

Rudolf Kelterborn · HIER UND JETZT



Musik Akademie Basel



Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

Rudolf Kelterborn

HIER UND JETZT

Reflexionen und Gespräche zur
kompositorischen Gestaltung

herausgegeben von Michael Kunkel



Musik Akademie Basel



Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

ISBN 978-3-89727-535-5

© 2016 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Büdingen

Umschlagabbildung: Rudolf Kelterborn, Sinfonie 5 in einem Satz (»La notte«),
2011/12, © by Ricordi, Berlin

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad

Satz und Layout: PFAU-Verlag

Printed in Germany

PFAU-Verlag · Im Breul 9 · D 63654 Büdingen

www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de



Inhalt

Vorwort	9
---------	---

Eigene Texte

Der Tonraum als kompositorisches Gestaltungsmittel	13
--	----

Ohne Titel keine Musik – meistens jedenfalls	38
--	----

Suche nach Wörtern, Suche nach Musik Kompositorischer Umgang mit Texten	42
--	----

Analyse

<i>Christoph Neidhöfer</i> Energetik und Form Analytische Reflexionen über Rudolf Kelterborns <i>Four Pieces for Four Players</i> (2005)	55
---	----

Gespräche

Bewegliche Formkonzepte Marie Luise Maintz im Gespräch mit Rudolf Kelterborn	75
---	----

»Man geht durch die Nacht« Lucas Bennett im Gespräch mit Rudolf Kelterborn über die Sinfonie 5 in einem Satz (<i>La notte</i>)	78
--	----

»Musik ist Fülle des Lebens« Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Michael Kunkel	83
--	----

Selbstreflexion und einige Kommentare zu eigenen Werken

Kleine (zögerliche) Selbstreflexion	105
<i>Herbstmusik</i> . 7 Stücke für Orchester (2002)	106
<i>Four Pieces for Four Players</i> für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (2005)	107
<i>Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme</i> . Musik für 9 Instrumente (2005–06)	108
Quartett für Oboe (Englischhorn) und Streichtrio	109
Konzert für Bratsche und Orchester (2009)	110
Kontrabass-Notenheft für Kontrabass in Wiener Stimmung (2012)	111
<i>Ensemble-Buch V</i> für sechs Instrumente (2013/14)	112

Anhang

Diskographie Rudolf Kelterborn (Auswahl)	115
Autoren	117

Vorwort

Er neige nicht besonders zur Selbstreflexion oder Legitimation des eigenen künstlerischen Schaffens, sagt der Komponist Rudolf Kelterborn. Trotzdem sind in den letzten Jahren nicht nur musikalische Werke entstanden, sondern immer wieder auch Texte zur eigenen Musik. Das hat damit zu tun, dass Kelterborn ein Musik-Denker ist, dessen musikalische Gedanken sich manchmal eben auch begrifflich manifestieren. Es handelt sich nicht um »Gebrauchsanweisungen« zur Musik oder um selbstgenügsame Kommentare, sondern vielmehr um Überlegungen zu musikalischen wie auch aussermusikalischen Fragestellungen, zur Wechselwirkung zwischen historischen Perspektiven und der heutigen schöpferischen Arbeit – das letztgenannte Verhältnis spielt zumal im eigens für diese Publikation verfassten Artikel über den »Tonraum als kompositorisches Gestaltungsmittel« eine wichtige Rolle.

Diese Sammlung beinhaltet zudem einige Essays und Gespräche von und mit Kelterborn, die während der letzten zehn Jahre entstanden und publiziert worden sind. Die Beiträge wurden lediglich editorisch vereinheitlicht und werden ansonsten unverändert wiedergegeben. Gerade in den Gesprächen wird deutlich, dass Kelterborn bei aller Auskunftsfreudigkeit sehr darauf bedacht ist, von imaginationseinengenden autoritativen Hinweisen oder Intentionsbekundungen abzusehen. Die kurzen Kommentare zu eigenen Werken mögen in ihrem Telegrammstil manchmal fast schroff und abweisend erscheinen, sind tatsächlich aber keine Gesprächsverweigerung, sondern das Gegenteil: Kelterborn ist zu neugierig auf die Wirkung seiner Musik, als dass er diese diskursiv vorspuren würde. Dem Dialoggedanken geschuldet ist die Aufnahme des Beitrags von Christoph Neidhöfer in diesen Band als Beispiel für eine Möglichkeit analytischer Rezeption von Kelterborns aktuellem kompositorischem Schaffen.

Gedankt sei allen Autorinnen und Autoren sowie Verlagen, Zeitungen und Zeitschriften für die Genehmigung zum Wiederabdruck der Texte, der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel für die grosszügige finanzielle Zuwendung, Sigrid Konrad vom Pfau-Verlag für die verlegerische Betreuung, Meike Olbrich für das sorgfältige Lektorat sowie Rudolf Kelterborn für seine inspirierende, geduldige Mitarbeit.

Basel, im November 2015

Michael Kunkel

Eigene Texte

Der Tonraum als kompositorisches Gestaltungsmittel

Präambel

Selbstverständlich kann sich die analytische Auseinandersetzung mit historischer Musik inspirierend auf das eigene Komponieren auswirken; nicht nur im Sinne einer Übernahme, einer Variierung oder Weiterentwicklung historischer Verfahren, Satztechniken und formaler Konzepte, sondern auch etwa durch das kreative Entwickeln von Gegenmodellen oder durch den bewussten Verzicht auf historische Gestaltungsmittel.

Umgekehrt können die beim eigenen Komponieren entwickelten Gestaltungsweisen neue Perspektiven und Schwerpunkte für die Analyse historischer Musik eröffnen. Wenn die Behandlung der verschiedenen Tonhöhenregister bei meinen Kompositionen oft von besonders gewichtiger Bedeutung ist, dann kann mich das zur Einsicht führen, dass dieser Tonraum-Aspekt offenbar schon in historischer Musik eine beachtliche Bedeutung hatte. Allgemeiner formuliert: Eigenes kompositorisches Denken prägt die analytische Auseinandersetzung mit historischer Musik.

Ich kenne keine analytischen Untersuchungen, in denen die Bedeutung des Tonraums für Form und Ablauf einer historischen Komposition (oder für Abschnitte einer solchen) behandelt wird. In einigen meiner Publikationen bin ich bei vereinzelten Kompositionen auf diesen Aspekt eingegangen: J. S. Bachs Invention E-Dur,¹ Beethovens Klaviersonate op. 31/3, 1. Satz Hauptsatz-Thema² – um nur zwei Beispiele zu nennen. In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich mit dem Tonraum als wichtigem musikalischen Parameter gründlicher beschäftigen, sowohl bei der Analyse historischer als auch bei der Reflexion eigener Kompositionen. Dabei ist festzustellen, dass dem Tonraum in einer nicht-tonalen Musik, die den Unterschied verschiedener Modi und insbesondere die Unterscheidung von Dur und Moll nicht kennt, eine verstärkte Bedeutung nicht nur für die formale Gestaltung, sondern auch im Bereich des musikalischen Ausdrucks zukommt.

Der Tonraum als Mittel der Variation

Ein Element – sei es nun ein Abschnitt, eine Phrase, ein Motiv oder eine Klangfolge – kann durch eine Wiederholung in versetzter Höhenlage variiert werden: Eine denkbar einfache Möglichkeit, den Tonraum als Gestaltungsmittel einzusetzen, die sich denn auch in historischer Musik sehr häufig findet; meistens handelt es sich

¹ Rudolf Kelterborn, *Analyse und Interpretation. Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen: Bach – Haydn – Mozart – Beethoven – Schumann – Brahms – Schönberg – Bartók*, Winterthur: Amadeus 1993 (= *Musikreflexionen*, 4), S. 47 ff.

² Ebd., S. 119.

dabei um Oktav-Transpositionen. Solche Wiederholungen in tonräumlicher Versetzung können aber gelegentlich sehr kunstvoll gestaltet und von starker Ausdruckskraft sein.

In Mozarts Fantasie für Klavier c-Moll KV 475 (1785) findet sich ein solches aussergewöhnliches Beispiel. Das Andantino (B-Dur) ab T. 91 beginnt mit einem als Periode gegliederten Thema, das allerdings in sich schon höchst inspiriert gestaltet ist, indem der Nachsatz nicht einfach – wie üblich – den Vordersatz mit harmonisch variiertem Schluss wiederholt, sondern im motivischen Ablauf verdichtet und melodisch verändert wird. In diesem Nachsatz wird nun das Thema noch tonräumlich variiert, und zwar auf sehr phantasievolle Weise: Der Vordersatz ist um eine Oktave nach unten versetzt, der Nachsatz um eine weitere Oktave in ein sehr dunkles Tiefenregister (und dazu noch melodisch stark verändert). Dabei wird die Satzweise durch teilweise Verdünnung der Tiefenlage angepasst. Durch diese Ausdehnung in eine dunkle Klanglichkeit wird das ganze sechzehntaktige Thema auch ausdrucks-mässig wunderbar angereichert.

91 Andantino

95

100

104

Abbildung 1a: W. A. Mozart, Fantasie für Klavier c-Moll KV 475 (1785), T. 91–106

Der Wiedereintritt des Themas (T. 119) beginnt im mittleren Register wie der Nachsatz in der Thema-Periode des Anfangs. Aber schon im ersten Takt wird das punktierte Kopfmotiv abgespalten und nach oben versetzt – die Phrase endet dennoch im mittleren Register, aber nun nicht auf der Dominante, sondern mit einem Trugschluss. Der T. 123 bringt dann das Kopfmotiv in der dunklen Tiefenlage – aber die erwartete Phrasen-Wiederholung bleibt aus: Es kommt zu einem verarbeitenden Entwicklungsteil mit Abspaltungen und Sequenzen des Kopfmotivs, wobei der Tonraum bis zu c^3 erweitert wird.



Abbildung 1b: W. A. Mozart, Fantasie für Klavier c-Moll KV 475 (1785), T. 119–129

Die Behandlung des Tonraums bei diesem B-Dur-Thema ist von einer Inspiriertheit sondergleichen – bei Dittersdorf dürfte man etwas Vergleichbares wohl kaum finden ...

In meinem Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio (2008–09) gibt es drei Abschnitte, die durch ihre polyphon-lineare Satzweise hörbar zueinander in Beziehung stehen, wobei die unterschiedliche Tonraumgestaltung ein wichtiges Element der Variierung darstellt.

Im ersten Abschnitt (T. 1–17) bilden Englischhorn, Violine und Cello eine polyphon-lineare Textur in einheitlicher Gestik, während die Bratsche durch Pizzicati ein untergeordnetes Gegenelement einbringt. Englischhorn, Violine und Cello sind strukturell eng aufeinander bezogen, ohne dass es zu konkreten imitatorischen oder gar kanonischen Gestaltverknüpfungen käme. Der ganze Abschnitt spielt sich bei

Quartett

für Oboe / Englischhorn und Streichtrio

Rudolf Kelterborn (2008/2009)

Rudolf Kelterborn (2008/2009)

ca. 84
flessibile

E♭. *f espr.*

VI. *ff espr.* *sord. (Holzdämpfer)*

Vla. *pizz.* *vibr.* *f* *gliss.*

Vc. *ff espr.* *sord. (Holzdämpfer)*

1) portamento
2) glissando

3

E♭. *f*

VI. *ff*

Vla. *f*

Vc. *ff*

5

E♭. *f* *mp*

VI. *ff* *f*

Vla. *f* *gliss.*

Vc. *ff*

Abbildung 2a: Rudolf Kelterborn, Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio (2008–09), T. 1–17 (© Ricordi (Tre Media) Berlin)

17

The musical score is for a quartet consisting of Oboe/English Horn (Eh.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Cello (Vc.). It is in 3/4 time and consists of three measures. The Oboe/English Horn part (Eh.) starts with a melodic line in the first measure, followed by a vibrato and a triplet in the second measure. The Violin I (Vl.) and Violin II (Vla.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello (Vc.) part plays a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mp*, *ff*, and *(pizz.)*.

Abbildung 2a (Fortsetzung): Rudolf Kelterborn, Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio (2008–09), T. 1–17 (© Ricordi (Tre Media) Berlin)

diesen drei Instrumenten in einem relativ eng begrenzten Tonraum zwischen *fis* (Cello T. 9) und *g²* (Englischhorn T. 16) ab. (NB: Das Pizzicato der Bratsche unterschreitet diesen Rahmen gelegentlich, was aber nichts am Eindruck eines begrenzten Tonraums ändert.) Durch die beschränkten motivischen Gestalten, den relativ engen Tonraum und die moderate Bewegung erweckt dieser erste Abschnitt – der in eine kurze Kadenz des Englischhorns mündet – einen ziemlich statischen Eindruck (siehe Abb. 2a).

Zu diesem ersten Teil stehen zwei einander direkt folgende Abschnitte in enger Beziehung: Die Takte 95–103 sind vierstimmig polyphon-linear angelegt (die Bratsche wird hier »gleichwertig« behandelt), wobei der Tonraum mit *c²–fis³* beginnt, dann auf *D–b³* ausgeweitet wird und in einer intensiven Höhenlage *a²–d³–g³–gis³* endet. Der Abschnitt ist durch *ff* *espressivo* und dichte Bewegung wesentlich mitgeprägt. Im direkt anschliessenden Teil (T. 103–113), der *mp* beginnt und sich dynamisch kontinuierlich steigert, sind Oboe, Violine und Cello polyphon-linear gestaltet (zum Teil auf Strukturen des ersten Abschnitts T. 1–17 zurückgreifend), während die Bratsche zunächst wiederum pizzicato zu spielen hat (zum Teil mit heftigen Sforzati) und erst in den letzten Takten in die lineare Expressivität der übrigen Instrumente eingreift. Der Tonraum des ganzen Abschnitts liegt zwischen *fis¹* und *β³*. Die beiden direkt miteinander verknüpften Abschnitte bilden gestisch eine übergeordnete Einheit, während die Abschnitte 1 und 3 strukturell und im Satz miteinander enger verwandt sind. Durch die unterschiedlichen tonräumlichen Dispositionen kommt ein wichtiger Variationsaspekt hinzu.

The image displays a musical score for four instruments: Oboe (Ob.), Violin I (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a repeat sign.

System 1 (Measures 104-105):

- Ob.:** Measures 104-105. Dynamics: *espr.* (measures 104-105), *3* (triplets).
- Vl.:** Measures 104-105. Dynamics: *mp espr.* (measure 104), *extreme Innen-Dynamik (> / < etc.)* (measure 104), *cresc. poco a poco* (measure 105), *3* (triplets).
- Vla.:** Measures 104-105. Dynamics: *pizz.* (measure 104), *ff secco* (measure 104), *pizz. immer ff* (measure 104), *3* (triplets), *vibr.* (measure 105), *ff* (measure 105).
- Vc.:** Measures 104-105. Dynamics: *mp espr.* (measure 104), *extreme Innen-Dynamik (> / < etc.)* (measure 104), *cresc. poco a poco* (measure 105), *3* (triplets).

System 2 (Measures 106-109):

- Ob.:** Measures 106-109. Dynamics: *3* (triplets), *3* (triplets), *3* (triplets).
- Vl.:** Measures 106-109. Dynamics: *8va* (measure 106), *3* (triplets), *3* (triplets), *3* (triplets).
- Vla.:** Measures 106-109. Dynamics: *sfz secco* (measure 106), *secco* (measure 107), *sfz* (measure 108), *ff* (measure 108), *(pizz.)* (measure 109), *arco* (measure 109), *f espr.* (measure 109).
- Vc.:** Measures 106-109. Dynamics: *3* (triplets), *3* (triplets), *3* (triplets), *3* (triplets).

System 3 (Measures 110-113):

- Ob.:** Measures 110-113. Dynamics: *ff espr.* (measure 110), *ff* (measure 111), *ff* (measure 112), *ff ekstatisch* (measure 113), *(ca. 132)* (measure 113).
- Vl.:** Measures 110-113. Dynamics: *ff* (measure 110), *ff* (measure 111), *ff* (measure 112), *ff* (measure 113).
- Vla.:** Measures 110-113. Dynamics: *ff* (measure 110), *ff* (measure 111), *ff* (measure 112), *ff* (measure 113).
- Vc.:** Measures 110-113. Dynamics: *ff* (measure 110), *ff* (measure 111), *ff* (measure 112), *ff* (measure 113).

Abbildung 2b (Fortsetzung: Rudolf Kelterborn, Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio (2008–09), T. 95–113 © Ricordi (Tre Media) Berlin)

Im folgenden Beispiel, dem langsamen Satz der Klaviersonate KV 280 (1774) von Mozart, möchte ich nicht von »Variierung«, sondern eher von »Verwandlung« sprechen. Der Satz steht in f-Moll. Das Hauptsatzthema ist achttaktig, aber in seiner Gliederung äusserst komplex.³ Der Seitensatz in As-Dur (ab T. 9) wird nach einer Generalpause ohne jede Verbindung exponiert. Die ersten acht Takte dieses Seitensatzes sind durch einen grossen gesanglichen Aufschwung geprägt:

The musical score is for the second movement of Mozart's Sonata in F minor, KV 280, measures 9-17. The key signature is F minor (three flats). The score is written for piano. Measures 9-10 show a piano (p) introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measures 11-12 show a forte (f) section with a more active melodic line. Measures 13-14 show a piano (p) section with a melodic line. Measures 15-16 show a forte (f) section with a melodic line. Measure 17 shows a piano (p) section with a melodic line.

Abbildung 3a: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 280 (1774), 2. Satz, T. 9–17

In der Reprise steht der Seitensatz (wie üblich) in der Haupttonart, d. h. in f-Moll (ab T. 43). Sein unvermittelter Eintritt ist hier natürlich weniger aufleuchtend als in der Exposition, wo er in As-Dur steht. Und das Verharren in f-Moll wird zunächst durch eine fallende, klagende, über den »schweren« neapolitanischen Sextakkord führende Linie noch verdunkelt. Ab T. 47 erfolgt dann ein analoger Aufschwung wie in der Exposition – aber statt Überschwang tönt hier Klage, deren Leidenschaftlichkeit durch

³ Siehe auch Rudolf Kelterborn, *Untergründiger Avantgardismus in langsamen Sätzen von Mozarts Klaviersonaten*, in: *Schweizer Musikzeitung*, Februar 2008, S. 19 ff.

eine Verlängerung des folgenden Abschnitts (im Vergleich zur Exposition) noch gesteigert wird.

Abbildung 3b: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 280 (1774), 2. Satz, T. 43–51

Der Tonraum als Gestaltungsmittel der musikalischen Form

Das letzte der sechs kleinen Klavierstücke (1911) von Schönberg⁴ ist eine äusserst zarte Miniatur von 9 Takten. Die Dynamik bewegt sich zwischen *pppp* und *p*; die Stille dieser Musik wird durch eine grosse Ruhe in der Bewegung, die nur sehr behutsame Verdichtungen bringt (vor allem im einstimmig linearen T. 7), noch betont. Die kompositorische Gestaltung des Tonraums bestimmt den musikalischen Ablauf des kurzen Stücks wesentlich mit.

⁴ Siehe auch Rudolf Kelterborn, *Analyse und Interpretation*, S. 107 ff. (vgl. Anm. 1).

Den tonräumlichen Rahmen von Mitte T. 1 bis Mitte T. 5 bilden zwei (in sich je diatonische) dreistimmige Akkorde: $a^1-fis^2-h^2$ und $g-c^1-f^1$. Im dritten Takt erscheinen das dis^2 (p , mit Akzent!) und ein Mini-Motiv $fis^1-g^1-fis^1$ ($pppp!$) innerhalb dieses Rahmens. Im T. 5 wird der Ausgangsrahmen neu etabliert, aber sogleich tonräumlich verändert: Der obere dreistimmige Akkord wird variiert in die untere Oktave versetzt, worauf direkt anschliessend ein neues Tiefenregister eröffnet wird ($E-d-gis-fis$). Im T. 7 erscheint eine einstimmige melodische Phrase, die den Tonraum für den nächsten, akkordisch dichten Takt gewissermassen umreisst. Im letzten Takt wird der tonräumliche Rahmen des Beginns nochmals etabliert, worauf eine weite Öffnung des Tonraums in die tiefste Lage des ganzen Stücks erfolgt ($B-As_1$, »wie ein Hauch«).



Abbildung 4: Arnold Schönberg, Sechs kleine Klavierstücke, op. 19, Nr. 6 (1911), Tonraumgliederung

Im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1961 äussert sich György Ligeti zu seinem Werk *Atmosphères* für grosses Orchester (1961) folgendermassen:

»In *Atmosphères* versuchte ich, das »strukturelle« kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum, und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten losgelöst – zu Eigenwerten«. ⁵

Dass es in diesem Stück »keine Ereignisse, sondern nur Zustände« geben soll, kann ich nicht nachvollziehen. Die briefliche Äusserung eines Musikers und Musikologen, dass der Komponist bei der Beurteilung einer eigenen Komposition durchaus nicht immer Recht habe, bestätigt sich hier (ich akzeptiere diese Feststellung auch im Hinblick auf meine eigene Person ...). In *Atmosphères* gibt es mehrere formbildende »Ereignisse«, die von Dynamik, Instrumentation (Klangfarbe) und Tonraum bestimmt werden – am auffälligsten in den Takten 33–43: Die Holzbläser steigen vom Cluster

⁵ Zitiert nach György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz etc.: Schott 2007, S. 180.

c^2 – ges^2 bis zum Piccolo-Cluster g^4 – ais^4 (verbunden mit einem crescendo ins *ffff*), und die Violinen steigen (mit decrescendo) ins verstummende g^4 (T. 39). Dieser Prozess wird noch durch eine Bewegungs-Intensivierung unterstrichen. Im T. 40 erfolgt der hochdramatische Absturz ins tiefst mögliche Register der Kontrabässe (Cluster Cis_1 – Gis_1 , *ffff*), wobei die Dramatik durch das viertaktige Verharren auf diesem im Ablauf neuartigen Tiefenklang noch gesteigert wird.

Dagegen finden sich in Ligeti's *Lux aeterna* für sechzehnstimmigen Chor a cappella (1966) keine derart markanten formbildenden »Ereignisse«. Die A-cappella-Besetzung ermöglicht nur beschränkte Differenzierungen der Klangfarbe. Die Dynamik ist fast durchgehend mit *ppp* bis *pp* und nur ausnahmsweise mit *p* vorgeschrieben. Die Bewegung bleibt durchgehend *molto calmo* (in *Atmosphères* gibt es immerhin einige Passagen, in denen Klänge sozusagen inwendig vibrieren und einige Verdichtungen im Bewegungsfluss). Das Continuum eines ruhigen Schwebens (*Sostenuto*, *molto calmo*) zieht sich durch das ganze Stück; nur an wenigen Stellen gibt es effektiven Stillstand (T. 37–39, 78–80, 84–87 und 113 bis Schluss). Was in dieser Komposition am deutlichsten als Mittel der formalen Gestaltung eingesetzt wird – nicht nur durch Entwicklungen, sondern viel auffallender durch plötzliche Veränderungen – ist der Tonraum.

Die Takte 1–24 sind den Frauenstimmen vorbehalten. Das Stück beginnt mit einem sich allmählich verdichtenden Unisono auf f^1 , das sich bis T. 24 räumlich ausdehnt – sanft fließend, ohne Akzente, die Stimmen müssen immer »sehr weich einsetzen« (Vorschrift des Komponisten), die Dynamik bleibt konstant im *pp*.



Abbildung 5a: György Ligeti, *Lux aeterna* (1966), Tonraumgliederung, T. 1–24

Ende T. 24 erfährt der Tonraum eine beträchtliche Erweiterung durch den (allerdings sehr zarten) Einsatz von a^2 . Dieses a^2 wird gleichzeitig durch den Einsatz des Tenors auf a^1 unterstützt, wobei dieser Männerstimmen-Einsatz als solcher kaum wahrzunehmen ist, weil er innerhalb des Stimmengeflechts e^1 – c^2 erfolgt. Diese Oktave a^1 – a^2 tritt ab T. 35 immer deutlich hervor und setzt sich als Klang-Ziel definitiv durch (Sopran/Alt/Tenor bis T. 37). Dadurch entsteht von Ende T. 35 bis Mitte 37 ein harmonisch-melodischer Stillstand, auch das ein wichtiger formbildender Faktor. Im T. 37

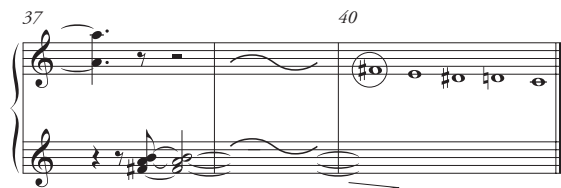


Abbildung 5b: György Ligeti, *Lux aeterna* (1966), Tonraumgliederung, T. 37–40

setzen die Bässe ein, mit Falsett-Tönen, so dass der Stimmen-Farbwechsel kaum wahrnehmbar wird. Der Verlauf bis T. 61 wird nun ausschliesslich von den Männerstimmen bestritten, tonräumlich in engem Rahmen.

In T. 61 wird der Tonraum unvermittelt gewaltig erweitert – einer der für die Gesamtform bedeutendsten Momente!



Abbildung 5c: György Ligeti, *Lux aeterna* (1966), Tonraumgliederung, T. 61

Im T. 64 verschwinden das tiefe G und das hohe g^2 , worauf ein allmählicher Abbau des neuen Tonraums f - fis^2 beginnt und im T. 79 im (diatonischen) Klang es - f - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 auf einem Stillstand endet. Davon bleiben im T. 80 nur noch die Männerstimmen übrig, die in kaum spürbarer Bewegung auf ein stillstehendes e zusammengeführt werden. Zu diesem e setzt im T. 87 das tiefe Bassregister ein, wodurch ein weiterer durch den Tonraum bestimmter Einschnitt entsteht.



Abbildung 5d: György Ligeti, *Lux aeterna* (1966), Tonraumgliederung, T. 87–89

Im T. 90 wird diese tiefe Bassklanglichkeit durch den Einsatz der Altstimmen angereichert: Es entsteht ein dis-Moll-Akkord (*Dis-Fis-Ais-ais*). Den nächsten markant formbildenden Einschnitt bewirkt der Eintritt der Sopran- und Tenorstimmen in der Oktave h^1 - h^2 (h^2 = der absolut höchste Ton im ganzen Stück), während sich die Altstimmen weiterhin eng im Bereich der oberen Hälfte der kleinen Oktave bewegen. Ab T. 96 teilen sich Sopran und Tenor oktaviert in a/h und später in $fis/a/h$, und im T. 101 treten die Bässe mit h und D (D = der absolut tiefste Ton im ganzen Stück) hinzu, worauf die Soprane (und damit das ausgeprägte Höhenregister) ab T. 102 verstummen.



Abbildung 5e: György Ligeti, *Lux aeterna* (1966), Tonraumgliederung, T. 96 bis Schluss

Im T. 110 tritt zu den liegenden Bass-Tönen D/h das c^1 (Sopran und Bass) hinzu. In den folgenden Takten kommen auch die Altstimmen zum Stillstand (auf f/g). Soprane und Bässe verstummen, so dass die Altstimmen mit f/g übrig bleiben und ihrerseits *al niente* verlöschen.

Lux aeterna endet sozusagen in der Mitte des gesamten eingesetzten Tonraums – in der Dämmerung ...

Im Vergleich zu Ligetis Vokalkomposition *Lux aeterna*, die nach des Komponisten Vorstellung stets »wie aus der Ferne« klingen soll und deren still fließendes Continuum vorwiegend durch tonräumliche Gestaltung sowie durch Stillstände formal gegliedert wird, mag mein Klavierstück 3, *Nachtstück* mit Coda (2003–04, aus Klavierstücke 1–6) geradezu als primitive Grossform wirken: Das *Nachtstück* mit einer Dauer von ca. 4½ Minuten spielt sich hauptsächlich in einem vorwiegend (wenn auch keineswegs ausschliesslich) tiefen Tonraum ab, mit wechselnder Dynamik, unregelmässiger Bewegung und vielfältiger Satztechnik, oft in einer dramatisch bedrohlichen Gestik; die *Coda* dagegen (Dauer ca. 1 Minute) ist konsequent in hohen Registern angesiedelt (zwischen *gis* und *g*⁴), ist sehr bewegt im *ff* gehalten, wobei diese Bewegtheit gegen Ende »gebremst« und die Dynamik zurückgenommen wird. Die vorwiegend dunkle, auch bedrohliche *Nachtmusik* wird durch eine ekstatisch helle Coda sozusagen relativiert.

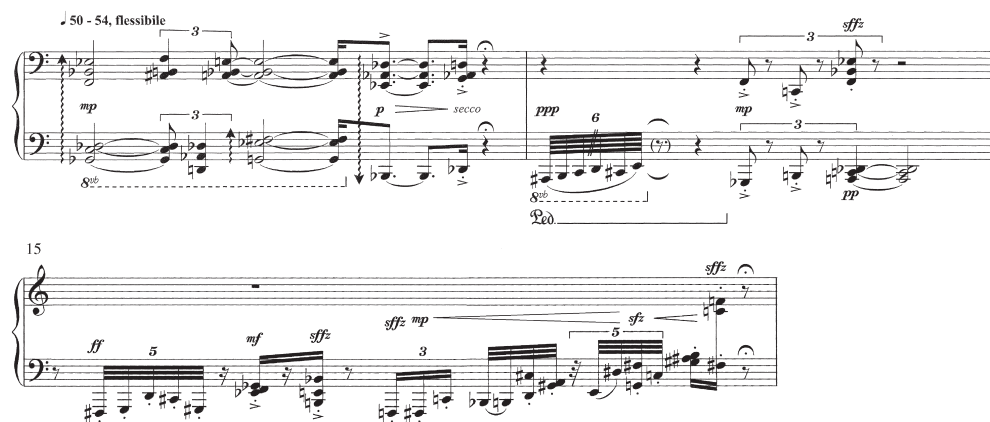


Abbildung 6a: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 3 – Nachtstück (2003–04), T. 1 und 2 sowie T. 15 (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

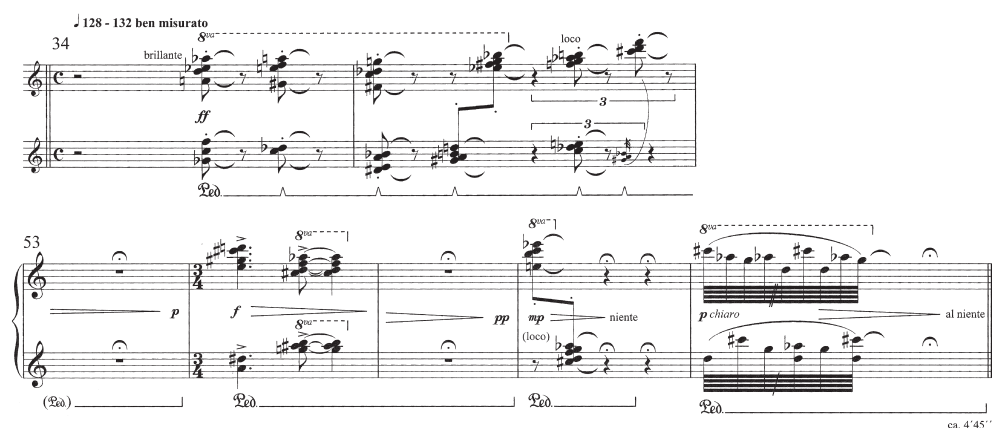


Abbildung 6b: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 3 – Coda (2003–04), T. 34/35 sowie T. 53 bis Ende (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Der Teil Nachtstück ist allerdings differenziert gestaltet durch einen Abschnitt, in dem extreme Höhen- und Tiefenregister, eine zurückgenommene Dynamik, eine zarte melodische Linie in tiefster Lage und klangfarbliche Elemente das Grundklima anreichern.



Abbildung 6c: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 3 – Nachtstück (2003–04), T. 20–24
(© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Und andererseits wird die ekstatische Coda am Ende rhythmisch »gestört« und dynamisch zurückgenommen – sie endet in höchster Lage mit einer Klangfigur, wie sie im Nachtstück schon mehrmals in tiefster Lage erschienen ist (erstmal T. 5):

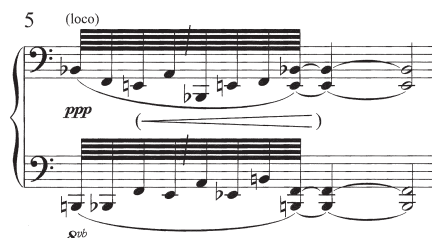


Abbildung 6d: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 3 – Nachtstück (2003–04), T. 5
(© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Auch in verschiedenen Sätzen meiner neuesten, für das ensemble für neue musik zürich geschriebenen Komposition *Ensemble-Buch V* für sechs Instrumente (2013–14) ist die Gestaltung des Tonraums ein wichtiger formbildender Parameter. Schon die Satz-Titel *Dark music – Cris du monde* (2. Satz), *Illuminations* (4. Satz) und *Natura morte 2 – Apertura* (6. und letzter Satz) deuten darauf hin.

Dark music – Cris du monde: Auch hier eine deutlich zweigeteilte Anlage, aber im Gegensatz zum Klavierstück 3, wo die beiden Teile in der Dauer stark asymmetrisch disponiert sind, besteht hier eine nahezu symmetrische zeitliche Zweiteilung des etwa dreiminütigen Satzes. Der Ausgangspunkt der *Dark music* liegt in einem dunklen Tiefenregister, gestisch unruhig, bedrohlich (ähnlich wie im *Klavierstück 3*):

II. Dark music – Cris du monde

♩ 48 ca.

Bassklarinette

Violoncello *col legno gettato* *battuto* *auf d. verteilen, quasi rit.* *ord., sul pont.* *pp*

Klavier *mp* *(im Innern)* *mp* *ca. kl. Oktave* *gliss.* *pp* *poco f*

Schlagzeug *TamTam* *p* *klingen lassen* *3 Becken* *p* *3* *2 kl. Trommeln* *pp* *p* *poco sfz*

B. Fl. *4* *Bassflöte „pizz.“* *mp* *aeol. tones* *ord. (Flitzg.)* *6* *7* *mf*

B. Kl. *pp* *molto sul pont.* *pp* *ord.* *5* *ord.*

Vc. *pp* *Tasten, ord.* *Cluster* *pp* *8^{va}* *8^{va}* *mp secco*

Klav. *pp* *TomTom (tief)* *pp* *TamTam* *pp* *klingen lassen*

Schlz. *Gong (Hand)* *mp* *klingen lassen* *pp* *TamTam* *pp* *klingen lassen*

Abbildung 7a: Rudolf Kelterborn, Ensemble-Buch V für sechs Instrumente (2013–14), Nr. 2: *Dark music – Cris du monde*, T. 1–6 (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Ab T. 10 erscheinen Gestalten und Klänge in extrem hoher Lage (zusätzlich zum Tiefenregister, so dass die Expressivität gesteigert wird – »dark« bedeutet ja nicht nur dunkel, sondern auch böse, geheimnisvoll, verborgen ...). – Der zweite Satz-Teil *Cris du monde* wird nicht durch einen harten Schnitt, sondern in einer Entwicklung erreicht. Er beginnt mit einem vierstimmigen polyphonen Abschnitt in hoher Lage (siehe Abb. 7b).

Abbildung 7b: Rudolf Kelterborn, *Ensemble-Buch V* für sechs Instrumente (2013–14), Nr. 2: *Dark music – Cris du monde*, T. 23–25 (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Schon ab T. 26 wird das Tiefenregister wieder einbezogen, worauf der anfänglich kompakte vierstimmige Satz räumlich und im Ablauf immer zerrissener wird, bis im letzten Takt das Klavier mit heftigen triolischen Impulsen in beiden Extrem-Lagen und ein *sfz*-Bartók-Pizzicato im Cello diesem Prozess ein Ende bereiten.

Abbildung 7c: Rudolf Kelterborn, *Ensemble-Buch V* für sechs Instrumente (2013–14), Nr. 2: *Dark music – Cris du monde*, T. 36 bis Schluss (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Die kompositorische Gestaltung des Tonraums kann Empfindungen und bildhafte Vorstellungen evozieren

In meinem Ensemble-Buch I für Bariton und Ensemble (1990, Texte von Erika Burkart) gibt es zwei rein instrumentale »Nachtstücke« sowie drei »Lichtmusiken«, in denen der Bariton zu singen hat. »Nachtstück« kann Vorstellungen von Schatten, Ruhe, Stille, Dunkelheit – aber auch von Beunruhigung, Bedrohung, Dramatik, Entsetzen, selbst von grellestem (Stadt-) Licht (was in meiner 5. Sinfonie *La notte* nebst anderem eine Rolle spielt ...) evozieren. »Lichtmusik« kann zart aufleuchten, gleissen, blenden, flackern, verlöschen.

Bei Gesängen mit Texten bilden diese Texte auf jeden Fall eine Vorgabe – was keinesfalls bedeutet, dass die Musik kontinuierlich die durch einen Text evozierten Bilder und Stimmungen parallel sozusagen verdoppeln soll ...

Dem zehnten meiner 10 Duos für Frauenstimme und Klavier (2012) liegt folgender Text von Georg Trakl zu Grunde:

*Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;
Windstille, sternlose Nacht.*⁶

Das Stück beginnt mit einer bewegten Klaviermusik in höchster Lage, *mp*. Nach drei Takten setzt die Singstimme mit einem lang ausgehaltenen *a*¹ ein, worauf das Klavier ins *ppp* zurückgenommen und der Tonraum im Klavier in die Tiefe geöffnet wird und dort versinkt. Erst ab T. 14 beginnt die eigentliche »Vertonung« des Textes, die zum Teil parallel zu diesem Text verläuft, aber auch dessen einfaches Bild erweitert – nicht zuletzt durch die tonräumliche Gestaltung.

6 Aus Georg Trakl, *Sommer*, in: ders., *Das dichterische Werk*, München: dtv ¹⁴1995, S. 74.

4 *p* senza vib., senza espr. ord. ()
Still Still

7 *p* poco espr. *p* 3 senza vib.
Stil - - - le Stil - - - le
pp secco
sordino 8^{va}

10 *p* senza vib.
Still
(*pp* secco) *ppp* possibile
6 8^{va}

12 ord. *p* espr. *pp* *p*
Stil - - - - - le
15^{ma} 7 8^{va}
pp secco
3 8^{va}
sordino

Abbildung 8: Rudolf Kelterborn, *10 Duos* für Frauenstimme und Klavier (2012), Nr. 10, T. 4 bis Ende (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

14 *p ma intenso* < 3 5 *p* Stil - le leuch - - - - - tet die Ker - ze

mp espr. 3 3 *p ma intenso* 3

19 *p* 3 *p intenso* leuch-tet die Ker - ze im dunk-len Zim - mer;

(p intenso) 3 *simile* 3 *loco* 6 3 *p*

23 *p* *chiaro* 3 ei - - ne sil - ber-ne Hand

pp secco 3 3 3 3 *pp* *p klangvoll* (loco)

8^{va} sordino *8^{va}* *Ped.* *

27 *(p)* *molto calmo* *p ma intenso* *(p)* lös-te sie aus; Wind - stil-le, stern - lo-se Nacht.

p *p* *p* *p*

Abbildung 8 (Fortsetzung): Rudolf Kelterborn, *10 Duos* für Frauenstimme und Klavier (2012), Nr. 10, T. 4 bis Ende (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Im siebten meiner 10 Duos für Bariton und Klavier auf einen Text von Ernst Jandl (*gegen abend*), in dem es um einen vereinsamten Menschen beim Abendessen geht, der »immer das glas zum mund führt«, wird der Klaviersatz von räumlich extremen Akkordlagen (Tempo Viertel = 60, *ben misurato*) in unerbittlichem Fortschreiten in einen clusterartigen Klang in der Mittellage geführt.

♩ 60 ben misurato

wird dann da - sit-zen

p kalt *sim.*

28 senza rit.

sempre p kalt

Abbildung 9a: Rudolf Kelterborn, 10 Duos für Bariton und Klavier (2012), Nr. 7, Takte 1–5 und 28 bis Schluss (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Die Singstimme bewegt sich (immer *p* bis maximal *mp*) insgesamt zwischen *c* und *es*¹, darüber noch zwischen den Falsett-Tönen *fis*¹ bis *b*¹. Nur an einer Stelle wird der Tonraum nach unten erweitert.

20

das glas zum mund füh-ren

mp

Abbildung 9b: Rudolf Kelterborn, 10 Duos für Bariton und Klavier (2012), Nr. 7, T. 20–22 (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Die Musik setzt hier kaum Textbilder um; sie beschwört eher den hintergründigen psychischen Ablauf, die Verengung der Empfindungen, den Rückzug in sich selbst, die Vereinsamung (NB: eine Variante dieses Duos findet sich auch als siebtes Duo in den 10 Duos für Frauenstimme und Klavier).

Der zweite Satz der Klaviersonate in B-Dur KV 333 (1783) von Mozart (*Andante cantabile*) steht in Es-Dur und beginnt mit einer achttaktigen Periode in einer schlichten terz- und sextengeprägten Innigkeit.



Abbildung 10a: W. A. Mozart, Klaviersonate in B-Dur KV 333 (1783), 2. Satz, T. 1–4 (Vordersatz der Periode)

Von T. 9 an entfaltet sich ein Gesang bis d^3 , wobei der Drei-Achtel-Auftakt an Bedeutung gewinnt und T. 17/18 seine grösste tonräumliche Spannung erreicht:



Abbildung 10b: W. A. Mozart, Klaviersonate in B-Dur KV 333 (1783), 2. Satz, T. 18 mit Auftakt

Die Exposition schliesst ganz konventionell auf der Dominant-Tonart B-Dur. Nun aber »kippt« die innige und gleichzeitig unsentimentale Musik völlig unerwartet: Der Drei-Achtel-Auftakt führt sowohl zur Wiederholung der Exposition (also nach Es-Dur) zurück als auch vorwärts in die Durchführung (T. 36), die mit einer äusserst verwirrenden, im Moment kaum verständlichen harmonischen Wendung beginnt und dann nach f-Moll moduliert. Die f-Moll-Phase beginnt sozusagen in der Vereinsamung: In einer extrem weiträumig getrennten Zweistimmigkeit (T. 32 mit Auftakt), die in chromatischer Entwicklung und unter gelegentlicher Einbeziehung einer dritten Stimme in eine »geborgene« Mittellage in As-Dur führt.

Nach diesen komplexen, eine neue Ausdrucksdimension öffnenden Ereignissen ist nichts mehr wie noch am Ende der Exposition: Zwar setzt ab T. 44 mit Auftakt wieder ein Gesang ein; aber jetzt hat dieser nichts mehr von der schlichten Innigkeit des Satzbeginns, sondern ist ein vorhaltsreicher Klagegesang, der über f-Moll nach des-Moll (!) und schliesslich zur Dominante von es-Moll führt. Auf dieser Dominante bleibt die Musik während drei Takten stehen, so dass die Auflösung nach Es-Dur eine wunderbare Entspannung bringt.

Der motivische Drei-Achtel-Auftakt, der erstmals im T. 17 (zu 18) eine gewichtige Bedeutung gewinnt und dann im T. 35 (zu 36) einen dunkel abgründigen Charakter annimmt, erscheint ab T. 43 in allen Takten bis zum Übergang zur Reprise – nicht mit noch weiter gesteigertem Ausdruck, aber durch das Insistieren mit einer drängenden Wirkung.

The image displays a musical score for W.A. Mozart's Piano Sonata in B-flat major, KV 333, 2nd movement, measures 31-50. The score is in B-flat major (two flats) and 3/8 time. It shows measures 31, 32, 38, 43, and 47. Measure 31 is a short fragment. Measure 32 shows a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 38 continues the triplet pattern. Measure 43 shows a dense texture with sixteenth-note runs in the left hand and chords in the right. Measure 47 shows a similar texture. The word 'Reprise' is written above measure 47.

Abbildung 10c: W. A. Mozart, Klaviersonate in B-Dur KV 333 (1783), 2. Satz, T. 31–50

Die Reprise steht nun wieder in einem sicheren Es-Dur, ist aber rhythmisch wesentlich reicher und führt kurz vor Ende auf den absoluten melodischen Höhepunkt des ganzen Satzes.



Abbildung 10d: W. A. Mozart, Klaviersonate in B-Dur KV 333 (1783), 2. Satz, T. 79 bis Schluss

In diesem unspektakulären, aber reichen, vielschichtigen *Andante cantabile* spielt die Gestaltung des Tonraums zwar durchaus eine formbildende Rolle; sie bestimmt aber auch – und vor allem – die Anreicherung des musikalischen Ausdrucks massgeblich mit: Sie ist auch in dieser relativ einfach tonalen Musik ein bedeutendes kompositorisches Gestaltungsmittel.

Hinweise auf weitere Kompositionen mit interessanten Aspekten der Tonraum-Gestaltung

Die folgenden Hinweise sollen als Anregungen für weitere analytische Untersuchungen zur kompositorischen Gestaltung des Tonraums verstanden werden.

Der erste Satz der 5. Symphonie (1950) von Arthur Honegger beginnt mit einem dicht gesetzten, den ganzen Tonraum von D bis a^3 ausfüllenden akkordischen – man könnte sagen choral-ähnlichen – Abschnitt; und er endet auf dem zweifach oktauierten D_1 . Dazwischen: Eine grossformale Architektur des Tonraums, der Satzdichte und der Dynamik, mit Bewegungsveränderungen auf einer zweiten, hintergründigeren Ebene.

In der Reihe meiner Klavierstücke 1–6 nimmt das fünfte (*blurred*, 2004) eine Sonderstellung ein. Gemäss dem Titel *blurred* soll es unscharf, verwischt gespielt werden – auch flüchtig, wie es ausdrücklich vorgeschrieben ist. Die Dynamik soll im extremen Pianissimo angesiedelt sein, das durch einige heftige, jedoch sogleich wieder zusammenfallende *ff*-Einwürfe gewissermassen aufgeschreckt wird. In einer hektischen Bewegung wird ein weiter Tonraum (F_1 bis a^4) durchmessen, ohne dass daraus eine formbildende Strukturierung abzuleiten wäre. Erst wenn das Stück zusammen mit einem bis vier anderen aus dieser Reihe von Klavierstücken (wie das in den Anmerkungen der Ausgabe empfohlen wird) oder im Zusammenhang des kompletten Zyklus gespielt wird, kommt die tonräumliche Gestaltung der Nummer 5 zu formbildender Wirksamkeit.

Man könnte in dieser kompositorischen Anlage eine gewisse Analogie zu einigen Klavierwerken von Carl Philipp Emanuel Bach erkennen, wie zum Beispiel zur Fantasie Es-Dur Wtq 58/6. Deren drei Teile würden dann einer Gruppe von dreien meiner Klavierstücke (mit dem Klavierstück 5) entsprechen, freilich mit wesentlichen Einschränkungen: *Allegro di molto* – *Poco adagio* – *Allegro* der Bach'schen Fantasie bilden nämlich eine übergeordnete, klassische Reprise-Form, da die beiden Aussen-

teile motivisch und thematisch engstens miteinander zusammenhängen und in vorwiegend hektischer Bewegung die weiten Tonräume *Des*- β und *As*₁- β »benützen«. Der zweite Teil bildet einen ausgeprägten Kontrast zu den Aussenteilen, nicht zuletzt auch in der wesentlich engeren Gestaltung des Tonraums.

Niccolò Castiglioni war ein bedeutender italienischer Komponist, der eine sehr eigenständige musikalische Sprache entwickelte, die sich im Laufe der Jahre auch beträchtlich verändert hat. Besonders in mehreren seiner wichtigsten frühen Werke fällt eine Fokussierung auf die höheren Tonräume auf. In *Rondels für Orchester* (1960–61) deutet schon die Besetzung darauf hin: Je vier Flöten (auch Piccolo), Oboen, Klarinetten (auch Bassklarinette), Hörner, Trompeten und Posaunen, zwei Harfen, Klavier, Celesta, vorwiegend »helles« Schlagzeug (Xylophon, Vibraphon, Glockenspiel) sowie zwölf hinter den übrigen Instrumenten zu platzierende Violinen. Tiefenregister kommen nur ganz sporadisch zum Klingen: Zum Beispiel durch ein *sfz* in den Posaunen (mit Harfen-Nachklang), durch ein *pppp*-Glissando der beiden Harfen und – gegen Ende des Werks – durch (Bass-)Klarinetten-Motive (aufsteigend von A bis in die eingestrichene Oktave) sowie ein schattenhaft wirkendes Tamtam-Tremolo und den Abstieg des Klaviers in extreme Tiefen.

In den absolut dominierenden Lagen zwischen der eingestrichenen Oktave und extremsten Höhen entwickelt sich in diesem Stück eine sehr lebendige kompositorische Gestaltung des Tonraums. Insgesamt entsteht der Eindruck einer leuchtenden, gelegentlich glitzernden Helligkeit, in der nur die erwähnten Schatten-Momente eine mögliche Gegenwelt ahnen lassen. Bemerkenswert ist in dieser Musik auch die Mannigfaltigkeit in der Satzdicke – ein Parameter, der (wie die Gestaltung des Tonraums) in einer nicht-tonalen Musik für Form und Gliederung von grosser Bedeutung sein kann.

Noch unkonventioneller in verschiedener Hinsicht ist Castiglionis *GYRO für Chor und neun Instrumente* (1963). Unkonventionell die Instrumentenwahl (vier Flöten, vier Trompeten und Tamtam), unkonventionell die Gliederung in rein vokale, rein instrumentale und verschiedene vokal-instrumental kombinierte Abschnitte von unterschiedlicher Dauer. Der erste und vorerst einmalige Instrumental-Einsatz erfolgt auf Seite 20 der Partitur durch das Tamtam, der nächste nach weiteren ca. anderthalb Minuten durch eine Trompete.

Auch in dieser Komposition dominieren die hohen Lagen absolut; die kompositorische Gestaltung dieses Tonraums ist hier ebenfalls sehr phantasievoll und prägt – zusammen mit Dynamik, instrumental-vokaler Gliederung und Bewegungselementen – Form und Ablauf massgeblich mit.

(2014)

Ohne Titel keine Musik – meistens jedenfalls

Bevor ich mit einer kompositorischen Arbeit beginnen kann, muss der Titel feststehen – das galt in der Regel bis vor kurzem. Jetzt habe ich ein Klavierquartett (für das Mondrian Ensemble) beinahe abgeschlossen, und der Titel ist noch immer offen. Das Werk besteht aus vier Sätzen oder Stücken. Zunächst fiel mir für jedes dieser Stücke ein aussermusikalisches Stichwort ein (was für mich etwas ganz Neues war): Wasser / Gestirne / Vegetation / Gestein.

Aussermusikalische Programme, auch literarische Hintergründe, erregen zunächst immer meine Skepsis, auch wenn sie vom Komponisten selber explizit präsentiert werden. Sie grenzen die assoziative Fantasie der Zuhörerschaft generell ungebührlich ein und können die Vielfalt der emotionalen Hörerlebnis-Möglichkeiten reduzieren. Unter Umständen kann ein Programm ja viel dümmer als die dazu komponierte Musik sein – man denke an das unsägliche Gedicht von Lenau, das Richard Strauss seinem *Don Juan* vorangestellt hat. Freilich, auch das Umgekehrte kommt vor ...

Während vor 50 Jahren viele Komponisten und Komponistinnen in den Programmheften schwer nachvollziehbare Informationen über die seriellen Strukturen ihrer Werke lieferten (und damit dem Publikum auch nicht weiterhalfen), werden heute aussermusikalische Programme, Bezüge zu Werken der bildenden Künste und zu literarischen Texten, philosophische oder religiöse Hintergründe (auch private!) sowie Autobiografisches ausgebreitet. Offenbar geht das Vertrauen in die direkte Aussagekraft der Musik selber immer mehr verloren. In der Oper werden Ouvertüren und Zwischenspiele inszeniert, das heisst visualisiert, und bei jedem historischen Instrumentalwerk wird eifrig nach einem aussermusikalischen Programm, nach handfesten Bezügen zur Komponistenbiografie gesucht.

Ich kenne Familien, deren Kinder mit Begeisterung und Talent »klassische« Musik machen, in Jugendsinfonieorchestern mitwirken und Kammermusik spielen. Konzerte besuchen sie indessen praktisch nie. Es ist fabelhaft, wenn sich junge Menschen aktiv tätig mit Musik auseinander setzen. Aber auch Musikhören im Konzert ist etwas Wunderbares. Freilich: Es verlangt Konzentration, Stille, physische Ruhe – das müsste trainiert werden. Licht- und Videobetriebsamkeit und lockere Moderation bewirken gar nichts ausser eben Ablenkung von der Musik.

Zu meinem Klavierquartett: Beim inneren Durchhören der vierteiligen Musik stelle ich fest, dass offenbar die programmatischen Stichworte (Wasser/Gestirne/Vegetation/Gestein) nicht Quelle für die musikalischen Einfälle, sondern erste naiv-spontane, verbale Fixierungen je eines musikalischen Grundcharakters, Klimas, Ausdrucksbereichs waren. Die vier Sätze bzw. Stücke sind keine klingenden Naturbilder. Sie haben mit menschlichen Hoffnungen, Ängsten, mit Schönheit und Entsetzen zu tun – verbal sind sie nicht zu beschreiben. Es wird also nichts aus den programmatischen Titeln.

Die Chefdirigenten David Zinman und Marko Letonja erklären öffentlich, sie möchten gerne viel mehr zeitgenössische Musik aufführen – allein der Tonhalle-Intendant in Zürich bzw. die Leitung der AMG Basel wollten das aus ökonomischen Gründen nicht, man dürfe das Publikum nicht verscheuchen. In der NZZ konnte man ausserdem lesen, wie gut es doch um die Akzeptanz der zeitgenössischen Musik bestellt sei: Beim Lucerne Festival sei Pierre Boulez mit seiner Musik vom voll besetzten Saal mit einer Standing Ovation gefeiert worden. Na also! (Boulez feierte den 80. Geburtstag.)

Bei meinen Instrumentalwerken finden sich »neutrale« Titel (Streichquartett, Musik für ...); Titel, die aus der historischen Musik bekannt sind, aber historisch unbelastet eingesetzt werden (Sonata); Titel, die auf die Machart bzw. auf formale Aspekte einer Komposition hinweisen (Variationen, Streichtrio in zwei Teilen und 11 Sätzen); Titel, welche die Fantasie der Hörerinnen und Hörer anregen sollen, ohne ein konkretes Programm, eine Geschichte zu liefern (Nachtstücke, Fantasmien, *Erinnerungen an Orpheus*); und gewissermassen »gemischte« Titel: *Fantasien, Inventionen und Gesänge* oder *Grosses Relief. Orchesterale Musik in fünf Teilen und einigen Bruchstücken*.

Nun habe ich ein Projekt in Entwicklung, mit dem ich (subjektiv) in doppelter Hinsicht Neuland betrete.

Immer wieder diese begabten jungen Komponistinnen und Komponisten, die anspruchsvolle, spannende Musik schreiben, weitab vom Mainstream, die eigene Wege suchen, die sich keine Illusionen über ihre Karrierechancen machen, die aber einfach komponieren müssen. Nun werden in der Schweiz solche Begabungen durchaus gefördert; es gibt schon in jungen Jahren Werkjahre (zu »meiner« Zeit undenkbar) und viele Kompositionsaufträge für Ensemble-Werke, die in der Regel für die einschlägigen Spezialformationen für Neue Musik bestimmt sind. So schreiben sie denn ein Ensemble-Stück nach dem andern, fast immer gerade für eine Uraufführung (mit bestenfalls ein bis zwei Wiederholungen).

Ich weiss, dass etliche dieser jungen Komponistinnen und Komponisten unbedingt ein Orchesterstück schreiben möchten. Doch die hoch subventionierten schweizerischen Berufssinfonieorchester und Veranstalter von Orchesterkonzerten interessieren sich nicht dafür. In der Saison 2005/06 ergibt sich aus der Durchsicht sämtlicher Generalprogramme der vollamtlichen Berufssinfonieorchester folgende Bilanz: In Genf (OSR) wird ein Auftragswerk des international renommierten Michael Jarrel (geboren 1958), in Biel ein solches des Präsidenten der Schweizer IGNM, Jean-Luc Darbellay (geboren 1946), uraufgeführt. In Basel und Zürich dirigiert Heinz Holliger (geboren 1939), wie fast jedes Jahr, eigene Werke. Damit hat sichs.

Vom Ensemble TaG Winterthur, das sich immer wieder um meine Musik kümmert, werde ich angefragt, ob ich für das kommende Mozart-Jahr ein Werk schreiben möchte, das mit Mozarts Musik verknüpft wäre. Meine spontane Reaktion ist ablehnend, ich erbitte mir aber Bedenkzeit. Es gäbe zwei Möglichkeiten: Man nehme ein strukturelles, mehrdeutiges Mikro-Element aus einem Werk Mozarts und baue es so in die Struktur der eigenen Komposition ein, dass es versteckt bleibt, nicht »stört«,

gar nicht gehört wird. Dieses beliebte Verfahren behagt mir überhaupt nicht, gerade weil es völlig risikofrei ist: Zum Beispiel wird das Konfliktpotenzial zwischen der Dur-Moll-Tonalität (Mozart) und der nicht tonalen eigenen Sprache schlicht verdrängt; ein geistiger Bezug ergibt sich bei diesem Verfahren ohnehin nicht eo ipso – ebenso wenig wie bei der Verwendung der Tonfolge B-A-C-H, die ja in jeder besseren Zwölftonreihe vorkommt.

Oder – das wäre die zweite Möglichkeit – man zitiert Mozart deutlich hörbar, original oder verfremdet. Mit Zitaten aus historischen Werken habe ich fast immer Mühe: Die lustig gemeinten finde ich meistens nicht so lustig, und bei den ernsten bleibt am Ende einer neuen Komposition doch nur das Bach-, Mozart-, Wagner- oder Mahler-Zitat haften. (Es gibt natürlich eindrucksvolle Ausnahmen.)

Die Zürcher Neue-Musik-Szene beneidet Basel, weil dort in der Gare du Nord ein eigenes Lokal für zeitgenössische Musik zur Verfügung steht. Nun ist diese Basler Institution ohne Zweifel eine feine Sache (ich bin sehr oft dort). Indessen: In Basel wird praktisch nur noch in der Gare du Nord zeitgenössische Musik aufgeführt. Neue Musik wurde aus den zentralen Konzertsälen weitgehend in den Badischen Bahnhof ausrangiert und – damit verbunden – stark auf kleine Formationen eingeschränkt. Schon für ein Kammerorchester sind die akustischen Verhältnisse ungeeignet. Und wenn 60 Personen zuhören, macht dieser kleine Saal einen gut besetzten Eindruck. So können denn alle zufrieden sein!

Alter schützt vor Torheit nicht: Plötzlich habe ich Lust, bei dem Stück zum Mozart-Jahr doch mit originalen Zitaten zu arbeiten. In meine Musik für 8 Instrumente werden an einigen wenigen Stellen (von einem unsichtbaren Klavier, quasi aus einem anderen Raum) Momente aus Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 271 hineinklingen. Es sollen vorwiegend poetische Momente sein.

Dieses Konzert hat Mozart für die Pariser Pianistin Mlle Jeunehomme geschrieben, von der man sonst gar nichts weiss. Umso mehr wurde und wird unterstellt, dass Mozart (natürlich unglücklich) in sie verliebt war und deshalb – vor allem mit dem wunderbaren zweiten Satz in c-Moll – eine seiner bewegendsten Kompositionen geschaffen hat. – Ich werde meinen Beitrag zum Mozart-Jahr *Erinnerungen an Mlle Jeunehomme* nennen und somit auch bei der Titelwahl persönliches Neuland betreten. Hoffentlich wird die Komposition so gut wie der Titel.

Ethnische, kulturelle, sprachliche Minoritäten müssen geschützt und gefördert werden – eine Selbstverständlichkeit. Warum soll das nicht für die Publikumsminorität gelten, die sich für die Musik unserer Zeit brennend interessiert? Mit 500 neugierigen Zuhörerinnen und Zuhörern ist der Tonhalle-Saal nicht in jedem Falle leerer als bei Vollbesetzung. (Ich gebe aber zu, dass 1500 neugierige, für Neues offene Konzertbesucher noch besser wären!) Bei der Subventionierung müsste Mut zu Innovativem belohnt und nicht – wegen geringerer Einspielbeträge – bestraft werden. Der grosse Tonhalle-Mäzen Hans J. Bär formulierte es neulich im NZZ-Folio so: »Der Impuls muss schon vom Staat kommen, besonders für Sachen, die sich schwer verkaufen lassen. [...] Für ein Mozart-Konzert braucht man keine Unterstützung,

für einen Kelterborn schon.« – Richtig, aber fröhlich stimmt mich diese Feststellung eigentlich auch nicht.

Für das Ensemble Aequator werde ich eine Musik für Sopran und vier Instrumente schreiben. – Die erste Phase bei der Komposition eines Vokalwerkes (mit Text) besteht im Entwickeln von rein musikalischen Vorstellungen, im Mich-Öffnen für musikalische Einfälle, Ausdrucksbereiche, »Klimazonen« etc. Die musikalischen Ideen haben fast immer schon sehr konkrete Gestalt angenommen, wenn ich mich auf die Suche nach Texten mache.

Ich besuche viel lieber Konzerte mit intelligent »gemischten« Programmen als Anlässe mit ausschliesslich zeitgenössischer Musik. Auch für meine eigenen Werke ziehe ich ein gemischtes Umfeld vor. Historische Musik kann zeitgenössische sozusagen erhellen – und eine moderne Komposition kann alte Musik in neuen Perspektiven erscheinen lassen. Spannend ist das und farbig, abwechslungsreich – nicht grau in grau.

Die Komposition für das Ensemble Aequator steht noch in den ersten Anfängen; es wird noch lange dauern bis zum Beginn der Niederschrift. Ich beginne jeweils mit der Schreibarbeit ohnehin erst, wenn die Komposition schon weit gediehen ist in meinem Kopf (ja, man komponiert mit dem Kopf, nicht mit dem Bauch!).

Ich möchte beim neuen Werk in einzelnen Teilen mit der Musik eine Gegenwelt zum Text schaffen, durch *zusätzliche* musikalische Schichten. Zum Beispiel: die strenge Struktur eines Textes in eine analoge Struktur der Instrumente umsetzen und gleichzeitig eine wuchernde, gewissermassen ungeordnete Schicht der Singstimme entfalten. Ich werde mir zunächst Texte von Ernst Jandl vornehmen.

Ich habe wieder einmal mein Grosses Relief angehört. Mir fällt ein: Vor längerer Zeit hat einmal ein Kritiker geschrieben, ich sei der wohl am meisten unterschätzte Schweizer Komponist. Das Gegenteil wäre schlimmer ...

PS: Das Klavierquartett heisst nun übrigens *Four Pieces for Four Players*.

(*Tagesanzeiger*, 24. II. 2005)

Suche nach Wörtern, Suche nach Musik

Kompositorischer Umgang mit Texten¹

Für Zuhörerinnen und Zuhörer ist es wohl von marginaler Bedeutung, ob am Anfang des Entstehungsprozesses einer Komposition mehr oder weniger konkrete musikalische Vorstellungen standen, oder ob ein Text den Ausgangspunkt bildete. Aus der Perspektive des Komponisten – und darum geht es hier – bestimmt diese Frage die kompositorische Arbeit massgeblich: Ich kann nach Texten suchen, die musikalische Vorstellungen in mir evozieren; oder ich entwickle musikalische Vorstellungen und suche dann Texte, die diesen musikalischen Vorstellungen entsprechen, die gewissermassen die Musik kommentieren. Die Suche nach Texten und die Entwicklung musikalischer Vorstellungen können ausserdem durch Auflagen bei Kompositionsaufträgen sozusagen von aussen mitbestimmt werden (»geistliches« Werk; Komposition mit Texten eines bestimmten Dichters, usw.). Zunächst je ein Beispiel für sehr unterschiedliche Entstehungsprozesse von Kompositionen mit Texten; beide schrieb ich vor rund 40 Jahren.

Fünf Madrigale für grosses Orchester und zwei Solostimmen entstanden 1967/68 im Auftrag von Pro Helvetia (Schweizer Kulturstiftung). Der Kompositionsauftrag war mit keinerlei inhaltlichen Auflagen verbunden. Ich wollte dieses Werk im Andenken an den jung verstorbenen Dirigenten Christian Vöchting schreiben, der meine Musik sehr gefördert hatte. Es schwebte mir eine stark von Licht, Schatten, Helligkeit und Dunkel geprägte Musik vor, wobei von Anfang an die Einbeziehung von zwei Solostimmen feststand. Ich wollte diese Singstimmen textlos (mit Vokalisieren) einsetzen – sozusagen sprachlos angesichts der Trauer um den verstorbenen Widmungsträger. Die musikalischen Vorstellungen hatte ich (nicht nur in der fünfsätzigen Anlage, sondern bis hin zu vielen auskomponierten Details) schon sehr weitgehend konkretisiert, als ich mit der textlosen Behandlung der Singstimmen nicht mehr weiter wusste: Die Vokalisieren schienen mir immer unproflierter, zu wenig artikuliert, unverbundlich. An diesem Punkt begann ich nach Texten zu suchen – nach Texten, die meine Musik sozusagen kommentieren sollten. Ich wählte dann verschiedensprachige Textfragmente von C.-F. Ramuz, Shakespeare, Louise Labé, Trakl und Petrarca. Natürlich konnte ich diese Texte den bereits komponierten Vokalpartien nur ausnahmsweise einfach »unterlegen«, ich musste die Stimmen überarbeiten, zum Teil auch neu gestalten. Insgesamt hat sich aber die Komposition durch die späte Einbeziehung von Texten nicht grundlegend verändert. Nur im zweiten Madrigal (Shakespeare-Sonett) ist noch etwas von der ursprünglichen Idee übrig geblieben: Da singt der Sopran im Duett mit dem Tenor (dessen Stimme mit Text komponiert ist) textlose Vokalisieren.

¹ Ich beschränke mich hier auf konzertante Musik; die Einbeziehung der Oper, des Musiktheaters, würde den Rahmen dieses Essays sprengen.

Musica Spei für Sopran, gemischten Chor und Orgel entstand 1968 im Auftrag von Radio Suisse Romande. Der Kompositionsauftrag legte nicht nur die Besetzung und die ungefähre Aufführungsdauer fest, sondern es wurde auch explizit eine »Adventsmusik« verlangt. Aus meiner weltanschaulichen Position heraus war es mir unmöglich, eine konventionelle, heile Adventsmusik zu schreiben. Ich war der Meinung, dass eine naive Adventsstimmung unerträglich sei, wenn man bedenkt, wie die Menschen mit ihrem Messias umgegangen sind. Deshalb habe ich ins Zentrum des fünfteiligen Werkes einen Satz mit dem Titel *Visiones* gestellt. Dieser Satz ist in drei Schichten komponiert: Die erste Schicht (*attollite portas ...*) ist eine von einem Teil-Chor gesungene, cantus-firmus-ähnliche Linie. Die zweite Schicht (*parvulus enim natus est ...*) ist dem Solo-Sopran anvertraut. In diese auf die Adventszeit bezogenen Schichten brechen nun die schreckhaften Visionen der Peinigung und Kreuzigung Christi ein. Diese Einbrüche, die den Cantus firmus des Teil-Chors und die Melismen des Solosoprans bedrohen und zeitweise zum Verstummen bringen, sind dramatisch angelegt und überlagern sich ihrerseits in mehreren Schichten, die zum Teil aleatorisch gestaltet sind.

Bei dieser Komposition standen also keineswegs musikalische Vorstellungen, sondern thematische Vorgaben und – daraus hervorgehend – ein inhaltliches Konzept am Anfang; danach galt es, die (biblischen) Texte zu suchen und damit sowohl eine musikalische Grossform als auch die musikalischen Vorstellungen bis ins Detail zu entwickeln bzw. Phantasie und Einfallskraft zur Weissglut zu bringen ...

Zum Verhältnis zwischen Text und Musik

Sollen Text und Musik sozusagen kongruent sein – oder müssten sich Text und Musik wenigstens partiell gewissermassen kontrapunktieren? Welche Bilder, die ein Text evoziert, sollen analog in Musik umgesetzt werden? Welche Textbilder soll oder kann die Musik unbeachtet lassen? Kann die Musik einem Textbild sozusagen ein Gegenbild beordnen?

Eine Ballett-Choreographie, bei der jeder rhythmische Impuls, das hörbar pulsierende Metrum, Sforzati, Beschleunigungen und Verlangsamungen, aber auch dynamische Verläufe der Musik eins zu eins in körperliche Bewegung umgesetzt werden, finde ich langweilig, eindimensional, eigentlich überflüssig.

Genau analog verhält es sich meines Erachtens bei Vokalkompositionen bzw. beim Verhältnis zwischen Text und Musik: Eine Musik, die stets die vom Text evozierten Bilder und »Stimmungen« getreulich mit ihren Mitteln nachzeichnet, ist ja eigentlich überflüssig. Aber wenn es überhaupt keine sinnlich wahrnehmbaren Bezüge zwischen Text und Musik gibt, dann machen sich Unverbindlichkeit und Beliebigkeit breit. Also plädiere ich (analog zum Fall der Ballett-Choreographie) auch hier für ein spannendes, sich veränderndes Verhältnis. Es kann durchaus sinnvoll sein, wenn Text und Musik phasenweise völlig kongruent wirken; es muss aber auch zu Spannungen zwischen Text und Musik kommen. Und vor allem: Die Musik sollte immer wieder das zum Ausdruck bringen (manchmal auch nur andeutungsweise), was im

Text hintergründig enthalten ist, aber nicht explizit gesagt wird, was gewissermassen zwischen den Zeilen steht.

Lux aeterna für 16-stimmigen Chor a cappella von György Ligeti ist eine wunderbare, beeindruckende Lichtmusik. Das ewige Licht ist sozusagen direkt umgesetzt in ein schier endloses leuchtendes Klingen. Im Text ist nirgends die Rede von Schatten oder Dunkelheit. Aber Ligeti dunkelt die Musik mehrmals in unterschiedlichen Graden ab und lässt sie in einem mittleren Klangregister, sozusagen in einem Schattenbereich, erlöschen. Diese Abdunkelungen bilden allerdings keine Gegenwelt zum Licht-Text; sie sind wohl kaum Ausdruck von existentieller Bedrohung und Not von Menschen (denen ja das ewige Licht leuchten soll) oder von teuflischen Gegenwelten, sondern sie evozieren eher die Schatten eines Kirchenraums, in dem das »ewige Licht« brennt (siehe dazu auch S. 24–S. 25).

Textverständlichkeit

Beim Anhören von Ligetis *Lux aeterna* bleibt der Text weitgehend unverständlich. Ich habe noch niemanden getroffen, den das gestört hätte. Man weiss ja, worum es geht. Weiss man es wirklich? Ob sich die Geistlichkeit des Textes ausschliesslich durch die Musik (also auch ohne Kenntnis des Titels und des Textes) mitteilt, ist für mich keineswegs sicher. Ketzerischerweise behaupte ich, dass diese wunderbare Lichtmusik auch zu den folgenden Zeilen von Trakl, die ich im vierten meiner *Fünf Madrigale* verwendet habe, komponiert sein könnte:

*Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;*

Windstille, sternlose Nacht.²

Verschiedene Grade der Textverständlichkeit sind für mich ein Mittel der kompositorischen Gestaltung und der Text-Interpretation, sowie eine Möglichkeit zu einer subtilen Differenzierung der Text-Musik-Verhältnisse.

Goethe-Musik

Meine *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente entstand im Jahre 2000 im Auftrag der Goethe-Gesellschaft Schweiz. Bei der Anfrage der Auftraggeberin erbat ich mir eine mehrwöchige Bedenkzeit; ausschliesslich Texte von Goethe zu »vertonen«, schien mir sehr problematisch. Ich habe dann *Christiane und Goethe. Eine Recherche* von Sigrid Damm (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel-Verlag 1998), *Die Briefe von Goethes Mutter* (ebenda, 1996) und *Goethes Ehe in Briefen* (ebenda, 1989)

2 Aus Georg Trakl, *Sommer*, in: ders., *Das dichterische Werk*, München: dtv ¹⁴1995, S. 74.

gelesen; aus dieser faszinierenden Lektüre ergab sich die Einbeziehung von Brief-Passagen von Christiane Vulpius und von Goethes Mutter in meine Komposition.

In den sieben Sätzen gibt es ein breites Spektrum im kompositorischen Umgang mit Texten. Im dritten Satz, in dem Goethes Mutter ihren Sohn in aller Schärfe zu-recht weist (Goethe hatte sie gebeten, ihm für seinen vierjährigen Sohn eine Spiel-zeug-Guillotine zu besorgen!), und in den sensiblen Briefpassagen der Christiane Vulpius an ihren Mann (fünfter Satz) waren die Texte Ausgangspunkt der Musik. Diese Texte werden durchaus direkt in eine weitgehend analoge Musik umgesetzt, die Musik bildet keine Gegenwelt (was ja durchaus denkbar wäre). Auch sind hier die gesungenen Texte weitestgehend verständlich. Um den sehr heftigen Brief von Goethes Mutter zu begreifen, muss man allerdings den Grund ihres Zornausbruchs kennen. Eine entsprechende Anmerkung im Programmheft oder – vielleicht noch besser – ein kurzer Hinweis durch die Sängerin ist unverzichtbar. Im vorangehen- den zweiten Satz ist nun allerdings der Auftritt der »Trödelhexe« in Goethes *Faust I* (*Walpurgisnacht*) »vertont«; ein entsetzlich zynischer Text! Man kann also den anschliessenden dritten Satz auch als heftige Reaktion auf diesen Zynismus verstehen. Der Text der Trödelhexe ist in der Behandlung der Singstimme zum Teil geradezu naturalistisch umgesetzt (Sprechen, Flüstern, exaltierte Tongebung); insgesamt aber habe ich versucht, Leiden, Entsetzen, Schmerzen, die durch den zynischen Waffen- und Gift-Markt erwachsen, musikalisch darzustellen: vor allem durch eine extreme Fagottpartie, die vorübergehend die Singstimme (und weitere Instrumente) in ihren Passionato-Ausdruck einzubeziehen vermag.

Abbildung 1: Rudolf Kelterborn, *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 2, *Trödelhexe*, T. 27 ff. (© Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel)

Im Gedicht *Nachtgedanken* von Goethe ist die Rede von der Kälte der Sterne. Diese Kälte der Gestirne, die Herzlosigkeit der göttlich-kosmischen Ordnung, ist mir in verschiedenen Texten begegnet (Dürrenmatt: *Ein Engel kommt nach Babylon*; Sartre: *Die Fliegen*; Ingeborg Bachmann: *Lieder auf der Flucht*, 15), und sie fasziniert mich

immer wieder. Im ersten Satz meiner *Goethe-Musik (Nachtgedanken)* ist diese Kälte durch ein emotionsloses Kreisen von musikalischen Patterns ausgedrückt; die Singstimme ist in dieses System zunächst eingebaut, wobei von den ersten vier Textzeilen nur die kursiv gesetzten Wörter vertont werden:

Euch bedaur' ich, [unglücksel'ge] Sterne
 [Die ihr] *schön* [seid und so herrlich] *scheinet*
 [Dem bedrängten Schiffer gerne] *leuchtet,*
Unbelohnt [von Göttern und von Menschen:]
Denn ihr liebt nicht, kanntet nie die Liebe!
Unaufhaltsam führen ew'ge Stunden
 Eure Reihen durch den weiten Himmel.
 Welche Reise habt ihr schon vollendet,
 Seit ich weilend in dem Arm der Liebsten
 Euer und der Mitternacht vergessen.³



Abbildung 2: Rudolf Kelterborn, *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 1, *Nachtgedanken*, erster Abschnitt der Singstimme (© Bärenreiter-Verlag Kassel/ Basel)

Von der fünften Textzeile an werden die instrumentalen Patterns gewissermassen aufgeweicht; die Singstimme verfestigt sich und blüht auf, und der Text wird immer verständlicher – die Gegenwelt zur Kälte des kosmischen Kreisens, die Welt der Liebe, gewinnt die Oberhand, und am Ende steht ein expressives, gelöstes Duett von Klarinette und Violine.



Abbildung 3: Rudolf Kelterborn, *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 1, *Nachtgedanken*, Klarinette und Violine, T. 32 ff. (© Bärenreiter-Verlag Kassel/ Basel)

3 Johann Wolfgang von Goethe, *Nachtgedanken*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, Hamburg: Hoffmann und Campe 1956, S. 279.

Im sechsten Satz *Ich denke dein* nehme ich Bezug auf das Lied von Schubert *Nähe des Geliebten*. Das unglaublich kühne, ausdrucksstarke Klavier-Vorspiel, das bei den folgenden Strophen ausgeklammert wird, schildert in zwei dichten, harmonisch höchst komplexen Takten, was hinter dem Text steht, was zur Entstehung dieses Gedichtes geführt haben mag.



Abbildung 4: Franz Schubert, *Nähe des Geliebten*, op. 5, Nr. 2, D 162 (1815), Beginn

Innerhalb des schönen, aber weitgehend affirmativen eigentlichen Liedes gibt es allenfalls einen dezenten Bezug zur textlichen Hell-Dunkel-Welt; aber Schubert geht musikalisch auf keines der zahlreichen, plastischen Bilder des Textes ein. In meiner Vertonung dieses Gedichtes ist diese Idee Schuberts ins Extreme gesteigert: 30 Takte (von insgesamt 39) sind als rein instrumentale, relativ komplexe Komposition gestaltet, während der strophische, gesungene Teil textlich gerafft und als fast atemloses Rezitativ komponiert ist.

Beim siebten und letzten Satz der Goethe-Musik standen intensive musikalische Vorstellungen am Ausgangspunkt: eine klanglich bestimmte, statische, leise Musik, in welche die Singstimme textlos in das Klingen integriert sein sollte. Trotz (nahe liegender) Bedenken angesichts des unvergleichlichen Schubert-Liedes habe ich mich dann doch für das Risiko entschieden und dieses Stück unter den Titel *Über allen Gipfeln ist Ruh* gestellt. Der Sopran singt nur auf die Vokale u, a und i. Ein Detail:



Abbildung 5a: Rudolf Kelterborn, *Goethe-Musik für Frauenstimme und acht Instrumente* (2000); Nr. 7, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, Singstimme, T. 9

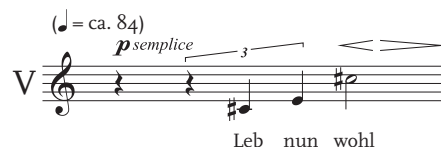


Abbildung 5b: Nr. 5, *Gedenke mein*, Singstimme, T. 39 (© Bärenreiter-Verlag Kassel/ Basel)

Die folgende Wendung ist eine Anspielung auf die *Kirschgarten-Musik* (2. Akt meiner Oper *Der Kirschgarten*), die ihrerseits auf das Anfangsmotiv der Harfe im *Adagietto* von Mahlers Symphonie Nr. 5 zurückgreift (Abbildung 5a). Bereits im fünften Satz der *Goethe-Musik* (*Gedenke mein* – aus dem letzten Brief Christianes an Goethe) erscheint dieses *Kirschgarten-Motiv* gespiegelt (Abbildung 5b).

Die musikalische Inszenierung eines Gedichts

Im Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Hermann Hesse findet sich das folgende Gedicht von Hermann Hesse:

Skizzenblatt

*Kalt knistert der Herbstwind im dürren Rohr,
Krähen flattern vom Weidenbaum landeinwärts.
Einsam steht und rastet am Strande ein alter Mann,
Spürt den Wind im Haar, die Nacht und nahenden Schnee,
Blickt vom Schattenufer ins Licht hinüber,
Wo zwischen Wolke und See ein Streifen
Fernsten Strandes noch warm im Lichte lächelt:
Goldenes Jenseits, selig wie Traum und Dichtung.
Fest im Auge hält er das leuchtende Bild,
Denkt der Heimat, denkt seiner guten Jahre,
Sieht das Gold erbleichen, sieht es erlöschen,
Wendet sich ab und wandert
Langsam vom Weidenbaum landeinwärts.⁴*

Als ich dieses Gedicht las, hatte ich gerade meine *Herbstmusik. 7 Stücke für Orchester* abgeschlossen. Ich habe mir überlegt, ob ich dieses Gedicht sozusagen als Kommentar meiner *Herbstmusik* voranstellen könnte, habe dann aber darauf verzichtet. Der Text hat mich indessen weiter beschäftigt, und im Zusammenhang mit Ideen für ein weiteres Ensemble-Buch für Solostimmen und Instrumente, das ich für die Basler Madrigalisten schreiben wollte, bin ich auf ihn zurückgekommen. In den Jahren 2004 und 2005 entstand mein *Ensemble-Buch IV für 17 Stimmen und Instrumental-Ensemble – Eine musikalische Inszenierung des Gedichts »Skizzenblatt« von Hermann Hesse. Weitere Texte von Gryphius, Petrarca, Shakespeare, A.A.v. Haugwitz, Trakl und aus der Bibel* (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

In Hesses Gedicht steht ein alter Mann – offenbar ein Flüchtling, ein Emigrant – an einem Seeufer, einsam in Gedanken und Erinnerungen versunken. Meine »musikalische Inszenierung« bestand darin, die im Gedicht äusserst sparsam (oder gar nicht) angedeuteten Gedanken und Gefühle dieses alten Mannes musikalisch auszudrücken, wobei dann diese zunächst autonomen musikalischen Vorstellungen ihrerseits zur Suche nach adäquaten (fragmentarischen) Texten geführt hat. Hesses Text ist in der Komposition immer Ausgangspunkt bzw. Hintergrund; er wird aber keineswegs vollständig, sondern nur bruchstückhaft verwendet. Die fünf Sätze des *Ensemble-Buchs IV* würde ich folgendermassen charakterisieren:

⁴ Zitiert nach *Hermann Hesse, Thomas Mann, Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp/Fischer 1975, S. 179.

- I Der einsame Mann »denkt der Heimat«: Musik der Angst, des Leidens, des Entsetzens. Erinnerungen an Krieg, Tod und Zerstörung (Kriegstexte aus der Bibel, von Gryphius und Trakl).
- II Der alte Mann blickt vom Seeufer »ins Licht hinüber«, »sieht das Gold erbleichen ...«: Musikalische Licht- und Farbvisionen, Herbstbilder (Texte von Trakl, u. a. *Vorhölle, Verklärter Herbst*).
- III Der alte Mann spürt die Kälte, »die Nacht und nahenden Schnee«: Musik der Nacht, der Kälte, des Todes (Texte von Trakl *Passion, Untergang, Winternacht*).
- IV Der einsame Mann »denkt seiner guten Jahre ...«: Erinnerungen an Liebe und Glück; eine Folge von fragmentarischen Madrigalen (Texte u. a. von Petrarca, Shakespeare, v. Haugwitz).
- V Der alte Mann am Strande »wendet sich ab und wandert langsam vom Weidenbaum landeinwärts ...«. Der einzige Satz, in dem nur der Hesse-Text verwendet wird. Instrumentale Nachklänge aus den Sätzen I bis IV.

Diese »Inhaltsangabe« sollte den Hörerinnen und Hörern (wie bei einer Oper) unbedingt vermittelt werden, im Programmheft oder allenfalls mündlich vor der Aufführung. Sie ist viel wichtiger als die Texte selber, die in diesem Werk nur sporadisch verständlich sind.

Textstruktur – Musikstruktur

Die Möglichkeit, strukturelle Elemente eines Textes (Versmass, Form, Silbenzahlen, Reime, Buchstaben-Kombinationen usw.) in analoge musikalische Strukturierungen zu transformieren, hat mich intellektuell immer gereizt, aber kompositorisch stringent umgesetzt habe ich derartige Möglichkeiten nie. Bei den Vorsondierungen im Zusammenhang mit einer Anfrage des Ensembles Aequatuor (Sopran, Oboe, Cello, Klavier) habe ich mich wieder einmal mit Gedichten Ernst Jandls auseinandergesetzt; vielleicht auch in der unterschwelligen Hoffnung, doch noch in einem Werk eine überzeugende Verknüpfung von sprachlichen mit musikalischen Strukturen entwickeln zu können. Besonders in Bann gezogen hat mich dabei das folgende Gedicht:

Liegen bei dir

ich liege bei dir. deine arme
halten mich. deine arme
halten mehr als ich bin.
deine arme halten, was ich bin
wenn ich bei dir liege und
deine arme mich halten.⁵

5 Zitiert nach Ernst Jandl, *lechts und rinks. geschichte statements peppermints*, München: dtv/Luchterhand 1997, S. 52.

♩ 44 - 50
molto flessibile

mf espr.

Sopran

ich lie - - - ge bei dir - - - - - dei - - - - - ne ar - - - - - me

III

♩ ca. 69

p (intenso)

Sopran

ich lie - ge bei dir, dei - ne ar - me hal - ten mich, dei - ne ar - me

5 - 6"

Klavier

5 - 6"

Ped.

V

♩ 80 - 84

Oboe (ord.) *f espr.*

Violoncello *f espr.* *mf*

Sopran (ord.) *f espr.* *mf*

ich lie - ge bei dir, dei - ne ar - me hal - ten mich, dei - ne

IX

48 - 56

Oboe

pp

pp *niente*

Violoncello

con sord.

ppp *pp* *pp*

Sopran

pp *sotto voce*

dei - - - ne ar - - - - me

Klavier

pp *molto dolce* *pp* *molto dolce* *mp*

im Innern
des Flügels

Abbildung 6: Rudolf Kelterborn, »ich höre mich« – Rondo für Sopran, Oboe, Cello und Klavier mit Texten von Ernst Jandl (2006), Ausschnitte aus den Sätzen I, III, V und IX (© Ricordi Berlin/Tre Media)

Nun ist dieses Gedicht sprachlich offensichtlich streng und komplex strukturiert; »deine Arme halten (mich)« erscheint vier Mal – die Analogie zu einer musikalischen Mini-Rondo-Form stellt sich sofort ein. (Den Refrain bildet der hervorgehobene Satz.) Dass ich diesen Text dann 2006 zum Ausgangspunkt meiner Komposition *ich höre mich – Rondo für Sopran, Oboe, Cello und Klavier mit Texten von Ernst Jandl* genommen habe, hat nun allerdings einen ganz anderen Grund: Es handelt sich um eines der schönsten mir bekannten Liebesgedichte, um einen Text, zu dem mir ganz verschiedene musikalische Umsetzungen eingefallen sind. Von den neun Sätzen von *ich höre mich* verwenden die Sätze I, III, V und IX das Gedicht. So entsteht eine textbezogene übergeordnete Rondo-Form, nicht aber ein musikalisches Rondo: Die erste Fassung des Refrains (I) ist ein expansives, an Melismen reiches Sopran-Solo (mit vereinzelt Cello-Tönen); die zweite Fassung (III) ist ganz syllabisch und tonräumlich eng gehalten, introvertiert, mit spärlichen Klavier- und Cello-Klängen; die dritte Fassung (V) ein hoch expressives, polyphon dichtes Trio (Sopran/Oboe/Cello), dessen leise Coda auf Satz III zurückgreift. Die vierte Fassung des Refrains (IX) könnte man als fragmentarische Coda des ganzen Werkes bezeichnen: Vom Refrain-Text erscheint nur noch der Satz »deine Arme halten (mich)«, der seinerseits – wie wir gesehen haben – innerhalb des Gedichts gewissermaßen Refrain-Funktion hat.

In der ganzen Komposition *ich höre mich* ist der kompositorische Umgang mit den Texten von Jandl sehr vielfältig: In Satz IV zum Beispiel (*sekundenhörspiel*) wird der verklemmte Dialog zwischen zwei Männern von zwei Instrumentalisten gemurmelt – weitgehend unverständlich, während die Sopranistin nur einige verfremdete Töne singt; und Satz VII (*ich höre mich*) ist rein instrumental komponiert (der Text ist sozusagen der stumme Kommentar zur Musik), worauf dann die Singstimme den folgenden dramatischen Satz VIII *appassionato* eröffnet: »du sei taub und der anderen Wort zerschelle ...«

Hier und jetzt

Voraussetzung für die kompositorische Auseinandersetzung mit Texten: Ein Text muss Ausdruck sein der Fülle des Lebens. Fülle des Lebens bedeutet: Schönheit, Trauer, Bedrohung, Glück, Hoffnung, Elend und Schmerz, nicht in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft, sondern hier und jetzt.⁶

6 Zu dieser Thematik vgl. auch Hans Oesch, *Fragmentierte Glieder von Tonalität. Musikalische Metaphern im Werk Rudolf Kelterborns*, und Roman Brotbeck, »Die Stimme, die reine, lichter werdende ...« *Analytische Skizzen zur Beziehung Text-Musik in den Vokalwerken von Rudolf Kelterborn*, beide in: *Rudolf Kelterborn. Komponist, Musikdenker, Vermittler*, hrsg. von Andres Briner, Thomas Gartmann und Felix Meyer, Zürich – Bern: Pro Helvetia/Zytglogge Verlag 1993, S. 13–22 (Oesch) und S. 23–50 (Brotbeck).

Postscriptum

Mein neuestes Werk mit Singstimmen habe ich vor einiger Zeit abgeschlossen: *Sechs Epigramme* für Chor, Klarinette und Violoncello (2008). Es handelt sich um ein Auftragswerk für die Basler Madrigalisten und wurde am 5. und 6. Juni 2009 in Zürich und Basel uraufgeführt. In dieser Komposition habe ich noch einen für mich neuartigen kompositorischen Umgang mit Texten entwickelt, wenn man überhaupt von »Texten« sprechen mag: Jedes der sechs Epigramme bezieht sich auf eine Dichterin oder einen Dichter, die für meine kompositorische Arbeit seit langem von besonderer Bedeutung sind. Eigentlich hatte ich mir zunächst *textlose* Kompositionen vorgestellt; aber zur profilierten Artikulation der Singstimmen erwiesen sich abstrakte Laut- und Buchstabenkombinationen dann doch als unzureichend. Deshalb habe ich in jedem Epigramm isolierte Wörter (bei Trakl, Petrarca und Shakespeare auch einige Wortkombinationen) verwendet, die meines Erachtens für das betreffende dichterische Werk zum Teil charakteristisch, zum Teil aber auch banal sind, ohne dabei ganze Sätze oder Gedichtzeilen zu zitieren.

- I. Friedrich Dürrenmatt (*Ein Engel kommt nach Babylon*) Nebukadnezar / Babylon / Turm / Andromedanebel / Henker / Antares
- II. Erika Burkart (Gedichte) Licht / Schnee / Nacht / Schatten / Schimmer
- III. Ernst Jandl (Gedichte) ausgemergelt / verkrustet / geschäftig(keit) / zerrissen / mit offenem mund / verspottet / geräusch / stumm / taub / blind / löschen / finsternis
- IV. Georg Trakl (Gedichte) versteinert / Schlaf und Tod / sternlose Nacht / dunkle Gestalt / schwarzer Frost / alter Garten / Gold / kühle Bläue / purpurn / silberne Hand / blauer Fluss / Mohn
- V. Petrarca (*Il canzoniere*) nova beltate / che luce e questa / ombre / oscuratro / begli occhi lucenti / o bel viso / bella man / I cape' d'oro / un vivo sole / ardo / veggio
- VI. Shakespeare (*Romeo and Juliet*) Come bitter conduct / come death / what's in a name / the mask of night / they will murder thee / o my love / as boundless as the sea

(*dissonanz/dissonance* 106, Juni 2009, S. 8–13)

Analyse

Energetik und Form

Analytische Reflexionen über Rudolf Kelterborns *Four Pieces for Four Players* (2005)

Rudolf Kelterborn gehört zu denjenigen Komponisten, die eine unverkennbare persönliche musikalische Sprache entwickelt haben und deren Stil man beim Anhören eines Werkes meist schnell erkennt. Diese Eigenständigkeit der Sprache beruht auf einer Reihe von Merkmalen, die in der Literatur über Kelterborn immer wieder erwähnt worden sind und auf die der Komponist teils auch selbst hingewiesen hat. Dazu gehören charakteristische Tonhöhenkonstellationen wie diejenigen, die sich in Form von weitgezogenen Melodien oder schnellen Figuren durch chromatisch gesättigte Felder bewegen, oder solche, die mit übereinandergeschichteten Tritoni, grossen Septimen und weiteren Intervallen harmonische Felder in enger oder weiter Lage bilden. Oder man mag an die hell schimmernden Lichtakkorde denken, in denen Instrumentation und Klangstruktur – letztere oft mit internen Oktavverdoppelungen und/oder konsonanten »Formanten« wie Terzen und Dreiklängen – zur unverkennbaren Kelterborn'schen Klangfarbe zerschmelzen. Nebst diesen und anderen Merkmalen erkennt man seine Musik aber vor allem an ihrem Ausdrucksgehalt. Kelterborn'sche musikalische Gesten zeichnen sich meist durch deutlich konturierte Energieverläufe aus, die solchen, die sich beispielsweise an verbalen und anderen emotional-menschlichen Ausdrucksformen beobachten lassen, nicht unähnlich sind. Darin liegt das Unmittelbare der Kelterborn'schen Musik; sie spricht meist emotional direkt und wirkt in der Wahl des musikalischen Materials – jedenfalls empfinde ich das so – stets real und transparent, auch in ihren verklärtesten Momenten.

Bei aller Nähe zu menschlichen Ausdrucksformen geht es in Kelterborns Musik aber um allgemeinere dramatische Prozesse.¹ Er selbst hat sich wiederholt über die Ausdrucksqualitäten seiner Musik geäussert und dabei betont, dass er sich wünsche, dass diese verschiedenen Interpretationen zugänglich seien und dass er selbst sich oft lieber nicht darauf festlegen wolle, was eine bestimmte Stelle oder ein ganzes

1 Ein gutes Beispiel dafür ist Kelterborns Beschreibung einer von »dramatischen Vorstellungen« ausgehenden Kompositionsübung, dargestellt anhand des Beginns seiner *Reaktionen* für Violine und Klavier (1974). Aus Kelterborns Beschreibung geht deutlich hervor, wie er sich gerade nicht auf Imitation einer konkreten »Szene« festlegen will, sondern sich von allgemeineren dramatischen Vorstellungen leiten lässt. Siehe Rudolf Kelterborn, *Musikalische Form als dramatischer Prozess: Eine Anregung für den Kompositionsunterricht* (1977), nachgedruckt in: ders., *Musik im Brennpunkt. Positionen, Analysen, Kommentare*, Kassel – Basel: Bärenreiter 1988, S. 104–110.

Werk ausdrücke.² Selbst wo Kelterborn mit Texten komponiert, dienen ihm diese nicht unbedingt als Quelle für den musikalischen Ausdruck (auch wenn das beim Anhören so erscheinen mag), sondern sie dienen oft als »dichterischer Kommentar« zur Musik. Häufig wählt Kelterborn Texte erst aus, wenn eine Komposition bereits weit fortgeschritten ist.³

Der Standpunkt, dass der Ausdrucksgehalt seiner Musik direkt wirken, in seiner spezifischen Bedeutung aber offen bleiben soll, ist sehr wohl nachvollziehbar. Kelterborn steht der Frage danach, was ein Musikstück »bedeute«, mit äusserster Skepsis gegenüber, da für ihn einerseits das Erleben von Musik nicht an das Wissen um aussermusikalisch motivierte Sinngehalte gebunden ist und da andererseits für ihn Musik nicht immer auf Aussermusikalisches bezogen sein muss.⁴ In diesem Sinne möchte ich in den folgenden analytischen Betrachtungen zu einer jüngeren Komposition von Kelterborn, des 2005 komponierten und dem Mondrian Ensemble Basel gewidmeten Klavierquartetts *Four Pieces for Four Players*, nicht der Frage nachgehen, *was* die Musik konkret ausdrücken mag, sondern hörend und lesend erkunden, *wie* diese Musik ausdrückt. Mit anderen Worten, ich möchte mich hier bewusst auf den musikalischen Ausdruck im intransitiven Sinne beschränken und damit eine Dimension der Kelterborn'schen Musik herausgreifen, deren verbal-analytischer Beschreibung der Komponist, wie seine eigenen Schriften und seine langjährige pädagogische Arbeit belegen, betont offen gegenübersteht.⁵ Metaphern, wie sie in einer verbal formulierten Analyse unumgänglich sind, sollen dabei bloss der Beschreibung von musikalischen Vorgängen und der Analyse von kompositionstechnischen Details dienen und nicht etwa hermeneutisch als Übersetzung in Sprache des Sinns dieser Komposition verstanden werden.

2 Siehe beispielsweise Kelterborns Programmnotiz, aus der am Ende dieses Beitrags zitiert ist. Was assoziative Werktitel angeht, meint Kelterborn behutsam: »ich bevorzuge Werktitel, die die Phantasie des Hörers in die adäquate Richtung lenken« (Rudolf Kelterborn, Programmtext zu *Traummusik*, zitiert nach Martin S. Weber, *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns*, Regensburg: Gustav Bosse 1981, S. 215 f.).

3 Rudolf Kelterborn, *Text und Musik – Libretto* (1984), in: ders., *Musik im Brennpunkt*, S. 147 f. (vgl. Anm. 1).

4 So meint Kelterborn unter anderem: »Es ist mir auch kaum verständlich, warum von neuem hartnäckig danach gefragt wird, was denn eigentlich mit einem Musikstück gemeint sei, was es bedeute. ... Muss denn Musik immer etwas Bestimmbares, Aussermusikalisches bedeuten?« (Rudolf Kelterborn, *Musik und Intellekt* [1986], in: ders., *Musik im Brennpunkt*, S. 18 f. (vgl. Anm. 1)). Man könnte hier weiter argumentieren, dass die Bedeutung einer Musik ohne (intendierten) aussermusikalischen Bezug gerade im Verzicht auf einen solchen liege. Die Möglichkeit, dass Zuhörende in ein Stück ohne intendierten programmatisch-aussermusikalischen Bezug dennoch aussermusikalische Bezüge hineinlesen mögen, lässt sich allerdings nie ausschliessen. Man braucht nur an die politische Bedeutung des »weder-noch« (Unabhängigkeit von den Ideologien des West- und Ostblocks) zu denken, die einem abstrakten Stück wie den *Structures Ia* von Boulez im Jahre seiner Uraufführung 1952 beigemessen werden konnte. Siehe Mark Carroll, *Commitment or Abrogation? Avant-Garde Music and Jean-Paul Sartre's Idea of Committed Art*, in: *Music & Letters* 83/4 (2002), S. 603–605.

5 Zur Unterscheidung zwischen Ausdruck im transitiven und intransitiven Sinne siehe z. B. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 157 f.

In einem Aufsatz von 1964 legte Kelterborn »ein grundsätzliches Bekenntnis« ab, dem er bis heute treu geblieben ist und das in der Literatur über ihn oft zitiert wird: »Ich verstehe Musik als Ausdruckskunst – nicht als ›instrumentum philosophiae‹. Zwar faszinieren mich viele Arbeiten zeitgenössischer Komponisten, die die Musik als tönende Gestalt mathematischer Ordnungen verstanden haben wollen. Aber bei der eigenen Arbeit steht das Bemühen um grösstmögliche Ausdruckskraft immer im Vordergrund, und dieses Bemühen ist noch bei den handwerklich-kompositorischen Vorgängen absolut bestimmend.«⁶ Worin zeichnet sich nun die Ausdruckskraft der Kelterborn'schen Musik aus?

Musikalischer Ausdruck, obschon als Kategorie intuitiv leicht erfassbar, ist kaum erschöpfend zu definieren. Analytisch lässt er sich nicht auf einige wenige Parameter reduzieren, sondern umfasst alle Dimensionen der musikalischen Sprache. So hängt er insgesamt vom Grad der Veränderung (inklusive Nicht-Veränderung) im zeitlichen Verlauf ab. Am ehesten scheint man musikalischem Ausdruck durch vergleichende Analyse auf die Spur zu kommen: Eine tonale Wendung erzeugt eine höhere Spannung (grössere Ausdruckskraft), wenn sie unsere Erwartung übertrifft, so zum Beispiel beim Eintreten eines durch einen Doppelvorhalt gedehnten Trugschlusses anstelle einer erwarteten authentischen Kadenz.⁷ Oder ein plötzlich eintretender Kontrast, beispielsweise beim abrupten Einmünden einer lauten Passage mit hoher Bewegungsaktivität in ein leises statisch-unbewegtes harmonisches Feld, wird die Ausdruckskraft – durch Überraschung – momentan stark erhöhen. In seinen analytischen Texten verweist Kelterborn immer wieder auf Energieverläufe solcher Art, mit Bezug auf »Satz-« und »Bewegungsdichte«, »Bewegungsablauf«, »Steigerungsanlage« und »Bewegungscharakter« etwa.⁸ In meiner Analyse der Four Pieces möchte ich nun bei diesem zentralen Element des musikalischen Ausdrucks, den Energieverläufen, ansetzen, und von diesen zu weiteren kompositionstechnischen Details vordringen. Dabei möchte ich insbesondere hervorheben, wie Kelterborn in diesem

6 Rudolf Kelterborn, *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks* (1964), in: ders., *Musik im Brennpunkt*, S. 94 (vgl. Anm. 1). Dass eine kompositorische Umsetzung »mathematischer Ordnungen« von vornherein einem »Bemühen um grösstmögliche Ausdruckskraft« im Wege stünde, meint Kelterborn dabei natürlich nicht. Man denke nur etwa an Luigi Nonos *Il canto sospeso* (1955–56).

7 Ein solches Beispiel im Rahmen eines Mozart'schen »unkonventionellen Achttakters« (Thema von KV 280, 2. Satz) zitiert Kelterborn in *Hinter der klassischen Fassade: Untergründiger Avantgardismus in langsamen Sätzen von Mozarts Klaviersonaten*, in: *Schweizer Musikzeitung*, Februar 2008, S. 19.

8 Diese Begriffe erscheinen unter anderem in Kelterborns Aufsätzen in *Musik im Brennpunkt*, S. 67, 68, 86 (vgl. Anm. 1) und in *Analyse und Interpretation: Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen. Bach-Haydn-Mozart-Beethoven-Schumann-Brahms-Schönberg-Bartók*, Winterthur: Amadeus 1993, S. 39. In seinen Skizzen verweist Kelterborn ebenfalls auf Arten der Bewegung, so auf »versch. Bewegungsgrade« im autographen Formplan zu *Namenlos*, reproduziert und besprochen in Anton Haefeli, »Vegghio, penso, ardo ...«. Zu Rudolf Kelterborns »Namenlos«, sechs Kompositionen für grosses Ensemble und elektronische Klänge (1995–96), in: »Entre Denges et Denez...«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 296–298.

Werk »formal mehrschichtig« denkt, und damit einen weiteren zentralen Aspekt der Kelterborn'schen musikalischen Poetik analytisch umreissen.⁹ Dieser Beitrag ist keine Quellenstudie – ich habe weder die Arbeitsmaterialien des Komponisten konsultiert noch mit ihm je über das Werk gesprochen –, sondern ein analytischer Streifzug durch die *Four Pieces* aus der Perspektive meines Hörens und Lesens der Partitur.¹⁰

Bewegungsintensität (Energieverläufe)

Wie beim Hören von Musik allgemein, empfinde ich in Kelterborns Musik zwei Arten von Energie, die ihren Ausdruck prägen und die ich mit *Bewegungsintensität* und *Spannung* charakterisieren möchte. Bewegungsintensität ist die Kraft, die ich an der musikalischen Oberfläche wahrnehme. Je höher beispielsweise die Bewegungsdichte, oder je grösser der Bogendruck eines Streichinstruments (bis hin zum Kratzen), desto grösser die Intensität. Diese lässt sich nicht nur hörend, sondern ganz konkret anhand des Notentextes erkennen und belegen. Mit Spannung hingegen ist das Element der hervorgerufenen Hörerwartung und deren voller oder teilweiser Erfüllung oder deren Nichterfüllung im zeitlichen Verlauf gemeint. Dieser Aspekt kann zwar ebenfalls anhand des Notentextes umrissen werden, stellt aber ein subjektiveres Element dar, welches von verschiedenen Hörenden mitunter verschieden empfunden wird, und welches zudem stark von der musikalischen Interpretation abhängt. Hohe Bewegungsintensität kann dabei durchaus von tiefer Spannung sein, beispielsweise dann, wenn ein wildes Durcheinander von musikalischen Gesten völlig erwartungsgemäss und ohne weiteres Überraschungselement eintritt. Und umgekehrt, wie wir dies in den *Four Pieces* öfters erleben, kann ein plötzlicher Bewegungsstillstand im *pianissimo* – wenn der Effekt nicht durch bereits früher erklungene, ähnliche Wendungen abgeschwächt ist – die Spannung steil in die Höhe schiessen lassen; der hohe Grad der Spannung zeigt sich dann dadurch, dass sensible Hörer beispielsweise an solchen Stellen nicht husten.

In den folgenden Beispielen möchte ich nun die Architektur der *Four Pieces* aus der Perspektive der Bewegungsintensität näher betrachten und nicht weiter auf die Spannungsverläufe eingehen, so zentral diese für Kelterborns Musik auch sind.¹¹ In

9 Der Terminus »formale Mehrschichtigkeit« stammt von ihm selbst. Siehe Rudolf Kelterborn, *Formale Mehrschichtigkeit: Ein Beitrag zur Formen- und zur Kompositionslehre* (1964), in: ders., *Musik im Brennpunkt*, S. 85–93 (vgl. Anm. 1).

10 Mein analytisches Vorgehen ist hier von Kelterborn selbst beeinflusst, der dem Hören beim Analysieren eine primäre Rolle zuschreibt. Das habe ich während meiner eigenen Studien bei ihm immer wieder in der analytischen Praxis erleben dürfen. Zu diesem Thema siehe auch Anton Haefeli, *Docere inveniando – Invenire docendo oder Der Komponist als Musikdenker und Lehrer*, in: *Rudolf Kelterborn. Komponist, Musikdenker, Vermittler*, hrsg. von Andres Briner, Thomas Gartmann und Felix Meyer (Dossier Musik Pro Helvetia), Bern: Zytglogge 1993, S. 116 f.

11 Ich habe den Begriff Bewegungsintensität gewählt, um ihn von den Termini Bewegungsenergie beziehungsweise kinetische Energie zu unterscheiden, wie sie von der Theorie Ernst Kurths belegt sind. Während letztere Begriffe auf den ersten Blick für unsere analytischen Zwecke ebenso treffend erscheinen mögen, zielen sie bei Kurth auf den »psychologischen Vor-

den Four Pieces scheinen mir sechs Arten von Bewegungsintensität vorzuliegen, die, wie in Abb. 1 (siehe die Abbildungen im Anhang zu diesem Artikel) beschrieben, von statischem, vorwärtsdrängendem, widerborstigem, energiegeladen-zerfallendem oder auslaufendem Charakter sind. Die jeweilige Intensität geht immer aus dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren hervor. Abb. 2 analysiert die Form des ersten Stücks gemäss der Abfolge von Bewegungsintensitäten. Der Grad der Intensität eines jeden Abschnitts ist jeweils durch einen kurzen Partiturausschnitt illustriert. Das Beispiel ist wie gewohnt Zeile für Zeile zu lesen. In der räumlichen Darstellung sind Passagen analoger Intensität dabei untereinander aufgelistet, wodurch ein formales Prinzip dieses Satzes deutlich erkennbar wird: Der Satz durchläuft zweimal die Stadien $\beta-\gamma$ (T. 1–20 und T. 21–43) und zweimal $\alpha-\alpha/\beta-\gamma$ (T. 43–64 und T. 64–85), bevor er in die höchste Bewegungsintensität δ mündet (T. 86–91) und via ϕ wieder zur allmählichen Ruhe kommt (T. 92–97).¹² Abb. 3 zeigt, dass das dritte Stück eine ähnliche formale Anlage aufweist, nur dass hier die Folge der Bewegungsintensitäten $\beta-\gamma$ (T. 1–45) und $\alpha-\alpha/\beta-\gamma$ (T. 46–60) jeweils nur einmal durchlaufen werden. Dieses Stück dringt auch nicht bis δ vor, erreicht also nicht die Aggressionsstufe des ersten Satzes und, wie wir sehen werden, der anderen Stücke. Abb. 4a fasst den Vergleich zwischen den Stücken I und III schematisch zusammen.

Unter demselben Gesichtspunkt lassen sich auch formale Beziehungen mit den anderen Stücken erkennen. Aus Platzgründen sei hier auf eine volle Illustration der Stücke II und IV verzichtet. Der schematische Vergleich der Stücke I und II in Abb.

gang« des Hörens von (melodischer) Bewegung. Die rhythmische Struktur eines Werkes, die Belegung eines Klanges durch Figuren oder vibrato usw. sind dabei nur »Oberflächenerscheinung«. Nach Kurth sind »Spannkraft«, »Spannungsvorgang« und »Bewegungsspannung« Teil der psychologischen Vorgänge, die sich in der »Bewegungsenergie« manifestieren. Siehe Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Bern: Kropfholz 1946, S. XIX, 2–23. Ich ziehe es für die Analyse von Kelterborns (nicht-tonaler) Musik vor, Bewegung von Spannung zu trennen. So interessant das Thema vielleicht wäre, fühle ich mich nicht in der Lage, die psychologischen Vorgänge, die hinter Kelterborns musikalischem Ausdruck stehen, analytisch zu erfassen. Ein solcher Versuch müsste klar zwischen der Musik, wie sie beim Hören empfunden wird, und der Kenntnis der Person und musikalischen Gefühlswelt des Komponisten, der diese Musik hervorgebracht hat, unterscheiden. Ich werde kurz darauf zurückkommen (vgl. Anm. 19).

¹² Die räumliche Darstellung in Abb. 2 folgt der Methode der *Distributional Analysis* (David Lidov), indem auf eine bestimmte Weise miteinander verwandte Materialien zum einfacheren Vergleich untereinander vermerkt sind. Die Methode wurde von Nicolas Ruwet als »paradigmatische Analyse« 1966 vorgestellt und später von Jean-Jacques Nattiez in ein semiologisches Modell integriert. In der analytischen Praxis war die Methode schon früher geläufig, wie sie z. B. Boulez in seiner (durch Messiaen inspirierte) Analyse von 1951 von Strawinskys *Le Sacre* anwandte. Die Abb. 2 und 3 schälen Verwandtschaften nicht im Tonhöhen-, rhythmischen oder gestischen Bereich der Materialien heraus, sondern ausschliesslich Entsprechungen in den Bewegungsintensitäten. David Lidov, *The »Lamento di Tristano«*, in: *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, hrsg. von Mark Everist, Oxford: Basil Blackwell 1992, S. 66–92; Nicolas Ruwet, *Méthodes d'analyse en musicologie*, in: *Revue belge de musicologie* 20, 1966, S. 65–90; Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press 1990; Pierre Boulez, *Stravinsky demeure*, in: ders., *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 75–145.

4b zeigt, wie das zweite Stück einerseits auf längere statische Abschnitte (α) verzichtet und andererseits tiefer in den aggressiven Bereich (δ und ϵ) vordringt, um mit einer Mischung von bewegungsintensiven und auslaufenden Gesten auszuklingen, dabei insgesamt deutliche Parallelen zum ersten Stück beibehaltend. Das vierte Stück (Abb. 4c) beginnt mit aggressiven Gesten (δ) und hält nach gemischt belebtem Material ($\delta/\beta/\gamma$) wiederholt bei statischen Akkorden inne ($\beta/\gamma/\alpha$ sowie später $\gamma-\alpha$), dabei quasi die Entwicklung des ersten Stücks rückwärts durchlaufend, bevor sich die Textur wieder belebt ($\beta/\gamma/\epsilon$) und schliesslich ausklingt (ϕ).

Um eine Übersicht, gewissermassen aus der Vogelperspektive, über die Bewegungsverläufe der vier Stücke zu gewinnen, habe ich mich hier auf eine grobe Abstufung der Bewegungsintensitäten festgelegt. Andere Hörerinnen und Hörer mögen diese differenzierter, möglicherweise aber auch weniger differenziert empfinden, doch denke ich, dass dieses grobe Bild eine Vorstellung davon gibt, wie sich das Werk insgesamt über seine Dauer von ca. 17½ Minuten hin »bewegt«. Abschnitte von einer bestimmten Bewegungsintensität sind dabei immer wieder auch von Materialien anderer Intensitäten durchsetzt. Durch solchermassen eingebaute Kontraste wird – durch momentane Distanznahme – jeweils der Eindruck der insgesamt dominierenden Intensität noch verstärkt. Mit dieser Art von Profilierung gelingt Kelterborn eine klare und gleichzeitig mannigfaltige Gestaltung der Form.¹³ Nebst grossformalen Bezügen, die durch den hier gewählten analytischen Ansatz gezeigt werden konnten (und die auch anderen formalen Interpretationen offen stehen), gibt es – wie das bei Kelterborn zu erwarten ist – noch eine ganze Reihe weiterer struktureller Beziehungen zwischen den vier Sätzen, im Bereich der Motive und ihrer Konturen, der Registeranordnungen, Zentraltöne und Klangfarben.

Strukturelle Beziehungen im Bereich der Tonhöhen und Klangfarben

Abb. 5 greift Bezüge im Bereich der Tonhöhenstruktur und Instrumentation heraus, die über weitere Distanzen in den vier Stücken wirksam sind. Dass sich die entsprechenden Tonhöhenbeziehungen, wenn vielleicht auch erst nach mehrmaligem Hören, überhaupt mitteilen, liegt dabei nicht nur an der individuellen Tonhöhenkonstruktion selbst, sondern ist meistens noch durch andere Faktoren motiviert. So wird im ersten Stück durch ähnliche Gestik, Klangfarbe und Registerwahl ein klarer Bogen zwischen den eng verwandten Materialien des Anfangs und Schlusses gespannt (siehe auch Abb. 2). Und so entsprechen sich die Schlüsse des ersten und zweiten Stücks durch die Ankerung auf der leeren C-Saite des Cellos mit »verstimmtem« Oberton. Der Ton C (dem in einem Werk mit Streichern durch die tiefsten Saiten von Cello und Bratsche leicht eine bedeutendere Rolle zukommt) tritt zudem markant als Zentraltone der letzten schimmernden Ruheakkorde im ersten Stück hervor (T. 69–71). Die ihnen vorausgehenden statisch-ruhigen Lichtakkorde in den Takten

¹³ Dass Kelterborn eine »grosse formale Gliederung« anstrebt, die »eindeutig und zwingend« ist, war jeher eine Prämisse seines Komponierens. Siehe Rudolf Kelterborn, *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks*, S. 95 (vgl. Anm. 6).

43–64 sind ebenfalls jeweils auf einen bestimmten Ton fokussiert, der in mehreren Oktaven verdoppelt und durch chromatische Nebentöne gefärbt ist. Dabei tritt der Ton Es erstmals deutlich in T. 64 auf, einen Bogen zu ähnlich exponierten Ruhepunkten im zweiten (T. 35), dritten (T. 46) und insbesondere am Schluss des vierten Stücks spannend. Erstmals erscheint dort Es als Schlussston, achtmal in der Violine pizzicato laut angerissen: ein neuer, frischer Schlussston am Ende eines Satzes also, indessen sorgfältig im Laufe der früheren Sätze vorbereitet.

Weitere Bezüge in der mehrschichtigen und dynamischen Formanlage des Werkes sind aus dem Beispiel ersichtlich. Wohl lassen sich solche – und es gibt noch viele weitere, hier nicht dargestellte Beziehungen und Entsprechungen – in einem ausreichend komplexen Werk immer ausmachen.¹⁴ In Kelterborns Musik sind diese aber gezielt eingesetzt, indem sie eine doppelte, sowohl die Form verdeutlichende als auch sie diversifizierende Funktion erfüllen. Und es ist letztlich die Klarheit der sich mitteilenden übergeordneten Form – durch eine geschickte Hierarchisierung der gewählten Mittel –, die beim Hören Halt bietet und es uns erlaubt, ohne Orientierungslosigkeit uns frei von den vielen klangfarblichen, gestisch-dramatischen und harmonischen Feinheiten dieser Musik bewegen zu lassen.

Unter diesen fallen insbesondere zwei Aspekte in der Tonhöhenorganisation auf, die für Kelterborns Musik allgemein typisch sind und die den Klangcharakter der Four Pieces wesentlich prägen. Hierzu gehört erstens Kelterborns Technik, Tonräume in enger oder gemischter Lage chromatisch abzutasten. Man erkennt Kelterborns Stil hier besonders an den perlenden, oft heterophonisch oder kanonisch überlagerten Gestalten, mit denen er solche chromatische Felder gerne absteckt, wie beispielsweise am Anfang des ersten Stücks (Abb. 2 und 6), oder an der expressiven, kantabel-ge-spannten Linienführung, wie am Anfang des dritten Stücks (Abb. 3 und 6).¹⁵ Zweitens verwendet Kelterborn eine Reihe typischer Tonhöhenkombinationen, denen man in seinen Werken seit den späten 1950er Jahren häufig begegnet. Unter diesen spielen insbesondere symmetrische Strukturen eine wichtige Rolle, und ich möchte hier im Sinne einer zusammenfassenden Übersicht ein Herleitungsverfahren illustrieren, welches verdeutlicht, wie diese Strukturen aus einem elementaren Prinzip der Halbtonkombination auseinander hervorgehen. Ob Kelterborn sich dieses Ableitungsverfahrens je bedient hat und ob er sich die Beziehung dieser Strukturen untereinander so vorstellt, weiss ich nicht. Jedenfalls scheint das Verständnis dieser Materialverwandtschaften tief in seinem musikalischen Denken verankert zu sein, und das zumindest in dem von ihm selbst betonten Sinne: »Der Komponist

¹⁴ Kelterborn weist darauf selbst hin, ebd., S. 94.

¹⁵ Der Einfluss Weberns ist hier unverkennbar, dessen Musik Kelterborn intensiv analysiert hat. Eine für die kompositorische Webern-Rezeption ab der Mitte der 1950er Jahre besonders einflussreiche Studie der chromatischen Felder in Weberns (frei-atonaler) Musik ist diejenige von Henri Pousseur. Siehe ders., *Weberns organische Chromatik (1. Bagatelle)*, in: *die Reihe* 2, 1955, S. 56–65.

schaft sein Werk bis ins Detail hinein *bewusst* – nur ist dieses Bewusstsein auf einer anderen als der sprachlich-gedanklichen Ebene angesiedelt.«¹⁶

Man stelle sich die Aufteilung des chromatischen Totals in sechs Zweiklänge wie in Abb. 7a vor. Aus dieser engmaschigen Struktur lässt sich die leicht gelichtete achttönige Skala in Abb. 7b durch ein Auseinanderschieben der Zweiklänge ableiten. Dieser achttönige Modus ist in sich umkehrungssymmetrisch und kann auf drei verschiedene Weisen auf sich selbst transponiert werden (Transposition um 3, 6 und 9 Halbtöne). Werden die Zweiklänge wie in Abb. 7c um eine weitere Position auseinandergeschoben, erhält man einen Sechsklang, der wiederum in sich transpositions- und umkehrungssymmetrisch ist, was auch für den strukturell identischen, komplementären Sechsklang gilt. Setzen wir das Schieben von Zweiklängen in dieser Weise fort, erhalten wir noch die umkehrungs- und transpositionssymmetrische Kombination in Abb. 7d.¹⁷ Dass Kelterborn sich in den *Four Pieces* explizit solcher Zweiklänge (in der Form von kleinen Sekunden/übermässigen Primen, grossen Septimen, kleinen Nonen etc.) als elementare Bausteine bedient, zeigen die folgenden Beispiele. Im Klavierpart des ganzen zweiten Stücks, dessen Anfang in Abb. 8 analysiert ist, sind genau die in Abb. 7a markierten Zweiklänge a–f mannigfaltig permutiert, via zwölftönige Strukturen, deren kombinatorische Eigenschaften in Abb. 9 illustriert sind.¹⁸

Die Konstellationen aus den Abb. 7 und 9 treten in den *Four Pieces* oft hervor. Sie wirken, durch ihre Verwandtschaft untereinander, stilistisch und formal prägend.

16 Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart. Ein Beitrag zur musikalischen Analyse*, Textteil, Basel: Bärenreiter 1981, S. 81. Beispiele aus Kompositionen Kelterborns seit den späten fünfziger Jahren, in denen man bereits die im folgenden erwähnten symmetrischen Tonhöhenbildungen antrifft, bespricht Martin S. Weber in: *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns*, S. 49 f., 63, 91–93, 128–134, 156 f., 161, 165. Ein prägnantes Beispiel der sechstönigen Struktur in Abb. 7c diskutiert Kelterborn anhand eines Ausschnitts aus seiner Oper *Die Errettung Thebens* (1960–62) in: *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks*, S. 98 (vgl. Anm. 6).

17 Auf eine Fortsetzung der Liste mit allen weiteren in sich sowohl transpositions- als auch umkehrungssymmetrischen Kombinationen sei hier verzichtet, da sich die hier ausgewählten Partiturausschnitte auf die Kombinationen in Abb. 7 konzentrieren. Die weiteren, im zweifachen Sinn symmetrischen Kombinationen lassen sich systematisch aus chromatischen Trichorden, Tetrachorden, Pentachorden sowie gemischt strukturierten Zellen herleiten. In sich nur umkehrungssymmetrische (d. h. nicht transpositionssymmetrische) Tonhöhenbildungen verwendet Kelterborn auch oft und bewusst. Die Begriffe *octatonic* (Bsp. 7b) und *hexatonic* (Bsp. 7c) stammen jeweils aus den folgenden beiden Studien: Arthur Berger, *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hrsg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, Princeton: Princeton University Press 1968, S. 123–154; Richard Cohn, *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*, in: *Music Analysis* 15/1, 1996, S. 9–40. In numerischen Bezeichnungen wie (0167) in Abb. 7d werden die Positionen der Töne einer Kombination vom tiefsten Ton aus (hier *Cis* = 0) gemessen.

18 Es ist möglich, dass Kelterborn hier eine Zwölftonreihe verwendet, in welchem Falle es aber zu internen Umstellungen in der Tonreihenfolge gekommen sein muss. Ein jedoch für das Hören relevanteres Erklärungsmodell scheint mir dasjenige in Abb. 9 zu sein, welches die komplementären, aus den Zweiklängen gebauten Hexachorde herauschält, deren interne Ordnung in der kompositorischen Realisation flexibel bleibt.

Zwei exemplarische Passagen sind in den Abb. 10 und 11 wiedergegeben. Abb. 12 zeigt, wie in der dialogisierenden Textur im Abb. 11 sich das Tonmaterial durch eine Folge der besagten Strukturen windet. Das Gefühl des Sich-durchs-Material-Winden wird durch die Gestik der sich aneinander vorbeischlängelnden Melodien in Klavier, Violine und Bratsche metaphorisch noch verstärkt. An den Konturen dieser Melodien, der deutlichen, atemnahen Phrasierung und den expressiven dynamischen Schwellern erkennt man deutlich die Kelterborn'sche Ausdruckssprache.¹⁹ Solchen Melodien und ihnen verwandten, kürzeren Gestalten begegnen wir in den Four Pieces sehr oft (etwa im Abb. 2 im Cello der Takte 3, 18–19 und 22–23 und im Abb. 3 in den Streichern in den Takten 1–3). Ein unmittelbarer, geradezu menschlich-emotionaler Charakter haftet auch vielen anderen Ausdrucksbereichen an, wie beispielsweise im atemlosen Poltern des Cellos am bewegungsintensivsten Punkt des ersten Stücks (Abb. 2, T. 86) oder in der angespannten Atmosphäre des Wortwechsels zwischen Streichern und Klavier in Abb. 10. Wie der musikalische Ausdruck sich hier aus konkreten emotionalen Impulsen nährt, und wie in der Komplexität und Vielfalt ihrer musikalischen Umsetzung interpretatorische Freiräume fürs Hören geschaffen werden, beschreibt Kelterborn besonders plastisch in seiner Programmnotiz zum Werk.²⁰ Wie sich all dies im Rahmen einer fasslichen Architektur der Bewegung und struktureller Bezüge abspielt, davon mögen die hier vorgestellten analytischen Betrachtungen einen ersten Eindruck vermitteln.

19 Auf die Gefahr hin, mich auf methodologisch unsicheres Terrain zu begeben, sei mir dennoch folgende Beobachtung erlaubt: Im musikalischen Ausdruck von Passagen wie den hier beschriebenen höre (und sehe) ich direkt die empfindsame *Person* Kelterborn, wie ich ihn aus vielen Gesprächen, aus seinen Schriften und vor allem als praktischen Musiker (z. B. als Dirigenten) kenne. Für das Verständnis der Musik selbst finde ich diese Assoziierung allerdings wenig hilfreich.

20 Siehe in diesem Band, S. 107.

(Bewegungsintensität zunehmend)				(Bewegungsintensität abnehmend)	
α	β	γ	δ	ϵ	ϕ
statisch, wenig Bewegung	leicht bewegt, leicht vorwärtsdrängend	stärker bis stark bewegt und vorwärtsdrängend	widerborstig, stockend (mit starkem fühlbarem Widerstand, energiegeladen)	zerfallend, zerbröckelnd (energiegeladen)	auslaufend (mit weniger Energie)
Beispiel I, T. 43ff (Bsp. 2): vorwiegend leise, gedehnte Liegeklänge, u.a. mit kurzen, sich wiederholenden Tonfolgen durchgesetzt	Beispiel I, T. iff (Bsp. 2): rasch vorbeihuschende sowie gedehnte Melodien, mit Richtung (z.B. durch sofortige Imitation)	Beispiel I, T. 17-19 (Bsp. 2): wie β , aber intensiver durch schnellere Bewegung, stärkere <i>crescendi</i> , deutlich fallende Bewegung	Beispiel I, T. 86-91 (Bsp. 2): extremer Bogendruck (Kratzen) sowie heftige, laute und atemlose Gesten, oft in extremen Registern	Beispiel II, T. 35ff (ohne Notenbsp.): kurze explosive Gesten und brüchige Kratz- und andere Geräusche	Beispiel I, T. 92-97 (Bsp. 2): leise, mittelschnelle, sich wiederholende Figuren in engem Ambitus, durch phasenverschobene <i>crescendi/decrescendi</i> hypnotisierend wirkend, sowie Liegetöne, zum Stillstand führend

Abbildung 1: Bewegungsintensitäten

β (T. I-16)

♩ = 136-144

Musical score for β (T. I-16). The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a piano part with 'sul tasto' and 'pppp' markings, and a string part with 'ord.' and 'pppp' markings. The second system (measures 5-8) continues the piano part with 'sul pont.' and 'pppp' markings, and the string part with 'ord.' and 'pppp' markings. The third system (measures 9-12) features a piano part with 'pppp' and 'fpp' markings, and a string part with 'pp' and 'fpp' markings. A note at the bottom indicates: *) Immer Holz-Dämpfer! (gilt für alle drei Streichinstrumente).

γ (T. 17-20) (steigend endend)

Musical score for γ (T. 17-20). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 17-20) features a piano part with 'pp' and 'mf' markings, and a string part with 'pp' and 'mf' markings. The second system (measures 21-24) features a piano part with 'pp' and 'mf' markings, and a string part with 'pp' and 'mf' markings.

β (T. 21-24)

Musical score for β (T. 21-24). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 21-24) features a piano part with 'sul pont.' and 'pp' markings, and a string part with 'pp' and 'fpp' markings. The second system (measures 25-28) features a piano part with 'sul tasto' and 'fpp' markings, and a string part with 'fpp' and 'fpp' markings.

γ (T. 25-43) (steigend endend)

Musical score for γ (T. 25-43). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 25-32) features a piano part with 'cresc.' and 'ff' markings, and a string part with 'cresc.' and 'ff' markings. The second system (measures 33-40) features a piano part with 'cresc.' and 'ff' markings, and a string part with 'cresc.' and 'ff' markings.

Abbildung 2: Distributional Analysis der Bewegungsintensitäten im ersten Stück

α , dann α/β (T. 43-61)

γ (T. 62-64) $\longrightarrow$

Abbildung 2 (Fortsetzung): Distributional Analysis der Bewegungsintensitäten im ersten Stück

α , dann α/β (T. 64-78)

γ (T. 79-85) $\searrow$ δ (T. 86-91)
(fallend)

ϕ (T. 92-97)

Abbildung 3: Distributional Analysis der Bewegungen im ersten Stück

 $\beta(T, 1-30)$

♩ = 76 ca. molto flessibile
sori (Holz-Dämpfer)

flautando

p

p < f

p espr.

p <

 $\gamma(\text{T. 3I-45})$

Allegretto

$\text{♩} = 93-96$ flessibile

31

molto espr.

f espr.

 α , dann α/β (T. 46–54)[illegible] $\gamma/\phi(T: 61-67)$

a. Stück I

$$\frac{\beta - \gamma}{2x}$$

$$\frac{\alpha - \alpha/\beta - \gamma}{2x} - \delta - \phi$$

Stück III

$$\frac{\beta - \gamma}{\alpha - \alpha/\beta - \gamma} - \gamma/\phi$$

b. Stück I

$$\frac{\beta - \gamma}{2x}$$

$$\frac{\alpha - \alpha/\beta - \gamma}{2x} - \delta - \phi$$

Stück II

$$\beta/\gamma - \delta/\beta/\gamma \quad (\text{T. 1-12, T. 13-28})$$

$$\beta/\gamma - \varepsilon/\delta/\beta/\gamma/\phi \quad (\text{T. 29-34, T. 35-52})$$

c. Stück I

$$\frac{\beta - \gamma}{2x}$$

$$\frac{\alpha - \alpha/\beta - \gamma}{2x} - \delta - \phi$$

Stück IV

$$\frac{\delta/\beta/\gamma - \beta/\gamma/\alpha}{\gamma - \alpha - \beta/\gamma/\varepsilon - \phi}$$

(T. 1-25, T. 26-27,
T. 28-48, T. 49-53, T. 54-60, T. 61-62)

Abbildung 4: Folge der Bewegungsintensitäten in den vier Stücken, schematischer Vergleich

I

T. 1 2 3 17 21 25 43 47 53 54 64 69 70 71 86 92 95-97

a)

pppp / pp *p p pp pp fpp mp mp mp sfz ppp - p*

Verlauf der Bewegungsintensität: β — γ — β — γ — α — α/β — γ — α — α/β — γ — δ — ϕ

II

1 4 13 23 29 32 35 37 44 48 50 52

b)

arpeggierter Klavierklang *ff* arpeggierter Klavierklang *ff* extremer Bogendruck (notierte Tonhöhe stark verzerrt) *pp pp* gleicher Klavierklang wie in T. 4 *ff* *fp* *pp* *pp* *pp* *pp* *mp* *pp*

β/γ — $\delta/\beta/\gamma$ — β/γ — $\epsilon/\delta/\beta/\gamma/\phi$ — ϕ

III

1 2 3 31 42 46 55 58 63 67

c)

p f *f ff* *f* *pp* *f*

mittleres bis hohes Register plötzliche Öffnung des tiefen Registers

IV

Ende: 62

Vl. pizz. *Vc.*

β — γ — α — α/β — γ — γ/ϕ — ϕ

Abbildung 5: Schlüsselmomente und formale Bezüge in den vier Stücken (Auswahl)

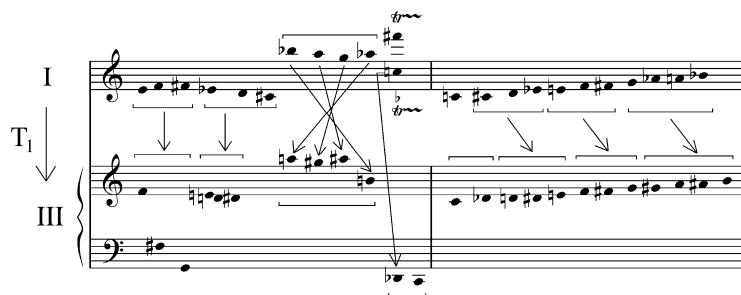


Abbildung 6: Chromatische Segmentierung am Beginn des ersten und dritten Stücks (siehe auch Abb. 2 und 3)

- | | | | |
|----|--|--|---|
| a) | | Unterteilung in 6 Zweiklänge | Abb. 8 |
| b) | | octatonic
(Messiaens 2. Modus) | Abb. 10–12 |
| c) | | hexatonic
»Ode-to-Napoleon«-Hexachord
(014589) | Abb. 5b, T. 35 (b/d/f)
Abb. 11–12 |
| d) | | (0167) | Abb. 5a, T. 3 (b/e), T. 86 (l.h., b/e),
Ende T. 2 und T. 85 (r.h., andere Transp.) |

Abbildung 7: Aus chromatischen Zweiklängen aufgebaute transpositions- und umkehrungssymmetrische Tonhöhenkombinationen, die in *Four Pieces* oft anzutreffen sind

Klavier solo

im Rahmen *f* eine »bewegliche« Dynamik

*) kurze Zäsuren von unterschiedlicher Dauer: ca. 1/2 bis maximal 1 1/2 Sek.

Abbildung 8: Beginn des zweiten Stücks in reduzierter Notation, mit Analyse der Hexachorde

a c d
b e f

Aufteilung des chrom. Totals
entspricht Hauers 6. Trope

komplementäre Hexachord-Paare
A1-B3, A2-B4, B1-A3, B2-A4:

Zweiklänge in den Hexachorden:

A1	B3	a, d, c	b, e, f
A2	B4	a, d, f	b, e, e
B1	A3	a, d, e	e, f, b
B2	A4	a, d, b	e, f, e

Abbildung 9: Aus den Zweiklängen in Bsp. 7a abgeleitete Hexachordkombinationen für das zweite Stück (Abb. 8)

Material in den Streichern:

oct. (Messiaens Modus 2³) oct. (2²) oct. (2²) (0167) (0134) oct. oct. (2¹)(2²) oct. (0167) oct. (2¹) oct. (2¹) oct. (2¹) oct. (2²)

36

sempre ff marc.

sempre ff marc.

(♩ = 88) 8va-1, (loco) 8va-1, (loco) 8va-1, (loco)

ff 3 3 *ff* 3 *ff* 3 *ff* 3

Material im Klavier:

B3 A1 A3 [⊗] (fast A1) T-1 (A1) B1 [D]

Abbildung 10: Viertes Stück, T. 36–38, mit Identifikation der Tonhöhenmaterialien

rit. $\text{♩} = 60-64$, flessibile
 15 (c.s.) Dämpfer weg
fpp *morendo* *p* *teneramente* *p* *p espr.*
 (c.s.) *fpp* *morendo* *p* *dolce espr.* *espr.*
 (c.s.) *fpp* *morendo* *p* *espr., cantando* *espr.*
p *hex.*

oct. (2²) oct. (2³) oct. (2¹) oct. (2²)

Abbildung 11: Drittes Stück, T. 15–20, mit Identifikation der Tonhöhenmaterialien

octatonic (2²)
 oct. (2³)
 oct. (2¹)
 hexatonic
 oct. (2²)

Abbildung 12: Verlauf der Tonhöhenmaterialien in Abb. 11 zusammengefasst

Gespräche

Bewegliche Formkonzepte

Marie Luise Maintz im Gespräch mit Rudolf Kelterborn

»Wir haben eine Pflicht gegenüber der Musik: sie zu erfinden«, postulierte Strawinsky in seiner Musikalischen Poetik.¹ Herr Kelterborn, jenes unablässige Neu-Erfinden von Musik beschreiben auch Sie als einen wichtigen Grundsatz Ihres Schaffens. Wie verhält sich dies zu dem Fortentwickeln von Strukturen, Formen, Material über einen längeren Zeitraum hinweg?

Ich würde – auf mich bezogen – weniger von »erfinden« als von »sich-einfallen-lassen« sprechen. Und das betrifft *alle* Ebenen: von der übergeordneten Grossform und deren Gliederung über räumliche Aspekte bis hin zur kompositorischen Gestaltung der inneren Strukturen. Zum musikalischen Einfall gehören selbstverständlich auch Ausdruck, Klima, Emotionalität; aber dazu kann ich mich bei eigenen Kompositionen natürlich schlecht äussern ... Wenn ich einen Kompositionsauftrag erhalte, bedinge ich mir für eine verbindliche Antwort immer eine ziemlich grosszügige Bedenkzeit aus. Während dieser Bedenkzeit teste ich, ob mir zum Auftrag etwas Überzeugendes einfällt. Dieser »Test« kann auch zu Absagen führen. Da ich kaum über meine eigene kompositorische Entwicklung reflektiere, kann ich Fragen nach der längerfristigen Evolution meiner musikalischen Sprache und meiner kompositorischen Verfahren etc. nicht beantworten.

In Ihrer Orchesterkomposition *Grosses Relief* aus dem Jahr 2002 geht die musikalische Struktur, die wechselnde Klangkonstellationen wie Aggregatzustände in den Brennpunkt stellt, einher mit einer ganz eigenen räumlichen Aufstellung des Orchesters. Auch in der *Herbstmusik* (2002) werden drei Solistengruppen vom Orchester getrennt, so dass sich ein Konzertieren von Klanggruppen ergibt. Ein »bewegliches Formkonzept« wird hier mit einer Klangbewegung im Raum verbunden. Arbeiten Sie weiter an solchen Konzepten?

Meine beiden jüngsten Orchesterkompositionen *Grosses Relief* und *Herbstmusik* haben gemeinsam, dass sie aus Teilen von ganz verschiedener Dauer bestehen, die indessen ein übergeordnetes Ganzes bilden. Beim *Grossen Relief* gibt es einerseits eigentliche Sätze und andererseits fragmentarische Bruchstücke; bei der *Herbstmusik* sind es Sätze von zwischen 50 Sekunden und fünf Minuten Dauer. Diese »beweglichen Formkonzepte« entspringen meiner Überzeugung, dass ich für ein neues Werk nicht einfach ein bestehendes formales Modell (schon gar nicht ein historisches!) benützen kann, sondern immer wieder eine neue Form erfinden bzw. mir einfallen lassen muss. Die in beiden Werken ungewöhnlichen Platzierungen der Orchester-Gruppen sind Bestandteil der »beweglichen Formkonzepte«.

1 Zitiert nach Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche I*, Mainz etc.: Schott 1983, S. 205.

In der Mitte des ersten Teils im Grossen Relief erklingt von vierzehn Violinen, die wie ein Diadem in der hintersten (und höchsten) Reihe des Orchesters aufgereiht sind, ein hoher Schichtklang von irisierender Schönheit, eine ferne Sphäre, der sich dann ein markanter Gesang des tiefen Streicherchors und Bläserattacken entgegensetzen. Solche Klangflächen gibt es auch in den früheren Orchesterwerken, den Phantasmen (1965/66), der Traummusik (1971), der Sinfonie IV (1985/86). Sie erscheinen mir wie eine Chiffre, wie ein ferner Hintergrund, vor dem sich ihre kontrastreichen, vielschichtigen, energiegeladenen Strukturen absetzen und der auch die Werke in sich verklammert. Sehen Sie selbst solche Bezüge zwischen Ihren Kompositionen?

Sie hören das durchaus sinngemäss. Solche Bezüge gibt es sicher zwischen vielen meiner Kompositionen. Manchmal entdecke ich heute zu meiner eigenen Überraschung gewisse Analogien zwischen Werken, deren Entstehungszeiten 40 bis 50 Jahre auseinander liegen. Aber wie gesagt, derartige Selbstbetrachtungen reizen mich kaum.

Der Begriff Relief hat etwas mit Plastizität, Deutlichkeit, Konturiertheit und Tiefe zu tun, mit einem Denken in Schichten. Auch in Ihrem Ensemblebuch IV (2004/05), das Hermann Hesses Skizzenblatt beziehungsreich interpretiert, zieht sich ein zentrales Bild durch die Sätze der Komposition: »Einsam steht und rastet am Strand ein alter Mann denkt der Heimat«. In den Ensemblebüchern entwerfen Sie ein vielschichtiges Miteinander von Vokalität, Wort und Instrumentalklang. Worum geht es Ihnen in der Komposition mit Stimme und Text?

Es liegt mir daran, sowohl direkt hörbare Bezüge zwischen Text und Musik zu schaffen, als auch eine autonome musikalische Ebene zu errichten, die das, was der Text sozusagen verschweigt, erhellt oder sogar einen Kontrapunkt zum Text setzt. Ausführlicher habe ich mich zum kompositorischen Umgang mit Texten kürzlich in einer Publikation geäussert.² In den *Ensemble-Büchern* wird übrigens das Instrumentarium nicht als festes Ensemble, sondern als Pool eingesetzt, aus dem wechselnde Besetzungen zusammengestellt werden. So gibt es etwa im *Ensemble-Buch I* für Bariton und 13 Instrumente einen Satz nur für Bariton, Violine und Cello.

*Die dynamische Seite des Komponisten Kelterborn findet besonderen Ausdruck in der Klaviermusik, etwa den Klavierstücken 1–6 (2000–04), oder im Klavierstück 7 für zwei Klaviere (2005). In ihnen spannen Sie ein weites Ausdrucksspektrum von der zartesten Weichheit bis zum explosiven, perkussiven Klang. Im Klavierquartett *Four pieces for four players* (2005) wird das um die singende bis geräuschhafte Klanglichkeit der Streicher erweitert. Was reizt Sie besonders an den Möglichkeiten des Klaviers?*

Neben ungewöhnlichen Besetzungen reizen mich immer wieder die ganz konventionellen Kombinationen: Streichquartett, Klavierquartett, Streichtrio, Klaviertrio. Ich betrachte diese traditionsreichen Besetzungen auch als kompositorisch anspruchsvolle Herausforderung. Das gilt auch für das Soloklavier. Nach 1965 (*Mono-*

² Vgl. auch Rudolf Kelterborn, *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten*, in: *dissonanz/dissonance* 106, Juni 2009, S. 8–13; in diesem Band, S. 42 ff.

sonata) habe ich kein gewichtiges Werk für Solo-Klavier geschrieben. Da hatte sich einiges an Einfallspotenzial angestaut, als ich meine Klavierstücke 1–7 komponierte – hoffentlich spürt man das auch!

Woran arbeiten Sie zur Zeit? Und, falls Sie darüber schon etwas verraten möchten, welche Kompositionen planen Sie für die Zukunft?

Ich arbeite an einem grösseren Projekt mit dreizeiligen japanischen Haikus für zwei Singstimmen und drei Instrumente [*Das Ohr des Innern*, 2011]. Mich fasziniert der höchst differenzierte Umgang mit der Zeit bei diesen Miniaturen: Einige umspannen wenige Sekunden, andere Ewigkeiten. Das musikalisch zu gestalten, finde ich sehr spannend. Und dann rumort in mir – schon seit langem – ein grosses sinfonisches Nachtstück. Ob etwas daraus wird, kann ich noch nicht sagen [*Sinfonie 5 in einem Satz (La notte)*, 2011/12].

Sie haben Generationen von Komponisten als Lehrer und Mentor begleitet und sind immer noch im aktiven Austausch mit dem Nachwuchs. Wie sehen Sie die Situation heute: Würden Sie einem jungen Menschen dazu raten, Komponist zu werden?

Ich würde ganz bestimmt keinem jungen Menschen raten, Komponistin oder Komponist zu werden. Aber wenn ich spüre, dass da inwendig ein starkes Feuer brennt und dass es da eine bohrende Neugier gibt, die Fähigkeiten des Umsetzens innerer Vorstellungen mit Leidenschaft zu entwickeln – dann würde ich mit allen verfügbaren Mitteln fördern, Mut machen und gleichzeitig die Schwierigkeiten dieses Berufes in unserer Zeit offen ansprechen.

(*t*)akte, 2/2010)

»Man geht durch die Nacht«

Lucas Bennett im Gespräch mit Rudolf Kelterborn über die Sinfonie 5 in einem Satz (*La notte*)

Die Sinfonie 5 in einem Satz (La notte) von Rudolf Kelterborn geht auf einen Auftrag der Musik-Akademie Basel zurück aus Anlass des achtzigsten Geburtstags des Komponisten im Jahr 2011. Sie entstand in den Jahren 2011 und 2012 und wurde am 14. April 2013 vom Orchester der Hochschule für Musik Basel unter der Leitung von Christoph-Mathias Mueller in Basel uraufgeführt.

Herr Kelterborn, gab es eine Vorgabe seitens der Basler Musik-Akademie, eine Sinfonie zu komponieren, oder waren Sie ganz frei?

Nein, eine Besetzung war nicht vorgegeben. Ich dachte einige Zeit darüber nach, eigentlich hatte ich keine Sinfonie mehr schreiben wollen, doch der Gedanke daran kam mir immer wieder. Ich hatte auch andere Varianten angedacht, aber die Sinfonie lag mir dann doch am meisten am Herzen.

Es gibt in Ihrem ganzen Werk immer auch einen starken Bezug zu traditionellen Gattungsbezeichnungen. Welche Merkmale sind ausschlaggebend dafür, dass Sie ein Orchesterwerk als Sinfonie bezeichnen?

Die Bezeichnung hat zunächst einmal nichts zu tun mit der klassischen oder romantischen Sinfonie in dem Sinne, dass ich etwa irgendeine Form adaptieren würde. Der Begriff bezeichnet ja auch in der geschichtlichen Entwicklung durchaus Verschiedenes – denken Sie etwa an die vorklassische Sinfonie oder an die dreistimmigen Inventionen Bachs, die auch Sinfoniae heissen. Für mich ist eine Sinfonie ein gross besetztes Orchesterwerk, das auch eine gross angelegte Form aufweist. Damit verbinde ich einen gewissen inhaltlichen Anspruch; ich würde nie ein spielerisches Stück als Sinfonie bezeichnen. Von meinen vorangehenden Sinfonien ist die erste dreisätzig, die vierte Sinfonie ist wie die fünfte einsätzig, eine weitere ist zweisätzig. All diesen Stücken liegen keine traditionellen Formtypen wie Sonatensatz und Scherzo zugrunde, sondern es handelt sich um je eigene Formen. Ich möchte ja nicht einfach Formgefässe füllen, zumal traditionelle Formen fast immer mit tonalen Bezügen verbunden sind, die in meiner Musik natürlich keine Rolle mehr spielen. Der Unterschied eines Themas in Dur und eines nächsten in Moll in einer romantischen Sinfonie ergibt eine wunderbare Differenzierung – wenn ich diesen Unterschied aber nicht habe und trotzdem ein solches Formgefäss verwenden würde, wäre das etwa, als ob man von einem farbigen Bild ein Schwarz-Weiss-Foto machen würde. Jedes meiner Stücke hat eine eigene Form – ich muss sie mir jedes Mal einfallen lassen, die Ideen dafür entwickeln.

Ihre fünf Sinfonien sind mit 18 bis 20 Minuten Dauer alle etwa gleich lang. Ist das die Konsequenz einer bestimmten formalen oder inhaltlichen Vorstellung oder ist es ein Zufall?

Zufall ist es sicher nicht. Zu bedenken ist aber, dass fünf Stücke, die je etwa gleich lang dauern, nicht unbedingt gleich lang sind. Beim Musikhören spielt nicht die Sekundenzahl die entscheidende Rolle, sondern die psychologische Zeit, das Erleben des Zeitflusses. Und dann hoffe ich immer auch, dass meine Stücke nicht zu lang sind ...

Zwei Ihrer Sinfonien tragen einen Titel; die dritte von 1975 Espansione und die fünfte La Notte. Ich dachte zunächst spontan an Vivaldis Flötenkonzert mit demselben Titel mit den Sätzen Fantasma und Il sonno ...

... mit Vivaldi hat es gar nichts zu tun. Sie finden in meinem Werkverzeichnis viele Titel, die, gattungsbedingt, neutral sind: Musik für soundso viel Instrumente, Four movements for classical orchestra, Sonate, Kammersonate in drei Sätzen, Sinfonie usw. Und dann gibt es Stücke, deren Titel die Fantasie der Zuhörer in eine bestimmte Richtung lenken möchte, zum Beispiel die *Phantasmen* für Orchester, *Traummusik* für kleines Orchester, Vier Nachtstücke für Kammerorchester. Diese Titel wollen aber keine bestimmte Vorstellung definieren oder gar eine konkrete Geschichte erzählen. Der Titel *La Notte* lenkt die Erwartung, auch wenn derjenige, der etwa ein romantisch-poetisches Stück erwartet, enttäuscht oder zumindest überrascht sein dürfte. »Die Nacht« ist keine enge poetische Vorgabe, die Assoziationen entstehen beim Zuhörer. Ich komponiere *Musik*, und wenn ich aussermusikalische Erwartungen in eine gewisse Richtung lenke, ist das schon sehr viel ...

Innerhalb Ihrer poetischen Werktitel wie Notturmi, Gesänge zur Nacht, Chiaroscuro, Lux et Tenebrae spielt die Nacht, aber auch der Gegensatz zwischen hell und dunkel immer wieder eine wichtige Rolle. Haben diese Themen für Sie eine ganz besondere Bedeutung?

Ja. Es gibt in meinem Zyklus *Ensemble-Buch I*, in dem ich Texte von Erika Burkhardt vertont habe, auch rein instrumentale Stücke wie *Lichtstück* und *Nachtstück*. Das Gegensatzpaar hell – dunkel spielt für mich tatsächlich eine grosse Rolle, nicht nur in einem realen physikalischen, sondern natürlich auch in einem geistig-seelischen Sinn. Meine ersten Nachtstücke, die *Vier Nachtstücke* für Kammerorchester von 1963 waren übrigens im Wesentlichen noch romantische Nachtstücke. Das gilt auch für das *Notturmo* meines dritten Streichquartetts. Das sind Stücke, die etwas Geheimnisvolles, man kann sagen Romantisches, haben, wobei ich damit keinen Stilbegriff meine, sondern ein gewisses expressives Klima.

Birgt ein Titel wie Die Nacht auch die Gefahr, dass die Hörer sich nur noch auf die Assoziationen konzentrieren und ihnen die Musik als solche ganz unterordnen?

Die Assoziationsmöglichkeiten sind natürlich unbegrenzt, und beim Hören der fünften Sinfonie können sicher ganz viele Assoziationen entstehen. Es ist auch nicht nur ein dunkles Stück, sondern hat auch sehr helle Momente – aber ich möchte niemandem etwas vorschreiben. Man sollte nur nicht unbedingt meinen, den Kern ei-

nes Stückes erfasst zu haben, wenn man selber solche Assoziationen kreiert. Wie ist es Ihnen denn beim Hören ergangen?

Tatsächlich hat man den Eindruck, man wandle durch eine nächtliche Umgebung. Dieser Gang mündet in einer Art Trauermarsch und nimmt ein bedrohliches, unheimliches Ende. Man geht durch verschiedene Szenen und Zustände hindurch. Auf der Ebene der musikalischen Gestaltung meint man immer wieder verwandte Elemente zu erkennen, die aber nie in demselben Kontext erscheinen, zum Beispiel einen stehenden Akkord als eine Art musikalischen Stillstand. Besonders auffällig schien mir das fis, das am Anfang und Schluss der Sinfonie als Einzelton exponiert wird und im ganzen Stück eine wichtige Rolle spielt. In der Faktur des Satzes ist auch der Gegensatz zwischen klarer Klanggebung und amorphen, instabilen Klängen sehr ausgeprägt.

Der Ton fis spielt tatsächlich eine grosse Rolle, ebenso wie Akkorde, die nicht amorph sind, sondern eine gewisse Gestaltwirkung aufweisen – sie sind manchmal ähnlich, manchmal verschieden. Wichtig ist ausserdem der Gebrauch der verschiedenen Register. Meine Grundidee war, dass diese Musik nie an einen bestimmten Punkt zurückkehren soll. Die musikalischen Bezüge liegen mehr im Gestischen, dazu gehören das Moment des Einzeltons und akkordische Stillstände, wie Sie sagen. Für mich war dieses Stück durchaus experimentell, indem es nie etwas Reprisenartiges bringt, also keine ganzen Komplexe wiederholt werden. Trotzdem sollte ein gesamthafter Bogen über dem Ganzen spürbar sein – darin bestand für mich der experimentelle Aspekt der Arbeit. Ich selber finde, dass mir das geraten ist und die Form nicht gestückelt wirkt. Wichtig sind aber auch die kammermusikalischen Auseinandersetzungen im ganzen Stück, das Horn spielt eine wichtige Rolle, ebenso die Saxophone, die Solo-Oboe und die Solo-Flöte, die abseits vom Orchester im Raum auftreten. Auch hier wiederholt sich nie etwas. Und, um zum poetischen Bezug zurückzukommen, dies ist nun eine moderne Nacht; es ist nicht eine Nacht irgendwo in einem wunderbaren stillen Wäldlein, sondern es steckt die Grossstadt darin. Es wird deshalb mitunter auch grell und hell. Wie Sie gesagt haben: Man geht durch die Nacht.

Mich beeindruckt an dem Stück besonders, dass man es bei aller Komplexität voraussetzungslos hören kann und immer das Gefühl hat, einen roten Faden wahrzunehmen. Es hat zum einen starke dramatische Dimensionen und zum anderen spürt man eine starke Kohäsion des musikalischen Materials, auch wenn ich dies analytisch nicht ohne Weiteres belegen könnte.

Ich bin davon überzeugt, dass es sich im Hörerlebnis auswirkt, wenn innere Strukturen – also Intervallfolgen, rhythmische Konstellationen, vertikale Klänge – für ein ganzes Stück massgeblich sind. Ich muss diese inneren Strukturen aber nicht hörend nachvollziehen können. Es gibt auch in alter Musik viele versteckte Materialbezüge, die ich nicht hörend erkennen kann. In meinem Stück gibt es ein dichtes Netz von derartigen strukturellen Bezügen, von denen viele höchstens geahnt werden können, während andere (besonders klangliche) durchaus wahrnehmbare Bezugspunkte schaffen mögen.

Vielleicht trägt auch die Faktur der Sinfonie zu diesem kohärenten Gesamteindruck bei – klanglich ist das Werk hoch differenziert, der Satz ist wohl anspruchsvoll, es werden den Instrumenten aber keine gesuchten rhythmischen oder spieltechnischen Schwierigkeiten abverlangt ...

Dazu möchte ich etwas ganz Allgemeines sagen. Ich habe auch meinen Schülern immer gesagt: Wenn eine Partitur komplizierter aussieht, als sie klingt, stimmt etwas nicht. Aber eine Partitur, die einfacher aussieht, als sie klingt, ist gut. Ich würde sagen, dass meine Partituren generell einfacher aussehen als sie klingen. Ich habe immer Wert darauf gelegt, keine unnötigen, abstrakten Komplikationen hineinzubringen.

Gab es bereits weitere Aufführungen der fünften Sinfonie oder sind weitere Aufführungen geplant?

Es wird im kommenden Frühjahr eine Aufführung in Göttingen geben unter Christoph-Mathias Mueller, der ja schon die Uraufführung mit dem Orchester der Musikhochschule Basel ganz hervorragend realisiert hat. Im Vergleich zu früheren Werken sind das natürlich wenige Aufführungen, aber man will jetzt vor allem Uraufführungen haben, das Gros der Medien interessiert sich heute kaum noch für etwas anderes.

(SMZ, 11/2013)

»Musik ist Fülle des Lebens«

Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Michael Kunkel

Neue Werke von Ihnen sind immer wieder für Überraschungen gut. Oft zeigen sich Perspektiven auf Dinge, die man aus Ihrem Schaffen so nicht kennt. So haben Sie in Ihrem Leben bereits sehr viel für Orchester komponiert und vor einigen Jahren offenbar erwogen, Ihr Orchester-Œuvre als abgeschlossen zu betrachten.¹ Dennoch haben Sie im Jahr 2002 gleich zwei weitere grosse Orchesterwerke komponiert, in denen Sie Neues zu sagen hatten: Grosses Relief. Orchesterale Musik in fünf Teilen und einigen Bruchstücken und Herbstmusik. 7 Stücke für Orchester. Warum war es für Sie notwendig, nach so viel Orchestermusik² noch mehr davon zu komponieren?

Es ist schwer zu erklären, warum ein Stück notwendig ist. Sehr oft gibt es ja einen äusseren Anlass, aber im Fall von *Grosses Relief* war es so, dass ich ein neues Orchesterwerk schreiben *musste*, weil sich in mir Vorstellungen, Ideen, Klangvisionen entwickelten. Daher suchte ich den Kontakt zur Basel Sinfonietta und bewarb mich wie ein junger Komponist – zum Glück mit Erfolg. Das Besondere an diesem Werk ist ja, dass es keine geschlossene, gross angelegte sinfonische Komposition, sondern sehr asymmetrisch ist, dass es neben grösseren Sätzen ganz kurze Bruchstücke gibt. Dann kommt noch dazu, dass die Instrumentengruppierungen nicht der konventionellen Orchesteraufstellung entsprechen ...

... das ist mit normalen Orchestern fast nicht zu machen ...

... eben. Deshalb habe ich mich an die Sinfonietta gewendet. Man kann das Gefühl haben, in einem bestimmten Bereich, sei es Orchester, Streichquartett, Oper, alles gesagt zu haben, und dann erweist sich dieses Gefühl eines Tages als trügerisch. Ich reflektiere nicht so sehr darüber.

Könnten Sie beschreiben, welcher Art diese neuen Ideen waren, die trotzdem kamen?

Wenn ich ein Stück geschrieben habe, vergesse ich es. Und zwar vergesse ich auch den »Grund« und den Entstehungsprozess. Deshalb fällt es mir schwer, etwas dazu zu sagen. Es gibt Einfälle auf verschiedenen Ebenen: Der erste Einfall betrifft die grosse Disposition, die Landkarte einer Komposition, auch die Ausdrucksbereiche.

1 »Vor einiger Zeit hatte ich das Gefühl, nicht noch mehr Orchestermusik schreiben zu müssen.« (Rudolf Kelterborn, zitiert nach »Es muss in einem Komponisten ein Feuer brennen!« *Der Komponist Rudolf Kelterborn im Gespräch [mit Michael Kunkel]*, in: *Basler Zeitung*, 23. Mai 2003, S. 41).

2 Unter anderem vier Sinfonien (1966–67, 1969–70, 1974–75, 1985–86), *Mouvements* (1957), *Canto appassionato* (1959), *Metamorphosen* (1960), *Phantasmen* (1965–66), *Changements* (1971), *Traummusik* (1971), *Kommunikationen* (1971–72), *Erinnerungen an Orpheus* (1977–78), *Chiaroscuro* (1979–80), *Musica luminosa* (1983–84), *Namenlos* (1996), *Four Mouvements* (1997), *Pas-sions* (1998).

Viele Ihrer Kompositionen sind »offene Formen«, und zwar nicht im Sinn von John Cage, Konzept-Kunst oder Musikformen, die sich von Schriftlichkeit wegentfernen, es ist bei Ihnen fast alles genau festgelegt. Zumal Ihre Schlüsse runden aber nicht immer ein Werk ab und behaupten dadurch seine Identität, sondern scheinen oft zu etwas Neuem hinzuführen, auf eine neue Aussage hin formuliert, wie Doppelpunkte. Zum Beispiel im Grossen

[illegible]

84



Abbildung 2: Rudolf Kelterborn, *Ein Engel kommt nach Babylon*, 1. Akt, Produktion Opernhaus Zürich 1984/85; Foto: Susan Schimmert-Ramme/Pro Litteris

Relief ist das siebte Bruchstück ein zerbrechlicher Abgesang, der nicht eine grosse Form zementiert, sondern viel eher in Frage stellt, so dass man denken mag: Könnte das alles nicht ganz anders sein?

Auf der einen Seite möchte ich schon, dass ein Werk von mir für die Hörer wirklich zu Ende ist, wenn es zu Ende ist. Ich habe nicht so gerne Musik, bei der man jederzeit denkt, jetzt könnte Schluss sein, oder die nach dem Schluss noch weiterlaufen könnte. Die verbindliche Gestaltung der Zeit ist für mich besonders wichtig. Auch im Unterricht mit meinen Kompositionsstudenten ist das immer ein ganz wesentlicher Aspekt gewesen.³ Dazu gehört die bewusste Vergegenwärtigung der Zeit, dass man sich im richtigen Tempo vorstellt, wie die Musik zeitlich abläuft. Ich möchte also nicht Werke schreiben, die beliebig weitergehen oder die schon vorher aufhören könnten. Aber Sie haben natürlich Recht: Es gibt da verschiedene Werke (oder auch

³ Rudolf Kelterborn unterrichtete Theorie, Analyse und Komposition an der Hochschule für Musik Basel (damals Konservatorium, 1955–60, 1983–94), an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie Detmold (1960–68), an Konservatorium und Musikhochschule Zürich (1968–75 und 1980–83) und an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe (1980–83). Zu seinen Schülern zählen unter anderem Werner Bärtschi, Martin Jaggi, Lukas Langlotz, Christoph Neidhöfer, Martin Christoph Redel, Andrea Scartazzini, Bettina Skrzypczak.

bloss Sätze), bei denen am Ende ein Fenster sich öffnet und es die Möglichkeit gäbe, einen neuen Anfang zu machen.

Paradigmatisch hierfür ist der Schluss Ihrer Oper Ein Engel kommt nach Babylon (1975–76), Friedrich Dürrenmatts Text lautet am Ende: »Und vor uns, hinter dem Sturm, den wir durchheilen verbrannten Gesichts, liegt fern ein neues Land, dampfend im gleissenden Licht, voll neuer Verfolgung, voll neuer Verheissung und voll von neuen Gesängen!«

Als ich am Libretto damals zusammen mit Dürrenmatt gearbeitet habe, fragte er mich: »Ja, wie hört denn die Oper auf?« Darauf antwortete ich: »Die schliesst mezzoforte. Es gibt keinen kräftigen Schluss, aber auch kein Verebben, sondern es ist ein Mezzoforte.« Dürrenmatt meinte: »Das geht nicht. Da muss ein richtiger Schluss her!« Dann hat er eine entsetzliche Idee entwickelt, nämlich dass Nimrod den Bettler Akki und Kurrubi erschiesst! Das war ernst gemeint!

Er wollte noch einen richtigen Opernmord.

Ganz furchtbar. Wir bekamen richtigen Streit. Denn ich wollte einen solchen Schluss auf gar keinen Fall! Es gab eine ziemliche Spannung, aber nach ein paar Tagen kam ein Kärtchen von seiner Sekretärin: »Herr Dürrenmatt ist damit einverstanden, dass der Schluss so bleibt wie er ist.« Ihr Hinweis ist schon richtig: Die Möglichkeit einer Öffnung am Ende eines Werks hat mich immer fasziniert.

Es gibt ein interessantes Netzwerk von Bezügen zwischen Ihren Werken, was wohl nicht zuletzt mit dieser Art zu enden zu tun hat, weil Sie die Chance der Offenheit in neuen Werken wirklich ergreifen. So greift Herbstmusik die Grundidee von Grosses Relief auf andere Weise auf.

Herbstmusik besitzt insofern einen Bezug zum *Grossen Relief*, als es auch dort ganz kurze und ausgedehnte Sätze gibt. In *Herbstmusik* sind es kurze, gestaltete Sätze, die in sich geschlossen sind, während in den Bruchstücken vom *Grossen Relief* je ein Einfall festgehalten wird.

Wie in einer Skizze?

Nein, es ist keine Skizze. Es ist kein Entwurf für etwas, nichts Vorläufiges.

Woher kommt eigentlich der Titel Herbstmusik?

Es war ein Auftrag des Lucerne Festivals, das jedes Jahr ein Thema hat. Aber ich weiss jetzt nicht mehr, welches das Thema war ...

... ich glaube: »Ich« ...

... ja, genau: »Ich«! Der Herbst hat ja zwei Aspekte: Den Aspekt der Fülle, der unglaublichen Farben, der Ernte, des Üppigen; und gleichzeitig ist da die Trauer und die Schwermut darüber, dass es bald zu Ende geht. Ich wurde von den Festivalleuten gefragt: Wie kommen Sie beim Thema »Ich« eigentlich auf eine »Herbstmusik«? Darauf sagte ich: Sie wissen ja, wie alt ich bin.

Diese herbstliche Spur lässt sich weiterverfolgen im Ensemble-Buch IV für 17 Stimmen und Instrumentalensemble (2004–06), in dem der Herbst-Bezug durch das Gedicht Skizzenblatt von Hermann Hesse greifbar wird.

Das ist sehr richtig. Das Faszinierende am Hesse-Gedicht *Skizzenblatt* ist ja, dass es riesige Assoziationsräume eröffnet.⁴ Der Mann wird ja nur von aussen geschildert; was er wirklich denkt, wird kaum gesagt. Dass er ein Emigrant ist, spürt man, es ist von der Heimat die Rede. Das meiste ist in der Phantasie des Lesers, konkret: des Komponisten angesiedelt. Jene Bilder, die ihn heimsuchen, werden lebendig in musikalischen Vorstellungen. Und für diese Visionen oder Erinnerungen habe ich dann wiederum Texte gesucht, die nicht von Hesse sind, sondern von Gryphius, August Adolph von Haugwitz, Petrarca, William Shakespeare, Georg Trakl und aus der Bibel – Erinnerungen an Krieg und den Untergang der Heimat zum Beispiel.

Interessant ist die Reihenfolge: Zuerst sind da Klangvorstellungen, und dann wird der passende Text gesucht, mittels dem sie musikalisch »inszeniert« werden. Eigentlich ist das eher eine Vertextung als eine Vertonung.

Das ist bei mir sehr oft so: Zuerst ist eine musikalische Vorstellung vorhanden und dann suche ich die Texte. In meinen *Fünf Madrigalen* für Sopran, Tenor und Orchester (1967–68) wollte ich eigentlich ohne Text, sondern nur mit Vokalisieren auskommen. Beim Komponieren merkte ich, dass das nicht geht, es gab zu wenig Struktur. Als die Arbeit schon sehr weit fortgeschritten war, begann ich, Texte zu suchen und sie quasi der Musik zu unterlegen. Man kann in solchen Fällen die Texte als Kommentare zu meiner Musik verstehen. Natürlich gibt es manchmal auch den Vertonungsfall, wenn man etwa den Auftrag bekommt, zum Goethe-Jahr etwas zu schreiben⁵ ...

... dann geht schlecht Schiller ...

... ja, eben, oder Trakl. Aber für den Zuhörer ist das völlig egal, was zuerst da war: musikalische Vorstellung oder Text.

In der Interpreten-Liste Ihrer Werke ist ein grosser Teil der Schweizer Neue-Musik-Szene anwesend, in den letzten Jahren: Jeannine Hirzel, Sylvia Nopper (Sopran), Kurt Widmer (Bariton), Matthias Müller (Klarinette), See Siang Wong (Klavier), Absolut Trio, Basler Madrigalisten, Collegium Novum Zürich, Ensemble Aequator, Ensemble Phoenix Basel, Nouvel Ensemble Contemporain, Swiss Chamber Soloists, Ensemble Theater am Gleis Winterthur und so weiter. Welche Rolle spielen für Sie beim Komponieren die Interpreten, für die Sie schreiben? Vielleicht möchten Sie diese Frage anhand dreier Beispiele beantworten: Mondrian Ensemble Basel (Four Pieces for Four Players, 2005), Jessica Rona

4 Vgl. Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel, Frankfurt am Main: Suhrkamp – Fischer 1975, S. 179; sowie in diesem Band, S. 48.

5 Im Jahr 2000 komponierte Rudolf Kelterborn seine *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente. Vgl. auch Rudolf Kelterborn, *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten*, in: *dissonanz/dissonance* 106, Juni 2009, S. 10; in diesem Band, S. 42 ff.

(Konzert für Bratsche und Orchester, 2009) und Heinz Holliger (Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio, 2008–09).

Von diesen drei Beispielen sind zwei sehr typisch für mich, nämlich das Bratschenkonzert und das Oboenquartett, weniger das Stück für das Mondrian Ensemble – ich würde vorschlagen, vielleicht später noch ein Werk mit Singstimme dazu zu nehmen ...

... sehr gerne ...

... weil die menschliche Stimme nämlich eine ganz besondere Rolle spielt. Ich habe in den letzten Jahren wunderbare Erfahrungen gemacht mit Interpreten. Ich liefere nicht einfach Werke für jemanden ab, sondern vertiefe mich zunächst in die Art, wie jemand Musik macht. Im Fall des Bratschenkonzerts habe ich Jessica Rona gebeten, mir zuerst mal eine halbe Stunde Bratsche vorzuspielen. Sie hat mir ganz Verschiedenes vorgespielt, von ganz Avantgardistischem bis Schubert. Ich habe einfach mal zugehört. Das finde ich sehr inspirierend. Ich schreibe dann natürlich nicht ein Werk, das nur eine bestimmte Interpretin oder ein bestimmter Interpret spielen kann. Aber das Eingehen auf eine Interpretenpersönlichkeit ist am Anfang eine grosse Chance. Der zweite Schritt bestand darin, dass ich Texturen und Passagen aufgeschrieben habe, die vorkommen *könnten*, aber keineswegs schon Teile der Komposition sind und häufig dann auch nicht darin verwendet werden. Das habe ich der Frau Rona geschickt, und sie hat es mir vorgespielt. Dabei habe ich bemerkt, was eher in Frage kommt und was nicht. Und genau dasselbe habe ich mit Holliger machen können: Ich habe ihm zuerst ebenfalls Texturen für Oboe und auch Englischhorn geschickt, und er hat sie mir vorgespielt. Holliger hat dann noch eine Fülle von Spielmöglichkeiten, Artikulationsweisen und so weiter eingebracht, das war sehr anregend. Die Zusammenarbeit mit den Interpreten ist ein sehr lockerer Prozess, das Zuhören ist besonders wichtig.

Im Fall von Jessica Rona komponierten Sie ein eminentes Werk zum Anlass eines Masterdiplom-Konzerts.

Beim Masterprojekt von Frau Rona ermöglichte die Hochschule der Künste Bern, dass dafür einem Komponisten ein Auftrag für ein neues Werk mit Orchester vergeben wurde. Sie sprach mich darauf an, ob mich das interessieren würde. Nun sage ich sowieso nie sofort zu, wenn ich von jemandem gefragt werde. Ich prüfe zuerst während ein paar Wochen, ob mir etwas einfällt. Zunächst war ich sehr skeptisch. Dass dieses Konzert nicht institutsintern ablief, sondern von vornherein als Abonnementkonzert in Biel mit dem Sinfonie Orchester Biel geplant war, war eine wunderbare Initiative der Berner Hochschule.

Sie sagen, die menschliche Stimme spiele eine ganz besondere Rolle. Inwiefern?

Die Singstimme hat noch eine zusätzliche Perspektive, sie hat eine sehr körperliche Qualität. Eine Singstimme polarisiert deshalb ja auch viel mehr als ein Instrument, und zwar in jedem Stilbereich, egal ob Schlager oder klassische Musik. Unlängst habe ich einen Haiku-Zyklus mit dem Titel *Das Ohr des Innern*, der im November ur-

aufgeführt wird,⁶ zunächst in engem Kontakt mit Eva Nievergelt [Sopran] und Christoph Brunner [Schlagzeug] entwickelt ...

... dem Ensemble canto battuto ...

... aber für diese kleine Besetzung wollte ich das nicht machen, ich »benötigte« zwei Singstimmen, Schlagzeug und weitere zwei Instrumente. In diesem Zyklus interessiert mich besonders der Zeitbegriff: Ein Haiku kann inhaltlich einige Sekunden »dauern«, oder eine Ewigkeit umfassen – im Zyklus schlägt sich diese Möglichkeit des sehr verschiedenen Umgangs mit der Zeit nieder. Mit Frau Nievergelt und dann mit dem Bariton Robert Koller habe ich wieder genau so gearbeitet wie mit den Instrumentalsolisten Rona und Holliger; ich kannte sie aber schon, sie hatten schon Verschiedenes von mir gesungen. Auf jeden Fall hat mir die Zusammenarbeit mit den Interpreten sehr viel gegeben und viele meiner Kompositionen sehr stark geprägt. Wenn dann andere Interpreten oder Ensembles sich einer Komposition annehmen, kann es sehr interessant werden, weil andere Akzente gesetzt werden und andere Dinge zum Vorschein kommen. Ich finde sowieso, dass die Interpreten selber etwas Eigenes einbringen sollen. Ich bin immer glücklich, wenn ein Interpret eigene Vorstellungen von einem Stück entwickelt, auch bei Dirigenten.

Leider kommt es durch den hohen Stellenwert von Uraufführungen in der Neuen Musik eher selten dazu, dass neue Werke verschiedene Interpreten finden, besonders dann, wenn die Komponistennamen ein geringeres Gewicht haben als der Ihre.

Der Uraufführungswahn ist ein generelles Problem. Man ist nicht immer in der Situation, etwas Neues schreiben zu können – das gilt ganz besonders für die Gattung Oper. Wenn ich eine Anfrage dahingehend beantworte, dass ja schon einige Opern von mir existieren, heisst es dann: »Es muss aber eine Uraufführung sein ...« Viele Stücke von mir werden trotzdem von verschiedenen Interpreten aufgeführt. Glücklicherweise.

Den Interpreten Heinz Holliger kennen Sie schon sehr lange, bereits 1960 haben Sie für ihn ein Stück mit Streichern komponiert, die Variationen für Oboe und Streichorchester, die wie das Oboenquartett auf einen Auftrag des Lucerne Festivals, damals Luzerner Festwochen genannt, zurückgehen. Wie erinnern Sie die damalige Situation?

Es gibt noch ein drittes Stück für Holliger: Eine ziemlich harmlose Sonatine für Oboe und Cembalo (1960), komponiert für ihn und Edith Picht-Axenfeld, das musste fast jeder Student von Holliger in Freiburg spielen – ein nicht so gewichtiges Werk. Aber die Variationen finde ich nach wie vor interessant. Damals gab es keine Zusammenarbeit, wie ich sie vorhin beschrieben habe, aber ich liess mir von Holliger Spieltechniken zeigen, die ich noch gar nicht kannte – obwohl ich dann kaum besonders spektakuläre Effekte eingesetzt habe.

6 Im Rahmen der Tage für Neue Musik Zürich am 10. November 2011.

Weder in den Variationen, noch im Oboenquartett wird das grosse Feuerwerk der Virtuosität gezündet ...

... nein, wenn ein Spieler zu »virtuos« ist, kann es auch Probleme geben: Ein sehr berühmter Musiker, ich werde den Namen jetzt nicht nennen, hatte mich mal darum gebeten, ein Solostück für ihn zu schreiben. Ich hatte mich sehr darüber gefreut! Dann ging ich zu ihm, und während zweier Stunden präsentierte er das ganze Warenhaus der avancierten Spielmöglichkeiten. Ich war völlig konsterniert und konnte kein Stück schreiben. Mich interessiert was ganz anderes: Ich habe Vorstellungen. Und ich möchte diese inwendig klingenden Vorstellungen umsetzen und nicht aus einem vorgelegten Sortiment eine Auswahl treffen. Ich finde es äusserst interessant, wie instrumentale Spieltechniken schon seit Jahrzehnten erweitert werden. Aber es soll doch eine *Erweiterung* sein, und das heisst, dass die »normalen« Spieltechniken auch ihre Bedeutung und ihr Gewicht haben müssen. Man hört heute oft Kompositionen mit den verrücktesten und neuesten Spielanweisungen, aber nicht selten ist es eigentlich nur eine Verlagerung und keine Erweiterung. Ein enges Feld verschiebt sich woanders hin. Ich finde viel interessanter, wenn das Möglichkeitsfeld wirklich breiter wird. Und dafür genügt nicht der äussere Kick: Ich muss von Vorstellungen, die ich selber habe, ausgehen. Natürlich hat mir Holliger gezeigt, was man noch alles machen könnte, und ich werde darauf später vielleicht auch mal in einem anderen Zusammenhang zurückkommen, aber ich habe auch im Oboenquartett längst nicht alle Möglichkeiten genutzt.

Das Oboenquartett ist als sehr konzentriertes und am Ende unversöhnliches Stück ein Gegenentwurf zum »Warenhaus«.

Das Oboenquartett endet auch nicht mit Oboe beziehungsweise Englischhorn, sondern mit einem unerbittlich wiederholten hohen Ton im Cello, während die anderen Instrumente verstummen.

Wie war die Zusammenarbeit mit dem Mondrian Ensemble Basel?

Da habe ich mir das Ensemble vor allem in Konzerten angehört. Das Mondrian Ensemble spielt ja nicht nur Neue Musik, sondern auch historische Musik, und zwar auf eine ganz interessante Weise. Ich glaube, das Profil der Musiker spiegelt sich in den *Four Pieces*, für die unter anderem eine gewisse Härte und Zugriffigkeit charakteristisch sind.

Sie schreiben mit Vorliebe für junge Interpreten.

Für einen betagten Komponisten ist es sehr schön, wenn junge Interpreten sich für seine Musik interessieren. Mich hat ausserordentlich gefreut, dass die Musik-Akademie Basel mir als Geschenk zum 80. Geburtstag den Auftrag erteilt hat, ein Stück für das Orchester der Hochschule für Musik Basel zu schreiben – diese Komposition wird also nicht zum 80. Geburtstag gespielt, so dass ich auch für die Zeit danach noch was Schönes vorhabe. Es kommt also *nochmals* ein Orchesterwerk, vielleicht wird es meine fünfte Sinfonie. Die Sinfonien und Streichquartette sind in meinem sogenannten Œuvre eher Stücke, die etwas zusammenfassen, und nicht etwas Neues

eröffnen, wie das *Grosse Relief*. Ich denke an eine sinfonische Nachtmusik, aber keine stille, sanfte. Übrigens ist es nicht so, dass ich für junge Interpreten nur etwas komponiere, wenn ich einen Auftrag erhalte. Da kenne ich keine Schwellenangst: Zum Mondrian Ensemble bin ich selber gegangen, mit dem Wunsch, etwas zu schreiben. Es kommt aber auch vor, dass ich einen Auftrag ablehne. Es gibt so viele Ensembles mit der gleichen Grundbesetzung, da ist die Gefahr gross, sich zu wiederholen. Jedenfalls waren das ganz wunderbare Erfahrungen mit jungen Interpreten während der letzten Jahre.

Durch bestimmte Interpreten ergeben sich manchmal weiträumige Werkpaarungen in Ihrem »Œuvre«, wir sprachen schon über die Holliger-Klammer der Variationen (1960) und des Oboenquartetts (2008–09). Das Klavierduo Adrienne Soós/Ivo Haag hatten Sie anlässlich einer Interpretation eines ganz frühen Werks von Ihnen kennengelernt: der Sonata für zwei Klaviere von 1954–55 [Kelterborn schmunzelt]. Die Begegnung mit diesen Interpreten führte zu einem neuen Werk, nämlich dem Klavierstück 7 Quinternio für zwei Klaviere (2005), das wie eine Verflüssigung der etwas starren akkordischen und linearen Faktur der frühen Sonata anmutet.

Ich habe noch ein Stück für dieses Duo gemacht ...

... die Kammersinfonie 3 für zwei Klaviere und drei Instrumentalgruppen (2007): Für mich eines der vielschichtigsten und klanglich faszinierendsten Ihrer Werke.⁷ Wieder bildet sich ein Netzwerk von Werken und Ideen, in dessen Zentrum Interpretenpersönlichkeiten stehen.

Als das Duo Soós-Haag meine alte *Sonata* erarbeitete, lud es mich einmal zu einer Probe ein. Dieses Stück ist in mancher Hinsicht eine Jugendsünde, aber trotzdem, es hat was. Soós und Haag spielten es hinreissend, unglaublich! Ich habe dann nur ein paar ganz kleine Korrekturen angebracht, mal etwas in eine andere Oktave versetzt oder so. Es sind keinerlei kompositorische Eingriffe. Die *Sonata* hat zwar eine gewisse Frische, aber auf der formalen Seite ist sie eher starr und akademisch. Die Uraufführung war 1956 beim Tonkünstlerfest in Amriswil, mit Charles Dobler und Rita Haldemann, kurz darauf wurde sie von Alfons und Aloys Kontarsky bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt gespielt. In Darmstadt wurde meine *Sonata* ausgebuht, weil sie mit ihrer Motorik und ihrer Direktheit rückständig wirkte und offensichtlich völlig neben den Schuhen stand. In Amriswil wurde sie aus genau dem gegenteiligen Grund kritisiert: Mir wurde vorgeworfen, ich würde mich als Avantgardist gebärden.

Manchmal scheinen Orte, die geographisch nicht besonders weit voneinander entfernt sind, in verschiedenen historischen Epochen zu liegen. Die Sonata bemüht sich um eine Syn-

7 Der Mitschnitt der Uraufführung mit dem Nouvel Ensemble Contemporain unter der Leitung von Pierre-Alain Monot ist veröffentlicht auf der Doppel-CD *Grammont Sélection 2*, Musiques Suisses, MGB CTS-M 120.

Abbildung 3: Rudolf Kelterborn, Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio (2008–09), Schluss (© Ricordi Berlin/Tre Media)

these von Dingen, die an beiden Orten aus gegenteiligen Gründen als unvereinbar galten: Zwölftontechnik und Tonalität.

Von der Kompositionstechnik her ist die *Sonata* für mich schon eine ganz interessante Station. In meinem Studium bei Wolfgang Fortner habe ich gewissermassen Übungen in Zwölftontechnik geschrieben. Ich wollte das, ich wollte mit dieser Technik umgehen lernen. Zu dieser Zeit, aber nicht unter der Aufsicht von Fortner, ist die *Sonata* entstanden. Mich hat immer gestört, dass in der Zwölftontechnik Horizontale und Vertikale sozusagen identisch sind. In vielen Stücken von Schönberg scheint mir das nicht immer stimmig, etwa an einigen Stellen der Variationen op. 31 – anders bei späten Werken von Webern, wo mich die vertikale und horizontale Reihenbehandlung viel mehr überzeugt. Ich hatte damals die naive Idee, Horizontale und Vertikale getrennt zu strukturieren. In der *Sonata* gibt es also eine Zwölftonreihe, die horizontal abläuft, und dann gibt es akkordische Komplexe: drei vierstimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen, vier dreistimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen, zwei sechstimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen ...

... wobei die Akkorde zum Teil quasi tonale Strukturen aufweisen.

So ist das Werk komponiert. Es ist vielleicht naiv, aber für mich war es wichtig, mich mit dieser Technik auseinanderzusetzen, ohne einfach immer nur bis zwölf zu zählen. Jedenfalls wollte dann das Duo Soós-Haag auch eine neue Komposition haben. Dass Sie zwischen den beiden Werken einen Zusammenhang sehen, finde ich interessant. Ich finde sowieso viel interessanter als Selbstreflexionen, was andere über meine Musik denken.

Manchmal gibt es in Ihrer Musik »Erinnerungen« an Tonalität, Rekurse auf musikalische Idiome früherer Epochen. Welche Rolle spielt für Sie die bewusste Arbeit mit historischen Klangstoffen?

Ich habe eine Aversion gegen das Zitieren von alter Musik. In der Oper *Ein Engel kommt nach Babylon* gibt es eine Szene am Ende des zweiten Aktes, in der alle, der Bankier, der Polizist, der Weinhändler und so weiter, dem Mädchen Kurrubi Liebeslieder (mit ganz banalen Texten) vorsingen. Ich hatte mal die Idee, dass man da eigentlich eine Collage von Händel bis Wagner machen könnte, so dass ein Riesensalat aus Bruchstücken von Liebesarien entsteht. Ich habe das dann mit Dürrenmatt besprochen, und er sagte: »Ja, das ist eine schöne Idee. Da musst Du nur aufpassen, dass das nicht die einzigen Stellen sind, die den Leuten gefallen und ihnen im Kopf bleiben.« Ich habe es nicht deswegen nicht gemacht, sondern ich kann das gar nicht. Ich habe nie zitiert und es gibt viele Beispiele Neuer Musik, für die das, was Dürrenmatt meinte, auch stimmt. Aber da im Alter Inkonzsequenz immer schöner wird, ist *Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme* (2005–06) praktisch das einzige Werk von mir, in dem mehrfach klare Zitate vorkommen. Ich weiss gar nicht, warum. Für das Winterthurer Ensemble Theater am Gleis sollte ich ein Stück schreiben, und plötzlich hatte ich Lust, aus dem Jeunehomme-Konzert [Klavierkonzert in Es-Dur, KV 271], das ich ganz besonders liebe und mit dem ich mich auch analytisch intensiv beschäftigt ha-

The image shows a musical score for Rudolf Kelterborn's *Sonata für zwei Klaviere* (1954–55), Satz 1, measures 143–150. The score is written for two pianos (I and II) and consists of two systems. The first system (measures 143–150) features a complex, rhythmic melody in the right hand of both staves, marked *ff*. The second system (measures 146–150) features a more melodic and harmonic texture, also marked *ff con brio*.

Abbildung 5a: Rudolf Kelterborn, *Sonata für zwei Klaviere* (1954–55), Satz 1, T. 143–150
(© Bärenreiter-Verlag Kassel–Basel)

be,⁸ zu zitieren (der zweite Satz in c-Moll ist ja eine unglaubliche Musik. Es ist ein frühes Werk, er schrieb es mit knapp 21 Jahren, aber der ganz späte Mozart ist da schon drin). Es gibt Stellen, an denen Mozart ganz deutlich hörbar wird. Das ist in Neuer Musik mit Mozart-Bezug ja nicht unbedingt der Normalfall; etlichen Mozart-Stücken für Donaueschingen 1956 zum Beispiel hörte man kaum an, dass sie etwas mit Mozart zu tun haben⁹ ...

8 Vgl. Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart. Ein Beitrag zur musikalischen Analyse*, Basel: Bärenreiter 1981; ders., *W.A. Mozart: Der zweite Satz des Klavierkonzertes Es-Dur KV 271 und die g-Moll-Arie der Pamina aus »Die Zauberflöte«*, in: ders., *Musik im Brennpunkt. Positionen, Analysen, Kommentare*, Kassel – Basel: Bärenreiter 1988, S. 111–132; ders., *Aktuelles musikalisches Denken im Umgang mit Mozarts Musik*, in: *dissonanz/dissonance* 95, September 2006, S. 28–34.

9 *Divertimento für Mozart. 12 Aspekte der Arie »Ein Mädchen oder ...«* Kompositionen von Gottfried von Einem, Luciano Berio, Heimo Erbse, Peter Racine Fricker, Niels Viggo Bentzon,

Für das Duo Adrienne Soós - Ivo Haag
Klavierstück 7 für zwei Klaviere
 ("Quinternio")

Rudolf Kelterborn (2005)

I

♩ 80 - 84

mp 6 6 6

p 3 (loco) *poco sfz* *mp* *p*

loco *8va* *loco* *8va*

3 *3* *3*

**)* *immer von (sehr) unterschiedlicher Dauer*

Red *Red*

4

p *(mp)* *poco* *p* *mp* *pp*

8va *8va* *8va* *8va*

3 *4:3* *3* *6*

(Red) *Red*

7

pp *mp* *pp* *mf*

8va *8va* *8va* *8va*

6 *6* *6* *6*

Red *Red*

II

(loco) *f* *pp dolce*

3 *3*

10

loco *pp* *pp* *6* *3*

8va *8va* *8va* *8va*

3 *3* *3* *3*

mf *poco sfz* *Red*

flexibile *p dolce* *3* *3* *ff* *6*

8va *8va* *8va* *8va*

Red *Red*

Abbildung 5b: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 7 *Quinternio* für zwei Klaviere (2005), Beginn
 (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

... die Bezugnahme wird gerne sublimiert, wenn etwa ein Mozart'sches Tonsatzdetail in modernem Strukturdenken versenkt wird. Anders bei Ihrem Werk: Mir kommt es so vor, dass das Jeunehomme-Konzert eigentlich die ganze Zeit latent anwesend ist und fünfmal konkret auftaucht. Darüber hinaus scheinen Sie gewisse Mozart-Phänomene in Ihrem eigenen Idiom neu realisiert zu haben.

Sie haben Recht, neben den Zitaten gibt es auch strukturelle Bezüge ...

... zum Beispiel, wenn Sie den Kanon des zweiten Satzes auf Ihre Art realisieren ...

... es gibt auch gestische Elemente, Tonraum-Phänomene, die von Mozart her kommen. Die eigentlichen Zitate empfinde ich nicht als völlige Fremdkörper. Sie schon?

Ich finde, die Zitate wirken im Laufe des Stückes immer weniger fremd. Das erste Zitat bringt schon noch eine gewisse Irritation, einen Bruch, während die übrigen Zitate viel stärker eingebettet, besser vorbereitet sind, bis beide Idiome am Schluss im neapolitanischen Sextakkord, dessen Sexte aber durch Sospirando-Figuren destabilisiert wird, seltsam zu verschmelzen scheinen. Der »Neapolitaner« am Schluss von Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme ist vielleicht ein weiteres Beispiel für einen offenen, weil in seiner Bezugnahme doppelbödigen Kelterborn-Schluss: Sie haben selbst analysiert, dass der neapolitanische Sextakkord im zweiten Satz von KV 271 ein Recitativo, also eine Deklamation anzukündigen pflegt, während in Paminas g-Moll-Arie ...

... da symbolisiert dieser Akkord den Tod.¹⁰ Der »Neapolitaner« erscheint auch in der Papageno-Arie, wenn dieser sich aufhängen will. Dort hat er eine ironische Note. Übrigens sind nicht die Moll-Stücke an sich bei Mozart am traurigsten; wenn zum Beispiel am Schluss des h-Moll-Adagios [KV 540] eine H-Dur-Phrase erscheint, ist das nicht billige Versöhnung, sondern macht die Sache im Grunde noch trauriger.

Auch in Ihren Werken markieren Dur-Dreiklänge gelegentlich eher problematische Kontexte.

Besonders in früheren Werken gibt es manchmal ein Aufscheinen des Dur-Dreiklangs. So etwa in der *Musica spei* für Chor, Orgel und Solosopran (1968): Am Schluss des von schreckhaften Kreuzigungsvisionen geprägten Satzes *Visiones* verflüchtigen sich die Worte »Rex gloriae« in einem ersterbenden Gesang, worauf ganz zuletzt noch ein kalter und »endloser« G-Dur-Akkord folgt. Im *Engel* ist C-Dur mit der Figur des Henkers verknüpft.

Diese Dur-Dreiklänge sind im Bedeutungsfeld des Zweifels und der Grausamkeit angesiedelt.

Es gibt bei mir auch einen Umgang mit anderen tonalen Elementen, die eben nicht Zitat sein, aber im Kontext des Nicht-Tonalen eine gewisse Frische bekommen sollen (ob mir das gelingt, ist eine andere Frage). Eine leere Quinte kann dann etwas ganz

¹⁰ Rudolf Kelterborn, W. A. Mozart: *Der zweite Satz des Klavierkonzertes Es-Dur KV 271 und die g-Moll-Arie der Pamina aus »Die Zauberflöte«*, S. 123 ff. (siehe Anm. 8).

Andantino

tasto solo

p

[Kanon]

con sordino

con sordino fp

p

fp

cresc.

f

6

tr

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

Abbildung 6a: Wolfgang Amadeus Mozart, Konzert in Es-Dur für Klavier und Orchester KV 271 („Jeunhomme concerto“), Satz 2, Beginn (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Neuartiges sein. Hier gibt es eine Analogie zur vorher diskutierten Frage der neuen Spieltechniken ...

... ein *Ordinario*-Ton kann im Kontext neuer Spieltechniken als Spezialfall erscheinen ...

... zum Beispiel, er kann dann eine neue Frische bekommen. Das betrifft allgemein klangliche Phänomene, die man aus historischen Zusammenhängen kennt, und die dann neu erfahrbar werden.

Ist Ihre Mozart-Lektüre in Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme ein Beitrag zur Erfri-schung eines im Konzertsaal verschlissenen Kulturguts?

Nein.

Auch Helmut Lachenmann arbeitet in Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975–76) mit Mozart-Zitaten. Sein Subtext, der hin und wieder auftaucht, ist das Klarinettenkonzert KV 622. Lachenmann sagt, er wurde von einer »angstvollen Liebe« geleitet.¹¹ Diese »angstvolle Liebe« gilt einer Musik, die im Musikleben kaputtgespielt wurde und wird. Sind das Dinge, die Sie kümmern?

¹¹ Helmut Lachenmann, *Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975–76)*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 389.

The image shows a handwritten musical score for 9 instruments. The score is written on multiple staves, with some parts in common time and others in 6/8 time. The instruments are labeled as follows:

- Flute (Fl.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Bassoon (Bas.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Clarinet (Klar.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Violin (Vcl.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Viola (Vcl.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Cello (Vcl.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Double Bass (Vcl.)**: Part 1, marked *molto dolce*.
- Percussion (Perc.)**: Includes *Tam Tam*, *kleine Trommel*, and *Tempelblock (Ref.)*.

The score includes various dynamic markings such as *pp*, *pp dolce*, *pp molto dolce*, *pp - mp*, *pp - p*, and *pp dolce*. It also features tempo markings like *molto dolce*, *poco languido*, and *molto dolce*. A section labeled **[Kanon]** is present, indicating a canon. The score ends with a double bar line and a star symbol.

Abbildung 6b: Rudolf Kelterborn, *Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme*. Musik für 9 Instrumente (2005–06), T. 44 ff. (© Bärenreiter-Verlag Kassel – Basel)

Das beschäftigt mich schon, und vielleicht gibt es in meinem Werk doch etwas Ähnliches: Die Hoffnung, dass man das nächste Mal dieses Mozart-Konzert etwas anders hören kann, nachdem man meine *Erinnerungen* gehört hat. Das ist eine Illusion, ich weiss schon.

Auch Ihre neue Komposition Hommage à FD [Friedrich Dürrenmatt]. Imaginäre Szenen für 5 Instrumente und Frauenstimme (2010) ist teilweise geprägt von »Erinnerungen« ...

... schade, dass wir das Interview nicht schon vor zwei Jahren geführt haben, ich habe mich damals so gequält mit dem Titel. »Erinnerungen an FD«, das wäre vielleicht die bessere Lösung gewesen ...

... das neue Werk rekurriert ja unter anderem erkennbar auf Situationen und Figuren aus dem Engel. Als »imaginäre Szenen« ist es, wie viele andere Kammermusik von Ihnen, dramatisch konzipiert, hier eben mit Dürrenmatt-Bezug, der sich in einzelnen Wörtern und Wortkombinationen der Frauenstimme ausdrückt, die aus Dürrenmatt-Stücken stammen. Was war hier zuerst da: Die Wörter oder die Musik?

Wieder die Musik. Das war ein Auftrag zum zehnjährigen Bestehen des Centre Dürrenmatt in Neuchâtel, man wollte unbedingt eine Musik, die etwas mit Dürrenmatt zu tun hat. Aber ich mochte nicht Dürrenmatt vertonen oder es nochmals mit Vokalisieren versuchen. Die Worte, die jetzt die Singstimme strukturieren, kommen bei Dürrenmatt vor, aber bei vielen anderen Autoren auch. Es gibt übrigens auch andere Werke von mir, in denen der Begriff Szene vorkommt: Szene für zwölf Solo-Cellisten (1977), Szenar für neun Flöten, Klarinette, Violoncello und Klavier (1986) oder Scena I und II als Ecksätze im Streichquartett Nr. 3 (1962). Das heisst nicht, dass es eine Handlung gäbe, die sich verbalisieren liesse. Es gibt für mich eine rein musikalische Dramaturgie, und es bleibt dann dem Zuhörer überlassen, allenfalls eigene bildliche oder literarische Vorstellungen zu entwickeln.

Aber wird in Hommage à FD der Vorstellungsraum nicht dadurch verengt, dass Sie Ihre Klangtypen auf ganz bestimmte Wortbedeutungen festnageln?

Könnte sein, ja. Haben Sie dafür ein Beispiel?

Zum Beispiel »Menschheit erblindet«, »zerfetzte Leichen«, da klingen grosse Themen an, durch die die Bildung ganz freier Assoziationen womöglich etwas erschwert wird.

Das stimmt, so ganz unverbindlich ist es natürlich nicht. Ähnlich verhält es sich bei mir mit Werktiteln, die einerseits eher unspezifisch sein können, zum Beispiel Sonate, Sinfonie, Four Pieces for Four Players, dann gibt es andererseits aber auch solche, die die Phantasie der Zuhörer schon etwas kanalisieren: *Herbstmusik*, *Gesänge zur Nacht* und so weiter. Und in diese Richtung geht es auch mit diesen Wörtern. Das bedeutet nicht, dass die Musik beliebig ist: Wenn zum Beispiel ein heftiger, aggressiver Klangtypus erscheint, ist natürlich der Assoziationsraum bereits eingeschränkt.

Wozu brauchen Sie dann noch die expliziten Wörter? Könnte man die Frauenstimme als Wörterlieferantin nicht ganz weglassen?

Nein! Wenn ich in einer Komposition eine menschliche Stimme einsetze, ist sie sicher nicht nur eine »Wörterlieferantin«. Ich könnte aber ein Stück schreiben, das ohne Stimme auskommt und dennoch auf Dürrenmatt Bezug nimmt.

Interessanterweise kommen viele Wörter im letzten Drittel wieder (ab T. 170), werden dann aber teilweise klanglich neu konnotiert – solche Quasireprise, die die Musik noch mal in eine andere Richtung lenken dadurch, dass Vorheriges etwas relativiert oder umgedeutet wird, gibt es bei Ihnen häufig. Zunächst scheint die Bezugnahme recht stabil und konkret, zum Beispiel in jener imaginären Szene mit dem Stichwort »Andromedanebel«, das im Engel mit der Gleichgültigkeit des Himmels verbunden ist; entsprechend erscheint hier ein mechanischer, sozusagen entmenschlchter Gestus (T. 93ff.).

Das ist gut möglich, dass das jemand entdeckt, der von aussen kommt. Ich meine, ich komponiere absolut bewusst, aber nicht immer in jeder Beziehung. Derartige Bezüge spielen in meinem »Zwischenbewusstsein« sicher eine Rolle. Sie haben sich jetzt mit dem *Engel* beschäftigt, und deswegen stellen Sie solche Assoziationen her. Das finde ich völlig in Ordnung. Es gibt gewisse Themen, die mich immer beschäftigen haben. Eines ist diese »Gleichgültigkeit des Himmels«, diese Kälte, die übrigens auch den Schluss des bereits erwähnten Satzes *Visiones* aus der *Musica spei* bestimmt. Im *Engel* endet die Auseinandersetzung zwischen dem Engel und Nebukadnezar mit den Worten: »Er sinkt zurück in seine gleichgültigen Sterne.« [3. Akt, T. 575] Und diese Thematik der Kälte des Göttlichen spielt in verschiedenen Kompositionen eine Rolle, zum Beispiel im ersten Satz der *Goethe-Musik* nach dem Text *Nachtgedanken*: »Euch bedaur' ich, unglücksel'ge Sterne ...«¹² Dass ich dann als musikalisches Ausdrucksmittel diese Mechanik wähle, also Patterns, die mit einer gewissen Kälte abgerufen werden, kommt immer mal wieder vor.

Auch in Ihrer textlosen Musik gibt es das, zum Beispiel ist das zweite der Four Pieces so eine »Sternenmusik«. Ist es für Sie mit dem erwähnten Themenfeld konnotiert? Oder hat es keine besondere Bedeutung?

Ich kann Ihnen diese Frage ehrlicherweise nicht beantworten. Es gibt schon Wendungen oder Ausdrucksbereiche in meiner Vokalmusik, die auch in Instrumentalstücken vorkommen. Und dass man dann als Beobachter oder Analytiker einen Zusammenhang herstellt, da habe ich nichts dagegen. Es ist nur gefährlich, wenn man das quasi zu einer Doktrin erhebt. Ich finde es auch befremdlich, wenn Beethoven-Sonaten mit einem literarischen Hintergrund versehen werden – auch wenn bestimmte Ansätze dazu evident sind. Warum genügt die Musik nicht sich selbst? Oder besser gefragt: Warum soll Musik der »Hilfe« durch Aussermusikalisches bedürfen? Musik hat doch in sich ungeheure Möglichkeiten der geistigen und emotionalen Faszination, Musik kann durch sich bewegen, auch ohne Text und literarische, bildliche oder biographische Hintergründe. Musik ist Fülle des Lebens. Sie kann Emphase, Schmerz, Schönheit, Entsetzen, Glück, Stille, Bedrohung, geistige Ordnung ausdrü-

¹² Vgl. Rudolf Kelterborn, *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten*, S. 9 f. (vgl. Anm. 5); in diesem Band, S. 46.

cken – ohne Text vermag sie freilich nicht, diese Ausdrucksbereiche auf konkrete Themen, Erlebnisse, Ereignisse zu beziehen. Deshalb kann meines Erachtens Musik auch nicht direkt politisch wirksam werden – dazu bedarf sie gegebenenfalls der Texte (und dass dann solche Texte auch austauschbar sind, weiss man ja aus Erfahrung).

Es gibt trotzdem das Bedürfnis, Musik in expliziter Weise zum Medium eines öffentlichen Engagements zu machen – in Ihrem Leben haben Sie sich eher als Direktor der Musik-Akademie Basel (1983–95), als Leiter der Abteilung Musik von Radio DRS (1974–80), als Chefredaktor der Schweizerischen Musikzeitung (1969–75), als Publizist und in anderen öffentlichen Ämtern engagiert.

Ich habe diese (übrigens durchaus auch interessanten) Aufgaben auf mich genommen, weil ich der Meinung bin, dass ein Künstler, ein Komponist sich engagieren muss. Es ist doch recht einfach, zu behaupten: Ich schreibe eine Musik, die moralische oder gesellschaftskritische Aspekte enthält. Es gibt viel wirksamere Formen von Engagement, zum Beispiel indem man sich in die Kulturpolitik einbringt und Arbeit leistet, die ich vielleicht nicht immer gerne mache, aber das gehört eben dazu. Es gibt zu viele Komponisten, die zu bequem und sich geistig zu schade dafür sind, sich in die Niederungen von Finanzfragen oder der elementaren Politik zu begeben. Ich bin ein politisch durchaus engagierter Mensch. Aber dass Musik (ohne Text) direkt politisch wirksam sein kann, glaube ich nicht. Gelegentlich bedaure ich das – aber dann bin ich auch wieder froh darüber.

(*dissonanz/dissonance* 115, September 2011, S. 4–17)

Selbstreflexion
und einige Kommentare
zu eigenen Werken

Kleine (zögerliche) Selbstreflexion

Kunst ist Fülle des Lebens, und ich traue der Musik die Kraft zu, diese Fülle ohne verbale oder bildhafte Unterstützung und ohne literarische oder biographische Programme zum Ausdruck zu bringen.

Der »Inhalt« meiner Musik wird bestimmt durch die oft kaum auszuhaltende Spannung zwischen Schönheiten dieser Welt, unerhörten Möglichkeiten des Lebens, Utopien, Hoffnungen und Visionen einerseits – und Ängsten, Schrecken, Nöten und Trauer andererseits.

Unter kompositorischem Handwerk verstehe ich die Fähigkeit, die inneren musikalischen Vorstellungen und Visionen möglichst präzise und plastisch umzusetzen. Die eingesetzten kompositionstechnischen Mittel und Verfahren haben ausschliesslich der Erfüllung dieses Anspruchs zu dienen und sollten deshalb vielfältig sein.

Mit zunehmendem Alter wächst meine Neugier, mein Mut zu gelegentlicher Inkonsequenz, meine Lust, neue Fenster zu öffnen (zum Beispiel auch ganz am Ende einer neuen Komposition ...).

Herbstmusik. 7 Stücke für Orchester (2002)

Das im Auftrag des Lucerne Festival entstandene Werk wurde 2003 vom Gustav Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding uraufgeführt.

Die Komposition besteht aus sieben vielfältig miteinander zusammenhängenden Sätzen; der kürzeste dauert ca. 50 Sekunden, der längste ca. 5 Minuten.

»Herbst« evoziert Assoziationen zu Fülle, Farben, Sturm, Stille, Absterben.

Ich wünsche mir ein neugieriges, offenes und fantasievolles Publikum, das beim Anhören meiner *Herbstmusik* eigene Bilder, Vorstellungen und Gefühle entfaltet.

Four Pieces for Four Players für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (2005)

Zu den Vier Stücken für vier Spielerinnen bzw. Spieler (jetzt wird klar, warum ich den englischen Titel gewählt habe ...) fielen mir im Anfangsstadium der Arbeit einige aussermusikalische Titel aus dem Natur-Bereich ein, die ich dann allerdings rasch wieder verwarf: Die vier in ihrem Charakter je eigenständigen Sätze (die allerdings ein übergeordnetes Ganzes bilden) sind keine Naturbilder; sie haben mit menschlichen Hoffnungen und Ängsten, mit Schönheit und Entsetzen, mit dem Leben hier und jetzt zu tun.

Auch Satzbezeichnungen, die auf Charakter und Atmosphäre hinweisen, scheinen mir überflüssig. Man hört ja, was ich komponiert habe; jede Hörerin, jeder Hörer kann allenfalls eigene bildliche, emotionale oder sonstige Assoziationen entfalten. Deshalb einfach: *Four Pieces for Four Players*.

Das Werk entstand 2005 für das Mondrian Ensemble Basel.

Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme. Musik für 9 Instrumente (2005–06)

Das Werk entstand 2005–06 im Auftrag des Winterthurer Ensemble Theater am Gleis.

»Ich kenne Mlle. Jeunehomme nicht persönlich, aber ich erinnere mich lebhaft an sie.« (RK)

Zum Klavierkonzert KV 271 von Mozart (Jeunehomme-Konzert) stellt meine Komposition auf mehreren Ebenen Bezüge her, natürlich auch verdeckte, nicht unmittelbar hörbare.

Zum ersten Mal habe ich hier jedoch auch mit tongetreuen Zitaten gearbeitet: An einigen Stellen hört man kurze Momente im Originalton Mozart, vor allem von einem nicht sichtbaren Klavier. Solche Momente entstehen entweder durch einen scharfen Schnitt, oder sie wachsen aus meiner Musik heraus – oder sie werden von meiner musikalischen Sprache gewissermassen aufgesogen.

Es ist keine lustige, witzige, sondern eine ernste, poetische Komposition geworden.

Vermutlich werden am Ende bei den Zuhörern vor allem die reinen Mozart-Momente in Erinnerung bleiben – ich nehme dieses Risiko gern in Kauf –, aber vielleicht doch in einem neuen Licht.

Quartett für Oboe (Englischhorn) und Streichtrio

entstand 2008–09 im Auftrag von Lucerne Festival und ist Heinz Holliger zum 70. Geburtstag gewidmet.

Die knapp viertelstündige, einsätzliche (aber mehrgliedrige) Komposition könnte man als Fantasiestück bezeichnen – mit einem breiten Ausdrucksspektrum: Spielanweisungen wie *espressivo*, *teneramente*, *violente*, *luminoso*, *lamentoso*, *ekstatisch*, *dolce* finden sich in der Partitur, die in ihren inneren Strukturen allerdings einheitlich und durchgehend mit wenigen Grundelementen gestaltet ist.

Konzert für Bratsche und Orchester (2009)

Das Bratschenkonzert entstand im Auftrag der Hochschule der Künste Bern und ist den Interpreten der Uraufführung Jessica Rona (Bratsche), Thomas Rösner (Dirigent) und dem Sinfonie Orchester Biel gewidmet.

Die Komposition besteht aus drei ineinander übergehenden, nicht scharf voneinander getrennten Teilen, die mit den Titeln *A la recherche*, *Bewegt* und *Adagio* bezeichnet sind.

Im Verhältnis von Soloinstrument und Orchester gibt es vielfältige Perspektiven und räumliche Wirkungen: echte Solo-Passagen (z. B. zu Beginn), Abschnitte der Auseinandersetzung Solo/Orchester und Teile, wo sich die Bratsche in kammermusikalische Orchestergruppen integriert und nicht ausgesprochen solistisch heraustritt.

Kontrabass-Notenheft für Kontrabass in Wiener Stimmung (2012)

1. Andante grave
2. Fuggitivo
Ein-Fall I / Ein-Fall II
3. Canto esaltato
Ein-Fall III
4. Phantasma
Ein-Fall IV / Ein-Fall V
5. Presto violente

Das Kontrabass-Notenheft (für Kontrabass in Wiener-Stimmung A_1 -D-Fis-A) komponierte ich 2012 für Edicson Ruiz. Es besteht aus fünf knappen Sätzen. Zwischen den Sätzen 2 und 3, 3 und 4 sowie 4 und 5 erklingen je ein oder zwei Ein-Fälle: Isolierte, extrem kurze musikalische Einfälle, gestische Einwürfe von wenigen Sekunden Dauer. Zwischen den Sätzen und den Ein-Fällen gibt es indessen versteckte und offene Bezüge, so dass das »Notenheft« doch ein Ganzes bleibt.

Ensemble-Buch V für sechs Instrumente (2013/14)

Nach meiner 5. Sinfonie (*La notte*) habe ich nun auch noch ein fünftes Ensemble-Buch geschrieben – für das ensemble für neue musik zürich.

Meine Ensemble-Bücher sind Kompositionen für einen Pool von Instrumenten und (zum Teil) Stimmen, die in den verschiedensten Kombinationen kammermusikalisch und nur gelegentlich als kompaktes Tutti eingesetzt werden. Mein Ensemble-Buch I zum Beispiel ist für Bariton und 14 Instrumente komponiert – darin gibt es u. a. zwei Sätze für Bariton und Klavier, ein Trio für Bariton, Violine und Cello, ein instrumentales Oktett usw.

Das Ensemble-Buch V hat die kleinste Besetzung meiner Ensemble-Bücher: zwei Bläser, zwei Streicher, Schlagzeug und Klavier. In den sechs Sätzen, deren Titel die Phantasie der Zuhörerinnen und Zuhörer in eine bestimmte Richtung lenken mögen, aber Vieles offen lassen (I. *Chemins*, II. *Dark music – Cris du monde*, III. *Natura morta 1*, IV. *Illuminations*, V. *Beating and whispering*, VI. *Natura morta 2 – Apertura*), gibt es Duette, Trios, Quartette, Quintette und (tatsächlich auch ...) Sextette.

Anhang

Diskographie Rudolf Kelterborn (Auswahl)

(Stand November 2015)

Portraits

Rudolf Kelterborn Latest Works, CD, NEOS 11118

Hommage à FD – Kammersinfonie 3 – ich höre mich – Konzert für Bratsche und Orchester.

Musikszene Schweiz, CD, CTS M 35

Relations (Ballett) – Streichquartett 5 – Fünf Gesänge – Sonatas for Winds.

Musikszene Schweiz, CD, MGB CD 6069

Sinfonie 4 – Sonata für Violoncello und Klavier – Nuovi canti für Flöte und Kammerorchester.

Musikszene Schweiz, CD, MGB CD 6182

Konzert in einem Satz für Cello und Orchester – Namenlos – 6 Kompositionen für Ensemble und elektronische Klänge – Kammerkonzert für Klarinette und 14 Instrumente.

Sony col legno, CD 31 878

Changements für grosses Orchester / Ensemble-Buch I für Bariton und Ensemble – Fantasia a tre (Klaviertrio) / Escursioni für Flöte, Cello und Cembalo – Variationen für Oboe und Streicher.

Werke für Schlagzeug, CD, Pan Classics 510 112

Musik für 6 Schlagzeuger – Annäherungen für Horn und Schlagzeug-Ensemble – Vier Fantasiestücke für Violine und Marimbaphon – Visions Sonores für 6 Schlagzeuger und 6 Instrumente.

Einzelwerke

5 *Monologe für Gitarre*, Christoph Jäggi, in: *etwas Klang von meiner Oberfläche. Zeitgenössische Schweizer Gitarrenmusik*, CD, Quantophon 30.323.

15 *Moments musicaux für Klaviertrio*, Absolut Trio, CD, Guild Music GMCD 7322.

»Das Ohr des Innern«. *Musik mit japanischen Haikus für zwei Singstimmen und drei Instrumente*, CD, Grammont Portrait Collegium Novum Zürich, Musiques Suisses MGB CTS-M 135.

Duett für Bratsche und Kontrabassklarinette, Christoph Schiller, Elmar Schmid, in: *Neue Schweizer Werke*, CD, Jecklin Szene Schweiz JS 296-2.

Ensemble-Buch II für Frauenstimme und Ensemble, Iréne Friedli (Mezzosopran), Dieter Chichewiecz (Leitung), in: *25 Jahre Ensemble »Das neue Werk Hamburg«*, CD, Musicaphon BM 55706.

Ensemble-Buch 3 für 10 Instrumente, in: *Neue Musik Winterthur. Ensemble TaG*, CD, Musikszene Schweiz MGB CTS-M 87.

- Fantasien, Inventionen und Gesänge für Klarinette und Streichquartett*, Eduard Brunner, Amati Quartett, in: *Trios and quintets for clarinet and strings*, CD, Tudor 7052.
- Four Pieces for Four Players* (Klavierquartett), Mondrian Ensemble, CD, NEOS 11506.
- Kammersinfonie 3*, Nouvel Ensemble Contemporain, Adrienne Soós/Ivo Haag, Alain Monot, in: *Grammont sélection 2*, CD, Musiques Suisses MGB CTS-M 120.
- Kammersonate in drei Sätzen für Alt-Saxophon, Cello und Akkordeon*, Marcus Weiss, Rafael Rosenberg, Viviane Cassot, in: *New horizons*, CD, GENUIN classics GEN 14315.
- Klavierstücke 1–6*, See Siang Wong, in: *Piano Works by Emmanuel Nunes & Rudolf Kelterborn*, CD, Guild Music GMCD 7318.
- Klavierstück 7 für 2 Klaviere*, Grammont Portrait Klavierduo Soós/Haag, CD, Musiques Suisses MGB CTS-M 107.
- Kontrabass-Notenheft* (für Solo-Kontrabass in Wiener Stimmung), Edicson Ruiz, in: *New music for double bass and oboe*, CD, Klassik aus Berlin! Phil.harmonie.06032.
- Sevenminuteplay für Flöte und Klavier*, Maurice Heugen, Marianne Boer, in: *Flute Music by Swiss Composers*, CD, Etcetera KTC 1193.
- Sinfonie 5 in einem Satz (»La notte«)*, Orchester der Hochschule für Musik Basel, Christoph-Mathias Mueller, in: *Grammont sélection 7*, 2 CD, Musiques Suisses MGB CTS-M 142.
- Sonata für 2 Klaviere*, Grammont Portrait Klavierduo Soós/Haag, CD, Musiques Suisses MGB CTS-M 107.
- Spektren für vier Blockflöten*, Ensemble Diferencias, in: *Swiss made. Altes und Neues für Blockflöten*, CD, Musiques Suisses MGB CD 6254.
- Streichquartett 4*, Amati Quartett, CD, DivoX CDX 29002.
- Streichtrio in zwei Teilen und 11 Sätzen*, Streiff Trio, in: *Short stories*, En avant Records – Ear CD 313 331.
- Variationen für Oboe und Streicher*, Heinz Holliger, Camerata Bern, CD, Musiques suisses MGB CTS-M 69.
- Vier Stücke für Klarinette und Klavier*, CD, Grammont Portrait Eduard Brunner, Adrian Oetiker, Musiques Suisses MGB CTS-M 108.

Autoren

Rudolf Kelterborn, geboren am 3. 9. 1931 in Basel. Ausbildung in den Hauptfächern Musiktheorie (Güldenstein, Müller von Kulm), Komposition (u. a. Geiser, Fortner, Bialas, Blacher) und Dirigieren (Krannhals, Markevitch) in Basel, Salzburg und Detmold. Umfangreiches kompositorisches Œuvre aller Gattungen (Bühnenwerke, Orchester- und Kammermusik, instrumentale und vokale Kompositionen für grössere Ensembles, Chorwerke). Kontinuierlich Aufführungen in ganz Europa, in den USA und in Japan. War u. a. Leiter der Abteilung Musik Radio DRS, Chefredaktor der Schweizerischen Musikzeitung, Direktor der Musik-Akademie Basel, Mitbegründer des Basler Musik Forums. Dozent und Professor an verschiedenen deutschen und schweizerischen Musikhochschulen. Gastdozent u. a. in den USA, England, Japan, China und in osteuropäischen Ländern. Musiktheoretische und analytische Publikationen. Bis 1995 vielfältige Tätigkeit als Gastdirigent (vor allem eigener Werke). Zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Lucas Bennett, geboren 1975 in Basel. Studien der Musikwissenschaft, deutschen Literatur- und Sprachwissenschaft sowie Musiktheorie in Basel. Diverse Publikationen zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Zahlreiche Musikproduktionen. Vizepräsident des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes (SMPV), Mitglied der Redaktionskommission der Schweizerischen Musikzeitung (SMZ). Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institute for Computer Music and Sound Technology. Aktuelles Projekt: *Die Aufführungspraxis der elektroakustischen Musik - die Studio di Fonologia-Jahre*.

Michael Kunkel, geboren 1969 in Winz-Niederwenigern/Ruhr. Studium der Musikwissenschaft und Allgemeinen Rhetorik in Tübingen, Promotion in Basel. Seit 2004 Chefredakteur der Zeitschrift *Dissonance*. Seit 2007 Leiter der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel. Schriften vorwiegend zur zeitgenössischen Musik; Herausgebertätigkeit.

Marie Luise Maintz, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Italianistik an der Universität Bonn, 1995 Promotion über *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*. Als Opern- und Konzertdramaturgin an der Alten Oper Frankfurt, Staatstheater Darmstadt, Oper Bonn, Theater Aachen und Staatsoper Stuttgart, daneben Koordinatorin der Frankfurter Feste. Seit 2007 Projektleiterin für Zeitgenössische Musik und Dramaturgie beim Bärenreiter Verlag, Kassel.

Christoph Neidhöfer, geboren 1967, Studium der Komposition bei Rudolf Kelterborn, Musiktheorie bei Roland Moser und Klavier bei Jean-Jacques Düнки an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Danach Kompositionsstudium bei Donald Martino und

Bernard Rands sowie Musiktheorie bei David Lewin an der Harvard University, Dissertation über Igor Strawinskys Spätwerk. Auszeichnungen: Kranichsteiner Musikpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt (1994, zusammen mit Anton Vishio), 1. Preis im Kompositionswettbewerb von Besançon (1994), Akiyoshidai International Composition Award (1997). Unterrichtet als Assistant Professor Musiktheorie an der McGill University in Montréal seit 1999. Gastdozent der Ferienkurse in Darmstadt 2000. Lebt seit 1999 in Kanada.