

Wolfgang-Andreas Schultz

Melodik im atonalen Raum – Aspekte der Kadenz des Konzerts für Klarinette, Orgel, Schlagwerk und Streicher op. 6 von Liana Alexandra

Für die Analyse von Melodik eignet sich am besten eine unbegleitete Einstimmigkeit – und was läge da näher als die Kadenz eines Solokonzerts für ein Melodie-Instrument? Eine solche Kadenz hat oft einen quasi-improvisatorisch freien Charakter, oft aber auch strukturierte Partien, und um die soll es hier gehen.

An welche Traditionen aber konnte man in der 70er Jahren anknüpfen, was die Melodik betrifft?

Eröffnet wird die Kadenz des ersten Satzes, anknüpfend an den vorausgegangenen Satz, mit einem Motiv aus kleiner Terz + kleiner Sexte, wodurch sich außen der Rahmen einer großen Septime herstellt:



Ein solches Motiv ist in der Schönberg-Tradition häufig, man denke an Anton Weberns *Konzert für 9 Instrumente* op. 24, das ausschließlich aus diesem Motiv entwickelt ist. Es ist also nicht originell, aber darauf kommt es auch nicht an, sondern auf den Kontext, in dem es als Identitätskern wirksam werden kann. Denn auch das über 4 Töne skalenmäßig steigende Motiv, das in Wagners *Parsifal* den Speer symbolisiert, ist überhaupt nicht originell und trotzdem im Kontext der Parsifal-Sprache charakteristisch und wiedererkennbar.



Auch wenn also das Anfangsmotiv auf Webern verweist, ist doch der Kontext ein ganz anderer. Es erklingt zunächst zweimal im selben Rhythmus, von f[“], dann von des[“] aus. Erneut erscheint es von f[“] aus, verkürzt, dann aber eine Oktave höher als zu Beginn, von des[“] aus, so dass d[“] den Schlussston bildet:



Hier tritt nun ein ganz anderer Kontext hinzu, denn das d⁴ wird zum oberen Ton einer statisch kreisenden Figur c³-as³-d⁴, die mehrfach rhythmisch unterschiedlich wiederholt wird, vergleichbar den rituell-statischen Melodien, wie sie sich bei André Jolivet¹ finden.

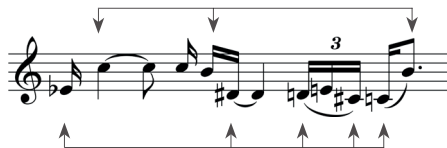


Solcher Art statisches Kreisen innerhalb einer 3tönigen Figur lässt sich auch etwas später wieder finden:



Interessant ist, dass auch hier die kleine Terz und die große Septime, allerdings in einer anderen Konstellation, auftreten.

Neben solchen statischen Episoden gibt es auch solche, in denen sich die Töne bewegen. Dabei spielen halbtönige Beziehungen zwischen den Tönen als übergreifende „Gerüstlinien“² eine strukturierende Rolle:



Die Melodie hat zwei Ebenen: in der oberen geht c⁴ zu h³, in der unteren das dis³ (sich auf das vorher erklangene es³ beziehend) über d³ - cis³ zum c³, um dann zum h³ der oberen Ebene zurückzukehren.

Ein weiteres Beispiel dieser Art mehr lyrisch-kantabler Melodieführung findet sich etwas später:



1 Z. B. in *Ascences* für Klarinette, und in *Cinq Incantations* für Flöte.

2 Wolfgang-Andreas Schultz, *Das Ineinander der Zeiten – Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens*, Berlin 2001.

Der Ton d[“] wird von zwei Seiten aus erreicht, von einer oberen Linie e[“]-es[“]-d[“] aus und von unten: c[“]-cis[“]-d[“], über die Töne a-b hinweg. Dabei lässt sich die obere Gerüstlinie e[“]-es[“]-d[“] noch bis zum des[“] fortsetzen. Solche Abschnitte sind nicht durch Motive strukturiert, sondern durch das Zusammenspielen ineinandergreifender chromatischer Gerüstlinien.

Dann aber tritt das Motiv vom Anfang wieder in den Vordergrund, zuerst als es[“]-h[“]-c[“], dann in weiteren Varianten als es[“]-g-fis[“] und als f-e[“]-as:

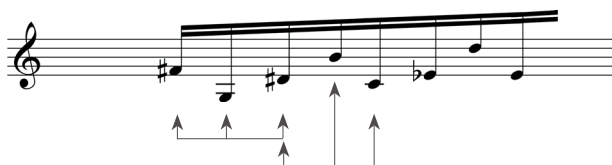


Natürlich darf in einer Kadenz der virtuose Aspekt nicht zu kurz kommen, und so folgen jetzt eine ganze Reihe rasche Figuren, zunächst aus der Tiefe in die hohe Lage ansteigend:



Die ersten 8 Töne erscheinen dann eine Oktave höher, erweitert um die Töne c[“]-d[“]. Am Ende jedoch wird ein g ein gefügt, und das „es“ erscheint eine Oktave höher, wodurch sich wieder das Motiv aus kleiner Terz (e-g) und kleiner Sexte (g-es) ergibt.

Daraus entwickeln sich weitere virtuose Figuren, z.T. mit dem Anfangsmotiv arbeitend:



In der letzten Figur stellt sich wieder das Motiv e[“]-g[“]-dis^{““} ein, das durch das fis[“] als letztem und höchsten Ton ergänzt wird, indem eine weitere kleine Terz hinzugefügt wird, so dass das Motiv g[“]-dis^{““}-fis^{““} durchscheint:



Die hohen Töne sind sorgfältig gesetzt: f⁴ als Anfangston wird bald darauf noch einmal aufgegriffen. Dann wird die extreme hohe Lage erst einmal ausgespart, nur das es⁴ kommt ihr wieder näher. Erst der Schlussston der Kadenz überbietet das hohe f⁴ durch fis⁴ und markiert damit zugleich Schluss- und Höhepunkt der Kadenz.

Die Art, wie sich in dieser Kadenz verschiedene Traditionen der Melodik des 20. Jahrhunderts kreuzen, macht sie zu einem guten Beispiel für eine Melodik im atonalen Raum.

Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*

Hrsg. von Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Band 1: *Ștefan Niculescu.* – Violeta Dinescu, Eva Maria Houben (Hrsg.). – Oldenburg 2013. – 307 S. – ISBN 978-3-8142-2281-3

Band 2: *Die Doina.* – Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens. – Vincent Rastädter. – Oldenburg 2015. – 186 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 3: *Pascal Bentoiu.* – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2015. – 357 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 4: *Der Raum in der Musik.* – Martin Kowalewski. – Oldenburg 2018. – 213 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 5: *Enescu im Kontext.* – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2019. – 417 S. – ISBN 978-3-8142-2379-7

Band 6: *Myriam Marbe.* – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2022, 401 S. – ISBN 978-3-8142-2393-3

Band 7: *Elemente der Klage in George Enescus Oper Œdipe.* – Roberto Reale. – Oldenburg 2019, 484 S. – ISBN 978-3-8142-2404-6

