

Die harmonische Sprache der *Sequenza IV* für Klavier von L. Berio

by Fabio Grasso, 2003

Die Sequenza IV (1965) gehört der 1951 angefangenen Reihe von Stücken, die das Wort Sequenza als Titel haben.

Es geht um Virtuoso Stücke, denen Virtuosität nicht nur instrumentale sondern auch intellektuelle Aspekte aufweist.

Der Komponist selbst sprach von einer Virtuosität der Kenntnis, als Ergebnis eines Konflikts, einer Spannung zwischen der musikalischen Idee und dem Instrument.

Das Stück ist eine Folge von gut vernehmlichen Episoden, zwischen denen verschiedene Verbindungsarten herausgefunden werden können.

1. METHODE DER ANALYSE

Wir analysieren die Komposition besonders unter drei verschiedenen Gesichtspunkten: das harmonische Material, die Fortentwicklung der Akkordschreibung, die allgemeine Form.

Wir teilen das Stück in neunzehn Abschnitte, und wir bezeichnen sie mit den Buchstaben von A bis R, wie in dem folgenden Schema:

ABSCHNITT	VON	BIS
Abschnitt A	Seite 1 Linie 1 Takt 1	Seite 1 Linie 2 Takt 5
Abschnitt B	S1 L1 T1	S2 L1 T1
Abschnitt C	S2 L1 T2	S2 L3 T4
Abschnitt D	S3 L1 T1	S4 L2 T2
Abschnitt E	S4 L2 T2	S5 L3 T1
Abschnitt F	S5 L3 T2	S6 L2 T4
Abschnitt G	S6 L3 T1	S8 L1 T4
Abschnitt H	S8 L1 T5	S8 L3 T4
Abschnitt I	S8 L3 T5	S10 L1 T1
Abschnitt J	S10 L1 T2	S11 L1 T4
Abschnitt K	S11 L2 T1	S11 L3 T4
Abschnitt L	S12 L1 T1	S12 L3 T2
Abschnitt M	S12 L3 T3	S13 L2 T1
Abschnitt N	S13 L2 T2	S14 L1 T4
Abschnitt O	S14 L2 T1	S15 L1 T3
Abschnitt P	S15 L1 T4 (+ Auftakt im T3)	S15 L3 T2
Abschnitt Q	S15 L3 T3	S16 L3 T3
Abschnitt R	S16 L3 T4	Ende

2. DAS HARMONISCHE MATERIAL

2.1 – Exposition

Die ersten zwei Linien der Partitur (Abschnitt A) sind besonders wichtig, weil sie die Exposition aller harmonischen Kombinationen des Stückes enthalten.

Hier sind es sechzehn Akkorde, von denen elf Hauptakkorde genannt werden könnten, weil der Akkord 4 eine Transposition des Akkords 2 ist, und die letzten vier Akkorde als Ableitungen voriger Akkorde betrachtet werden können.

Die Gestaltung der Hauptakkorde wird durch Überlagerung von gleichen oder ähnlichen Intervallen ausgeführt.

Die Überlagerungsmethoden sind im Wesentlichen drei:

- 1) Überlagerung von Terzenfolgen
- 2) Überlagerung von konsonanten Dreiklängen
- 3) Überlagerung von Quartensfolgen

Im Beispiel 1 finden wir die Zerlegung und die Klassifizierung der Akkorde des Abschnitts A.

Wir nennen T-Akkorde die Akkorde, die von überlagerten Terzen gebildet werden.

Wir nennen K-Akkorde die Akkorde, die von überlagerten konsonanten Dreiklängen gebildet werden.

Wir nennen Q-Akkorde die Akkorde, die von überlagerten Quartens gebildet werden.

Diese Bildungsmethode kann durch den Zusatz einer nicht zur Intervallfolge gehörenden Note verändert werden. Wir nennen T1, Q1 und K1 die Akkorde, die eine zusätzliche Note enthalten.

Die Eigenschaften dieser zusätzlichen Noten werden im Beispiel 1 beschrieben.

Es geht um kleine, vernachlässigbare und jedenfalls kontrollierte Abweichungen von der Hauptmethode. Das beweist, daß die kompositorische Methode für die Gestaltung der Akkorde sehr streng und konsequent ist. Dennoch gibt der Reichtum des erhaltenen Materials viele Auswahlmöglichkeiten, was die darauf folgenden kompositorischen Verfahren betrifft, die mit großer Flexibilität durchgeführt werden.

Man kann behaupten, daß alle harmonischen Kombinationen des Stückes von diesen anfänglichen Akkorden abgeleitet werden.

Beispiel 1: Zerlegung und Klassierung der ersten 16 Akkorde

The image displays 16 chords, each represented by a two-staff musical notation system (treble and bass clef). The chords are grouped into four systems of four chords each. The classification labels and any additional notes are as follows:

- Akk. 1:** T
- Akk. 2:** K
- Akk. 3:** Q
- Akk. 4:** K
- Akk. 5:** Q
- Akk. 6:** Q oder K1 +
- Akk. 7:** Q1 +
- Akk. 8:** T
- Akk. 9:** Q
- Akk. 10:** Q
- Akk. 11:** Q1 +
- Akk. 12:** T
- Akk. 13:** T1
- Akk. 14:** T
- Akk. 15:** T
- Akk. 16:** Q oder K

T = die von überlagerten Terzen gebildeten Akkorde
 Q = die von überlagerten Quartan gebildeten Akkorde
 K = die von überlagerten konsonanten Dreiklängen gebildeten Akkorde
 T1, Q1, K1 = Akkorde wie oben, mit einer zusätzlichen Note

2.2 – Ableitungen

Wir können zwei verschiedene Ableitungsarten unterscheiden.

Im Stückes Verlauf sind es viele Akkorde oder Harmonien, deren Beziehung auf die anfänglichen Akkorde sehr offenbar ist. Die Methoden, durch die sie aus den Hauptakkorden abgeleitet werden, können folgenderweise zusammengefaßt werden:

1. Zusatz oder Beseitigung einiger Noten
2. Halbton- oder Tonverschiebung einiger Noten
3. Kontamination von verschiedenen Akkorden
4. Transposition
5. Umkehrung der Intervalle
6. Zusammenstellung mehrerer von diesen Methoden.

Die Beispiele 2a, 2b und 2c zeigen einige Fälle.

Obwohl die vier letzten Akkorde des Abschnitts A nach den oben beschriebenen Kriterien von Intervallüberlagerung klassifizierbar sind, können sie schon auch als Veränderungen voriger Akkorde interpretiert werden. Das kann man im Beispiel 2a sehen.

Beispiel 2 - Harmonische Kombinationen: unmittelbare Ableitungen

Beispiel 2a: Beseitigung und Zusatz

Beseitigung

Zusatz

Akk. 6 Akk. 16 Akk. 1 Seite 16 Linie 1 Takt 6 Akk. 3 S16L2T2 S17L2T4 Akk. 10 S17T2L1 Akk. 8/15 S7T3L5

Beispiel 2b: Verschiebungen

Akk. 5 Akk. 13 Akk. 5 S17L2T4 Akk. 9 Akk. 14 Akk. 8 Akk. 15 Akk. 4 Akk. 2

S16L2T2 S16L3T4 S17L1T1

Beispiel 2c: Gemischte Methoden

Kontamination der Akkorde

Verschiebung und Zusatz

Transposition, Beseitigung und Umkehrung

Akk. 5 S16L2T2 Akk. 13 S1L1T3

S16L3T4 S17L1T1 S17L3T2

2.3 – Dreiklänge und Vierklänge

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die Harmonien konzentrieren, deren Beziehung auf die Hauptakkorde nicht so offenbar aussieht, finden wir, daß sie jedenfalls auf einige grundlegende harmonische Zellen, die den Anfangsakkorden gehören, zurückgeführt werden können.

So werden die Anfangsakkorde als Quellen für neue harmonische Entitäten betrachtet. Sie werden, abgesehen von ihren Ursprungsintervallfolgen, vollständig oder teilweise nach ihrer Klavieraufstellung verwendet.

Diese Zellen können wir als grundlegende Drei- und Vierklänge identifizieren.

2.3.1 Dreiklänge

Es sind zwei gut unterscheidbare Gruppen von Dreiklängen, die fast das ganze Spektrum aller möglichen Dreiklänge decken.

Erstens sind es die Dreiklänge, die eine Terz enthalten.

Zweitens sind es die Dreiklänge, die von zwei reinen Quartan oder von einer reinen Quarte und einer übermäßigen Quarte gestaltet werden.

Eine genauere Erklärung ist notwendig: wann wir von Terzen und Quartan in diesem Kontext sprechen, beziehen wir uns auch auf ihre jeweiligen Umkehrungen.

Was die erste Gruppe betrifft, können wir im Beispiel 3a sehen, daß alle möglichen Dreiklänge mit einer Terz den ersten zwei Hauptakkorden entspringen.

Wir können auch bemerken, daß allein der Akkord 2, dank den wechselseitigen Intervallverbindungen zwischen seinen Noten, ausreichend ist, um alle möglichen Dreiklänge mit einer kleinen Terz zu erzeugen.

Die übrigen Dreiklänge mit großen Terzen und ohne kleine Terzen werden durch die Intervallen des Akkords 1 abgeleitet. Das sehen wir im Beispiel 3b.

Der Beispiel 3c zeigt die Ableitungen der Quartendreiklänge.

Der Dreiklang, der weder Terzen noch Quartan enthält, nämlich der Dreiklang, der hintereinander zwei Halbtöne enthält, sieht nicht als selbständiger Dreiklang klassifizierbar aus, weil der Klangeffekt der chromatischen Aggregationen durch die Wucherung der Clusters verwirklicht wird.

2.3.2 Vierklänge

Die Akkorde des Abschnitts A enthalten einige Gruppen von vier Noten, die als grundlegende Vierklänge identifizierbar sind, weil sie im Verlauf des Stückes als erkennbare harmonische Zellen erscheinen.

Der Beispiel 3d schlägt eine mögliche Klassifizierung der Vierklänge vor, obwohl ein solches Verfahren nicht eindeutig bestimmt sein kann, weil ein Akkord auf verschiedene Weise interpretiert werden kann.

Die Veränderung einiger Intervalle in einem Vierklang kann als eine Unterableitungsmethode betrachtet werden.

Wir können über diese Kombinationen die folgenden Betrachtungen machen.

Der Vierklang 1 besteht aus zwei überlagerten Terzen. Der Abstand zwischen den zwei Terzen kann verändert werden. Wenn aber er ein Terzabstand ist, haben wir einen viel besser erkennbaren Akkord, sozusagen in Septimenposition; in diesem Fall wäre es besser, ihn als selbständigen Vierklang (Vierklang 2) zu klassifizieren.

Der Vierklang 3 kann als ein konsonanter Dreiklang mit einer zusätzlichen nicht dazu gehörenden Note (im Halbtonabstand von einer Note des Dreiklangs) betrachtet werden.

Die Ableitungen der anderen Vierklänge sind in dem Beispiel leicht identifizierbar.

Beispiel 3 - Ableitung der grundlegenden Drei- und Vierklänge

DREIKLÄNGE

Akkord 2

Alle Dreiklänge mit einer kleinen Terz

Dk1 Dk2 Dk3 Dk4 Dk5 Dk6 Dk7 Dk8 Dk9 Dk10 Dk11 Dk12

Akkord 1

Übrige Dreiklänge mit großen Terzen

Dk13 Dk14 Dk15 Dk16

Akkord 3

Dk17 Dk18

Quartendreiklänge

VIERKLÄNGE

Vk1 Vk2 Vk3 Vk4 Vk5 Vk6 Vk7

Unterableitung: Abstandsveränderung der überlagerten großen Terzen

Akk. 8, 15, r. H.

Akk. 6, r. H.

Unterableitung: Umkehrung und Permutation

Unterableitung: Vergrößerung und Verkleinerung der überlagerten Intervallen

Akk. 5, r. H.

Akk. 12, r. H.

Akk. 12, l. H.

Akk. 13, r. H.

Es ist wichtig, zu bemerken, daß eine häufige Ableitungsmethode aus einem Tonverdichtungsverfahren besteht, das ein Intervall mit näher gestellten Noten erfüllt. Dieses Verfahren erzeugt einige dichte Fünfklänge, und hat als äußerste Ergebnis die Gestaltung der Clusters. Die Clusters stellen eine sehr wichtige und ständige Anwesenheit in diesem Stück dar.

Wir müssen daran erinnern, daß auch für diese Akkorde irgendeine Umkehrung oder Permutation möglich ist.

Das beweist eine zusammenhängende Schreibung, die dem Stück eine hedeutende harmonische Einheit, eine eigene, gut bestimmte harmonische Sprache verleiht.

3. Der Rhythmus und die Entwicklung der melodischen Figurationen

Wir können nicht behaupten, daß dieses Stück besondere rhythmische Verwicklungen aufweist. Der Komponist verwendet die gewöhnlichen Unterteilungen der Einheit (alle Unterteilungen von zwei bis acht). Dennoch können wir einige Faktoren von Unregelmäßigkeit bemerken:

1. Manche in kurzem Zeitabstand wiederholte Akkorde liegen wechselweise auf den betonten und auf den unbetonten Taktteilen. Außerdem werden sie durch verschiedene Anschlagsformen gespielt.
2. Die Tempi der Takten sind oft wechselnd. Die Metronomgeschwindigkeiten, deren Reihe 40 – 50 – 60 – 72 – 104 ist, können im Verlauf eines Taktes wechseln.
3. Die kleinen Noten werden oft als Auftakt vor den unbetonten und nicht geschlagenen Taktteilen verwendet. Außerdem sind es einige Abschnitte ohne Tempo, in denen oft nur zahlreiche Gruppen von kleinen Noten lange klangvolle Akkorde verbinden, die durch das Mittelpedal gehalten werden. Diese Technik ist sehr wichtig, um eine lang gezogene Grundharmonie unter anderen kürzeren Resonanzen hören zu lassen. Das ist ein Beispiel jener Spannung zwischen der Idee und den Instrumentalgrenzen, die wir am Anfang erwähnten. Ein Grundharmoniewechsel ist oft ein Zeichen des Übergangs von einem Abschnitt zu einem anderen.

Die melodischen Figurationen sind meist horizontale Entwicklungen der harmonischen Entitäten. Eine besondere Erwähnung verdienen die in der Form eines Tremolo wiederholte Noten. Diese Figuration erscheint zum ersten Mal im Abschnitt D; sie wird im Abschnitt G frenetisch wiederholt, und dann wird sie eine Konstante des Stückes.

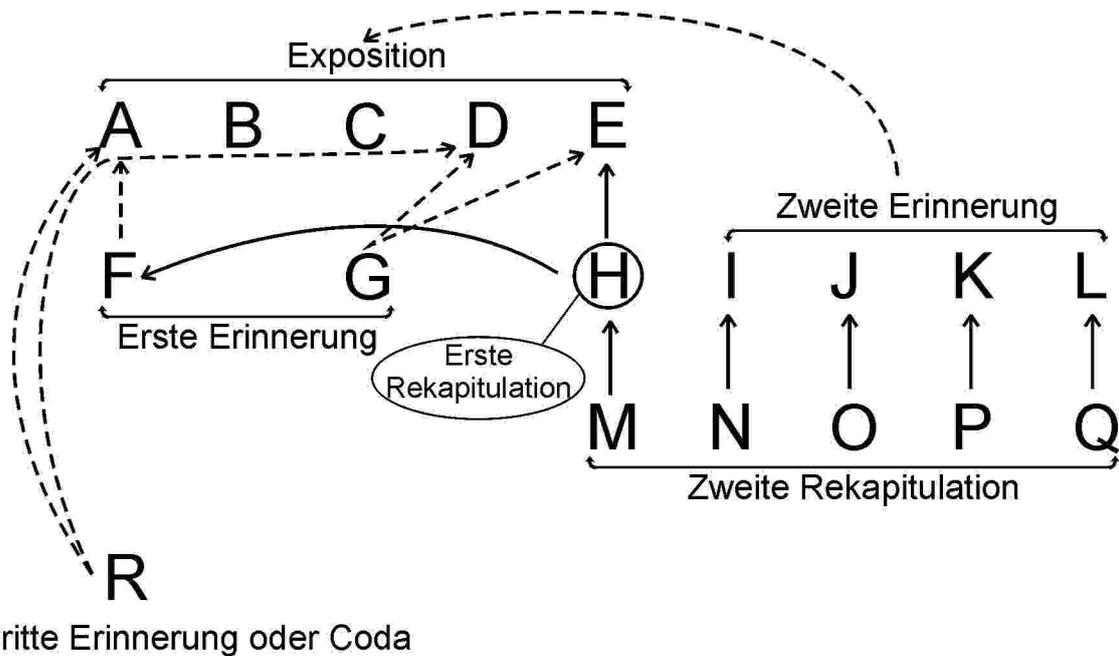
4. Die allgemeine Form

Der Gebrauch des harmonischen Materials kann uns erlauben, eine allgemeine Form des Stückes zu bestimmen.

Das Schema der allgemeinen Form (in der folgende Seite) zeigt, wie die einzelnen Abschnitte in größeren Teilen zusammengelegt werden können.

Nach dieser Interpretation kann man behaupten, daß die allgemeine Struktur aus fünf Teilen besteht:

Exposition – Erste Erinnerung – Erste Rekapitulation – Zweite Erinnerung –
Zweite Rekapitulation – Dritte Erinnerung oder Coda.



Legende:

Die Buchstaben beziehen sich auf die Abschnitte

X → Y = starke Beziehung = X ist eine Rekapitulation von Y

X - - - → Y = schwache Beziehung = X ist eine "Erinnerung" von Y

Wir nennen Erinnerungen die Teilen, in denen einige vorher gehörte Elemente verstreut mit mehr oder weniger verändertem Aussehen wiedervorgelegt werden.

Wir nennen Rekapitulationen die Teile, in denen eine bestimmte vorher gehörte melodische oder harmonische Folge wiederholt wird, obwohl sie anders organisiert wird

Eine Erinnerung könnte einer freien Entwicklung gleichgesetzt werden, eine Rekapitulation einer veränderten Reprise.

Zum Beispiel enthält der Abschnitt H eine taktlose Rekapitulation von E; M ist eine Weiterrekapitulation von H mit einer Traumatmosphäre, ohne Tempo, immer pianissimo und mit langen Pedalresonanzen.

Wir können sehen, daß die Klangfolgen einer Rekapitulation fast Note für Note, wenn auch in einer sehr veränderten Aufstellung, wiederholt werden. Man kann zum Beispiel die Abschnitte I – J – K – L mit den Abschnitten N – O – P – Q vergleichen.

Eine sehr gute Ausführung müßte diesen zyklischen Ablauf der formalen Organisation auch beim Zuhören deutlich wahrnehmbar machen.

Fabio Grasso

 rosenfinger publications

Copyright © 2003 by the owner of the domain rosenfinger.com