

Gedanken zu Pascal Dusapins Klavierkonzert *À Quia* (2002)

Gerade die Analyse neuer Musik wird oft von dem Wunsch geleitet, möglichst umfassend das ihr zugrunde liegende System zu entschlüsseln. Befriedigung spürt, wer auf den mutmaßlichen Plan einer Komposition gestoßen zu sein meint, durch den sich alle ihre Teile aufeinander beziehen lassen. Doch ist immer auch Vorsicht geboten, will man einen solchen Kompositionsplan mit dem Werk an sich gleichsetzen. Die Frage ist durchaus berechtigt, ob das, was ein Werk wesentlich IST, sich allein damit ergründen lässt, dass man offen legt, wie es GEMACHT ist.

Auf der anderen Seite gibt es immer wieder Musik, die sich einer solchen Systematisierung von vornherein verweigert, indem sie keinem Plan zu folgen scheint, die von einem wie unmittelbar improvisiert wirkenden Gestus geprägt ist. Musik, die eine große Freiheit der Setzung an den Tag legt. Von eben dieser Freiheit spricht Wolfgang Rihm, wenn er seine Musik als „Das Andere“ bezeichnet, das auf ihn zukommt, das er so wenig wie möglich durch das Erfüllen eines vorher aufgestellten Planes lenken will. Rihm trifft in jedem Moment spontane Entscheidungen, welche der unendlich vielen Möglichkeiten er auswählt, in welche Richtung sich ein Stück weiterentwickelt. Die Frage ist dann: Was braucht das Stück in diesem Moment? Und nicht: Was will ich als Komponist jetzt? Die Endgültigkeit seiner Entscheidungen relativiert Rihm dann auch immer wieder durch seine Schaffensweise, die das mehrmalige Palimpsest-artige Überschreiben bereits entstandener Werke als Möglichkeit vorsieht, eine einmal gestellte Weiche auch wieder umzustellen und so die einem Werk inne wohnenden Entwicklungspotentiale bewusst zu machen, die in ganz unterschiedliche Richtungen tendierenden können. Einen solchen freiheitlichen Kompositionsansatz kann man auch bei einer Hand voll Komponisten der Vergangenheit ausmachen, etwa bei Jan Dismas Zelenka, Modest Mussorgskij, Claude Debussy, Edgar Varèse oder Jean Sibelius. Ein Komponist, der mich seit längerem fasziniert und der meines Erachtens in dieses Umfeld gehört, ist der Franzose Pascal Dusapin. Von den Einflüssen seines Lehrers Iannis Xenakis, dessen einziger Schüler er war und den er als seinen musikalischen Vater bezeichnet, spürt man aber m. E. eher wenig. Bezeichnender scheint mir, dass Dusapin gerade Edgar Varèse als seinen musikalischen Großvater ansieht. Und noch bezeichnender ist schließlich die Tatsache, dass er auch in verschiedenen Formen des Jazz und anderer freier Stilistiken mit Klavierimprovisationen auftritt. Dies merkt man seinen Kompositionen für Klavier unmittelbar an. Ich möchte an dieser Stelle auf Untersuchungen eingehen, die ich an seinem Klavierkonzert *À Quia* aus dem Jahre

2002 anstellte. Diesem Konzert liegt wohl kein systematischer Kompositionsplan zugrunde, zu eruptiv, intuitiv, ertastet entwickelt sich das Stück vorwärts. Dieser Eindruck wird dadurch noch bestärkt, dass Dusapin mit einigen Passagen des Werkes auf aktuelle Ereignisse wie den 11. September 2001 reagiert hat. Wenn *eine* Idee die Komposition durchweg beeinflusst hat, dann diejenige außermusikalische, dass in dem Konzert das Verhältnis zwischen Klavier und Orchester, also zwischen Individuum und Kollektiv, geprägt ist durch das Nachdenken über die französische Redewendung *réduire quelqu'un à quia*, welche dem Konzert seinen Titel gab. Diese besagt, dass jemand mundtot gemacht wird, ihm die Möglichkeit genommen wird, zu antworten. *À Quia* sein bedeutet, keine Worte zu finden, in Verwirrung zu sein. Dazu nur kurz folgende Erklärung: In denjenigen Passagen, wo das Klavier alleine spielt, merkt man, dass es vom Orchester als einem Resonator abhängig ist und so, auf sich gestellt, fast zu verstummen droht, indem es untypisch lang gedehnte Notenwerte spielt und sich selbst so bis zur Zerreißprobe die Möglichkeit raubt, Zusammenhängendes zu sagen. In einer Passage des dritten Satzes kommt das Orchester dem Klaviermonolog wieder als Resonanzraum scheinbar zur Hilfe, beginnt aber sogleich, das Klavier zu schlucken und überflüssig zu machen.

Es wäre unmöglich, hier auf kurzem Raum einen Eindruck sämtlicher Teile, Parameter und Techniken des noch jungen Werkes zu vermitteln, deshalb folgt hier nur ein zudem rhapsodischer Blick auf einen einzigen Aspekt: Mich interessiert seit Kennenlernen die Frage nach der Tonhöhenorganisation, da sich mit dem ersten Hören das Gefühl eingestellt hatte, Dusapins Musik sei in einer interessanten, sein Zeitgenosserentum durchaus nicht leugnenden Weise tonal.

Aus manchem Mund hört man immer wieder, es gäbe Atonalität gar nicht, zumindest sei der Begriff irreführend. Ich glaube, zwischen den zwei Extrempunkten Tonalität und Atonalität gibt es ein fließendes Kontinuum von Möglichkeiten. Was also ist Tonalität?

Am wichtigsten erscheint mir die *Hierarchisierung* von Einzeltönen, Intervallen und Zusammenklängen. Ein Extrempunkt hierfür ist bekanntlich die Funktionalität von Dreiklängen in Dur-moll-tonaler Musik. Aber auch nicht dreiklangsbezogene Musik kann eine solche Hierarchisierung aufweisen, indem sie ein hörbares Beziehungsgeflecht von Tönen untereinander aufbaut, bei dem die Töne statistisch ungleich verteilt sind, sich einige Töne hervortun und andere zurücktreten. Dies kann bis zum Etablieren eines oder mehrerer Zentraltöne gehen, auf den oder die sich die anderen Töne mit einer spürbaren Spannung beziehen.

Überhaupt scheinen mir Spannung und Entspannung allein aus dem Spiel der Töne miteinander, nicht durch andere Parameter wie Dynamik, Klangdichte etc. ausgedrückt, ein wichtiges Merkmal von Tonalität zu sein. Es entstehen Adhäsions- und Kohäsionskräfte, welche bewirken, dass die Töne nicht isoliert bleiben, sondern sich verbinden wollen, weshalb Tonalität die Tendenz zur Bildung von Motiven und melodischen Zusammenhängen, wie auch immer geartet, innewohnt. Zentraltöne werden auf verschiedene Weise verstärkt, wie etwa durch Oktavverdoppelung, Stabilisierung durch eine darüber liegende Quinte oder gar ein weiteres Spektrum von Obertönen, durch spannungsvoll auf sie bezogene Nebentöne bis hin zur Leittönigkeit, welche bei der Differenzierung von großen und kleinen Sekundschritten entsteht und die bereits Funktionalität assoziieren lässt.

Beim Hören des Konzerts ist immer wieder unterschwellig wahrzunehmen, dass diese Musik einen Zentralton besitzt, der wie ein Gravitationszentrum wirkt. Ihr eignet ein mitunter depressiv klagender Mollcharakter. Zum relativ klaren Grundton tritt oft die kleine Terz. Manchmal scheint sich die Musik quasi lyrisch zu verinnerlichen, manchmal eher eruptiv und verboht in einzelnen Tönen festzubeißen. Die Intervallik, in der sich die Gesten entfalten, wird dominiert von den engeren, quasi liedhaft singbaren Intervallen wie Sekunden und Terzen, auch Quartan und Sexten. Größere Intervallsprünge wirken wie der Quantensprung zu anderen Stimmen einer latenten Mehrstimmigkeit. Es lohnt sich ein Blick in die Noten des Klaviers zu Beginn ab T. 5ff (**NB 1**):

(NB1):

I/T. 5 ff

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a 3/4 time signature and a 3/16 time signature, followed by a 5/8 time signature and a 2/4 time signature. The second system continues with 2/4 and 3/16 time signatures, then 3/4 and 3/16, and finally 7/8. The third system is in 7/8 time. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece.

Das Notenbild drängt zunächst den Verdacht eines Zentraltones nicht so stark auf wie es das Hörgefühl vermittelt. Der Ton, den man mal mehr, mal weniger deutlich als Zentralton wahrnimmt, ist auf zwei Weisen notiert: *As* oder *Gis*. In benachbarten Oktavlagen wird der Ton fast nie auf die gleiche Weise notiert, *As* und *Gis* stoßen oft aufeinander, als hätten sie nichts miteinander zu tun. Oktavidentität scheint so verschleiert. Im Takt 10 des ersten Satzes spielen die Streicher einen relativ stabilen *As*-Moll-Akkord mit der verfremdet notierten Terz *h* und den Zusatztönen *d* und *g*. Wendungen wie das häufig zu hörende Pendeln zwischen Sekunde und Mollterz über dem Grundton werden nie in dieser tonal eindeutig auf ihn bezogenen Weise notiert. Über dem Ton *As* pendeln im Notenbild dann stets die Töne *ais* und *h* statt *b* und *ces*. Die Notation eindeutiger Tonleitersegmente wird offensichtlich vermieden. Es wäre aber durchaus denkbar, den Abschnitt so umzuschreiben, dass alle Töne eindeutig Bestandteil einer melodischen *As*-Moll-Tonleiter wären (**NB 2**).

(NB 2)

The image shows a musical score for two systems of bass clef staves. The first system is marked 'I/T. 5 ff' and consists of two staves. The first staff has a 3/4 time signature with a 3/16 subdivision, followed by a 5/8 time signature, and ends with a 2/4 time signature with a 3/16 subdivision. The second staff has a 3/4 time signature with a 3/16 subdivision, followed by a 5/8 time signature, and ends with a 2/4 time signature with a 3/16 subdivision. The second system also consists of two staves. The first staff has a 2/4 time signature with a 3/16 subdivision, followed by a 3/4 time signature with a 3/16 subdivision, and ends with a 7/8 time signature. The second staff has a 2/4 time signature with a 3/16 subdivision, followed by a 3/4 time signature with a 3/16 subdivision, and ends with a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'ff'.

Im **NB 3** sehen wir, wie Dusapin die Haupt-Töne und Wendungen notiert, welche im gesamten Konzert immer wieder in sich kreisend und insistierend wiederholt werden. Wenn man so will, dann manifestieren sich in dieser Schreibweise Deformationen normaler Tonleitern, wenn etwa über dem Contra-*Gis* nach der kleinen Sexte *E* die verminderten Intervalle Septime *F*, Oktave *G* und None *As* kommen oder über dem *As* die doppelt übermäßige Prim *Ais*, die übermäßige Sekunde *h*, die übermäßige Terz *cis* und die übermäßige Quarte *d*. Selten

einmal, dass man beispielsweise die große Sekunde über dem Grundton tatsächlich als solche notiert sieht, also etwa ein *b* über einem *as*, wie dies im ersten Satz im Takt 23 zu finden ist.

(NB 3)

gis-Moll / h-Moll as-Moll melodisch I/T. 23 !

Nachlässigkeit der Notation? Ich glaube nicht, dazu tauchen bestimmte Wendungen zu konsequent in einer bestimmten enharmonischen Schreibweise auf. Ein Hinweis darauf, dass die Musik eventuell gar nicht so tonal gemeint ist, wie sie klingt? Auch dies möchte ich ausschließen, da der Höreindruck erstens zu stark ist und zweitens ja keine allzu eindimensionale Tonalität beabsichtigt sein muss. Die verunklarende Notation kann auf ein komplexeres und mehrdeutigeres Verständnis von Tonalität hinweisen, das verschiedene Stauchungen oder Dehnungen herkömmlicher Tonleiterstufen vornimmt und damit etwa eine Beschädigung traditionellen tonalen Denkens symbolisiert. Schließlich birgt die Enharmonik der Notation auch die Möglichkeit, gelegentlich Bezüge zu anderen Zentraltönen herzustellen, etwa zu *h* oder zu *G*. Tatsächlich erleben wir hörend im Klaviersolopart ab Takt 74 des ersten Satzes **(NB 4)**, wie die As-Moll-Sphäre für kurze Zeit in eine hellere, wenn auch durch das weiter vorhandene *as* verschmutzte G-Dur-Sphäre abkippt. Hierfür ist wesentlich der Ton *d* verantwortlich, der bis dahin eine große Rolle als Tritonus über dem Zentralton *As* gespielt hat, dessen Stabilität er untergräbt. Er scheint die Sehnsucht nach der stabilisierenden Quinte *es* über *as* zu wecken, die Leittonspannung zu dieser Quinte wenn zwar nicht zu befriedigen, so doch zumindest zu implizieren. Dieses *d* wird nun für kurze Zeit zur stabilen Quinte von *g*. Das Faszinierende an diesen schillernden Möglichkeiten der tonalen Umdeutungen durch die uneindeutige Notation ist die unauffällig gleitende Art, mit der an manchen Stellen dieser Wechsel von Bezugstönen stattfindet. Diese G-Dur-Insel leuchtet nur für wenige Takte auf,

das erneute ins Zentrum Rücken des Tones *as* lässt sich nur schwer lokalisieren. Allmählich schleicht sich der Grundton *as* wieder ins Bewusstsein.

(NB 4)

Andreas Bernnat unterscheidet in seinem Buch „Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy“ Klangstrukturen, die i. d. R. den Klangraum eines Obertonfeldes durchschreiten, ohne das Feld des harmonischen Grundtones zu verlassen, von Satzstrukturen, in denen es zu funktionalen Akkordwechseln in Bezug auf einen tonikalen Grundton kommt. In Dusapins Konzert hören wir durch das Festbeißen auf den immer gleichen Tönen die Klangstruktur zwar nicht eines Obertonfeldes, doch eines fast omnipräsenten *As-Moll*-Klangs mit Verschmutzungen. Es überwiegt im gesamten Konzert das Gefühl einer mal statisch ruhenden, mal brodelnd aufgeladenen Flächigkeit. Doch kommt es im dritten Satz auch zur Andeutung geradezu kadenzialer Funktionswechsel innerhalb einer Satzstruktur, wenn in schon fast klassisch anmutender *agens-patients*-Kontrapunktik der untere Ton der Terz *h-dis* im T. 28

(NB 5) ins *cis* fortschreitet und das *dis* zwingt, der Dissonanz ins *e* auszuweichen, wodurch in der Terz *cis-e* kurz *Cis-Moll* als die Subdominante von *Gis-Moll* zu erklingen scheint. Kann man daraufhin in der Ton-Konstellation der Takte 30 und 31 die Dominante *Dis-Dur* mit einem 8-7-Durchgang vom *dis* zum *cis* hören und sogar lesen, wenn man das *g* der linken Hand

als *fisis* sieht? In Takt 37 stellt sich jedenfalls nach einer Prolongation dieser „Dominante“ – bewerkstelligt durch ein mehrfach wiederholtes *d* im Bass, welches – als *cisis* gelesen – die Terz der Doppeldominante Ais-Dur impliziert und so den Dominant-Grundton und dessen Erwartungshaltung in Richtung Tonika immer aufs Neue auffrischt – wieder ein tonikaler Moll-Klang ein (nun nicht mehr als Gis-Moll notiert, sondern wieder als deformiertes As-Moll wie im ersten Satz).

(NB 5)

III/T. 26 ff: Andeutung einer funktionalen Kadenz in Gis-Moll

Gis-Moll: $t^4 - 5$ $\frac{t}{3}$ $s^2 - 3$

["patiens"]

["agens"]

D^8 7 $\frac{3}{3}$ D 5

[statt des notierten Tons g hört man die Dominant-Terz fisis]

[Der Ton d hält im Bewusstsein, dass die Dominante sich noch nicht aufgelöst hat. Diese wird gleichsam "prolongiert"]

t [jetzt allerdings wie im I. Satz als deformiertes As-Moll notiert]

Die Frage ist, wie man solche Phänomene bewertet oder auch als Interpret erlebt oder für den Hörer erlebbar macht: Als rückwärtsgewandte, quasi nostalgische Schatten einer vergangenen Schönheit oder als Durchscheinen eines utopischen Moments? Überhaupt führt mich das zur Frage, ob Tonalität in zeitgenössischer Musik immer nur als Andeutung traditioneller Tonalität, vielleicht auch als ihre negativistische Dekonstruktion denkbar ist, oder

nicht auch als das Erforschen neuer Wege oder Konzepte einer affirmativen Tonalität, die nicht nur das fragmentarische Relikt von etwas Vergangenen darstellt, sondern ganz positiv die Konstruktion von etwas Neuem.

Im Falle Dusapins und seines Klavierkonzertes spielt der tonale Hintergrund sicher eine wichtige Rolle dabei, für das intuitive Entwickeln der Musik ein klangliches Bindemittel zu bieten, doch sollte man freilich neben dem Sensibilisieren für solche Tonalitätserinnerungen nicht unter den Tisch kehren, durch welche Mittel diese auch wiederum konterkariert werden. Nimmt man beispielsweise die hier vorhandene Tendenz zu Motivik und Melodik als für tonales Denken typische Kennzeichen, so muss man feststellen, dass Dusapin trotz des Gefühls, man höre immer wieder die gleichen Wendungen, kein einziges Mal wirklich zweimal das Gleiche sagt. Die Scheinmotive, etwa das Pendeln zwischen Sekunde und Mollterz, erfahren jedes Mal ein rhythmisch anders geartetes insistierendes Abklopfen der beteiligten Töne. Der improvisatorische Gestus frisst sich an einzelnen intervallischen Konstellationen fest, ohne sie wirklich zu gestalteten Motiven zu verdichten. Ebenso sind Einflüsse aus der Spieltechnik von Jazzpianisten zu erwähnen, die der Entwicklung einer klassischen pianistischen Linearität und somit auch einem Aufbau ungebrochener tonaler Zusammenhänge entgegen wirken: Plötzliche interruptive Akzente, die die Resonanz der langen Klaviertöne hervorzulocken scheinen, sowie gleichsam zufällig gestreifte Ghost-Notes zerreißen die Linien. An Phrasenenden isoliert Dusapin einzelne Töne scheinbar unmotiviert durch Betonung der letzten Note.

Die Vielschichtigkeit und die Irritationen darin, wie Dusapin hier tonales Denken nutzt, verhindern letztlich, dass sich ein beliebig anmutendes Hörgefühl einstellt. Zwar macht dieser tonale Grundton der Musik dem Hörer ein Angebot, durch den Anschein vertrauter Klänge einen unmittelbaren und sinnlichen Zugang zu Dusapins musikalischer Sprache zu finden, doch fordern ihn auf der anderen Seite ihre radikale Depressivität und das autistische Festbeißen auf den immer gleichen Noten in einer spannenden Weise heraus. Kann man von guter Musik mehr erwarten?

Franz Kaern, Oktober 2008