explizites Denken in Spannungsverläufen, das sich stark an theatralischen und narrativen Modellen orientiert (was sich z. B. in der musikalischen Übertragung des Begriffes ‚plot‘¹² zeigt), um eine unmittelbare Wirkung zu erreichen.

¹² Vgl. Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994, S. 97. Vgl. dazu auch Marginalie III

Marginalie I: Über Ordnung oder Cage im Käfig

Es war 1960, als Lutosławski zufällig im polnischen Radio einen Ausschnitt des Klavierkonzertes von John Cage hörte. Nach wenigen Minuten wurde ihm epiphanisch klar, dass die Einbeziehung des Zufalls in sein eigenes Schaffen neue, ungeahnte Perspektiven eröffnen könnte; einige Zeit später, nachdem er mit der Arbeit an *Jeux vénitiens*, seiner erster kontrolliert aleatorischen Partitur, begonnen hatte, schrieb er an Cage einen Brief mit den – gemessen an Lutosławskis sachlich-beherrschtem Temperament – geradezu überschwänglichen Worten: „You became a spark in the powder-keg – I am inexpressibly grateful to you.“¹³

Diese kleine Episode, die für das Werk Lutosławskis große Auswirkungen haben sollte, enthält eine mehrfache subtile Ironie: Die Zufälligkeit der äußeren Umstände, die Dankbarkeit Lutosławskis gegenüber Cage, aufgrund der sich trotz großer musikanschaulicher Differenzen eine lebenslange gegenseitige Achtung entwickelte, aber vor allem das unkontrollierbare, ‚zufällige‘ Eigenleben der Zufallsidee, die sich mit ihrem Gegenteil, einer bewusst kontrollierenden Ordnungsidee, in Lutosławskis Denken symbiotisch vereinigte. Die Metapher in Lutosławskis Brief vom ‚Funken im Pulverfass‘ deutet an, das es nicht eigentlich die Musik, sondern die dahinterstehende Idee war, die bei Lutosławski, der in dieser Zeit in Gedanken mit einer Fülle von musikalischen und technischen Ideen spielte, auf fruchtbaren Boden fiel. Sprachgeschichtlich vergleichbar¹⁴ mit der semantischen Neubesetzung von Fremdwörtern, adaptiert Lutosławski die aleatorische Idee Cages und assimiliert sie seiner eigenen Sprache und Diktion. Diese linguistische Metaphorik impliziert bereits, dass Lutosławski von der traditionellen Vorstellung ausgeht, dem musikalischen Material im bewussten Formungsprozess Sinn zu geben, während Cage gerade den Paradigmenwechsel zu einer offenen, nicht-vorhersehbaren und enthierarchisierten Form, also eigentlich einer Nicht-Sprache, vollzieht. Eingeschworene Cageianer würden Lutosławski vorwerfen, das anarchische, den potenzhybriden Komponistengott demaskierende Potential der Cage’schen Idee zu domestizieren. Fraglich scheint mir bei dieser Kritik (abgesehen davon, dass die Intentionalisierung oder gar Kanonisierung Cage’scher Ideen einen performativen Selbstwiderspruch darstellt) einerseits die Analogisierung von politischer und musikalischer Ordnung, da sie ja nicht musikalisch inhärent, also sinnlich wahrnehmbar, sondern ein – zugegebenermaßen traditionsverankertes – Konzept ist. Andererseits ist zu hinterfragen, inwieweit der Zufall als *intrinsische* Qualität in der Musik eine signifikante Rolle spielen *kann*. Ist er überhaupt sinnlich nachvollziehbar? Wird Musik nicht im Hören immer schon manifestiert und erscheint so determiniert? Auch wenn zwei Versionen eines aleatorischen Stückes gespielt werden, ist der Zufall an sich nicht hörbar (in diesem Sinne ist jede Aufführung

¹³ Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994, S. 137.

¹⁴ Ein besonders amüsantes Beispiel dafür ist das französische Wort ‚vasistas‘, das aus der phonetischen Nachahmung des deutschen ‚Was ist das?‘ entstanden ist, da das deutsche Kriegsgefangene im ersten Weltkrieg fragten, als sie eine besondere französische Fensterform sahen, die ‚vasistas‘ nun bezeichnet.

von Brahms' Violinkonzert aleatorisch, weil sie unzählige Möglichkeiten – freilich auf sehr viel eingeschränkterem Gebiet – offen lässt). Wie weit kann sich das schöpferische Individuum aus dem Ergebnis seiner Arbeit heraushalten? Werden nicht vom Hörer schon immer Verbindungen geknüpft, die nicht allein in der Musik, sondern in seiner eigenen Disposition liegen?

Ich denke, dass das hörende Individuum das Erklingende als präsent Gesetztes wahrnimmt und deshalb kein Möglichkeitsbewusstsein besitzt, dem ‚Zugefallenen‘ eine andere entische Qualität zuzumessen als dem bewusst ‚Zugeworfenem‘. Man darf sich ohne Frage heraushalten wollen (was freilich die paradoxe Konstellation des gewollten Nichtwollens aufwirft), und es sind in vieler Hinsicht interessante und produktive Erkenntnisse aus freialeatorischer Musik gewonnen worden; letztlich *kann* es aber der Künstler nicht, da *er* es ist, der ästhetische Entscheidungen trifft (auf welcher Ebene (Material, Konzept etc.) auch immer). Man kann freilich, um die These vom intrinsischen Wert des Zufalls in der Musik aufrecht zu erhalten, argumentieren, dass sich *das Hören* ändern müsse, dass es ein offenes Hören werden müsse, das sich auf alles, ungeachtet seiner Präsentationsform *ganz* einlässt, dass sich der Hörer gewissermaßen entpersonalisiert, sich im zenbuddhistischen Sinne vergisst. Doch würde das den Sinn von Kunst abseits von einer Propädeutik zum ‚neuen Hören‘ aufheben, denn wenn das ‚neue Hören‘ errichtet wäre, gäbe es keine ästhetische Differenz mehr zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Denn trotz allen Levitationsversuchen auf der Ebene der Wahrnehmung bleibt es die unausweichliche Setzung, die Kunst überhaupt erst in die ästhetische Sphäre von – traditionell gesprochen – Interesse und Wohlgefallen eintreten lassen kann. Der Zufall besitzt ohne Zweifel ein enormes poetisches Potential, wie jeder für seine Umgebung aufmerksame offene Mensch alleine aus unscheinbaren Koinzidenzen des Alltags weiß. Meiner Meinung nach besteht aber die Herausforderung für den Künstler in der Art der bewussten Integration in sein Werk (letztlich macht das auch Cage, indem er ein gewisses Konzept o. ä. hat – oder, in seiner Sprache – gewisse Fragen stellt; unbewusst ist freilich jeder schöpferische Akt durch eine Vielzahl von Zufällen mitbeeinflusst).

Lutosławskis Einbeziehung von aleatorischen Elementen ist äußerst kohärent und plausibel. Seine Auseinandersetzung zieht sich von *Jeux vénitiens* bis zu seinen letzten Stücken durch sein gesamtes Werk und hat viele Entwicklungsstadien durchlaufen – interessanterweise am Schluss zu einer immer größeren Reduktion der kontrollierten Aleatorik.¹⁵ Freilich ist das dahin-

¹⁵ Die Rede in der Literatur von der Technik des aleatorischen Kontrapunktes (z. B. in Martina Homma: *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt“*, Köln, 1996 (vgl. dagegen Lutosławskis eigene etwas umständliche, aber korrekte Ausdrucksweise „Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“ (in Metzger/Riehn: *Musikkonzepte*)). Als treffendere Alternativen bieten sich die Begriffe begrenzte Aleatorik oder kontrollierte Aleatorik an, wobei letzterer wegen seines paradoxalen Reizes in dieser Arbeit meistens verwendet wird), die Rede vom aleatorischen Kontrapunkt also scheint mir im übrigen irreleitend, denn sie bestimmt nicht die Großform, die immer in der Entscheidungsgewalt des Komponisten verbleibt, sondern bestimmt die Klangoberfläche und besteht nicht aus unabhängigen Stimmen einer polyphonen Mehrdimensionalität; vielmehr erzeugt sie meistens ein Klangfeld, in dem die einzelnen Stimmen zu einem Klangaggregat verschmelzen (wodurch übrigens erst die Kontrolle des Zufalls möglich wird).

terstehende Ordnungs- und Formdenken – das Bedürfnis nach einer geschlossenen Form, die dramaturgische Elaborierung eines gerichteten Zeitstranges – sehr traditionell geprägt: was die Konstruktion großer Formen angeht, von der klassisch-romantischen Tradition (besonders Haydn, Beethoven), was die Detailarbeit betrifft, allerdings – ganz im Gegenteil zur organischen Idee von Mononuklearität, die seit Beethoven besonders die deutsch-österreichische Musik des 19. Jahrhunderts bis zu Schönberg und Webern (Stockhausen ist vielleicht – in paroxistisch hypertrophierter Form – der letzte Vertreter dieser Idee) verpflichtet war – vor allem von Debussy und Bartók. Die konkrete Erfüllung dieses traditionsgeschulten Denkens durch die individuelle Leistung der Adaptierung und Integration verschiedenster Einflüsse, unter anderem der Aleatorik, lässt es aber für die Zukunft trag- und entwicklungsfähiger erscheinen, als viele modernistische Auguren vermehren wollen.

3.3 2^{me} Chapitre

Zunächst der formale Aufriss des zweiten Satzes:

<u>A</u> T. 1-15, ♩ = 50	<u>B</u> T. 16-19, ♩ = 150	<u>A'</u> T. 20-24, ♩ = 50	<u>B'</u> T. 25-36, ♩ = 150	
			25-27	28-36

<u>C</u> T. 37-67					<u>D</u> T. 68-89	<u>A''</u> T. 90-91, ♩ = 50
37-42	43-47	48-52	53-58			
~40-45		~45-50	~50-58			
			~55-67			

Sehr deutlich ist auch in diesem Satz eine Tempodramaturgie, die die formale Konzeption schon recht deutlich hervortreten lässt, anhand der Formskizze auszumachen: In einen langsamen ersten Teil wird ein kurzer schneller Abschnitt eingeschoben (B zwischen A und A'), der den nach A' folgenden schnellen Teil antizipiert, welcher wiederum in drei Abschnitte (B, C, D) unterteilt ist und von der kurzen, den langsamen ersten Teil aufnehmenden und den Satz beschließenden Codetta A'' gefolgt wird. Auffällig ist außerdem, dass der Abschnitt C aus den sonst homogenen, nicht unterteilten Abschnitten (bis auf B') mit seinen sich überlappenden Unterabschnitten herausfällt. Er ist ein Beispiel für das schon oben angesprochene Chain-Prinzip, das im Kontext der umgebenden, blockhaften Abschnitte auch akustisch deutlich hervortritt, wie sich in der jetzt folgenden genaueren Analyse der einzelnen Abschnitte noch zeigen wird.

Der erste Abschnitt A ist vor allem durch Instrumentation und Textur geprägt. Beginnend mit allen Streichern, pizzicato und im Pianissimo, kommen – in dieser Reihenfolge – Harfe, Klavier, Celesta, Vibraphon, Glocken, Pauken und Glockenspiel hinzu. Der entstehende Klangeindruck ist der eines delikat-diffusen, pointillistischen¹⁶ Feldes, das sich kontinuierlich von dem anfänglichen reinen Pizzicatoklang der Streicher zu dem glockenhaft dominierten Klang der hinzutretenden Instrumente – alles freilich im dezent-

¹⁶ Der Begriff ‚Pointillismus‘ ist hier im Gegensatz zu seiner häufigen irreleitenden Anwendung bei der Beschreibung von serialistischen Stücken in seiner von der Malerei stammenden ursprünglichen Bedeutung tatsächlich angemessen, weil die einzelnen Tonpunkte in der Summe zu einem diffus-kohärenten Gesamtbild verschmelzen. (Und genauso wie man bei einem Seurat-Bild aus der Nähe die Farb-, wird man bei Lutoslawski, wenn man sehr nah an den ersten Violinen sitzt, die Pizzicatopunkte deutlich unterscheiden können)

ten Piano – in T. 15 entwickelt. Die Tonhöhen sind in 12-Ton-Akkorden oder, besser, -komplexen organisiert, die als Klangfelder aufgefächert werden und bei denen einzelne Töne oktavversetzt auftreten können, so dass z. B. der erste Komplex in T. 1

in T. 4 als erscheinen kann.


Im folgenden habe ich diese 12-Ton-Komplexe in ihrer jeweils ersten Erscheinungsweise mit ihrem harmonischen Rhythmus dargestellt:

Da diese Klangstruktur durch die aufgefächerte instrumentale Darstellung nur approximativ wahrgenommen werden kann, will ich auf eine genaue harmonische Analyse verzichten und auf den mir für das Hören signifikant erscheinenden Umstand verweisen, dass die am Anfang vorherrschenden diatonischen Gruppierungen (im ersten Komplex in reinsten Form als zwei komplementäre Dur-Hexachorde) im Prozess der Tonraumverengung und –verschiebung nach oben hin in dichtere chromatischere Konstellationen überführt werden. Zusammen mit der Beschleunigung des Aktionstempos, das nicht alleine (wie die Darstellung vermuten lassen könnte) von der Harmonik, deren Kraft – wie oben begründet – abgeschwächt ist, bestimmt wird, sondern erst durch die Einsätze der zu den Streichern tretenden Instrumente, die fast immer mit Wechseln des harmonischen Feldes zusammenfallen, als distinkte Zeitunterteilung im Klangkontinuum wahrnehmbar wird, entsteht somit der Gesamteindruck einer langsam sich beschleunigenden gerichteten Bewegung. Die mikrorhythmische Organisation des

Abschnittes basiert in den Streichern auf einem sich wiederholenden rhythmischen Modell, vergleichbar der isorhythmischen *talea*, aus fünf Halben,



das in den fünf Stimmen so überlagert wird, dass immer alle fünf Versionen der Halbengestaltung präsent sind und sich so als Summe ein äußerst diffuser, ametrischer und asynchroner (es gibt keine Zusammenklänge) Komplementärrhythmus ergibt. Den hinzutretenden Instrumenten sind jeweils eine Sorte (bis auf die Harfe) von unterschiedlichen konstanten kleineren Notenwerten zugeordnet (Klavier: Nonolen, Celesta: Quintolen etc.), so dass einerseits der Eindruck der Diffusität gewahrt bleibt, andererseits mit der Klangfarbenänderung auch eine leichte rhythmische Verdichtung einhergeht.

Abschnitt B, der unvermittelt in T. 16 eingeschoben wird, exponiert einen völlig konträren Gestus: recht laut, rhythmisch distinkt und gestisch klar. Protagonisten sind die drei Trompeten, die abwechselnd ein Motiv aus einem chromatisch Kleinterzab- bzw. in Umkehrung auch -aufstieg intonieren,  das durch das Prinzip der Kleinterzausfüllung mit dem Anfang des ersten Satzes (dort Vierteltonausfüllung) korrespondiert – eine zunächst freilich mehr strukturelle Beziehung, die aber durch das Aushalten der Töne (hier in den Holzbläsern) und die Diminuendo-Gestik (beides wie im ersten Satz) auch hörbar wenigstens alludiert wird. Über die bestimmenden Bläser- ist eine Streicherschicht im Pizzicato zusammen mit dem Xylophon gelegt, die den Diminuendo-Gestus der Bläser einerseits übernimmt, durch die nach dem Anfangsakzent auseinandertretende Rhythmik und die Kleine-Nonen/Große-Septimen-Zusammenklänge andererseits aber auch ein Moment von Diffusität und Instabilität hereintragen, das eher (neben der gleichen Pizzicatoklangfarbe) aus dem langsamen Anfangsteil zu stammen scheint. Die Gegensätzlichkeit von A- und B-Teil wird also deutlich exponiert, ohne in eine triviale kontradiktäre Antithetik zu verfallen.

Nach einer völlig unvermittelten und überraschenden, äußerst hervorstechenden vierfachen Oktave Cis-cis³ in den Bläsern am Anfang von T. 20, die wegen ihrer Unvorhersehbarkeit und offensichtlichen Folgenlosigkeit wie eine einsame, irritierende Säule in einer flachen Umgebung wirkt, setzt der langsame Teil in der schon bekannten Struktur wieder ein (A'), wobei es diesmal keine eigentliche Entwicklung gibt: die 12-Ton-Klangfelder wechseln zwar wieder, aber ohne signifikante Tonraumveränderung, und alle vorher nach und nach eintretenden Instrumente sind über die ganze Strecke präsent (nur die Streicher dünnen am Ende etwas aus). Insgesamt wird die bereits formu-

lierte Klangflächentextur also nur noch einmal in einer zu den umgebenden Teilen kontrastierenden Statik etabliert. Der folgende, übergangslos gesetzte wieder schnelle Teil (B') greift in den ersten drei Takten mit veränderten Tonhöhen (die mit den Anfangstonhöhen der ersten beiden Motive, a und e², den Bezug zum Anfang des ersten Satzes im Notentext verdeutlichen) die Struktur von B ziemlich wortwörtlich wieder auf, um dann in T. 28, ausgehend von der chromatischen Motivik, eine spannungssteigernde Aufwärtspassage folgen zu lassen, deren Impetus durch die zuvor rhythmisch irritierenden, jetzt aber in (am Ende durchgehender) Achtelbewegung vorwärtstreibenden Streicherpizzicati und Xylophonstaccati affirmiert wird. In T. 36 auf dem f³ angekommen, stürzen die Holzbläser geradezu ab, ohne durch irgendeine Gegenbewegung aufgefangen zu werden. Diese expressive Gestik setzt sich in dem anschließenden Abschnitt C fort, der durchweg von einer unausgeglichene Aufgeregtheit und formaler Verdichtung geprägt ist. In T. 37 beginnt das erste Glied in der nun folgenden Kette aus sich überlagernd ablösenden Episoden mit einer Textur aus einem terzkonstruierten Siebenklang in Klavier und Harfe zusammen mit aus den komplementären fünf Tönen (G, B, H, D, Fis) gebildeten Pizzicati in den Tutti- und Glissandogesten in zwei Solostreichern. Überlagert wird diese Schicht, die in T. 42 endet (Klavier, Harfe schon in T. 40), durch eine zweite Ebene in den Blechbläsern, die das bereits bekannte Kleinterzmotiv abwandelnd und crescendierend zweimal zu einem Vier- bzw. Dreiklang aufbauen. In T. 43 setzt dann, an das Ende des ersten Kettengliedes anschließend und das zweite überlagernd, das Klavier mit einer neuen Episode in recht wild umherspringenden Sekunddreiklängen an, in T. 45 schließen die im col legno spielenden Streicher an das Ende der Blechbläserepisode an, in T. 48 wiederum beginnen nach dem Ende des Klaviers Klarinetten (mit Glissandi) und Harfe, dann, nach dem Ende der Streicher in T. 50, Tomtom und Tamburin und in T. 53, die Klarinetten und Harfe ablösend, die Blechbläser jeweils ein neues und in T. 55 die Flöten schließlich das letzte Kettenglied, das ab T. 58 alleine ausgeweitet wird. Die Blechbläserepisode (T. 53-58) erinnert in seiner Gestik des Klangaufbaus, aber besonders in dieser Klangformulierung



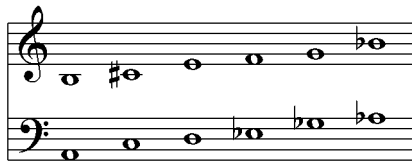
an T. 71/72 des ersten Satzes – eine Reminiszenz, die durch die gesteigerte Aktionsdichte nicht unmittelbar hervorsticht, aber gerade dadurch ihren Reiz gewinnt, dass der Hörer nicht auf sie gestoßen wird, sondern sie selbst *erfassen* muss.

Insgesamt ist bei der Kettenkonstruktion der sich ablösenden Episoden die expressiv entfesselte Gestik auffällig, die wie eine ausnotierte begrenzte Aleatorik beispielsweise der *Jeux vénitiens* wirkt (und wie jene auch durch das 12-tönige Komplementärprinzip

der überlagerten Kettenglieder zusammengebunden wird). Im Kontext der bis dahin vorherrschenden formalen Blockhaftigkeit verleiht die Chain-Technik dem Abschnitt eine intensivierende Dichte und dramatische Energie, die in dem letzten Kettenglied (T. 55-67) ins Extreme gesteigert wird: Ausgehend von den Flöten entwickeln alle Holzbläser eine rhythmische, dynamische und melodische Gestik, die wiederum in durchweg symmetrischen, den Tonraum nach unten ausweitenden 12-Ton-Feldern, die sich von Kleinsekund-Quart- zu Quint-Tritonus-Konstellationen transformieren, skrupulös konstruiert ist (ab T. 57 (ohne Blech) dargestellt (T. 55f. spielen die Flöten die Komplementärtöne zum Blechakkord) mit dem konsequent sich verkürzenden harmonischen Rhythmus dargestellt):

Trotz dieser konzisen Organisation wirkt der Klangeindruck wegen der großen Intervallik, den rhythmischen Überlagerungen und der aufgebrochenen Darstellung der Zwölf-tonkomplexe und deren immer schnellerer Wechsel im relativ ungeordnet.

Umso überraschender und effektvoller ist der Einsatz in T. 68, wenn aus dem Zustand der bisher größten Unordnung unvermittelt mit der vierfachen Oktave $gis-gis^4$ höchste harmonische Ordnung und Stabilität geschaffen wird. Außerdem wird so der Bezug zu der in T. 25 unzusammenhängend erschienenen Oktave hergestellt, die sich nachträglich als Antizipation herausstellt. Die Stabilität und Eindeutigkeit der Oktave in den in T. 68 beginnendem Abschnitt (D) wird kombiniert mit stets präsenten 12-Ton-Akkorden, also einer harmonisch-tonal sehr unstabilen, dafür uneindeutig farbenreichen Konstellation. Die 12-Ton-Akkorde sind jeweils aus einem 6-Ton-Akkorden in hohen und tiefen Streichern mit dem stets gleichen symmetrischen Tonmaterial gebildet:

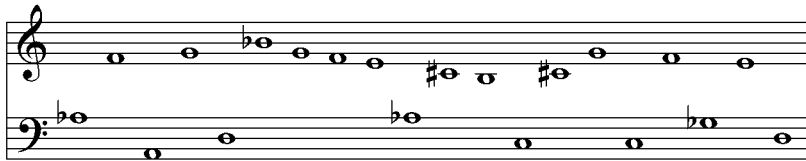


Bei jeder neuen Oktave wechselt die Lage eines 6-Tonakkordes, der im Piano ansetzt und bis zum nächsten Wechsel crescendiert, wobei sich nach und nach der Tonraum vom ersten



bis zum letzten Akkord, der die dichtest mögliche Lage, nämlich einen Cluster von g bis fis¹ darstellt, verengt.

Die Tonfolge der Oktaven (nicht in originaler Lage)



ist ebenfalls aus den komplementären 6-Ton-Komplexen abgeleitet: Immer wenn der Akkord in den hohen Streichern wechselt, kommt ein Ton aus den komplementären sechs Tönen (im Notenbeispiel das obere System) und bei den tiefen Streichern vice versa, wobei die Oktaven wie der Tonraum der Akkorde ebenfalls einen Prozess von vierfacher Lage bis zum Unisono-d¹ am Ende durchlaufen. Insgesamt hört man also einen Abbauprozess, der die Hörhaltung, die nach einer Auflösung der angesammelten Spannung in einem Höhepunkt verlangt, den der abrupte Oktavanfang wegen seiner unorganischen Unvermitteltheit nicht einlösen kann, entgegenläuft. Am Ende des Prozesses wird der 12-Ton-Cluster¹⁷ ausgedünnt, bis das c¹ alleine übrigbleibt, über dem dann in T. 90 (A'') ein Zwölftonkomplex im Tempo und der Instrumentation des langsamen A-Teiles erklingt und damit zwar keinen echten Bogen zurückspannt, aber eine Markierung setzt, die das Gefühl von Geschlossenheit andeutet, bevor das c¹ alleine in den Bratschen verklingt.



Wenn man das zweite Kapitel noch einmal im Überblick betrachtet, fällt einerseits die eigentliche einfache formale Disposition von Langsam-Schnell mit kleiner Langsam-Codetta auf, die an Reiz vor allem durch die Interpolation (B) und kurze Andeutung (Oktave) von satzeigenem Material, die komplexe Verdichtung innerhalb des schnellen Teils (C) und die Allusion auf Material des ersten Kapitels (T. 53ff.) gewinnt. Trotz seines im Vergleich zum ersten Satz insgesamt schnelleren Aktionstempos und kontrastierenderen Dramaturgie verfolgt auch das zweite Kapitel eine Vermeidungsstrategie

¹⁷ Lutosławski würde sich gegen die seiner Meinung nach plakative und klangundifferenzierte Bezeichnung ‚Cluster‘ übrigens wehren und ‚nur aus kleinen Sekunden bestehender 12-Ton-Akkord‘ vorziehen. Ich verwende hier ‚Cluster‘ dennoch der Praktikabilität und Allgemeingebräuchlichkeit, aber auch seiner ursprünglichen anschaulichen Metaphorik halber.

von einlösenden Höhepunkten und zu eindeutigen Antagonismen (T. 16f. und T. 68 zum Vorhergegangenen), die zu einer spannungsarmen, weil einordnungs- und vorhersehbaren Antithetik führen könnte. War das erste Kapitel eine vielversprechende Ankündigung des Kommenden, könnte das zweite eine erste kurze, zwar klar umrissene, aber das volle narrative Potential noch unentfaltet lassende Episode einer langen Erzählung sein.

Technisch gesehen unterscheidet sich der zweite Satz dadurch signifikant vom ersten, dass er harmonisch durchwegs auf 12-tönigen, oft komplementären Konstellationen – seien es Felder oder Akkorde – basiert, dass die Instrumentation zu größerer Flexibilität im Mischen der Instrumentengruppen tendiert und die formale Blockhaftigkeit im mittleren Chain-Teil zugunsten einer vorwärtsdrängenden Verdichtung aufgebrochen wird.

3. 4 2^{me} Intermède

Das zweite Interludium unterscheidet sich kaum vom ersten; zwar ändern sich die Instrumentation (statt drei Klarinetten nun zwei Klarinetten und Harfe) und die Länge und Tonhöhen der Notengruppen in den Klarinetten (mit einer chromatisierenden Tendenz innerhalb der Stimmen) geringfügig, das Klangfeld, die Dynamik, Gesamtdauer und der allgemeine Gestus bleiben aber gleich, was angesichts der Funktion des Zwischenspiels, nämlich Entspannung, auch plausibel erscheint, da eine zu große Veränderung ein Interesse auf sich ziehen könnte, das der gewünschten indifferenten Wirkung entgegenläuft.

rungsverhältnis zueinander verhalten (bei der vorliegenden Reihe sind sogar beide Hälften inversionsgespiegelt)):

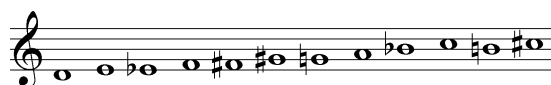


Jedem Reihenton entspricht nun ein Dreitonklang (im Notenbeispiel steht jeweils der oberste Ton jedes Klanges), so dass es also durchaus zu Tonwiederholungen kommen kann (wie z. B. in T. 3/4 das Fis in zweiter Bratsche und 1. Violinen). Die Zwölftonreihe soll also nicht die Präsenz des chromatischen Totals gewährleisten, sondern ist genau wie der Rhythmuspattern ein materialgenerierender Automatismus. Freilich klingt das Ergebnis nicht mechanisch, da weder Rhythmuspattern (dafür gibt es zu wenige Wiederholungen) und noch viel weniger die Zwölftonreihe (wegen der großen Lagenunterschiede) hervorstechen und vor allem die diffundierende Textur des Verwischungseffektes und die freie Reihenfolge der Stimmlagen das Interesse des Hörers auf sich ziehen.

Der blockhaft eingeschobene, zweitaktige B-Abschnitt inszeniert in drei rhythmisch überlagerten Schichten der Trompeten und Hörner die chromatische Ausfüllung des Tritonus cis^1-g^1 , eine Faktur, die an sehr ähnliche Blechbläserstellen im ersten Satz (T.54, T. 61ff.) erinnert. Der intertextuelle Bezug, der dadurch geschaffen wird, gleicht, da das Material oder die Textur im vorliegenden Satz nicht wieder vorkommt, mehr einem Wiedererkennen im Vorbeigehen als einem entwickelnden Wiederaufgreifen und schafft damit einen subtilen Zusammenhalt im Differenten, der jenseits von synthetisierenden Verfahren wie z. B. motivischer Arbeit oder zwölftöniger Durchstrukturierung liegt (ein Punkt, der bei der Betrachtung der großformalen Wirkung noch zu bedenken sein wird).

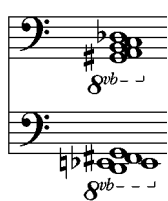
Dieser kurzen, das formale Aktionstempo beschleunigenden Blechbläserinterpolation folgt ein wieder etwas längerer Abschnitt (C), der seine Spannung durch eine Konstellation aus gleichbleibendem, leisem Hintergrund in den Streichern und einem markantem Motiv in den Bläsern gewinnt. Der Streicherhintergrund greift die Quasi-Glissando-Technik des A-Abschnitts und – jetzt expliziter hörbar, weil effektiv langsamer – des ersten Kapitels wieder auf, indem in einem rhythmisch konstanten dreitaktigen Muster (Bezug wiederum zu A), ausgehend in zweiten Violinen von f^1 , in den Bratschen von e^1 und in ersten Violinen von b^1 vierteltönig im Diminuendo nach unten zu einem Kleinssekundcluster (ebenso wie in A) quasi-glissiert wird. Im Gegensatz zu A ist durch die einfachere Faktur die repetitive Patternstruktur leicht durchhörbar und dadurch der Ge-

samteindruck weniger interessant. Wenn in T. 18 ein kurzes Crescendo-Motiv einsetzt – ausgehend von einem f^2 in Oboe und Klarinette und markant mündend (zusammen mit Trompeten und Posaunen) in einem symmetrischen Kleinterzen-Kleinsekund-Akkord mit oberstem Ton e^2 (zwei verminderte Dreiklänge um die Achse b^1/a^1) – wird die Funktion der Streicher als Hintergrund unmittelbar plausibel, so dass beim Hörer eine Spannung aus relativer Vorhersehbarkeit der Begleitstruktur und Erwartung für die prägnante Kinetik des Crescendo-Motivs hervorgerufen wird. In T. 21 dann tritt das exponierte Motiv insgesamt viermal in mehrfacher Symmetrie auf (die freilich wie schon oft im ersten Satz eher strukturell als sinnlich nachvollziehbar ist): rhythmisch (Abstand der Einsätze: zwei, ein und zwei Viertel), melodisch (die Einsätze (f^2 , as^2 , des^2 , e^2) sind um die Achse e^2/f^2 , also die Kerngestalt des Motivs gespiegelt) und im weiten Sinne auch harmonisch (die ersten beiden und letzten beiden Akkorde entstammen jeweils einer anderen Ganzton-Halbtoneleiter). Nach der spannungsreichen Verdichtung der schnell abfolgenden Motive tritt wieder für zwei Takte der Streicherhintergrund hervor und überlappt um einen Takt den neuen Abschnitt (D). Dieser nur für Holzbläser und Trompeten gesetzte Teil basiert in der Tonhöhenorganisation wie schon A auf einer symmetrischen Zwölfertonreihe, die, abstrakt gesehen, nur aus großen und kleinen Sekunden besteht:



Die Reihe wird dreimal durchlaufen¹⁸, indem die Reihentöne, die auf verschiedene Oktavlagen verteilt sein können, nach drei bis fünf, außerhalb des Reihenkontextes stehenden (obwohl auch in Sekundintervallen gehaltenen) und dynamisch zurückgenommenen, auftaktartigen Sechzehnteln erreicht und (etwa zwischen fünf und drei Viertel lang) ausgehalten werden. Die entstehende Textur ist neben der Bläserfarbe vor allem durch die Pulsation und den ornamentalen Gestus der durchgehenden Sechzehntelbewegung geprägt, die auch im folgenden Abschnitt (A'), wenn auch durch die tiefe Lage nicht sehr distinkt, im Klavier beibehalten wird. Zusammen mit den Kontrabässen, die im Pizzicato über dem Metrum des Dreiertaktes einen Viererpuls legen, und akzentsetzender Harfe inszeniert es ein sehr tiefes 10-töniges, symmetrisch konstruiertes Klangfeld,

Klangband dieser tiefen



das, obwohl immer etwas changierend, wie ein ostinates wirkt. Die nach drei Takten erfolgende Überlagerung Grundierung mit der wiederkehrenden Faktur des Ab-

¹⁸ Beim dritten Mal ist der letzte Reihenton Cis der Anfang des nächsten Abschnitts, ein Detail, das freilich nur strukturellen und keinen hörbaren Zusammenhang schafft, aber paradigmatisch Lutoslawskis genauestens durchorganisierende Arbeitsweise zeigt.

schnittes in den übrigen Streichern erzielt im Vergleich zum ersten sozusagen eindimensionalen Auftreten von A eine sowohl räumliche (Hintergrund vs. Vordergrund) als auch zeitliche (konstant schnelle vs. flexiblere Bewegung) verdichtende Tiefenwirkung. Der Einwurf, der – von d/es aus crescendierend – einen aus drei verminderten Septakkorden zusammengesetzten symmetrischen Zwölftonakkord in den Bläsern akzentuiert und von einer schnellen, chromatisch aufsteigenden Geste in Piccolo- und großer Flöte gefolgt wird, bringt das bereits in T. 18 exponierte Crescendomotiv zurück ins Spiel, das sich durch seine gestisch prägnante Lakonik besonders gut dazu eignet, eine erwartungs- und spannungssteigernde Wirkung zu erzielen. Nach diesem Einwurf wird die Grundierungsschicht um tiefe Klarinetten in distinkten Sechzehnteln und – als diffundierende Kompensation – die Violoncelli im Quintolenpizzicati erweitert, bevor nach zwei Takten (39) wiederum die Dreitonklang-Quasiglissandi des A-Abschnittes in den restlichen Streichern und dem Xylophon als neuer, das Ende des Abschnitts markierenden Farbe einsetzen. Der Übergang zu Abschnitt D ist relativ fließend, da die Sechzehntelbewegung weitergegeben wird und die Faktur sich nicht grundlegend verändert. Im Prinzip handelt es sich im ganzen Abschnitt D um die Inszenierung von Zwölftonkomplexen, die instrumental durch ein liegendes Streicher-Klangband und eine in durchgehenden Sechzehnteln mit überlagerten Achteltriolen figurierten Bläser-Klavierschicht dargestellt werden (die oberen beiden Systeme sind der harmonische Auszug der Streicher, die unteren beiden geben die in den Bläser/im Klaviers zusätzlich und oft zu Gunsten der Figurationsflexibilität oktavversetzbar erscheinenden Töne an):

Die Streicherakkorde wiederum werden – für jeden Zwölftonkomplex unterschiedlich – in zwei überlagerten Pulsationen rhythmisiert, wobei ein deutlich beschleunigender Prozess von sieben und fünf Achteln am Anfang (T. 41f.) bis zum einheitlichen Sechzehntelpuls in T. 53 stattfindet. Zusammen mit der Dynamik (von Mezzoforte zu (Poco) Forte) wird so eine stringente Steigerung erreicht, die im Akkord des Crescendomotivs (T. 55), das auftaktig aus der fluktuierenden 12-Tonstruktur heraus angesetzt hat, sogleich abreißt als auch kulminiert. Der Akkord, in den das Crescendo mündet, ist wiederum ein Zwölftonakkord aus drei verminderten Septakkorden, gefolgt von der schon bekannten hohen Flötengeste. Nach zwei Takten Pause folgt das Motiv im Viertelabstand gleichsam enggeführt und antiphonierend, und zwar erst zwischen Bläsern und Streichern, dann zwischen Holz- und Blechbläsern. Die Akkorde wechseln zwar, bleiben aber in ihrer zwölfton-komplementären Struktur aus drei verminderten Septakkorden konstant. In Takt 57 bricht die bis zu diesem Punkt des Werkes lauteste und spannungsreichste Stelle mit der Flötengeste ab und es folgt, vollkommen unerwartet und die vorher entladene dramatische Energie seltsam in der Leere stehen lassend, ein frei notiertes Tomtomsolo im Piano – ein Kunstgriff, der ein wenig an T. 56 des ersten Satzes erinnert, obwohl da das Schlagzeuginterludium als retardierendes Moment nach vorne gerichtet war, während es hier „senza rigore“, also ohne Strenge, in einem äußerst angespannten und -gestrengen Kontext einen vollkommen ungerichteten, phlegmatisch-fantasierenden Kontrast setzt. Diese Theatralik von Aktion und Ruhepol wird weiter fortgesetzt, wenn das Crescendomotiv mit seinem erneuten aggressiven Auftreten das Tomtomsolo gleichsam wieder von der Bühne verdrängt und in den Takten 60-63 eine neue, äußerst aufgeregt klingende musikalische Faktur anstößt, die aus trillerartigen Figurationen in Oben und Klarinetten und akzentuierenden Pizzicati in den Violinen besteht. Durch den Tritonusrahmen a^2 - es^2 , der von den Streichern ganztönig und im Zusammenklang der Bläser halbtönig ausgefüllt wird, entsteht eine äußerst dichte und dadurch angespannte Textur (die man, wenn man will, auf den kurzen Bläsereinwurf des Satzanfanges (T. 12-13, ebenfalls ein chromatisch ausgefüllter Tritonus) zurückführen kann, was freilich ein hauptsächlich struktureller Bezug ist und beim Hören wohl kaum nachvollziehbar ist). In T. 63 fährt wieder das Crescendomotiv dazwischen und gewinnt langsam fast schon eine interruptive Semantik. Das nun folgende zweite Tomtomsolo hat jetzt natürlich seinen Überraschungseffekt verloren, und in der theatralischen Antithetik scheint sich eine Art vorhersehbare Symmetrie einzustellen: der originäre Impetus des Crescendomotivs droht durch die wiederholte Konfrontierung mit seinem phlegmatischen Antagonisten ins Leere zu laufen. Es ist daher

nur plausibel, dass nach der nochmaligen Unterbrechung durch das Crescendomotiv (T. 65) und der dreisekündigen, also relativ langen Pause, die einen Moment lang den weiteren Gang in der Schwebelässt, keine teleologische Fortführung mehr möglich ist. Die folgende Codetta, die auf das im Satz schon zweimal gehörte Material des A-Abschnitts rekurriert und in einem relativ langen, vierteltönig ausnotierten Quasi-Glissando mündet (T. 68-74), hinterlässt einen sehr unbefriedigenden Eindruck; sie kann keinen Bogen schließen, weil das Vorhergehende unfertig im Offenen stehen gelassen wurde, sondern wirkt eher wie ein behelfsmäßig abschließenden Anbau eines unfertigen Gebäudes. Das ist von Lutosławski freilich so intendiert und Teil einer Strategie, die bereits in den anderen Sätzen verfolgt wurde: Schon im ersten, relativ langsamen und entspannten Kapitel wurde ein expliziter Höhepunkt vermieden, der statische Schluss führte den Satz gleichsam wieder auf den Nullpunkt zurück; im zweiten, schnelleren und kontrastreicherem Kapitel wird auch jede lösende Spannungsentladung zumindest relativiert, und das Codetta-Ende, das keine rückbezügliche Geschlossenheit stiften kann, präformiert schon den unbefriedigenden Schluss des dritten Satzes, welcher – wie gesehen – den dramatischen Knoten kontrastreich bis zu einer noch nicht da gewesenen Straffheit schürt, um dann in einer sich festlaufenden Steigerung stecken zu bleiben, wonach eine Reprise als Abschluss-Codetta nur enttäuschend wirken kann. Durch Lutosławskis Meisterschaft, großformale Spannungsverläufe plausibel zu gestalten und dadurch das Interesse wach zu halten, behalten die Sätze trotz ihres zusammengehenden ‚Plots‘ ihre eigene formale Physiognomie: der erste schweifend, der zweite blockhaft mit zwei Hauptcharakteren, der dritte stringent und aktionsreich.

Mit den ersten drei Kapiteln ist zeitlich die Hälfte des Stückes erreicht (ca. 10 Minuten) und gleichsam ein Doppelpunkt für das abschließende vierte Kapitel gesetzt, das als gewichtigstes in epischer Breite erzählt wird, was vorher in komprimierter Form immer nur angesprochen, aber nie ganz thematisiert worden ist.

Marginalie II: Über Angemessenheit oder warum Ferneyhough einen Bart trägt

Um 1317 entwickelte Wilhelm von Ockham das für Philosophie und Wissenschaft der Neuzeit paradigmatisch gewordene formallogisch erkenntnistheoretische Prinzip „*entia non sunt multiplicanda sine necessitate*“ (Die Seienden sollen nicht ohne Notwendigkeit vervielfacht werden). Alles Redundante, für den Kern der Sache Verzichtbare fällt diesem Ökonomieprinzip, das in einer anschaulichen Wendung ‚Ockhams Rasiermesser‘ getauft wurde, zum Opfer.

Lutosławski war zeit seines (zumindest photographisch dokumentierten) Lebens säuberlich und akkurat rasiert. Genauso seine Musik.

In der immer differenzierter und komplexer werdenden Musik der – sagen wir einmal – letzten 60 Jahre gibt es hingegen immer mehr die Tendenz zu ausuferndem Bartwuchs. Als exemplarischer Exponent dieser um sich greifenden Barbaphilie sei Brian Ferneyhough genannt. Bei den wilden notationstechnischen Proportions-Wucherungen seiner Partituren drängt sich die Frage auf, was an ästhetisch Essentiellem nach der Rasur des philosophierenden Franziskaners Ockham stehen bleibt. Freilich, man kann Ferneyhoughs Komplexität mit vielen Argumenten als notwendig verteidigen (wie das von einigen Epigonen ja auch wortkräftig-beschwörend getan wurde): als musikalischen Ausdruck eines hochdifferenzierten, szientifistisch-exakten Zeitalters, als Ästhetik der Transzendierung – sowohl der technischen und geistigen Möglichkeiten des Interpreten als auch des bis in kleinste Detail kontrollierten musikalischen Materials durch die es überwindende poetische Inspiration. Zweifellos ist der Einwand zu einfach, dass man bei Ferneyhough-Stücken *genau* dasselbe klangliche Ergebnis auf simplerem Wege erreichen könnte; denn die Notation Ferneyhoughs macht im Vergleich zu einer, das objektive, aktuelle Klangergebnis nur minimal oder unsignifikant ändernden, vereinfachten Schreibweise alleine wegen der durch die Überdetermination erzeugten Stresssituation beim Musiker einen Unterschied. Abgesehen von pragmatischen Erwägungen aber (inwieweit es bei der allgemeinen Neue-Musik-Phobie des durchschnittlichen Musikers z. B. wünschenswert ist, durch auf den ersten Blick unüberwindbare Ausführungsschwierigkeiten zu verschrecken) bleibt fragwürdig, ob die Kompliziertheit der Notation wirklich *ästhetisch* notwendig ist. Unter dem Gesichtspunkt der mathematischen Stimmigkeit oder graphischen Schönheit mag eine Seite schwarz verdichteten, verzwickelt verklammerten Notengebälks notwendig erscheinen, doch ist Musik primär ein sinnlich-akustisches Phänomen und sollte daher zuallererst auf dieser Ebene betrachtet werden. Die Transzendierungslegitimation scheint mir sehr dürftig, da sie, was die Materialüberwindung angeht, auf künstlerischer Ideologie beruht (vor allem – das muss ich fairerweise konzedieren – bei den zahlreichen Epigonen Ferneyhoughs) und, was die Übersteigerung der spieltechnischen Möglichkeiten (in der Tradition der *Etudes d'exécution transcendante* Liszts) betrifft, meiner Meinung nach ein Euphemismus für die Etablierung eines unmusikantischen selbstreferentiellen Neue-Musik-Virtuosentums ist. Auch wenn Ferneyhough zweifellos interessante Stücke von originellem und individuellem Wert geschrieben hat (ähnlich wie der

vom Gegenteil der determinierten Hyperkomplexität, der Aleatorik, kommende Cage¹⁹), so bleibt neben dem Zweifel an der Notwendigkeit, die im konkreten Einzelfall am Notentext diskutiert werden müsste, der Eindruck – und hier kommt eine zweite mittelalterliche Kategorie ins Spiel – der Unadäquatheit.

Auf künstlerisches Gebiet übertragen, würde die Prämisse der Adäquatheit heißen, etwas so klar und einfach wie möglich und *so, wie es ist*, zu sagen. Bei vieler überkomplexer Musik beschleicht mich hingegen der Verdacht, dass vieles rein rhetorische ornatio ist und eigentlich einfacher ausgesprochen werden könnte, wenn denn überhaupt noch viel zu sagen übrig bliebe. Freilich handelt es sich bei der Adäquatheit um eine ästhetische Prämisse, die eine *mögliche* Sichtweise ist und keine Doktrin, im besten Fall eine breit anerkannte Maxime sein sollte (wie das ja übrigens auch in der Wissenschaft der Fall ist, wo vor allem aus pragmatischen Gründen ihre Überzeugungskraft sehr groß ist). Lutosławskis Musik liefert meiner Meinung nach überzeugende Beispiele und durch ihre sowohl pragmatische als auch kommunikative Plausibilität letztlich auch starke Argumente für diese Adaequatio-Auffassung: die kontrollierte Aleatorik, die bei individueller Freiheit und kreativer Expressionsfähigkeit komplexe Ergebnisse zeitigt, die Behandlung von Vierteltönen, die im Bewusstsein ihrer approximativen Ausführung effektiv eingesetzt sind oder die ökonomische Instrumentation, die trotz ihrer oft blockhaften Einfachheit durch interessante Texturen zum Leuchten gebracht wird – um nur einige markante charakteristische Merkmale zu nennen. Wohlgemerkt ist diese ökonomisch-adäquate Behandlung des Materials unabhängig von anderen ästhetischen Grundeinstellungen (wie z. B. Lutosławskis Suche nach einer geschlossenen Form), und sie verbindet deshalb auch so unterschiedliche Komponisten wie Strawinsky, Webern, eingeschränkt auch Schönberg (bei dem manchmal die Materiallegitimation aus einem Notwendigkeitsdenken die Tendenz zum Zwanghaften hat), Bartók, Cage, Ligeti, Kurtág oder Birtwistle.

¹⁹ Man könnte sogar die These vertreten, dass die Überdeterminiertheit als Resultat ihres unmöglich zu verwirklichenden Charakters dialektisch in ihr Gegenteil, dem Zufall, umkippt, wie man das ja z. B. auch von vieler serieller Musik behauptet hat.

3.6 3^{me} Intermède et Chapitre final

Vom letzten Kapitel eine detaillierte formale Übersicht zu geben, macht wenig Sinn, denn es gibt eigentlich nur drei große Formteile: eine erste lange Entwicklung mit graduelltem Klangaufbau von 401-409²⁰, eine zweite Entwicklung mit accelerierendem Makrorhythmus und Höhepunkt von 419-446 und die Coda von 446 bis zum Schluss. Veränderungen und Entwicklungen finden freilich statt, spielen aber immer im homogenen Kontext der drei großen Teile ab und lassen sich daher nicht sinnvoll in hörbar signifikant eigenständige Unterabschnitte differenzieren. Der Bau des Satzes ist also nicht wie in den ersten drei Kapiteln aus kleinteiligem, teilweise subtil verbundenem Strebenwerk zusammengesetzt, sondern basiert auf schon jeweils recht großen Einzelbögen (ca. 6, 1¾ und 3 Minuten), die durch ihre teleologische Spannkraft das große zehnmütige Gesamtgebäude tragen. Die architektonische Metaphorik impliziert freilich schon einen Überblick des Gesamtbaus, den man erst gewonnen haben kann, wenn man durch das Gebäude hindurchgegangen ist. Ein besonderer Kunstgriff besteht nun darin, dass man als Hörer nicht weiß, wann sich im letzten Satz befindet, denn zunächst einmal beginnt wieder erwartungsgemäß ein Interludium, und erst allmählich, wenn es anscheinend nicht aufhören will und sich das Material ausweitet, merkt man, dass man durch das dritte Intermède wie durch einen unsichtbareren Korridor das neue Kapitel betreten hat: Die Aufmerksamkeit muss sich wieder fokussieren, das scheinbar Unwichtige wird auf einmal zur Hauptsache. Dem Hörer wird dafür freilich kein Zeichen gegeben, denn der Dirigent behält hier die ungewohnte Funktion des Koordinators, der nur bei Einsätzen und neuen Abschnitten in Aktion tritt, aber keinen Takt schlägt. Man kann diese Rolle, die der Dirigent nicht nur am Anfang, sondern während des gesamten Satzes spielt, freilich in einer sozimusikologischen Wendung dahingehend interpretieren, dass die traditionelle Rolle des Dirigenten als Beherrscher des Orchesters durch seine Aktionslosigkeit dekonstruiert wird, was freilich nicht Lutosławskis Intention²¹ gewesen ist und außerdem dadurch in Frage gestellt wird, dass der Dirigent durch seine Kompetenz, die ungefähr und manchmal gar nicht angegebenen Dauern der Abschnitte anzuzeigen, den zeitlichen Verlauf und damit effektiv die Gestalt der Musik sehr stark prägen kann. Meiner Meinung sollte man daher die Rolle der kontrollierten Alea-

²⁰ In diesem Satz gebe ich wegen der durchgehend taktfreien kontrolliert-aleatorischen Notationsform zur Orientierung die von Lutosławski gesetzten Studienziffern an (die, nebenbei bemerkt, die harmonische und, mit dieser koinzidierend, formale Struktur eigentlich schon offen legen).

²¹ Wenigstens finden sich in seinen Schriften und Äußerungen m. W. nirgendwo soziopolitisch-musikalische Analogien oder Vergleiche (vgl. dazu auch die Marginalie III).

torik nicht auf einen außermusikalischen Kontext referierend deuten, sondern sich auf die inhärente strukturelle Komponente beschränken. Der letzte Satz unterscheidet sich nämlich nicht nur in seiner Notationsweise von den anderen Kapiteln, sondern auch in Form (s. o.), Material und Faktur, oder – anders ausgedrückt – er muss sich *wegen* der anderen zugrunde liegenden Technik in seiner gesamten Anlage unterscheiden, genauso wie die Anlage eine andere Notationsweise erfordert; die kontrollierte Aleatorik steht also in wechselseitigem Kausalverhältnis zur Struktur und wird dadurch im Gesamtkontext ihrer formbildenden Kontrastfunktion zur normal dirigierten Notation *notwendig*. In Parenthese sei angemerkt, dass mir die kontrollierte Aleatorik in manchen Lutosławski- Stücken nicht immer plausibel und manchmal sogar problematisch erscheint, während *Livre* mit seiner dramaturgischen Integration eine überzeugende Lösung anbietet, die zu der meisterhaften gesamten konzeptionellen Anlage beiträgt und das Stück meiner Meinung nach neben dem Cellokonzert und der dritten Sinfonie zu einem der überzeugendsten Lutosławskis macht.

Wie schon angedeutet, ist die formale Anlage des Schlusskapitels sehr stringent und relativ einfach. Der erste große Bogen verfolgt das Prinzip der Klangentfaltung: ausgehend von der „embryonalen Aleatorik“²² des Interludiums baut sich bis 409 eine zwölf-tönige Streichertextur auf, die ab 410 mit Bläsern angereichert und zunehmend dynamisiert und gleichsam verflüssigt wird. Betrachtet man den Klangaufbau bis 409, lässt sich ein einfacher Prozess festmachen: In 401 sind alle zwölf Töne in der Intermediumsfaktur, komplementär in Klavier und Harfe verteilt²³, präsent; in 402 treten Glocken so hinzu, dass in den drei Instrumenten jetzt jeweils vier Töne liegen; in 403 setzen zwei Solo-Celli im Pizzicato ein (hier dürfte dem Hörer langsam klar werden, dass das Intermedium sich aus sich selbst heraus in etwas Neues entwickelt) mit zwei Tönen (as, b), die den Glocken ‚weggenommen werden‘; in 404 spielen die Celli dann arco und wirken spätestens jetzt wie der Vordergrund, der in ein leicht verändertes Begleitfeld eingebettet ist; in 405 treten zwei Solo-Bratschen mit zwei Tönen hinzu und die Glocken hören auf zu spielen, so dass jetzt vier Töne in den Streichern und acht in der begleitenden Harfen- und Klavierschicht liegen. Das Prinzip besteht ab jetzt darin, dass bei jeder neuen Studienziffer die Streicher- und Tonhöhenanzahl um jeweils zwei zu-

²² Tadeus Kaczyński: *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976, S. 60. Ein sehr treffendes Bild, das die primitive Entwicklungsstufe des Intermedienmaterials veranschaulicht.

²³ Die Instrumentation mit Klavier und Harfe unterscheidet sich von der des zweiten Intermède (2 Klarinetten und Harfe) deutlicher als die des zweiten von der des ersten (3 Klarinetten); man könnte also von einem Prozess wachsender Differenz sprechen, wobei der Schritt von der zweiten zur dritten Klangfarbe mir relativ groß erscheint, was freilich auch ein bewusst gesetztes Zeichen sein könnte, das eine Änderung der Gang der Dinge dezent anzeigt.

nimmt, wobei das Komplementaritätsverhältnis beibehalten wird, so dass die Tonhöhenanzahl in Klavier und Harfe also um jeweils zwei abnimmt, bis in 409 alle zwölf Töne in den (jetzt Tutti-)Streichern liegen. Als harmonischer Extrakt ergibt sich folgende Übersicht (das obere System gibt die oktavvariablen Töne der Harfen/Klavier/Glockenschicht, das untere System die Tonhöhen der Streicher an):

The image shows a musical score for measures 401 through 409. It is divided into two systems. The top system contains measures 401, 402, 403, and 404. The bottom system contains measures 405, 406, 407, 408, and 409. Each measure is labeled with the instruments: Hfe. (Harp), Kl. (Piano), and Gl. (Glockenschicht). The notation shows chords in both systems, with the top system having more complex, multi-note chords and the bottom system having simpler, more rhythmic chords. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) over the course of the measures.

Es fällt auf, dass die Klangfelder in den Streichern durchgehend symmetrisch konstruiert sind und, genauso wie das meiste Material in Klavier und Harfe, auf diatonischen Großsekund-Kleininterzkonstellationen basieren, wodurch – zusammen mit dem durchgehenden Legato und dem Fluss der ungefähren Rhythmisierung – der konsonante Canabibile-Charakter der ganzen Passage zu erklären ist. Die einzelnen Klangfelder der Streicher haben jeweils mindestens zwei gemeinsame Töne, die einen nahtlosen Übergang ermöglichen, indem am Ende jedes Abschnittes sich alle Streicher auf ihnen einpendeln und von dort aus das neue Klangfeld entfalten. Während die Tonhöhen der Streicher oktavfixiert sind, können die der komplementären Begleitschicht in den Oktavlagen versetzt werden, was eine melodische Konturbildung leicht zu verhindern ermöglicht und so, zusammen mit der Instrumentierung und der unregelmäßigen ungefähren Rhythmisierung, die begleitende Hintergrundfunktion deutlich macht. Die Klangfelder der Begleitung können den Einsatz der neuen Klangfelder in den Streichern leicht überlappen, so dass eine elegante Verklammerung geschaffen wird, die meistens so gestaltet ist, dass keine Oktavverdopplungen entstehen können oder zumindest sehr unwahrscheinlich werden. Die Dauer der Abschnitte und Notenwerte ist, wie schon angedeutet, nur annähernd in Sekundenwerten bzw. -bruchteilen (z. B. fünf schwarze Noten pro Sekunde) angegeben, wodurch den Spielern eine expressive Freiheit gegeben wird, die die harmonisch delikate Textur frei atmend und wegen der solistischen Besetzung sehr transparent entfalten kann.

Wenn bei 409 das erste Zwölftonfeld in den Streichern (s. letztes Notenbeispiel) erreicht ist, bleiben als Hintergrund nur Becken und Gongs übrig, die ab 405 zur Begleitschicht hinzugetreten sind. Die Besetzung, die von zehn Solo- zu, sagen wir einmal, fünfzig Tuttistreichern ausgeweitet wird, lässt die harmonische und rhythmische Textur sehr viel dichter und fluktuierender werden. Nach dem Einsatz von im Notentext etwas krude aussehenden, effektiv aber wie große Gongschläge klingenden Klavier-Clustern setzt bei 410 mit den Blechbläser und Flöten aus dem Piano heraus in einer vollkommen neuen Klangfarbe ein. Wenn schließlich die Tuba als letzter Blechbläser dazugekommen ist, hat sich ein neues, wiederum symmetrisches Zwölftonfeld etabliert, das sich als Summe der verschiedenen Legatofigurationen einstellt:



In 411 setzen Oboen, Klarinetten und Fagotte als neue Farbe innerhalb des Klangfeldes mit gehaltenen Tönen ein, gleichzeitig werden Blechbläser und Flöten, ihre Figuren zu Ende spielend, ausgefädelt. Während sich die Streicher zu diesem siebentönigen Klangfeld kontrahieren,



setzen die Holzbläser aus ihren Haltenoten mit schnellen Figurationen auf den komplementären Tönen (mit drei identischen Tönen, nämlich g und d und Gis) an:

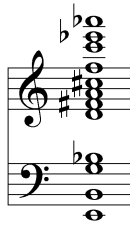


Von 411-412 bleibt die Bläserstruktur gleich, während die Streicher die Oktavlagen von B, H und C simultan so wechseln, dass sich als Oberstimme des Klangfeldes eine chromatische Aufwärtslinie ergibt. Mit dem aggressiven Bläserereinsatz in 412 und dem schnell folgenden Holzbläserereinsatz wird das neu etablierte Zwölftonfeld wiederum zweimal jeweils in drei

Tönen umgeschichtet (die weißen Töne bleiben konstant, die schwarzen verlagern sich):



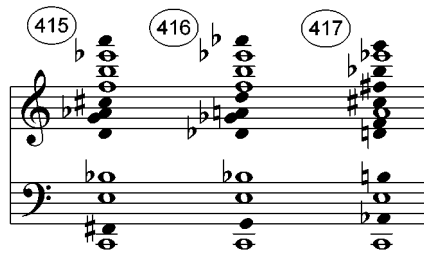
Bei 413 folgen ein zweites Mal die aggressiven Blechstaccati, um dann in ein an 410 erinnerndes Fortissimo-Cantabile – bis hierhin eine Art Höhepunkt – mit folgendem neuen Zwölftonfeld überzugehen,



das dann in 414 abrupt von einer repetitiven Holzbläserfaktur (Zwölftonfeld: abgebrochen wird.



Dessen Textur wird dann in 415 mit dem Cantabile-Gestus überlagert. Das so entstandene Zwölftonfeld wird in der Folge zweimal modifiziert (die sich zum vorhergehenden Feld ändernden Tonhöhen sind durch schwarze Notenköpfe gekennzeichnet):



Bei 418 dann zieht das Klangfeld sich wieder zusammen, die Blechbläser überlagern die neue Faktur, die, in den Streichern und Holzbläsern bei 418 beginnend, 411 wieder aufnimmt und, mit dem gleichen Prinzip wie dort, aus acht Tönen im Holz und den komplementierenden vier in den Streichern, die in den Oktavlagen umgeschichtet werden, besteht und crescendo bei 419 in einem markanten Akkord mündet, der den neuen Teil markiert.

Betrachtet man diesen ersten Entwicklungsteil noch einmal in seiner Gesamtheit, dann kann man ihn strukturell in zwei Teile unterteilen: einerseits den graduellen Klangaufbau der Streicher bis 409, andererseits den anschließenden Teil, der den Gesamtklang durch die anderen Instrumentengruppen anreichert und weiter steigert, gleichzeitig aber auch Dynamisierung, Ansätze von Entwicklungen und die Ausprägung von Gestalten, die wiederholt werden können, ins Spiel bringt. Interessant ist nun zu sehen, wie Lutosławski in diesem zweiten Abschnitt mit der, was formale Prozesse angeht, sehr schwergängigen Technik der kontrollierten Aleatorik verfährt, um ein Maximum an Variantenreichtum zu erzielen. Weil fast ständig alle zwölf Töne mehr oder wenig präsent sind, werden Kategorien von harmonischem Rhythmus, Intervallstruktur, Dichte und Klangfarbe extrem wichtig. Im Prinzip gibt es ab 410 drei Arten von Klangfeldern: 1. das Cantabile-Klangfeld in Streichern und Blech im Forte, Legato, mit relativ langen Notendauern und einer auf Terzen als Innen- und Quinten bzw. Quartan als Außenintervallen basierenden Klangfeldstruktur in sehr weiter Lage (410, zweite Hälfte von 413, 415), 2. das fluktuierende Klangfeld als begrenzt entwicklungsfähiges Element mit schnellen Figurationen in Holzbläsern in Sekund-Kleinterz- und Quart-Tritonus-Aufbau

als fixierten Tönen und mit den komplementären oktavbeweglichen Tönen in den Streichern (411 bzw. 411aff., 418), 3. die nur zweimal kurz in Erscheinung tretende aggressiv-repetierende Blechbläsergeste in relativ enger Lage (412, 413) und 4. eine noch etwas repetitivere Textur in den Holzbläsern, allerdings in sehr weiter Lage (414ff.). Formal können diese Klangfelder mit Übergängen verbunden (409 zu 410, 411 zu 411a, 417 zu 418), überlagert (415), schnittartig nebeneinander gestellt werden (413 zu 414 und 414 zu 415) oder sich ohne harten Schnitt simultan verändern (412, 413); insgesamt bietet also Lutosławski eine Vielzahl von Gestaltungsmitteln auf, um das Geschehen, so sehr es durch große Klangmassen und flächige Texturen geprägt sein mag, möglichst interessant und abwechslungsreich zu gestalten, vergleichbar einem Maler, der es versteht, auf einer großen Leinwand mit pastos-breiten Flächen (die bei Lutosławski freilich eine sehr kontur- und abstufungsreiches Innenleben haben können) eine variantenreiche Formensprache zu entwickeln.

Der zweite große Formteil des Satzes, der bei 419 beginnt, inszeniert wie schon der Klangaufbau des ersten Teils einen relativ einfachen, aber sehr wirkungsvollen teleologischen Prozess, nämlich ein sehr langes Accelerando des formalen Aktionstempos oder, besser, des Makrorhythmus²⁴: Durch Fortissimo-Blechbläserakkorde jeweils markiert, werden verschiedene Episoden in Schlagzeug, Streichern und Holzbläsern aneinander gereiht, wobei sie, von der ersten elfsekündigen Episode an, nach und nach immer kürzer werden, bis sie (bei 439) ganz verschwunden sind und die bis auf eine halbe Sekunde zusammengerückten Akkorde – weiter accelerierend – den Höhepunkt ansteuern. Die Episoden sind durchweg von einem sehr schnellen Agitato-Gestus geprägt: In der ersten (419) zeichnen zwei Xylophone und das Klavier in schnellen Sekund- bzw. Non- und Septfigurationen einen Aufwärtsprozess nach (wohlgemerkt immer noch in freier, aleatorisch-kontrollierter Notation). Die Tonhöhen sind so organisiert, dass sie von einer anfänglicher komplementären 5(Klavier)-7-Ton(Xylophone)-Verteilung ausgehen und nach einer Übernahme der Xylophontöne in den Klavierpart in eine neue 5-7-Konstellation eine (Xylophone) bzw. drei Oktaven (Klaviere) höher münden:

²⁴ Ein von Martina Homma in ihrem Buch *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt“* (Köln, 1996) eingeführter Begriff, der mir, da er die Dominanz eines formbildenden Rhythmus impliziert (hier durch die akkordmarkierten Episoden, die wie die einzelnen Schläge dieses Rhythmus wirken, realisiert), in diesem Fall plausibeler als ‚formales Aktionstempos‘ erscheint, das durch verschiedene Komponenten bestimmt (harmonischer Rhythmus, rhythmische Dichte etc.) werden kann und damit den Fortgang der Musik in weiterem Sinne beschreibt.

Musical score for Xyl. (Xylophone) and Kl. (Clarinete). The Xyl. part is in the upper staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The Kl. part is in the lower staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The key signature has one flat (B-flat).

Die Klangfarbe, aber auch der solistische Gestus stellen einen starken Kontrast zum Vorhergegangenen dar und machen somit die neue formale Situation, die ja schon durch den Bläserakkord schnitthaft signalisiert worden ist, klar. Die Episode nach dem zweiten Blechakkord (420) besteht aus einer hohen Flageoletschicht von vier Soloviolen mit drei Tönen und einer aufsteigenden, relativ dichten Pizzicatotextur in den tiefen Tutistreichern mit den komplementierenden neun Tönen, inszeniert in Terz(bzw. Sext-)Sept-(Non-)Konfigurationen:

Musical score for VI. 8va (Violin I) and Vc./Ma. (Viola). The VI. 8va part is in the upper staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The Vc./Ma. part is in the lower staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The key signature has one flat (B-flat).

In der dritten Episode (421), die im Gestus an die erste erinnert, sind jeweils den drei Klarinetten und dem Klavier sechs Töne zugewiesen:

Musical score for Klar. (Klarinette) and Kl. (Klavier). The Klar. part is in the upper staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The Kl. part is in the lower staff, starting with a dotted line and a fermata over the first note. The key signature has one flat (B-flat).

Die Klarinetten inszenieren zunächst ein symmetrisches Klangfeld, um dann abzustürzen, während das Klavier mit besonderer Exponierung des repetierten e^3 nach oben steigt.

Die vierte Episode (422) interpoliert nach dem Blechbläserakkord zunächst noch kurz einen dichten aus Sekunden konstruierten symmetrischen Zwölftonakkord,

Musical score for a symmetrical 12-tone chord. The chord is constructed from seconds and is symmetrical. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

eine subtile Antizipation eines späteren Elementes, bevor mit zwei Soloviolen und zwei Solocelli die eigentliche Episode beginnt, die, in Besetzung an die zweite anknüpfend, einen mit Glissandi durchsetzten, sehr expressiv-exaltierten Gestus exponiert, das auf einem

ausnahmsweise einmal aus vierzehn Tönen und nur zehn Tonhöhen bestehendem symmetrischen Akkord basiert (wobei er so inszeniert wird, dass keine Oktaven entse-

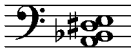
hen können, indem die möglichen Töne C/c¹, d/d² und Cis/cis² zeitlich an den Anfang und ans Ende der Gruppe gelegt werden, so dass sie nicht zugleich erklingen können):



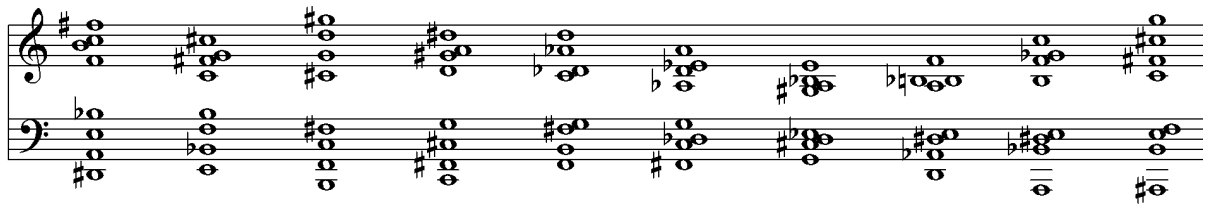
Die fünfte Episode (423) greift ein bereits aus dem ersten großen Formteil (bei 414 zum ersten Mal ins Spiel gekommenes) Element auf, nämlich ein denkbar einfach aufgebautes Zwölftonfeld in den Holzbläsern, bei dem jedem der zwölf Spieler ein Ton zugewiesen wird, den er in verschiedenen Oktavlagen repetiert. Nach dem nächsten Akkordschlag (424) tritt bei 422 bereits antizipiert Streicherakkoord in Erscheinung.



crescendierend und dann marcato repetiert gespielt, wieder in Erscheinung.

Ab jetzt bis 432 wechseln bei jedem Schlag die Zwölftonfeldstruktur in den Holzbläsern (mit jeweils anderen Tonzuordnungen) und der Zwölftonakkord in den Streichern (mit kleinen Varianten in den Intervallen, z. B. bei 428 mit zwei Quarten und einer Dezime) ab. Bei 433 haben die Akkorde schon einen zeitlichen Abstand von unter einer Sekunde erreicht, und die Zwischenräume werden jetzt von Trillern in Holzbläsern und Streichern gefüllt, die die jeweils restlichen komplementären vier Töne zu den achttönigen Akkorden in einer Kleinsekund-Quart-Konstellation bringen (z. B.  in 433). Bei 439 schließlich haben die Akkorde ein recht schnelles Tempo von zwei Schlägen pro Sekunde erreicht und werden jetzt, metrisch notiert und normal dirigiert,²⁵ ohne Zwischenraumfüllung und im Orchestertutti weiter accelerierend nach oben geführt. Spätestens hier lohnt es sich, einen genauen Blick auf die Struktur der Akkorde zu werfen, da sie ein Musterbeispiel Lutosławski'scher Detailarbeit ist: Im Ganzen handelt es sich seit Beginn der ganzen Entwicklung bei 419 um eine Reihe von zehn achttönigen Akkorden, die bis 439 zweimal durchlaufen wird:

²⁵ Da dieses Dirigieren organisch aus den sich beschleunigenden Akkordeinsätzen hervorgeht, bringt es kein theatralisch oder strukturell neues oder veränderndes Element ein.



Wie man sieht, sind alle Akkorde ausnahmslos aus Tritoni, Quarten, Quinten und kleinen Sekunden konstruiert, was ihnen eine charakteristische und homogene Farbe verleiht. Und selbst die Intervalle in der Horizontalbewegung der einzelnen Stimmen sind (bis auf vier kleine Ausnahmen in den beiden Mittelstimmen) auf genau diese Intervalle beschränkt. Da dann noch die Außenstimmen durchgehend im Abstand einer großen Sexte oder kleinen Terz (plus ein bis zwei Oktaven freilich) in Gegenbewegung (außer vom neunten auf den zehnten Akkord) geführt sind, ergibt sich eine logische Kohärenz und Stimmigkeit der Stimm- und Spannungsführung, wie sie größer kaum denkbar ist. Nachdem im Fünf-Vierteltakt die Akkordreihe noch einmal ganz und in den folgenden zwei Takten vom ersten bis zum neunten Akkord durchlaufen wird, werden danach die Akkorde in ihrer Reihenfolge etwas verändert²⁶ und – unter Beibehaltung der eben beschriebenen (wieder mit ganz wenigen Ausnahmen) strengen Stimmführung – in ihrer Lage umgeschichtet und immer mehr verdichtet, so dass eine Aufwärtsbewegung ermöglicht wird, die bei 440 abrupt abbricht. Weil bis zu diesem Punkt der aufwärtsstrebende Beschleunigungsprozess eine immense, bis dahin noch nicht erreichte Energie akkumuliert hat, lässt der plötzliche Abbruch einen der wirkungsvollsten Momente des gesamten Werk entstehen: eine Pause höchster Spannung und Erwartung oder – um ein rhetorisches Bild zu bemühen – eine hyperbolische Abruptio kurz vor der Climax der gesamten Rede. Diese extrem gespannte Situation ähnelt dem Ende des dritten Kapitels (T. 65) mit dem Unterschied, dass dort sich der Entwicklungsprozess vorher schon festgefahren hatte, während er hier zielstrebig nach oben führte, was den Überraschungs- und damit Spannungseffekt im Vergleich sehr viel stärker macht. Wenn dann bei 441 nach einer viersekündigen Pause eine erneuter Orchesterakkord im Fortissimo erklingt, wirkt das nach der gleichsam zum Zerreißen gespannten Stille wie ein schockartiger Schlag, der die Spannung in der nachfolgenden Stille noch einmal potenziert, da jetzt zu der Angespanntheit durch die Stille noch eine durch den ersten Schlag nach der Pause beim Hörer evozierte Erwartungshaltung hinzukommt: War es in der ersten Pause die Unvorhersehbarkeit des Kommenden, die den Schlag schockartig wirken ließ, ist es jetzt das Warten auf den nächsten Schock, das dem Hörer den

²⁶ Die Abfolge ist, nummeriert nach der Reihenfolge der ursprünglichen Reihe: 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1, 10, 3, 2, 5, 4, 7, 8 (bei Ziffer 440), 1 (441))

Atem raubt.²⁷ Dieser erfolgt dann auch (bei 442), wobei er mit fünf Sekunden Pause etwas länger als der erste Schlag herausgezögert wird, was ebenso wie seine dissonante Anreicherung um weitere zwei Töne zu dieser zehntönigen Struktur noch einmal eine Spannungssteigerung bedeutet. Freilich würde das Wechselspiel von Orchesterschlag und länger werdender Pause irgendwann zu vorhersehbar und damit spannungslos. Es zeugt daher von

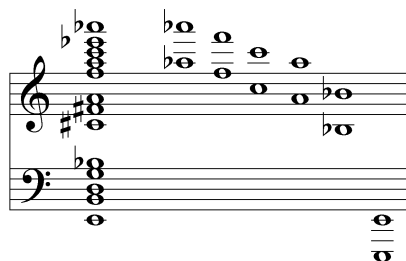


Lutoslawskis dramaturgischen Gespür, dass nach der nächsten, mit sieben Sekunden schon äußerst gedehnten Pause, die kaum noch eine Steigerung zulässt, kein nochmaliger Einzelschlag folgt, sondern eine schnelle dichte Textur, die einen aus dem letzten Akkord konsequent folgenden, aus vier Kleinsekundclustern bestehenden

Zwölftonklang in den Bläsern repetitiv, und in den Streichern umspielend inszeniert und die akkumulierte Energie noch einmal affirmiert, ohne eine Einlösung oder einen Höhepunkt darzustellen. Nach einer kurzen, verzögernden Schlagzeuginterpolation bei 444, die an T. 56 des ersten Satzes erinnert,



erfolgt dann schließlich der lang erwartete Höhepunkt bei 445 mit einem breiten, an 413f. erinnernden Klangfeld im Tutti, „tutta forza ma cantabile“. Es basiert auf folgendem, aus Quinten, Quarten und kleinen Terzen gebautem Zwölftonfeld, wobei – zum ersten Mal im ganzen Stück – Oktavverdopplungen vorkommen können (links die Grundstruktur, rechts die möglichen Verdopplungen):



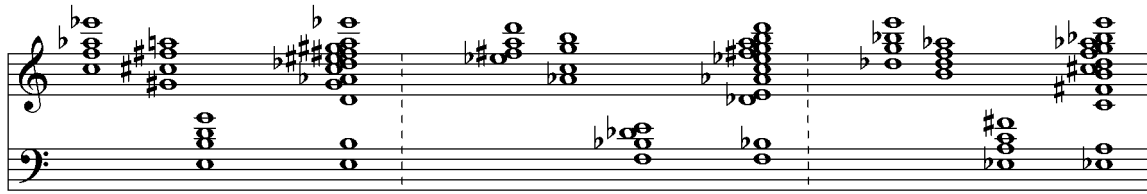
Durch diese in der begrenzten Aleatorik zugelassenen möglichen Verdoppelungen gewinnt der Klang, der in seiner Intervallstruktur stark die Klangfläche von 445, aber auch andere schon einmal dagewesene Akkorde (z. B. T. 18ff. im ersten Satz) erinnert, an Gewicht und Physiognomie, was nur seine exponierte Stellung unterstreicht. Auch ist die Textur klangzentrierter und rhythmisch transparenter gestaltet – die Bläser spielen

²⁷ Man kann die hier (wie auch an anderen Stellen) objektiv-konstatierend erscheinende Interpretation von Spannungsverläufen freilich damit mit dem Argument anfechten, dass sie auf einer Nivellierung der verschiedenen Dispositionen möglicher Hörer beruhe. Natürlich spielt in sie auch eine – nicht genauer reflektierte – auf Tradition und Konvention beruhende Psychologie hinein, die z. B. von einem Hörer aus einem vollkommen anderen Kulturkreis nicht notwendigerweise geteilt werden muss, doch scheint mir schon der Kontext mit seiner Eigengesetzlichkeit aus Spannung und Entspannung, für die z. B. an dieser Stelle das ‚Atemberaubtsein‘ – nicht nur metaphorisch, sondern auch als physische Reaktion verstanden – als Durchbrechung eines physiologischen systolisch-diastolischen Vorgangs Indiz ist, diese Interpretation zu legitimieren

relativ lange Haltetöne, und nur die Streicher haben melodisch schnellere Figurationen –, so dass sich ganz der Klang in seiner harmonischen Fülle über den relativ langen Zeitraum von zehn bis fünfzehn Sekunden entfalten kann.

Wenn man die ganze Entwicklung von 419 an noch einmal kurz überblickt, scheint für mich erstaunlich, wie einfach, aber gleichzeitig wie wirkungsvoll das Prinzip des accelerierenden Makrorhythmus eingesetzt ist. Dass der so stringente und konsequente teleologische Prozess nicht zu mechanisch wirkt, wie in Lutosławskis dritten *Postludium* von 1956, das auf demselben Prinzip beruht, wird einerseits durch den Variantenreichtum und die dezente Verklammerung der Episoden (z. B. 422, 424 oder auch der Rückbezug auf den ersten Teil des Satzes bei 423), andererseits durch das interruptive, spannungspotenzierende Ende, das gerade durch die Durchbrechung der etablierten Mechanik seinen enormen Effekt erzielt, gewährleistet, während das dritte *Postludium* konsequent und ohne jede Abweichung mit nicht-variantem Material das makrorhythmische Beschleunigungsprinzip durchzieht.

Der oben als dritter Teil oder Coda bezeichnete Schlussabschnitt beginnt bei 446, wenn das breit etablierte Klangfeld des Höhepunkts mit einem lauten Schlagzeugschlag und dem gleichzeitigen Einsatz eines aggressiven, mit *furioso* in der Partitur charakterisierten Blechbläserfeld abgebrochen wird. Harmonisch basiert es auf dem Zwölftoncluster $a-as^1$, wobei das e^1 , es^1 auch eine Oktave höher und das a und b eine Oktave höher oder tiefer erscheinen können; da diese Tönhöhen nur jeweils einem Instrument (den ersten beiden Trompeten bzw. Posaunen) zugewiesen sind, werden Oktavverdoppelungen im Zusammenklang verhindert. Jedes Blechblasinstrument spielt nun (in freier rhythmischer Notation) vier bis fünf Tönhöhen in schnellen, oft Töne repetierenden signalartigen Gesten, wobei die Gesamtlänge ihres jeweiligen Parts sehr unterschiedlich ist, so dass sich, wenn nach und nach immer mehr Instrumente ihre Zeile zu Ende gespielt haben, der Gesamtklang langsam ausdünnt. Während dieses Abbauprozesses scheint immer mehr ein Streicherklang hindurch, der schon bei 446 eingesetzt hat, wegen der Massivität des Bläserklanges und seiner eigenen minimalen Lautstärke – dreifaches Piano – am Anfang aber noch unhörbar blieb. Zunächst noch ausgehalten, wird der Klang dann, noch während des Bläserwürfe, von zwei nebentoneingestellten Klängen in langsamer Viertelbewegung umspielt. Bei allen drei Klängen handelt es sich um symmetrische, hauptsächlich aus Terzen bestehende Zwölftonklänge, die in der Oktave verdoppelt werden (hier ohne untere Oktave und jeweils erst in drei mal vier Tongruppen zerlegt (wie sie auch in den Streichern verteilt sind) und dann als Summe dargestellt):



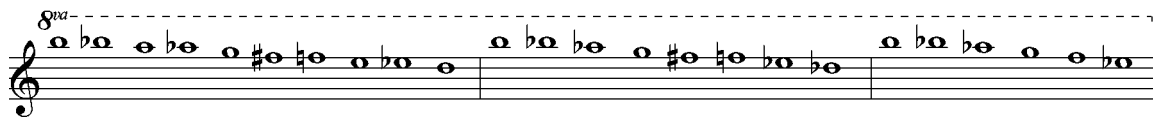
Durch die im ganzen Stück noch nie verwendete Oktavverdopplung eines gesamten Akkordes entsteht ein ganz spezifischer, dichter und farbenreicher Klang, der wie eine illuminierte Folie hinter dem Blechbläserfeld liegt und alleine übrig bleibt, wenn die letzten kurzen Einwürfe von Trompete und Posaune verklungen sind.

Im Prinzip funktioniert die ganze Stelle ab 446 wie der Anfang der Coda des ersten Satzes (T. 73): Ein lautes Ereignis wird unvermittelt mit einem Schlag abgebrochen, und es bleibt ein statisch-ruhiger Klang stehen. Der Unterschied ist bei der vorliegenden Stelle freilich, dass die furiose Blechbläuserschicht noch hinzukommt, die langsam erst gleichsam weggezogen wird, um die dahinterliegende Folie aufscheinen zu lassen. Gemein ist beiden Stellen aber der irritierende Effekt, gleichsam in eine entfernte statische Zeiträumlichkeit versetzt worden zu sein (im ersten Satz unvermittelt schockhaft, im letzten durch allmähliches Realisieren vermittelt).²⁸

Schon bei den letzten Bläusersignalen beginnt die etablierte Klangfolge, sich nach und nach von den vierundzwanzig zu den oberen zwölf Stimmen hin abzubauen. In diesen Klang von zwölf Violinen hinein setzen dann nacheinander die zwei Flöten auf e¹ ein und entwickeln – in freier rhythmischer Ungebundenheit über der dirigierten Bewegung der Streicherschicht – eine aufsteigende, lange melodische, annähernd heterophone Linie, wobei die beiden Stimmen so gestaltet sind, dass schnellere Figurationen fast immer mit Fermaten versehene lange Notenwerte crescendierend ansteuern; dadurch ergibt sich ein ständiges, meistens komplementierendes Wechselspiel von Bewegung und Stasis. Wenn dieser Abgesang auf dem prominenten e³, eine Oktave höher als begonnen,²⁹ ausgeklungen ist, werden die drei Zwölftoncluster rallentierend und dann auch rhythmisch augmentiert nach oben geführt, indem die Oberstimme je Abfolge um einen Ganzton höher transponiert und die Lage nach oben hin zusammengerückt wird, so dass auf der Fermate bei 447 schließlich ein Zwölftoncluster zwischen c³ und h³ erreicht ist, der folgendermaßen in den nächsten drei Akkorden ausgedünnt und dissonanz- und spannungsloser gemacht wird (zur besseren Übersicht ist das Tonmaterial der Akkorde hintereinander dargestellt):


²⁸ Nicht zufällig ist dieser Effekt bei Ives metaphysisch konnotiert, als Durchbrechen der Realität und Aufscheinen von Transzendenz.

²⁹ Wenn man will, auch ein Verweis auf die zentrale Stellung des E ganz am Anfang des Werkes.



Die anschließende Generalpause baut dann noch einmal – im Prinzip wie beim Höhepunkt, nur wegen des anderen Kontextes natürlich sehr viel weniger spannungsreich – eine erwartungsgeladene Ungewissheit auf, die sich durch den folgenden vierteltönig alterierten Klang und seiner seltsamen Farbe³⁰



auch nicht auflöst und durch die anschließende Pause affirmiert wird. Erst der letzte Klang  löst die Spannung der Pause und des vorhergegangenen irritierenden Akkordes, dessen Vierteltönigkeit, wie sich zeigt, leittönig eingestellt war, und beschließt in seiner diatonischen konsonant-milden Farbe das letzte Kapitel von *Livre*.

Wenn man sich den Ablauf des ganzen Satzes noch einmal veranschaulicht, muss man noch einmal konstatieren, dass er erstaunlich einfach konzipiert ist – eine große Steigerung in zwei Etappen, die klimaktische Akkumulation und Entladung und eine abschließende entrückte Coda –, dabei aber an keiner Stelle Spannung und Intensität verliert. Dafür verantwortlich ist primär die stringente Teleologie, die von der primitiven Aleatorik des Beginns bis zum Höhepunkt die Spannungsextreme des gesamten Werkes durchmisst. Diese Entwicklung aber auch noch interessant und faszinierend zu gestalten, stellt die eigentliche Herausforderung dar, die Lutoslawski auf zwei Ebenen löst: einerseits durch die genaue Durchgestaltung des Materials – was in der Technik des aleatorischen Kontrapunkts paradox erscheinen mag und freilich deterministisch en détail nicht möglich ist, aber als genau kalkulierende Präformation ein ebenso unverwechselbares Ergebnis zeitigen kann –, andererseits durch die subtile Elaboration formaler Zusammenhänge (durch Allusion, Wiederaufgreifen oder Antizipation) und – teilweise schon in den früheren Kapiteln erprobter – spannungssteuernder Strategien (wie klimaktische Durchsetzung mit Pausen, retardierende Elemente, Unterbrechung).

³⁰ Wegen der extremen Höhe und der damit verbundenen Intonationsschwierigkeit wird man kaum einen distinkt dissonanter Effekt wie in bequemer Mittelage wahrnehmen können, sondern nur eine irritierende Farbveränderung.

Marginalie III: Über Narration oder wie Stockhausen ohne Er zählt

Das Zählen ist aus der abendländischen Musikkultur nicht wegzudenken: von Pythagoras' Intervallberechnung und seiner von Plato affirmierten Vorstellung der Sphärenharmonie über die Ansiedlung der musica als Zahlenkunst im Quadrivium der septem artes liberales bis zur zahlenmäßigen seriellen Durchorganisation zieht sich die Zahl als Maß- und Bezugsgröße von Musik wie ein roter Faden durch die Geschichte. Daneben befand sich das Wort schon immer in engem Verhältnis mit der Musik; als gesungenes war es fundamentierend für die Musik des Mittelalters und der Renaissance, aber noch für die rhetorisch zurückgebundene Instrumentalmusik des Barock. Erst ab dem 18. Jahrhundert vollzog sich langsam ein Emanzipationsprozess, der sprachähnliche Strukturen (ein Vokabular an Klängen, eine Syntax mit Interpunktion etc.) adaptierte, so dass Musik in den Augen der (zumindest musiktheoretischen) Zeitgenossen zu einer eigenständigen echten Sprache wurde. Galt bis dahin primär – ein Leibnizwort stark lakonisierend³¹ – Musik als gezählte Zeit, so wird ab dann und kulminierend in der Musik der Romantik und Spätromantik mit dem Versuch, durch Musik die natürliche Sprache zu transzendieren³² das Bewusstsein von Musik als erzählter Zeit immer größer.

Das deutsche Wort ‚erzählen‘ hat die Bindung an das ‚zählen‘ bewahrt³³ und kann, wenn es um Narration in absoluter Musik geht, die kein Außen hat, auf das sie sich beziehen, das sie bedeuten kann, wertvolle Winke geben. Was kann ein ‚plot‘ sein, von dem – wie oben schon angerissen – Lutosławski spricht? Er selbst bestimmt ‚plot‘ näher als „chain of interrelated events“³⁴, was freilich noch sehr vage bleibt. Weiter heißt es über seinen Kompositionsprozess: „I sort of compose sonic phenomena as they are to be *perceived*. [...] Therefore, the very piece of music turns out to be, so to speak, a record of perception, a perceptual process written down.“³⁵ Der mir wichtig erscheinende Begriff des Wahrnehmungsprozesses zusammengebracht mit der ersten Aussage scheint mir den Begriff ‚plot‘ dahingehend zu erhellen, dass offenbar im Akt des Wahrnehmens musikalische Phänomene, sofern sie gewisse Kriterien erfüllen (z. B. Differenzierbarkeit, Gestalthaftigkeit), die sie zu einem ‚Ereignis‘ machen, so in der zeitlichen Abfolge („Kette“) verbunden werden können, dass sie als in *einem* Zusammenhang („plot“) stehend apperzipiert werden können. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist – vergleichbar dem Bewusstsein der erzählten Zeit in einer verbalen Erzählung –, dass der Hörer die Gerichtetheit der Zeit und – damit gleichbedeutend – eine zielgerichtete Bewegung der musikalischen Phänomene wahrnehmen können muss (beides kann in der intentionalen Erlebnis-

³¹ Nach Leibniz ist Musik „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi [eine unbewusste Arithmetikübung der Seele, wobei sie nicht weiß, dass sie zählt]“. (Zit. nach Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, §52, Zürich 1988, S. 339.)

³² Vgl. Mahlers dritte Sinfonie mit den Satztiteln „Was mir die Natur erzählt“, „Was mir die Tiere erzählen“ etc. bis zu „Was mir die Liebe erzählt“

³³ Vgl. frz.: raconter, it.: raccontare, engl.: recount, dagegen engl./frz.: narration, vom lateinischen narrare

³⁴ Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994, S. 97.

³⁵ Ebd., S. 106.

zeit des Hörers relativ leicht durch Repetition oder Stasis außer Kraft gesetzt werden)³⁶, so dass er der Musik wie auf einem vorgezeichneten Weg folgen kann und nachher die zurückgelegte Strecke im Gedächtnis überblicksartig nachvollziehen kann (vergleichbar der Nacherzählung des Plots eines Films oder Romans). Freilich wird der Weg, je nach Hördisposition, anders aussehen; wenn der ‚plot funktioniert‘, sollten aber zumindest gewisse Wegmarken allgemein erkennbar sein.

Bevor ich auf die Bedeutung dieses musikalischen ‚plot‘-Begriffes zu sprechen komme, will ich klarstellen, dass in streng philosophischem Sinn Musik keine Sprache ist, da sie nichts außer ihrer selbst meint. Was hier gesagt wird, basiert auf einer Sprachanalogie, die kulturell bedingt und damit – sub specie aeternitatem – kontingent ist. Beim Wort genommen birgt sie aber meiner Meinung nach auch heute noch ein enormes Potential für die Musik, speziell für ambitionierte Kunstmusik, da fast alle populäre Musik entweder auf dem Wort als Text, gepaart mit tonaler Syntax und Formensprache (fast alle Pop- und Rockmusik) oder repetitiver Zeit- und Narrationslosigkeit (Techno) basiert, meiner Einschätzung nach das Bedürfnis nach großen musikalischen, nicht-additiven Zusammenhängen jedoch ungebrochen besteht. Die Problematik liegt heute freilich darin, dass es (außer Rudimente der tonalen) keine normativen Konventionen mehr gibt, die dem formalen Bogen von sich aus Halt geben, so dass sich bei jedem Stück die Frage nach der Form neu stellt. Um diese Frage zu beantworten, bedarf es entweder eines sicheren intuitiven Gefühls für oder eines sehr abstrakten Reflexionsvermögens über Form oder – natürlich idealerweise – beidem. Ein Komponist, dem ich, auch wenn er zweifelsohne ein origineller und auf seine Weise genialischer Künstler ist, beides teilweise absprechen würde, ist Karlheinz Stockhausen. Seine Kompositionen, besonders die narrativ konzipierten (am eindeutigsten dabei natürlich sein Licht-Opernzyklus) kränkeln meiner Meinung nach daran, dass sie mehr dem Zählen als dem Erzählen vertrauen. Die Lichtoper, alle aus einer Superformel, der ultimativen mononuklear-kosmischen Hypertrophie, abgeleitet, determiniert mit ihren Zahlenverhältnisse die Gesamtheit des monumentalen Werkes. Neben der privatmythologisch versponnenen, äußerst untheatralischen inhaltlich-textuellen Konzeption macht schon der ideologisch befolgte Zwang dieser formal-materiellen Prädisposition eine lebendiges Erzählwerk fast unmöglich. Aber auch bei den reinen Instrumentalstücken scheint mir auf Kosten des musikalischen Ergebnisses das Zählen gegenüber dem Erzählen blind zu sein, etwa bei den *Gruppen für drei Orchester*, die alleine schon durch die räumliche Aufteilung der Orchester mit drei Dirigenten eine inhärent theatralische und – Theatralität verstanden als Sprache von nonverbalen Zeichen und Gesten – damit narrative Konzeption verfügen, aber

³⁶ Freilich braucht nicht jedes ‚musikalische Phänomen‘ auf der hervorstechenden Hörebene diese Gerichtetheit besitzen. Z. B. sind die Episoden im zweiten Teil des letzten Kapitels von *Livre* oft nicht eindeutig prozessoral, sondern für sich eher bewegt statisch; erst durch die sich nach und nach in den Vordergrund schiebende Metaebene des Makrorhythmus erlangt die stark zielgerichtete und vorantreibende Kraft die Vorherrschaft.

sowohl klanglich-rhythmisch als auch formal dem Gesetz der Zahl, das die drei Komponenten einheitlich koordinieren soll, folgen.

Lutosławski hat sein Bedürfnis nach einem ‚plot‘, einem zielgerichteten, sinnhaften Zusammenhang immer wieder betont und sich auch bewusst gegen nichteuropäische Einflüsse auf das gerichtete Zeitempfinden abgegrenzt. *Livre* ist in meinen Augen ein hervorragendes Beispiel, wie narrativ konzipierte nichttonale Musik funktionieren kann, ohne plakativ zu wirken: Einerseits wird der musikalische Ablauf so gestaltet, dass ein den Spannungsverlauf nachzeichnendes Verhältnis aus Vorhersehbarkeit und Überraschung, Bewegung und Ruhepunkten geschaffen wird und so ein großer Bogen entstehen kann, andererseits werden Elemente wie die Interludien und die Rolle der ad-libitum-Abschnitte funktionalisiert und dadurch zu kontextuellen Bezugspunkten und Sinnstiftern. Die auf Proportionen und Zahlenverhältnissen basierende³⁷ Architektur der Teile zueinander wird dabei immer mitgedacht, bleibt aber – ganz wie ‚zählen‘ im Wort ‚erzählen‘ Anteil hat – ein Ausschnitt im die musikalische Erfahrung konstituierenden Gesamtbild.

³⁷ Bei rein architektonisch konzipierten musikalischen Formen wird oft die Relativität der erlebten Zeit vollkommen außer acht gelassen, die das psychologische Form- und Proportionsempfinden wesentlich mitbestimmt.

4. Synopse

Nach der Besprechung der einzelnen Sätze, die versuchte, aus der Perspektive des chronologischen Hörens den strukturellen und formalen Verlauf nachzuvollziehen und zur Sprache zu bringen, will ich nun eine überblickende Zusammenschau geben, die zunächst komprimiert die technischen Verfahren zusammenfasst und charakterisiert, um dann durch die Erhellung des Beziehungsgeflechts zwischen den Einzelsätzen den Fokus auf die Form des Ganzen zu weiten. Schließlich wird das immanent Aufgezeigte noch kurz in den Kontext von zeitgenössischen Strömungen und Lutosławskis eigenem Schaffen gestellt, um einen Maßstab für die musikgeschichtliche Verortung von *Livre* zu gewinnen.

4.1 Technik

In der Literatur zu Lutosławskis Schaffen der 60er Jahre besteht häufig die Tendenz, Fragen der musikalischen Technik hauptsächlich auf die zweifellos wichtige und originär Lutosławski'sche, aber für ein breites Verständnis nicht ausreichende Technik der kontrollierten Aleatorik zu reduzieren; *Livre* wird oft nur am Rande behandelt, obwohl oder – wohl richtiger – gerade weil es paradigmatisch den ganzen Facettenreichtum von Lutosławskis musikalischer Technik zeigt. Ich will hier nicht alle einzelnen technischen Verfahren aufzählen, sondern versuchen, aus dem in der Analyse angesammelten Konglomerat der Einzelfälle gemeinsame Charakteristika herauszudestillieren.

Ein Hauptinteresse Lutosławskis in technischer Hinsicht gilt in diesem Stück (wie in seiner Musik allgemein) der Tonhöhenorganisation. Wie wir gesehen haben, fungiert Zwölftönigkeit als zentrale Ordnungskategorie, da sie bis auf den ersten Satz im ganzen Stück fast immer mehr oder weniger latent präsent ist. Freilich unterscheidet sich Lutosławskis Zwölftönigkeit signifikant von der dodekaphonen oder seriellen, da sie in der Regel nicht in Reihen organisiert ist³⁸ und sehr flexibel dargestellt werden kann: komplementär (sukzessiv oder simultan), rudimentär, überlappend, tonal (poly)zentriert) etc. Sie ist weniger eine Organisation *der* zwölf Töne als eine Organisation

³⁸ Die zwei Reihen im dritten Satz stellen eine Ausnahme dar, wobei sie auch nicht im dodekaphonen Sinne, sondern als horizontales Ordnungsprinzip eingesetzt sind.

der Tonhöhen im Hinblick *auf* die zwölf Töne³⁹ als die Gesamtheit aller möglichen Tonhöhen.⁴⁰ Neben der Zwölftönigkeit als latentem Kohärenzprinzip steht das für den wahrnehmbaren Zusammenhalt oft noch sehr viel wichtigere Prinzip der Intervallbeziehungen: Durch die Beschränkung auf oder die Exponierung von wenigen Intervallen (sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen) werden die charakteristischen Intervallqualitäten zur struktur- und – in Akkorden – auch farbbildenden Konstituente⁴¹. Begrenzt die Zwölftönigkeit sozusagen den möglichen musikalischen Raum, aktualisiert die Charakteristik der Intervalle seine konkrete Gestalt und wirkt als Oberflächenstruktur daher auch stärker. Wie im ersten Satz gesehen, reicht die Kraft der Intervallbeziehungen auch alleine zur Konstruktion aus, der Verzicht auf das zwölftönige Netz ist daher meiner Meinung nach kein Zufall, sondern nur in tonhöhentechnischer Hinsicht das Äquivalent für den schweifend-instabilen Charakter des Satzes, während die folgenden Kapitel einen stabileren Charakter und daher auch beide Fundamente der Tonhöhenorganisation besitzen – am konsequentesten der letzte, da das Prinzip der Zwölftönigkeit in enger Verbindung zur Technik der kontrollierten Aleatorik steht, die, um ein zwar flexibles, aber unverwechselbares Gesamtbild vermitteln zu können, eine integrierende, die harmonische Varianz begrenzende Kraft benötigt (und zu der die Intervallcharakteristik als konturgebende hinzukommt). Erwähnenswert erscheint mir außerdem, dass es in *Livre* eigentlich keinen Sinn macht, von Kontrapunktik oder Melodik zu sprechen, da es keine echten melodischen oder harmonischen Nuklei gibt (manchmal gestalthafte, bei denen man von Motiv sprechen kann, wie das Crescendomotiv im dritten Satz), die im Sinne einer organischen Entfaltung entwickelt werden; an deren fakturbildende Stelle tritt vielmehr die Gestaltungskraft der Intervallik im Rahmen der Harmonik. Dieses gleichsam kaleidoskopische Zusammenspiel von Setzung (Intervallik) und Umgrenzung (Harmonik) eröffnet die Möglichkeit für einen kompositorischen Mittelweg zwischen totaler Induktion (z. B. Schönbergs Reihengedanke als konsequen-

³⁹ Im Sinne der Vorausdisposition von Tonhöhenmaterial im Hinblick auf das Ganze hat Lutosławskis Zwölftönigkeit übrigens mehr mit Hauers frei permutierbaren Tropen als mit den in ihrer Sukzession geordneten Reihen Schönbergs gemein

⁴⁰ Diese Konzeption geht freilich von der wohltemperierten Zwölftönigkeit als dem traditionsbewährten Tonsystem aus; dennoch können Vierteltönigkeit und vor allem Glissandi als wichtige Elemente bei Lutosławski organisch integriert werden (bei serieller Musik z. B. ist das schwer vorstellbar), da das gleichsam prästablierende Ganze, die integral verstandene Zwölftönigkeit, eine Verortung schafft, die von irritierenden Faktoren nicht infrage gestellt wird.

⁴¹ Indem dieses von Bartók kommende Intervalldenken in Lutosławskis Oeuvre nach und nach in Richtung Zwölftönigkeit (im beschriebenen integralen Sinne) entwickelt wird, werden konsequent sich schon bei Bartók findende Ansätze dazu fortgeführt und so in sehr individueller Weise verschiedene Traditionslinien verbunden (die Intervallbehandlung Bartóks, der Zwölftongedanke, aber auch die von Debussy kommende klangflächige Darstellung und die an die Polytonalität bzw. -modalität Bartóks oder Strawinskys erinnernde komplementäre Inszenierung von Zwölftonflächen).

te Weiterentwicklung der Brahms'schen Entwicklungstechnik) und Deduktion (serielle Ableitung der Musik aus einer prädeterminierten Struktur).

Ähnlich der Unterscheidung von Distinktion (Intervallik) und Integration (Zwölftönigkeit) in der Tonhöhenorganisation kann man auch in der Rhythmik eine Polarität von zwei Techniken identifizieren: einerseits die Überlagerung von Rhythmen zur Erzeugung eines dichten, ametrischen rhythmischen Feldes, andererseits die metrische, distinkt zeitstrukturierende Behandlung des Rhythmus. Vor allem in den kontrolliert aleatorischen Passagen – je nach Anzahl der Spieler und damit Wahrscheinlichkeit der zeitlichen Synchronisation und der innerrhythmischen Faktur der einzelnen Stimmen verschieden stark ausgeprägt –, aber auch in ausnotierten Stellen, in denen duolische, triolische und quintolische Schichten übereinandergelegt werden, findet sich die erste Technik. Sie tendiert dazu, eine Art fluktuierende Stasis zu etablieren, während die zweite Technik, die besonders deutlich in weiten Strecken des rhythmisch markanten dritten Satzes und im accelerierenden Makrorhythmus⁴² des Schlusskapitels ausgeprägt ist, der Zeit eine Richtung gibt, das Geschehen energetisch vorantreibt. Freilich gibt diese funktionalistische Kategorisierung von Stasis und Kinesis nur ein vergrößertes Bild der oft komplexeren Phänomene (z. B. vermittelt das Quasi-Ostinato im dritten Satz bei T. 31f. trotz durchlaufender Sechzehntel auch eher den Eindruck einer ungerichteten, bewegten Stasis), sie verdeutlicht meiner Meinung nach aber eine grundlegende Polarität in Lutosławskis musikalischem Denken, die sich ebenso in der Gestaltung großer Zeiträume, also der formalen Konstruktion als Dramaturgie der Spannungsverläufe reflektiert.

Auch in der Instrumentation kann man eine Kategorisierung zweier entgegengesetzter Pole vornehmen: einerseits die Monochromie des Klanges, die sich meistens in der blockhaften Behandlung der Instrumentengruppen zeigt (z. B. der gesamte erste Satz und weite Strecken des letzten), andererseits die durch neuartige Kombination erzeugte Polychromie, die allerdings eigentlich immer im Sinne eines verschmelzenden Mischklanges zusammengesetzt ist (z. B. der Anfang des zweiten Satzes), so dass der Gesamtklang wegen fehlender schroffer, z. B. spaltklängiger Kontraste stets eine Aus-

⁴² Dieses Beispiel ist insofern besonders aufschlussreich, als in ihm die rhythmisch eher ungerichteten Episoden durch die Akkordschläge in ein Raster gebracht werden, das als rhythmisch-formale Determinante wie eine Metaebene über das zeitliche Geschehen gelegt ist und damit eigentlich die Umkehrung der aleatorischen Feldrhythmik darstellt, da diese ja aus für sich genommen distinkten Einzelrhythmen, die in ihrer Überlagerung den Gesamteindruck herstellen, zusammengesetzt ist (dem makrorhythmischen *Accelerando* würde eine graduelle Verdichtung und Ametrisierung des rhythmischen Feldes entsprechen).

balanciertheit und relative Homogenität beibehält, die stark an französischen Klangsinn erinnert.

Abschließend möchte ich noch erwähnen, dass es mir als besonderes Charakteristikum der Lutosławski'schen Technik erscheint, dass die hier in Unterpunkte aufgeteilt besprochenen Bereiche (Tonhöhenorganisation, Rhythmik, Instrumentation) nur die einzelnen (und vielleicht wichtigsten) Aspekte *einer* kompositorischen Technik darstellen, die durch eine Parametertrennung nicht angemessen beschrieben werden kann, da sie mit der musikalischen Imagination in einem wechselseitigen, technische Notwendigkeit mit künstlerischer Freiheit ausbalancierenden Verhältnis steht.

4.2 Form

Zur Erhellung der Gesamtdisposition von *Livre* will ich zunächst eine Übersicht der großformalen Zeitverhältnisse geben (da die Werte anhand einer Aufnahme⁴³ erstellt und ein wenig gerundet wurden, sind sie als leicht variabel anzusehen):

	1 ^{er} Chapitre	Pause	1 ^{er} Intermède	Pause	2 ^{me} Chapitre
Anfangszeitpunkt	0'00''	4'00''	4'05''	4'25''	4'30''
Dauer	4'00''	0'05''	0'20''	0'05''	3'05''

2 ^{me} Intermède	Pause	3 ^{me} Chapitre	Pause	3 ^{me} Intermède et Chapitre final		
				1. Entwicklung	2. Entwicklung	Coda
7'35''	7'55''	8'00''	9'45''	9'50''	15'45''	17'30''
0'20''	0'20''	1'45''	0'05''	5'55''	1'45''	3'00''
				10'40''		

Man erkennt eine deutliche zeitliche Disposition und Dramaturgie: Die Pausen und Intermedien bleiben konstant, die ersten drei Kapitel, werden konsequent verkürzt (4'00'', 3'00'', 1'45''), und der letzte Satz ist ungefähr genauso lang wie alles Vorhergegangene

⁴³ Witold Lutosławski: *Orchestral Works Vol. 4*, Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit, Naxos, 1998.

(9'50'' zu 10'40'')⁴⁴, wobei seine drei Unterabschnitte die Proportionierung der ersten drei Kapitel – in anderer Reihenfolge – widerspiegeln (bis auf den längsten Abschnitt (5'55'' im Vergleich zu 4'00'') sogar relativ genau). In der Analyse haben wir gesehen, dass das metronomische Grund- und formale Aktionstempo vom moderaten ersten bis zum allegresken dritten Kapitel schneller wurde; die graduelle zeitliche Verkürzung dieser Sätze unterstützt diese stringente Entwicklung der Verdichtung und Spannungssteigerung. Die eingeschobenen Intermedien schaffen dazu als konstant bleibendes Element ein Gegengewicht⁴⁵, das den formalen Ablauf klar gliedert und dazu noch durch seine eigene (nahezu notengetreue) Identität die Unterschiedlichkeit der Kapitel deutlicher hervortreten lässt.

Wie in den Einzelanalysen bereits angesprochen, gibt es verschiedene Allusionen und Querbezüge innerhalb der drei ersten Kapitel⁴⁶; sie sind jedoch nicht mehr als eine lose Verknüpfung von Einzelmomenten, die den eigenständig-unterschiedlichen Charakter der einzelnen Sätze nicht beeinträchtigen und keine genuin formstiftende Kraft besitzen. Das Verhältnis des Schlusskapitels zu den ersten drei Kapiteln ist, was die Oberflächenstruktur angeht, ähnlich unsignifikant, was die dramaturgische Entwicklung betrifft, allerdings sehr viel interessanter: Zeichneten die ersten drei Kapitel einen zwar deutlich erkennbaren, aber durch ihre charakteristische Differenz zueinander und die intermediale Interpolation sehr abgeschwächten und zudem höhepunktslosen Prozess des Spannungszuwachses nach, spannt das sich aus der subsidiäreren Leichtgewichtigkeit des intermedialen Einschubes herausentwickelnde Schlusskapitel einen großen, tragfähigen Spannungsbogen und affirmiert mit ähnlichen Strategien, wie sie schon vorgestellt, aber nie konsequent zu Ende geführt worden sind, eine in der ersten Werkhälfte nicht annähernd erreichte formale Geschlossenheit, die den Gesamteindruck des Werkes dominiert. Das Ziel einer großen geschlossenen Form wird also erreicht, indem – psychologisch gesprochen – ein Bedürfnis in der ersten vorbereitenden Hälfte des Werkes geweckt und in der zweiten Hälfte befriedigend gestillt wird. Diese Zweiteilung

⁴⁴ Da die Gesamtlänge des Stückes von Lutosławski mit 20'00'' angegeben wird, während sie in der zugrundegelegten Aufnahme 20'30'' beträgt, die ersten Kapitel aber durch die metronomisch gebundene Notation in ihrer Länge eher determiniert sind als der zeitlich flexiblere, kontrolliert aleatorische letzte Satz, ist es wahrscheinlich, dass Lutosławski eine recht genaue 1:1-Proportion intendierte.

⁴⁵ Man könnte die abwechselnde Folge von den ersten drei Kapiteln und den ersten beiden Intermedien auch als eine Art formaler latenter Polyphonie aus einer bewegten und einer liegenden, sich im Schlusskapitel entfaltenden ‚Formstimme‘ beschreiben – eine Metapher, die für das einfache formale Schema ABCBD zugegebenermaßen etwas kompliziert ist, die aber die Mehrschichtigkeit des dramaturgischen Ablaufs verdeutlicht.

⁴⁶ Z. B. die fast identischen Stellen T. 61, 1. Satz/T. 12, 3. Satz; die Akkorde in T. 72 1. Kapitel/T. 55 3. Kapitel, die Tonhöhenstruktur T. 1, 1. Kapitel/T. 25, 2. Kapitel, wie allgemeinere texturale Ähnlichkeiten wie die Quasi-Glissandi im ersten und dritten Kapitel oder monochrome Holzbläser Texturen im zweiten und dritten Kapitel.

in Vorspiel und Hauptsache kann in Lutosławskis Stücken fast als ein Archetypus gelten, da er sich fast in jedem seiner Werke – freilich in leicht unterschiedlicher Gestalt – findet. In der Tradition hat er am ehesten in der Konstellation Präludium und Fuge eine Entsprechung, und nicht zufällig heißt ein Stück Lutosławskis *Präludien und Fuge*, was neben dem traditionellen Bezug in der Pluralwendung auch den episodischen Charakter betont, den der erste Teil in diesem zweiteiligen Schema bei Lutosławski meistens besitzt (sehr deutlich z. B. in der dritten Sinfonie mit wiederkehrenden Signalen und Refrains). Unter diesem Aspekt erscheint der Titel *Livre pour orchestre* als eine Metapher, die mit ihrer – ganz oben angesprochenen – historischen Referenz auf eine Zusammenstellung von „Kompositionen unterschiedlicher Länge und Form“⁴⁷ einem typisch Lutosławski'schen Formtypus adaptiert wird (andere sind z. B. Titel wie *Mi-parti*, *Novelette* oder die genannten *Präludien und Fuge*). Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch, dass *Livre* eigentlich mehr als die vier Kapiteln umfassen sollte⁴⁸, dass dann aber die Logik des Lutosławski'schen Formgefühls die beschriebene zweiteilige Dramaturgie als stimmigste empfand und „kein[en] Platz für irgendeinen zusätzlichen Satz“⁴⁹ sah. Das erklärte Ziel, eine geschlossene Form zu schaffen⁵⁰, scheint sich also seine, in anderen Werken variierte, im Wesentlichen aber gleichbleibende Form wie von alleine zu suchen, was freilich nur die grundlegende logische Struktur des Lutosławski'schen Formdenkens verdeutlicht. Dieses ist nach eigener Aussage neben Haydn vor allem an Beethoven geschult⁵¹ und basiert wie bei seinen Vorbildern auf der Idee einer diskursiven – und oftmals noch betonter – dramatischen Teleologie. Das Fehlen der formbildenden Kraft der Tonikalität oder eines ähnlich starken Äquivalentes wird ausgeglichen durch die Fokussierung auf Entwicklungs- und Spannungsverläufe, die den Hörer in einen Kontext von Erlebnis- und dadurch Sinnzusammenhängen versetzen und auch statische oder nicht-lineare Prozesse integrieren können. Diese dramaturgisch-psychologische Konzeption von Form ist auf materiell-strukturelle Bezüge, die für den Ansatz, die Form aus dem im Material liegenden Potential *heraus* zu entwickeln⁵², notwendig sind, nicht zwingend angewiesen⁵³.

⁴⁷ S. Fußnote 4.

⁴⁸ Vgl. Tadeus Kaczyński: *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976, S. 60.

⁴⁹ Ebd., S. 60.

⁵⁰ Ebd., S. 51.

⁵¹ Vgl. Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994, S. 80.

⁵² Wie das z. B. die Zwölftontechnik oder auch der Serialismus versuchte, indem sie meinte ein Substitut für das verlorene Ordnungssystem der harmonischen Tonalität gefunden zu haben.

⁵³ Das sieht man u. a. auch an Lutosławskis Arbeitsweise, die oft darin bestand zunächst einmal formale Abläufe stenographisch ohne genaue Tonhöhen oder Rhythmen zu notieren und diese Skizzen dann mit teilweise schon vorher vorhandenen separaten konkreten musikalischen Einfälle auszuarbeiten.

Was über den integralen Ansatz in Lutosławskis Technik gesagt wurde, gilt auch für sein Formdenken: nicht der Nukleus (oder gar ein Mononukleus wie bei z. B. bei Schönberg die Grundgestalt) ist die Basis, sondern der Blick auf das sich aus intrinsischen und nicht auf einen Nenner reduzierbaren Einzelementen zusammengesetzte Ganze.

4.3. Verortung

Lutosławski berichtet in den Gesprächen mit Bálint András Varga davon, dass er mit der Musik und Kompositionstechnik seiner Zeitgenossen sehr wenig vertraut sei, da er sich hauptsächlich mit seiner eigenen Musik beschäftige.⁵⁴ Auch wenn diese Äußerung ein sicherlich nicht geringes Maß an Understatement enthält, ist sie in ihrer Essenz ernst zu nehmen: Lutosławski hat jahrelang konzentriert an der Ausformung einer eigenen Sprache gearbeitet und erst relativ spät nach bereits gewichtigen, aber oft ein wenig akademisch steifen und zu abgezirkelt wirkenden Werken (*1. Sinfonie, Konzert für Orchester*) ab Mitte der fünfziger Jahre und besonders nach der Entdeckung (mit Cages Klavierkonzert 1960) und Integration aleatorischer Möglichkeiten (zum ersten Mal in *Jeux vénitiens* 1961) zu einer reifen unverwechselbaren kompositorischen Stimme gefunden, die sich bis zum sich noch einmal verstärkt an der Tradition orientierenden Spätwerk stetig fortentwickelt hat. *Livre pour orchestre*, 1968 entstanden, markiert in Lutosławskis Schaffen eine erste synthetische Lösung der formalen und technischen Probleme, die sich besonders seit den *Jeux vénitiens* und der Frage nach der Behandlung der kontrollierten Aleatorik gestellt haben. Die verschiedenen Anknüpfungspunkte zu früheren Werken (die – wie bereits angesprochen – makrorhythmische Parallele zum *dritten Postludium*, aber auch zur verdichtenden Kulmination der *2. Sinfonie*, die formale Zweiteilung und besonders zahlreiche Texturen, die an Stellen aus der *2. Sinfonie*, den *Jeux vénitiens* und sogar dem *Konzert für Orchester* erinnern) gewinnen durch die Integrationsstrategie der kontrollierten Aleatorik, nämlich der formalen Funktionalisierung und – damit eng verbunden – der durch die intermedialen Einschübe erreichten formalen Mehrschichtigkeit, ein neue originäre Qualität, die in den ähnlich

⁵⁴ Vgl. Bálint András Varga: *Lutosławski Profile*, London 1976, S. 50.

zugeschnittenen reinen Orchesterwerken der folgenden Jahre (*Novelette* 1979, *Mi-parti* 1976) bis zur *dritten Sinfonie* (1983) meiner Meinung nach nicht mehr erreicht wurde (das *Cellokonzert* von 1969/70 stellt durch seine betonte Theatralität eine meisterhafte Ausnahme dar), bevor dann mit den Chain-Kompositionen die Wendung zum neue formale und technische, besonders melodische Perspektiven eröffnenden Spätwerk erfolgte.

Im Vergleich zu zeitgenössischen Entwicklungen ist *Livre* relativ singulär. Weit entfernt sowohl vom plakativen Avantgardismus seines polnischen Landsmannes Penderecki als auch vom Postserialismus Boulez' oder Stockhausens und Cage'schen frei-aleatorischen Ansätzen verfolgt Lutosławski neben Ligeti und Kurtág als einziger ernst zu nehmender Komponist Ansätze der Musik Bartóks und verbindet ihre Konstruktivität in individueller Weise mit französisch geprägter Klangkultur. Bemerkens- und -denkenswert scheint mir an *Livre*, das sein integrales Technik- und vor allem Formdenken in seiner Wirkung weitaus überzeugender als die meisten Stücke jedes avantgardistischen Expressionismus, politisch inspirierten Aktionismus, durchkonstruierten Deduktionismus oder zufallsgesteuerten Konzeptionismus ist – um nur die prominentesten Richtungen der Zeit (in zugegebenermaßen polemischer Zuspitzung) zu nennen. In der Weiterführung von Tradition war Lutosławski konservativ im positiven Sinne des Wortes; bei der ständigen Suche, eine sinnhafte und sinnliche, originär individuelle musikalische Sprache zu entwickeln und auszubauen, war er in höchstem Maße innovativ – dafür ist *Livre pour orchestre* Beweis genug.

5. Literaturverzeichnis:

Noten:

Witold Lutosławski: *Livre pour orchestre*, Kraków/London 1969.

Aufnahme:

Witold Lutosławski: *Orchestral Works Vol. 4*, Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit, Naxos, 1998

Sekundärliteratur:

Martina Homma: *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt“*, Köln 1996.

Tadeus Kaczyński: *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976.

Witold Lutosławski: *Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung*, in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik Konzepte 71/72/73*, München 1991.

Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm 1994.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Zürich 1988.

Bálint András Varga: *Lutosławski Profile*, London 1976.