

Helga de la Motte-Haber

Denken im Klang

Zur Musik von André Werner

Wer Streichquartette oder Klavierkonzerte schreibt, widmet sich meist nicht auch Klanginstallationen. Bei André Werner hingegen sind alle Gattungen vertreten, besser zu sagen, sie durchdringen sich. Die Kompositionen aus den Jahren 1989 bis heute zeigen ein Denken, das seine Farbe, seine szenischen, räumlichen und historischen Dimensionen im Tonsatz und am Klang entfaltet.

Mikrotonale und quasi-elektronische Wirkungen

In der *Descrizione Umoristica* für Sopran und Klavier (1989/90) nach einer dialogischen Vorlage von Pier Paolo Passolini wird die Stimme mit emphatischen Intervallen expressiv eingesetzt, aber auch Pressen, Flüstern und mikrotonale Wendungen vermitteln die dramatische Tiefenstruktur des Textes, der am Ende das Morgengrauen einer neuen Vorgeschichte beschwört. Klang und Linie vermischen sich. Mit Permutationen der Silben *colo (co) re le* verliert sich der Gesang in ein Zitat aus der zweiten Klaviersonate von Pierre Boulez. Es wirkt, wie auch andere Zitate aus der Klaviermusik (aus Karlheinz Stockhausens Klavierstück Nr. 10 und B. A. Zimmermanns *Monologen*), als wäre es durch eine Singstimme instrumentiert. Mit solchen historisch wirkenden Gesten werden szenische Aspekte entfaltet. Die Zitate trennen das Auftreten neuer Personen voneinander ab. Grundsätzlicher aber zeigt sich im Ineinandergreifen von Klavier und Gesang, daß jenseits des traditionellen Modells von Melodie und Begleitung eine herkömmliche Besetzung verwendet werden kann. Der Gesang scheint vielfach aus einem Resonanzakkord des Klaviers herauszuklingen. Die Stimme ihrerseits kann sich zum Klang verbreitern. Sie fächert sich im zweiten Abschnitt zu einem miteinander verknüpften, dreistimmigen Geschehen auf, als wäre sie live-elektronisch multipliziert. Die Partitur vermerkt, Sängerinnen könnten für einen Moment einen zusätzlichen dramatischen Akzent setzen. Wenn sie nicht zur Verfügung stehen, kann zwischen den Stimmen gewechselt werden.

Die Erkundungen des mikrotonalen Bereichs, von Scordatura, Flageolett und Resonanzeffekten, werden in den Werken von André Werner immer wichtiger. Das nähert Linien von Gesangsstimmen immer mehr an ein klangliches Geschehen an. In dem fast symmetrisch zweigeteilten Stück *Veglia* für Kammerchor und Instrumentalensemble (1991/93) nach einem Text von Ungaretti treten im zweiten Teil Einsätze der Chorstimmen akzentuiert hervor, wie dies für die Instrumente im ersten Teil vorgeschrieben war. Die vokalische Struktur des Textes wirkt sich auf das chromatisch sukzessiv aufgefächerte Stimmengeflecht wie die Färbung durch einen zusätzlichen Klangformanten aus. Ein erster melodisch wirkender Höhepunkt des ersten Soprans verhallt in einem überlagernden Flageolett des Klaviers und verliert sich in dessen Tiefe:

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is organized into two systems of staves. The first system includes five vocal staves (Sopran 1, Sopran 2, Sopran 3, Bass 1, Bass 2) and a piano (Klav.) part. The second system includes three vocal staves (Sopran 1, Sopran 2, Sopran 3), a Tenor 2 part, and two Bass parts (Bass 1, Bass 2). The piano part features a section marked 'III.' with a dashed line indicating a continuation. The vocal lines are characterized by complex, overlapping melodic lines that cross between parts, creating a dense texture. Dynamic markings such as *mp*, *fmp*, *pp*, *p*, and *mf* are used throughout the score to indicate volume changes. The piano part includes various articulations and dynamics, including *mf*, *mp*, and *pp*.

Interessant sind notierte Stimmkreuzungen, deren Verläufe für den Hörer nicht genau zu verfolgen sind, so daß sie nur als Umfärbung des crescendierenden Klangbandes von Horn und Klarinette wahrgenommen werden:

A 48

Flöte
Bassklar in B
Horn in F
Klavier
Violine
Viola
Flöte
Bassklar in B
Hn. in F
Trp. in C
Klar.
Vn.
Vla.

III. →

III. *

Solches Denken im Klang ermöglicht einen nahtlosen Übergang zwischen Instrumentalmusik und elektronisch erzeugten akustischen Wirkungen. Nur ein Flötist steht bei III,1 auf der Bühne. Man meint, sich beim Hinsehen getäuscht zu haben, denn es umgibt einen ein großes akustisches Feld. Akkorde und zusätzliche Melodien entstehen in der Verbindung der

solistischen Flöte mit einer Art Harmonizer. Sie wirken manchmal so, als würden sie unmittelbar im Ohr erzeugt. Der Hörer ist nicht mehr von der Schallquelle getrennt; er sitzt mitten im künstlerischen Geschehen drin.

Auch das 1996 uraufgeführte Orchesterwerk *IV, 1* ist stellenweise einer Realisationspartitur elektronischer Musik vergleichbar. Es ist in fünf Abschnitte gegliedert, die »Kommentare« zum 4. Akt (1. Szene) von Shakespeares *Titus Andronicus* darstellen. Sie gehen ohne Entwicklung unvermittelt ineinander über, als würde eine Szene plötzlich in ein anderes Licht getaucht. So schlägt der Orchestersatz im zweiten Abschnitt in ein mikrotonales Feld um, das von einem elektrisch verstärkten Scordatura-Septett erzeugt wird. Die Streicher sind jeweils um wenige Hertz gegeneinander verstimmt (drei Celli mit Grundtönen zwischen 72-78 Hz, vier Geigen mit Grundtönen zwischen 131-141 Hz). Dadurch entstehen irisierende Schwebungen, die am Notenbild nicht unmittelbar ablesbar sind. Man könnte sie aber berechnen. Dies gilt nicht mehr für die virtuelle Bewegung, die im ersten Abschnitt hervorgebracht wird und zum Schluß in variiert Form wiederkehrt. Aufgeschrieben in der Partitur ist eine uni-rhythmische, vom Orchester wiederholt zu spielende Tonleiter d-cis. Das bewirkt den Eindruck einer sogenannten Shepard-Tonleiter, die vergleichbar einer Eschertreppe ständig im Tonraum anzusteigen scheint. Das menschliche Ohr ist bei einer Vielfachverstärkung eines Tones in verschiedenen Oktavlagen nicht in der Lage eine genaue Höhe zu orten. André Werner löst die gewohnte Orientierung im Tonraum im weiteren Verlauf dieses Abschnitts noch stärker auf, indem er zwei solcher Shepardtonleitern kontrapunktisch gegeneinander setzt. Mit Tönen und Klängen wird ein rotierender Tonraum komponiert, der fiktiv ist und doch real wirkt.

Raumeffekte

Räumliche Wirkungen sind in allen Stücken von André Werner zu finden. Auch die beschriebene Technik des Eintauchens der Linie in das vertikale Geschehen bewirkt Irritationen über die Herkunft des Klangs. Hinzu kommt eine dynamische Differenzierung, die einen Tonraum mit innerer Bewegung schafft. In den *Drei Skizzen zu einem Konzert für Klavier und Kammerensemble* (1993/94) erscheint der Anfang, wie dies auch bei anderen Stücken der Fall ist, wie aus der Resonanz des Klaviers generiert. Identische und naheliegende, teilweise vierteltönig umgefärbte Töne bilden sich in den anderen Stimmen aus, die teilweise durch gleiche rhythmische und dynamische Faktur zu Gruppen (z.B. Bratsche und Flöte; Baßklarinette und Violine) zusammengefaßt werden und in sich ein weiteres Differenztongemisch erzeugen. Durch Abstufungen von Lautstärkeangaben und durch nicht parallel verlaufende Crescendi wird dem Klang ein Innenleben gegeben, das ihm einen Volumeneindruck verleiht und den Anschein einer Oberfläche sowie eines Hintergrundes erweckt. Auch weniger geschlossene Raumeindrücke sind komponiert; wirkt sich ein Flageolettfeld im Streichersatz eher wie ein hin und her geisterndes Irrlicht wirkt aus. Sehr oft ziehen sich längere Musikpassagen wieder in eine Klavierresonanz zurück, so, als walte irgendwo im Hintergrund ein bisher unbekanntes Geschehen, das sich dann (am Schluß des dritten Satzes) in einer mächtigen Klavierkadenz entfaltet. Nur das Schlagzeug begleitet; es wirkt, als wären die anderen Instrumentalisten schon von der Bühne abgetreten. Solches Erkunden von neuen Möglichkeiten des Konzertanten setzt bewußt formale Konflikte. Aber herkömmliche formale Entwicklungen gelten für diese Musik ohnehin nicht mehr. So kommen Crescendi vor, die nur in Resonanz zurücksinken. Die Abschnitte sind eher als Zustandsänderungen, denn als eine Art Szenenwechsel zu begreifen. Auch im Klavierkonzert finden sich Zitate, auch hier sind sie nicht montiert, sondern nahtlos gefügt. Sie scheinen sich, wie der Verweis (im dritten Satz) auf Beethovens G-Dur-Klavierkonzert, aus vorhergehenden Konstellationen zu ergeben. Der musikalische Raum birgt auch historische Bedeutungen.

Historische Bezüge

André Werners erstes Streichquartett *cantegrito* (1994) nimmt mit dem Bratschensolo ebenfalls seinen Ausgang von einem Zitat aus dem 13. Streichquartett von Schostakowitsch. »Zu einem unendlich verlorenen, schönen Gesang« schien es, wie der Komponist sagte, anregen zu wollen. Der Titel deutet auf die Schwierigkeiten hin, solches zu realisieren. Gesang (Cante) ist eingebettet in den Ursprung des Schreis (Grito). Das Stück ist voller quasi-elektronischer Wirkungen. Vierteltöne in enger Lage erzeugen ein unvorhersehbares Differenztongemisch. Manchmal ist eine regelrechte Hüllkurve darübergelegt. Dieser Effekt ergibt sich, wenn über dem Streichersatz ein lautes, langsames Glissando der Bratsche erscheint:

The image displays the first three systems of a musical score for string quartet, labeled 1. Vn., 2. Vn., Vla., and Vc. The notation is in treble clef for the first three parts and bass clef for the cello. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* and *fz*. A prominent feature is a long, slow glissando in the second violin part, which is marked with a large, bold *ff* dynamic. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the systems are numbered 7, 10, and 11 at the beginning of their respective staves.



Vierteltöne, Glissandi, Pizzicati, Tremolo, Triller und dynamische Gestaltung wandeln die traditionellen Satztechniken von kontrapunktischer und durchbrochener Arbeit an vielen Stellen in Klangbänder um, die durch die innere rhythmische Struktur aufgerauht sind. Auch Klangflächen entstehen, die durch gegenläufige Flageolettglissandi weit ausgreifend bewegt sind. Das Streichquartett öffnet an einer Stelle durch das Flageolett jenen irrlichtartig gestalteten Raum, der an das Klavierkonzert erinnert:

E

1. Vn. $\text{♩} = 100$ *sempre Flageolett (immer klingen lassen)* *sempre spicc.* *f* *mf*

2. Vn. *sf=ff* *sf=ff*

Vla. *f* *sf=ff sempre* *sempre Flageolett (immer klingen lassen)*

Vcl. *f* *mf* *sempre spicc.*

Nun aber deutet sich darin Melodisches des Anfangs durch Bratsche und zweite Violine an, das allerdings schnell in einen zerhackten Zustand überführt wird.

Werkzusammenhänge

Die Werke von André Werner bilden oft unter sich einen Zusammenhang. Den neueren Stücken liegt eine Neunzehn-Ton-Reihe zugrunde, die in sukzessiver Abfolge jedoch nicht auftritt. Sie bewirkt nur ein gehäuftes Vorkommen von kleinen und großen Sekunden. Die gemeinsame Tiefenstruktur läßt die einzelnen Stücke als Kommentare zu einem universell Allgemeineren erscheinen. Sofern sie römische Ziffern tragen, beziehen sie sich auf ein Opernprojekt: *Titus Andronicus* nach William Shakespeare. Die Zustandsänderungen, die charakteristisch für die Musik von André Werner zu sein scheinen, kann man mit Auftritten auf einer Bühne oder szenischen Wechseln vergleichen. Sie spiegeln als Detailformen den Charakter des Ganzen wider. Im Kleinen wie im Großen werden durch diese Kommentare und Szenen Situationen geschaffen, die an psychische Zuständlichkeiten gemahnen. Ausdrucksvorschriften jenseits nüchterner Spielanweisungen gibt es allerdings keine mehr. Expressivität eines kompositorischen Subjekts scheint nicht intendiert. Bedeutungen entstehen aus vielfältigen Verweisen so, als könnten sie sich nur als Knotenpunkte in einem Netz von Beziehungen zwischen Gattungen, Werken, Stilen, Historischem und Gegenwärtigem konstituieren. Geschichte, auch die der eigenen subjektiven Biographie, erscheint damit wie das Morgengrauen einer neuen Vorgeschichte.

