

Energetik und Form

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

Christoph Neidhöfer

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 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, dem 2005 komponierten und dem Mondrian Ensemble Basel gewidmeten Klavierquartett *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 des Sinns dieser Komposition in Sprache verstanden werden.

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 musikalischen 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 Doppelporhalt 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 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 *Four Pieces* öfters erleben, kann ein plötzlicher Bewegungsstillstand im *pianissimo* – wenn der Effekt nicht durch bereits früher erklangene, 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 *Four Pieces* scheinen mir sechs Arten von Bewegungsintensität vorzuliegen, die, wie in Beispiel 1 beschrieben, von statischem, vorwärtsdrängendem, widerborstigem, energiegeladen-zerfallendem oder auslaufendem Charakter sind. Die jeweilige Intensität geht immer aus dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren hervor. Beispiel 2 (Beispiele 2–12 auf

(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 durchsetzt	Beispiel I, T. 1ff (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

Beispiel 1: Bewegungsintensitäten

S. 22–30) 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 β - γ (T. 1–20 und T. 21–43) und zweimal α - β - γ (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 Beispiel 3 zeigt, dass das dritte Stück eine ähnliche formale Anlage aufweist, nur dass hier die Folgen der Bewegungsintensitäten β - γ (T. 1–45) und α - β - γ (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. Beispiel 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 Beispiel 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 (Beispiel 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 γ - α), 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. 17 1/2 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

Beispiel 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 Beispiel 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 Zentralton der letzten schimmernden Ruheakkorde im ersten Stück hervor (T. 69–71). Die ihnen vorausgehenden statisch-ruhigen Lichtakkorde in den Takten 43–64 sind ebenfalls jeweils auf einen bestimmten Ton fokussiert, der in mehreren Oktaven verdoppelt und durch chromatische Nebentöne gefärbt ist. Dabei tritt Es erstmals deutlich in T. 64 auf, einen Bogen zu ähnlich exponierten Ruhepunkten im zweiten (T. 35), dritten Stück (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 (Beispiele 2 und 6), oder an der expressiven, kantabel-gespannten Linienführung, wie am Anfang des dritten Stücks

(Beispiele 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, zumindest in dem von ihm selbst betonten Sinne: «Der Komponist schafft 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 Beispiel 7a vor. Aus dieser engmaschigen Struktur lässt sich die leicht gelichtete achttönige Skala in Beispiel 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 Beispiel 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 Beispiel 7d.¹⁷ Dass Kelterborn sich in *Four Pieces* explizit solcher Zweiklänge (in der Form von kleinen Sekunden/übermässigen Primern, grossen Septimen, kleinen Nonen etc.) als elementarer Bausteine bedient, zeigen die folgenden Beispiele. Im Klavierpart des ganzen zweiten Stücks, dessen Anfang in Beispiel 8 analysiert ist, sind genau die in Beispiel 7a markierten Zweiklänge a–f mannigfaltig permutiert, via zwölftönige Strukturen, deren kombinatorische Eigenschaften in Beispiel 9 illustriert sind.¹⁸

Die Konstellationen aus den Beispielen 7 und 9 treten in den *Four Pieces* oft hervor. Sie wirken, durch ihre Verwandtschaft untereinander, stilistisch und formal prägend. Zwei exemplarische Passagen sind in den Beispielen 10 und 11 wiedergegeben. Beispiel 12 zeigt, wie in der dialogisierenden Textur im Beispiel 11 sich das Tonmaterial durch eine Folge der besagten Strukturen windet. Das Gefühl des Sich-durchs-Material-Windens 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 Beispiel 2 im Cello der Takte 3, 18–19 und 22–23 und im Beispiel 3 in den Streichern in den Takten 1–3). Ein unmit-

telbarer, geradezu menschlich-emotionaler Charakter haftet auch vielen anderen Ausdrucksbereichen an, wie beispielsweise im atemlosen Poltern des Cellos am bewegungsintensivsten Punkt des ersten Stücks (Beispiel 2, T. 86) oder in der angespannten Atmosphäre des Wortwechsels zwischen Streicher und Klavier in Beispiel 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, aus der ich zum Schluss zitieren möchte. 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.

«[...] 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.*»²⁰

α , dann α/β (T. 43-61)

γ (T. 62-64) →

α , dann α/β (T. 64-78)

γ (T. 79-85) ↘ δ (T. 86-91)
(fallend)

ϕ (T. 92-97)

Beispiel 2: «Distributional Analysis» der Bewegungsintensitäten im ersten Stück.

β (T. 1-30)

$\text{♩} = 76$ ca. molto flessibile
sord. (Holz-Dämpfer) flautando

p *p < f* *p espr.* *p*

 γ (T. 31-45)

$\text{♩} = 90-96$, flessibile

ff molto espr. *ff espr.* *ff espr.*

 α , dann α/β (T. 46-54)

46

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

 γ (T. 55-60)

($\text{♩} = 90-96$)

sf *ff* *mf* *f* *sf* *f*

 γ/ϕ (T. 61-67)

($\text{♩} = 45-48$)

f *pp* *mp* *f* *f* *f*

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 $\beta/\gamma - \delta/\beta/\gamma$ (T. 1-12, T. 13-28)
 $\beta/\gamma - \epsilon/\delta/\beta/\gamma/\phi$ (T. 29-34, T. 35-52)

c. Stück I $\frac{\beta - \gamma}{2x}$
 $\frac{\alpha - \alpha/\beta - \gamma}{2x} - \delta - \phi$

Stück IV $\frac{\delta/\beta/\gamma - \beta/\gamma/\alpha}{\gamma - \alpha - \beta/\gamma/\epsilon} - \phi$

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

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

I

T₁

III

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

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

Beispiel 7: Aus chromatischen Zweiklängen aufgebaute transpositions- und umkehrungssymmetrische Tonhöhenkombinationen, die in «Four Pieces» oft anzutreffen sind.

Klavier solo

im Rahmen *f-ff* eine "bewegliche" Dynamik *) kurze Zäsuren von unterschiedlicher Dauer: ca. 1/2 bis maximal 1 1/2 Sek.

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

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

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

Material in den Streichern: (Messiaens Modus 2³) *oct.* (2²) *oct.* (2²) (0167) (0134) *oct. oct.* (2¹)(2²) *oct.* (0167) (2¹) (2¹) (2¹) (2²)

Material im Klavier: B3 A1 A3 T-1 (A1) B1 [D]

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

15 *rit.* $\text{♩} = 60-64$, flessibile

Dämpfer weg

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

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

Beispiel 12: Verlauf der Tonhöhenmaterialien von Bsp. 11 zusammengefasst.

- 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), in: Rudolf Kelterborn, *Musik im Brennpunkt. Positionen, Analysen, Kommentare*, Kassel/Basel: Bärenreiter 1988, S. 104–110.
- 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 ...». Programmtext zu *Traummusik*, zitiert in: Martin S. Weber, *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns*, Regensburg: Gustav Bosse 1981, S. 215–216.
- 3 Rudolf Kelterborn, *Text und Musik – Libretto* (1984), in: *Musik im Brennpunkt*, S. 147–148 (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 Bestimmtes, *Aussermusikalisches* bedeuten?» Rudolf Kelterborn, *Musik und Intellekt* (1986), in: *Musik im Brennpunkt*, S. 18–19 (vgl. Anm. 1). Man könnte hier weiter argumentieren, dass die Bedeutung einer Musik ohne (intendierte) 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. 157–158.
- 6 Rudolf Kelterborn, *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks* (1964), in: *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 Nono's *Il canto sospeso* (1955–56).
- 7 Ein solches Beispiel im Rahmen eines Mozart'schen «unkonventionellen Achtaktlers» (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 Denezy ...». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 296–298.
- 9 Der Terminus «formale Mehrschichtigkeit» stammt von ihm selbst. Siehe Rudolf Kelterborn, *Formale Mehrschichtigkeit: Ein Beitrag zur Formen- und zur Kompositionslehre* (1964), in: *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 inveniendo – 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. 116–117.
- 11 Ich habe den Begriff «Bewegungsintensität» gewählt, um 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 Vorgang» des Hörens von (melodischer) Bewegung. Die rhythmische Struktur eines Werkes, die Belebung 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*, 3. Auflage, Bern: Krompholz 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 musikalischen 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 Beispiel 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 inspirierten) Analyse von 1951 von Strawinskys *Le Sacre* anwandte. Die Beispiele 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: Mark Everist (Hrsg.), *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, 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.
- 13 Dass Kelterborn eine «grosse formale Gliederung» anstrebt, die «eindeutig und zwingend» ist, war seit jeher eine Prämisse seines Komponierens. Siehe Rudolf Kelterborn, *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks*, S. 95 (vgl. Anm. 6).
- 14 Kelterborn weist darauf selbst hin in *Kompositorische Struktur im Dienste des musikalischen Ausdrucks*, S. 94 (vgl. Anm. 6).
- 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 (I. Bagatelle)*, in: *Die Reihe* 2, 1955, S. 56–65.
- 16 Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart. Ein Beitrag zur musikalischen Analyse*, Textteil, Basel: Bärenreiter 1981, S. 81. Beispiele aus Kompositionen Kelterborns seit den späten 50er Jahren, in denen man bereits die im folgenden erwähnten symmetrischen Tonhöhenbildungen antrifft, bespricht Martin S. Weber in: *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns*, S. 49–50, 63, 91–93, 128–134, 156–157, 161, 165 (vgl. Anm. 2). Ein prägnantes Beispiel der sechsstönigen Struktur in Beispiel 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 Beispiel 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: Benjamin Boretz und Edward T. Cone (Hrsg.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 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 (Q167) in Beispiel 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 Beispiel 9 zu sein, welches die komplementären, aus den Zweiklängen gebauten Hexachorde herauschält, deren interne Ordnung in der kompositorischen Realisation flexibel bleibt.
- 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 Ausschnitt aus der Programmnote des Komponisten. Ich möchte Michael Kunkel für die Beschaffung dieses Textes danken.