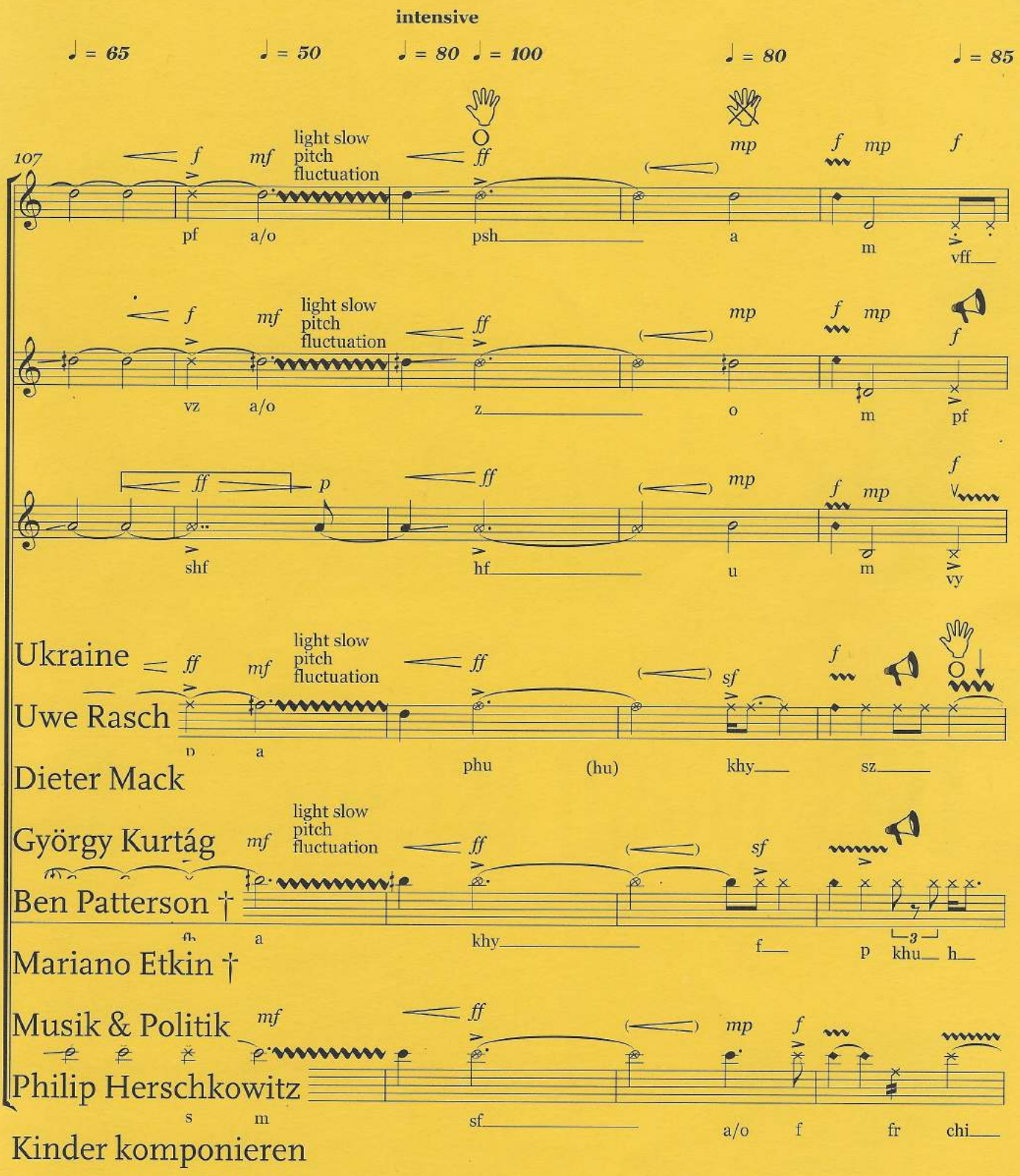
MusikTexte 150

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK



AUGUST 2016

8 €

„Schattenklänge“

Mikrotonalität in Dieter Macks Schlagzeugkonzert „Wooden“

von Oliver Korte

„Wooden“, Macks zweites Schlagzeugkonzert, entstand in den Jahren 2012–2014, rund zehn Jahre nach „Vuh“ seinem ersten Beitrag zu dieser Gattung. Uraufgeführt wurde es am 17. Mai 2015 in Saarbrücken anlässlich des neunzigsten Geburtstags von Klaus Huber, Macks Freiburger Kompositionslehrer neben Brian Ferneyhough. Es musizierte die Radio Philharmonie Saarbrücken unter der Leitung von Brad Lubman. Den Solopart spielte Macks Lübecker Kollege und Freund Johannes Fischer, dem das Werk auch gewidmet ist.

Das Solo-Setup von „Wooden“ Bild: Johannes Fischer

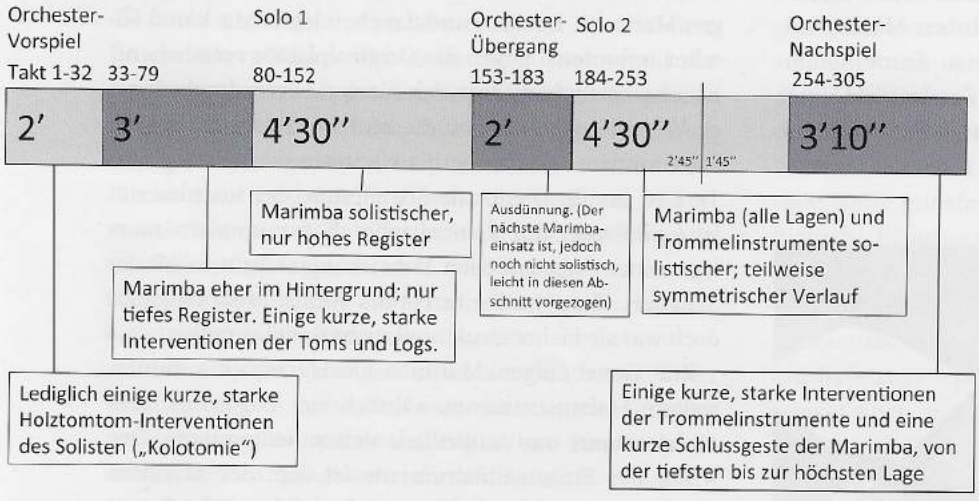
Fischer war nicht nur Solist der Uraufführung, er hat auch zusammen mit Mack das Soloinstrument des Werks kreïert, ein teilweise vierteltöniges Marimbaphon:

Dieses Instrument basiert auf einer großen, fünfoktavigen Marimba. Darüber und daneben legen Mack und Fischer mikrotonal gegen die Originalplatten verschobene Ebenholzplatten, so dass sich für drei Lagen durchgängige Vierteltönigkeit ergibt: die höchste Oktave (c^3 bis c^4), zwei mittlere Oktaven (c bis c^2) sowie die tiefste große Terz (C bis E). Die tonale Erweiterung des Instruments ist keineswegs nur koloristischer Natur, sondern markiert einen substantiellen Entwicklungsschritt in Macks Schaffen. Zwar nutzte er bereits vorher Mikrotonalität, doch war sie bisher strukturell nicht so tief verankert.

Zur vierteltönigen Marimba als Herzstück kommen weitere Holzinstrumente, nämlich vier Logdrums, drei Holztomtoms und schließlich sieben Felltomtoms. Der Klang der Trommelinstrumente ist dem der Marimba durchaus verwandt, sie lassen sich als klangliche Extensionen der Marimba hin zum Geräusch verstehen. Im Lachenmannschen Sinn lässt sich also eine „Marimba-Ähnlichkeits-Skala“ aufstellen, die von der Marimba selbst über die Logdrums und Holztomtoms bis hinab zu den Felltomtoms reicht. Insbesondere in der zweiten großen Solophase von „Wooden“ (ab Takt 184) spielt Mack Übergänge und Brüche zwischen den verschiedenen Gruppen des Solo-Setups durch. Dass es Holzinstrumente sind, die den Solopart dominieren, ist beachtenswert,

denn Dieter Macks Herz hängt erklärtermaßen an der Metallperkussion, was auch kaum erstaunt, denn seine zweite musikalische Heimat ist die indonesische Gamelanmusik.[1] So spielen im Solo-Setup von „Vuh" Metallinstrumente eine zentrale Rolle: vier Becken, vier kleine Tamtams, Vibraphon und Crotales. Hinzu kommen zehn Felltomtoms und Snare. Betrachtet man „Wooden" also vom „ethnologischen" Standpunkt, so wendet sich Mack (vorübergehend) von Südostasien ab und Afrika zu, genauer der Familie der Holzstabspiele der subsaharischen Volksgruppen aus der Niger-Kongo-Sprachfamilie.

„Wooden" hat einen ausgesprochen kammermusikalischen Tonfall. Der Solopart entbehrt mit seinem differenzierten Parlando-rubato-Stil jeder bravourösen Brillanz. Mack enthält sich ausdrücklich gewisser Schlagzeugkonzert-Clichés, die er ironisch als „banging-battle-style"[2] etikettiert. Er versteht den Solisten in „Wooden" allenfalls als einen dezent prominenten Bestandteil des Gesamtklangs und perforiert damit die für viele Konzertkompositionen nach wie vor charakteristische Trennung zwischen Solist und Begleitung. Der soziale Prozess beim gemeinsamen Musizieren, das Interagieren musikalischer Individuen spielt für ihn die allergrößte Rolle. Insofern bildet sich hier sein Ideal einer enthierarchisierten Gesellschaft ab. Zugleich hängt der kammermusikalische Stil des Konzerts eng mit den Spezifika des Soloinstruments zusammen, insbesondere seiner Vierteltönigkeit. Bevor ich dies anhand konkreter Beispiele aus dem Werk aufzeige, sei zur Orientierung ein kurzer Blick auf dessen Gesamtform geworfen.



Die einsätzige Komposition dauert rund zwanzig Minuten. Im Zentrum stehen zwei Solophasen von jeweils etwa viereinhalb Minuten Länge, getrennt durch ein Zwischenspiel und umgeben von einem zweiteiligen Vor- und einem Nachspiel des Orchesters. Dabei sind keineswegs alle Teile klanglich so deutlich voneinander abgesetzt, wie es die Graphik suggerieren mag. Vielmehr arbeitet Mack auch auf der Ebene der Form mit feinen Übergängen. Zum Beispiel ist der Einsatz des zweiten Solos in das Zwischenspiel vorgezogen (ab Takt 181), hier noch versehen mit der Anweisung „not solistic, only colouring the sound". Erst beim eigentlichen Beginn der zweiten Solophase in Takt 184 notiert Mack „more solistic". Die gleiche Anweisung findet sich auch bei der ersten Solophase (Takt 80). Man beachte die Differenzierung: Die Marimba soll nicht geradeheraus solistisch agieren, sondern lediglich „solistischer" als zuvor.

Der Ambitus der Marimba wird nicht von Anfang an ausgeschöpft. Mack setzt vielmehr deren unterschiedliche Lagen formbildend ein. In der hinleitenden Phase vor dem ersten Solo (ab Takt 33) erklingt sie ausschließlich in tiefer (und zumeist hintergründig), sodann im ersten Solo in der hohen Lage. Erst das zweite Solo erschließt alle Lagen. Tomtoms und Holztrommeln mischen sich – wie erwähnt – insbesondere in diesem zweiten Solo mit dem Marimbapart. Im Vor- und Nachspiel agieren sie dagegen autonom und liefern gemäß einer vorkonstruierten Zahlenmatrix punktuelle Einzelimpulse mit Gliederungs- beziehungsweise Proportionierungsfunktion. Mack vergleicht solche Strukturen in seiner Musik mit der so genannten „Kolotomie" der Gamelanmusik. Eine Schicht deutlicher Akzente, vor allem durch Gongs gliedert auch dort das musikalische Geschehen, allerdings, anders als bei Mack, zumeist in regelmäßigen Abständen.[3]

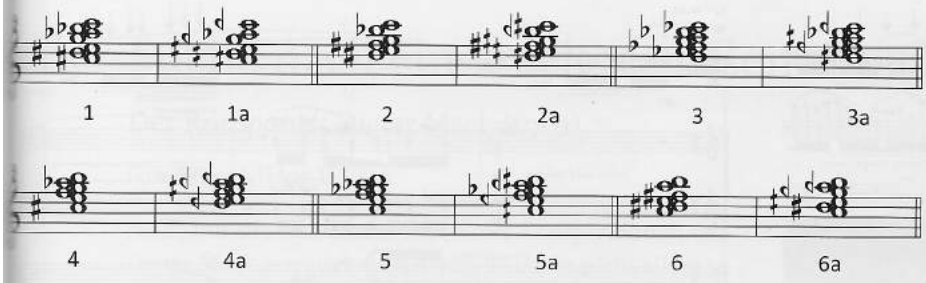
Nach der allgemeineren Annäherung an Stil und Form des Konzerts kann nun am Beispiel der ersten Solophase Macks mikrotonales Konzept untersucht werden. Die Solophase basiert harmonisch auf einer Folge von siebzehn sechs- bis siebentönigen Akkorden.[4] Auf der nächsten Seite die ersten sechs:

1 Im Instrumentarium der drei Orchesterschlagzeuger von „Wooden" findet sich allerdings eine reiche Auswahl an Metallperkussion. Erster Spieler: eine Oktave Crotales – aber auch fünf Tempelblocks; zweiter Spieler: fünf chinesische Gongs oder Tamtams und Bass-Nikophon – aber auch Xylophon; dritter Spieler: zehn Thaigongs, Tamtam und Gran Cassa. Freilich spielen diese im Vergleich zum Solopart eine untergeordnete Rolle.

2 Dieter Mack, „Wooden", Partitur, Vorwort. So auch im Programmheft der Uraufführung, herausgegeben von der Deutschen Radio Philharmonie, 5.

3 Für eine Analyse von Macks „Kolotomie-Verfahren" vergleiche Oliver Korte, „Geographischer Ort und Ereignisraum. Tunjuk für großes Orchester", in: Torsten Möller (Herausgeber), Wenn A ist, ist A. Der Komponist Dieter Mack, Saarbrücken: Pfau, 2008, 120–136.

4 Sie sind in exakt der Reihenfolge der Partitur auf einem Skizzenblatt verzeichnet, das früh im Schaffensprozess entstand.



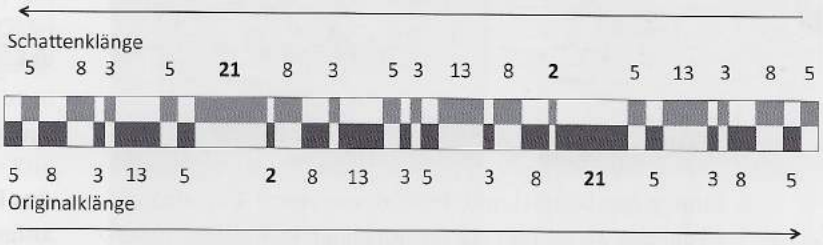
Solophase 1, Klänge 1–6 sowie deren Schattenklänge (1a–6a)

Die Klänge gehorchen nach Macks eigener Aussage[5] keinem bestimmten Schema; sie wurden nach Gehör am Klavier gefunden. Eine strukturelle Tendenz scheint aber zu sein, dass viele der Klänge sich als Kombinationen tonal weit entfernter Dreiklänge deuten lassen. Der zweite Klang ist beispielsweise als Kombination von C-Dur und es-Moll lesbar, der vierte als Kombination von Cis-Dur und e-Moll (es handelt sich um eine umgeschichtete Transposition des zweiten Klangs). Im sechsten Klang sind H-Dur und a-Moll miteinander kombiniert – was zugleich dem Tonbestand der Skala harmonisch e-Moll ohne den Ton g entspricht. Die Harmonik bewegt sich in einem schillernden Bereich zwischen Clusterbildung und Tonalitätsallusion – wobei ich allerdings nicht unterstellen möchte, dass Mack selbst die Klänge auf die von mir vorgeschlagene Weise entwickelt hat. Deren enharmonische Notation verschleiert die enthaltenen Dreiklänge auch eher, als dass sie auf sie hinwiese.

Zu jedem der siebzehn Akkorde bildet Mack einen mikrotonal verfärbten „Schattenklang" (1a–6a). Gegenüber dem Original verschiebt er eine Reihe von Tönen vierteltönig in verschiedene Richtungen. Auch bleiben immer einzelne Töne liegen, so dass sich nicht nur von Akkord zu Akkord, sondern auch innerhalb eines jeden „Schattenklangs" mikrotonale Relationen ergeben.[6]

Die chorischen Streicher, die Mack überhaupt erst in jüngerer Zeit in seinen Orchesterwerken einsetzt,[7] spielen in „Wooden" für die Erzeugung hoher, zarter und luftiger Klangflächen eine entscheidende Rolle. Alle beschriebenen Akkorde erscheinen in der ersten Solophase als gehaltene Streicherklänge, wobei jedem Originalklang unmittelbar seine „verzerrte" Variante folgt. Die „Schattenhaftigkeit" der letzteren wird zusätzlich mit spieltechnischen Mitteln unterstrichen: Während die eine Hälfte der hohen Streicher die Originalklänge *ordinario* und *mezzopiano* musiziert, spielt die andere Hälfte die Schattenklänge *con sordino, sul ponticello* und *pianissimo-crescendo*.

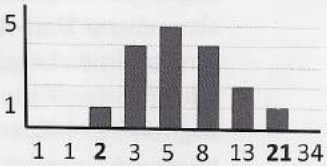
Die Dauern der einzelnen Akkorde folgen einer Zahlenmatrix. Mack verwendet für deren Konstruktion das dritte bis achte Glied der beliebten Fibonacci-Zahlenreihe, 2-3-5-8-13-21:



Solophase 1, Takt 80–152, Zeitordnung

Jedem der siebzehn Originalklänge wird einer der sechs Werte zugewiesen, jeweils umgesetzt in Vierteln. Die Auswahl erfolgt frei, jedoch schafft Mack sich aufs Ganze eine Art statistischer Normalverteilung: die Extremwerte 2 und 21 erscheinen jeweils nur ein einziges Mal, die mittleren Werte werden am häufigsten genutzt.

Die Dauern der mit den Originalklängen alternierenden Schattenklänge sind genau krebsgängig angeordnet. Derart symmetrische Strukturen spielen auch in anderen Abschnitten des Werks eine Rolle, zum Beispiel in der zweiten Solophase. Hier wiederholen sich Metrik und Rhythmus (nicht aber die Diastematik und andere Parameter) der ersten neunzehn Takte (184–202) in den folgenden Takten (203–242) rückläufig, wobei drei zusätzliche freie Takte eingefügt sind (209, 214 und 219).



Häufigkeit der Dauern

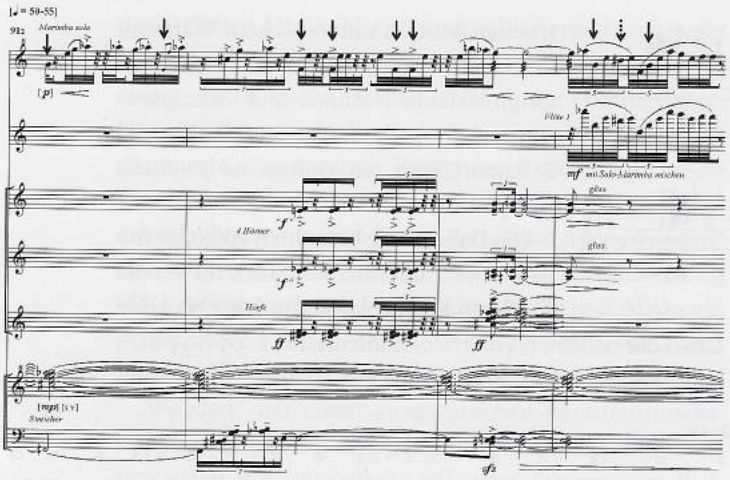
Nachdem nun die zeitlichen und harmonischen Grundlagen beschrieben sind, kann an zwei konkreten Ausschnitten aus dem ersten Solo die Art und Weise diskutiert werden, wie Dieter Mack die beschriebenen Klänge horizontal und vertikal entfaltet. Besonderes Augenmerk wird auf die klangliche Abstufung gelegt, die Art und Weise, wie sich das Solo in die Textur hinein statt über sie legt (siehe die Beispiele auf der nächsten Seite).

Es wurde bereits dargestellt, dass die hohen Streicher ein kontinuierliches, die gesamte Solophase überspannendes Band liefern, im Verlaufe dessen sie die Klänge 1/1a bis 17/17a abschreiten. Im folgenden Beispiel spielen sie Klang 4 (vergleiche Akkordtabelle oben). Die Marimba parliert in kurzen Notenwerten über die Töne dieses Klangs. Dabei hält sie sich zumeist sogar an die originale Oktavlage. Nur einige Töne erklingen eine Oktave tiefer

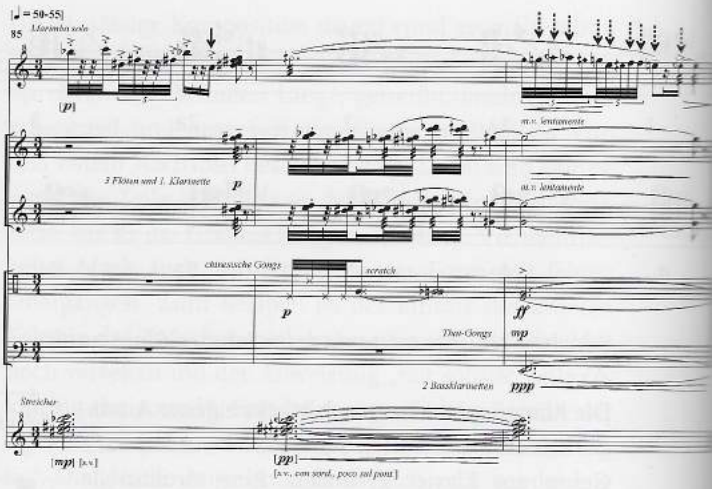
5 Dieter Mack im Gespräch mit dem Autor, November 2015.

6 Hierzu zwei Beispiele (vergleiche Abbildung oben). Beim „Schattenklang" 1a sind im Vergleich zum Original vier Töne um einen Viertelton hinab- und einer hochgerückt; das *e* bleibt am Ort. Bei Klang 2a sind dagegen drei Töne hinab- und zwei hinaufgerückt und das *fis* bleibt am Ort.

7 Dieter Macks erstes Werk für großes Orchester war „Tunjuk" (2005/2006). Vor „Wooden" entstanden zwei weitere Orchesterwerke: „Pamungkah" (2008) und „Terasi" (2009).



Takt 91_2–94_2



Takt 85–87

(im Notenbeispiel mit Pfeilen markiert). Ein einziger Ton, das *dis* in Takt 94 (gestrichelter Pfeil), liegt außerhalb des Klangs – sicher nicht zufällig wird dieser Ton wie eine klassische Wechselnote behandelt.

Dem Solo der Marimba schließen sich nun unterschiedliche Soli oder Teilgruppen des Orchesters an und bewirken so ständige Umfärbungen, delikate Schattierungen und Tönungen anstelle von instrumentalen Grundfarben. Zuerst verdoppeln die tiefen Streicher in Takt 92 die Marimba in der dreifachen Unteroktave und steuern zugleich eine Großsekundmixtur bei. Sodann folgen vier sordinierte Hörner und Harfe, die einzelne akzentuierte Töne der Marimbalinie eine Oktave tiefer verdoppeln und zugleich zu einer viertönigen chromatischen Cluster-Mixtur „verdicken". In Takt 93 wird der Beginn einer Haltenote der Marimba durch einen akzentuierten Akkord des Orchesters markiert, gefolgt von einer mikrotonalen Aktion der Hörner – die damit für einen Augenblick alleinige Soli sind. Schließlich verdoppelt in Takt 94 eine Flöte die Linie der Marimba, wobei Macks Anweisung lautet, sie solle sich mit ihr mischen. Bei optimaler Ausführung sollte also unentscheidbar sein, welche Stimme hier welche anfärbt, beziehungsweise welche Stimme führt. Aufs Ganze betrachtet ist der Marimba-Part „solistischer" als irgendein anderer, er ist jedoch keineswegs alleinherrschend. Er ist einerseits gebunden an den Streicherklang und zum anderen finden sich immer neue Kollektive zusammen, um zeitweilig gemeinsam zu agieren.

Im folgenden Beispiel erscheint nun einer der diskutierten „Schattenklänge". Mit Takt 86 wechseln die hohen Streicher vom Klang 2 zu seinem mikrotonalen Pendant 2a, verbunden mit den bereits dargestellten Verschattungen des Streicherklangs und angefärbt vom spektralen Klang chinesischer Gongs:

Auch die Marimba wechselt auf der Takt-Eins auf den in Klang 2a enthaltenen Ton g+1/4, welchen sie gut einen ganzen Takt lang tremolierend hält. Während der Marimba-Liegenote führen drei Flöten und Klarinette den Bewegungsimpuls weiter, wiederum in einer clusterartigen Mixtur (hier: Halbton-Ganzton-Halbton). Wiederum gibt also die Marimba ihre Solofunktion kurz komplett aus der Hand. Sie kommt erst in Takt 87 wieder in Bewegung, aktiviert durch einen Impuls zweier chinesischer Gongs. Mit einer mikrotonalen Girlande umspielt sie zwei Töne aus Klang 2a: g+1/4 und e+1/4. Eine ganze Reihe von Tönen dieser Girlande passt nicht in den Klang 2a (gestrichelte Pfeile), dennoch löst sich der Marimbapart auch hier keineswegs aus dem Gravitationsfeld des zugrundegelegten Klangs.

Ein großer Reiz liegt in der Art, wie der Solist auf unterschiedlichste Weise mit dem Ensemble verschmolzen ist.[8] Die klangliche Charakteristik und Unverwechselbarkeit rührt dabei besonders von der vierteltönig erweiterten Marimba her. Ein Problem ist aber, dass die mikrotonalen Platten den originalen klanglich unterlegen sind. Es fehlen Resonatoren und die Platten ruhen darüber hinaus auf Schaumstoff, was sie zusätzlich dämpft. Das ist eine unbestreitbare Schwäche des Soloinstruments. Doch gerade sie münzt Mack in die größte Stärke des Konzerts um. Denn genau hieraus leitet sich sein Konzept der „Schattenklänge" ab: Vierteltönige Komplexe werden inszeniert als leicht verzerrte und zugleich klanglich entkernte Varianten ihrer zwölftönig temperierten Geschwister. Das gilt nicht nur für den Solopart. Die vom Soloinstrument abgeleitete Grundidee wird, wie gezeigt wurde, auf die Streicher übertragen, und von dort in verschiedenen Ausprägungsgraden auf das gesamte Ensemble. Das Konzept geht in „Wooden" auf. Nun darf man gespannt sein, wie Dieter Mack es in neuen Werken mit womöglich neuen Instrumenten weiterentwickelt.

8 Für die Ausführenden liegt darin zugleich eine immense Herausforderung. Zum Beispiel sind angesichts der schnell wechselnden, immer neuen Mischungen und Kombinationen herkömmliche Satzproben der Instrumentengruppen nur bedingt hilfreich.