

BRUCKNERUNIVERSITÄT
15 JAHRE



Antrittsvorlesung

Alexander Stankovski "LINIEN"

Mitwirkende: Petra Stump-Linshalm
und Heinz-Peter Linshalm, Klarinetten

DI 22.01.2019

— 19.30 Uhr

Kleiner Saal — ABPU

—
Eintritt frei

Wir fertigen bei dieser Veranstaltung Fotos an.
Die Fotos werden zur Darstellung unserer Aktivi-
täten auf der Website und auch in Social Media
Kanälen sowie in Printmedien veröffentlicht.
Weitere Informationen finden Sie unter
<https://www.bruckneruni.at/de/datenschutz>.

Hagenstraße 57 | 4040 Linz
T +43 73 2701000 280
F +43 732 701000 299
veranstaltungen@bruckneruni.at
www.bruckneruni.at



Alexander Stankovski

LINIEN

Antrittsvorlesung an der Anton Bruckner Privatuniversität (22.1.2019)

Sehr geehrte Frau Rektorin, sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen, sehr geehrte Damen und Herren, liebe Studierende!

Es ist mir eine Ehre, heute meine Antrittsvorlesung an der Anton Bruckner Privatuniversität halten zu dürfen, gleichzeitig auch eine Freude und Erleichterung, dies nicht ganz alleine tun zu müssen.

Mein Thema heute Abend heißt „Linien“, genauer gesagt: *Linien II*, das ist der Titel eines Zyklus von neun Klarinettenduos, den wir heute Abend – gespielt von Petra Stump-Linshalm und Heinz-Peter Linshalm - hören werden, und zwar zwei Mal: erst jedes Stück einzeln, wobei mir ich zu jedem Stück ein paar analytische oder assoziative Bemerkungen gestatten werde, und dann alle neun Stücke in ununterbrochener Reihenfolge.

3 Funktionen

Gestatten Sie mir zunächst, auf den Begriff „Linie“ etwas näher einzugehen.

Im Lateinischen umfasst das Wort *linea* drei Bedeutungsfelder: 1.) Richtschnur, Lot; 2.) Strich, Linie, 3.) Grenzlinie, Schranke, Einschnitt

Daraus ergeben sich drei verschiedene Funktionen, die eine Linie haben kann:

- 1.) Die Linie als Orientierung - man sagt: *eine Linie verfolgen*, was soviel bedeutet wie: konsequent auf ein bestimmtes Ziel hinarbeiten (z.B. ein künstlerisches Projekt, die Änderung gesellschaftlicher Verhältnisse oder auch einfach nur die persönliche Karriere)
- 2.) Die Linie als Verbindung – *eine Linie ziehen von A nach B*, wobei A und B für Orte, Sachverhalte oder Personen stehen (übersichtlich zusammengefasst werden solche Verbindungen z.B. in Form eines Verkehrsnetzplans, Organigramms oder Stammbaums; oder - spannender: eines Schaubildes in einem Kriminalfall, in dem Personen, Orte und Gegenstände durch Linien miteinander verbunden sind)
- 3.) Die Linie als Begrenzung - man zieht eine *Grenzlinie*, die *rote Linie*, die nicht überschritten werden darf - was sofort die Frage aufwirft, was passiert, wenn man sie trotzdem überschreitet.

Gerade oder ungerade?

In der Geometrie werden Linien gerade gezogen. Gerade Linien versprechen Klarheit, Messbarkeit und Effektivität, sie schaffen Perspektive und erzeugen das Gefühl von Überschaubarkeit und Logik, mitunter sogar von Erhabenheit. Breite Straßen, die wie Schneisen in historisch gewachsene Städte geschlagen wurden, neu gegründete, nach geometrischen Mustern auf dem Reißbrett entworfene Planstädte, Verkehrslinien, die diese Städte auf dem kürzestmöglichen Weg miteinander verbinden, Staatsgrenzen, die schnurgerade entlang eines Längen- oder Breitengrades gezogen wurden: Sie sind Zeichen des Triumphes der Vernunft über die Geschichte, den Raum, die Zeit, die Natur.

Aber: „*Die Natur kennt keine geraden Linien! Auch auf dem ganzen Menschen gibt es keine einzige gerade Linie.*“, so Friedensreich Hundertwasser, der sein Leben lang gegen die mit dem Lineal gezogene Linie polemisiert hat. „*Die gerade Linie führt zum Untergang*“, prophezeite er 1953 – ausgerechnet in Paris, der Stadt der Grands Boulevards und Étoiles (in der er sich übrigens sehr wohl gefühlt hat).¹

Als Orientierung sind gerade Linien tatsächlich nicht immer sinnvoll.

Zur Erreichung eines Zieles ist der direkte Weg oft nicht möglich, das weiß jeder Bergsteiger und jeder Politiker. Manches Ziel kann nur auf Umwegen erreicht werden, gestaltet sich auf dem Weg mehrfach um oder wird durch den Weg überhaupt erst definiert. Doch gerade ein immer wieder neu definiertes Ziel behält seine Funktion als Orientierung, auch über sehr lange Zeiträume hinweg (dazu später noch mehr).

Was Verbindungen betrifft, ist der schnellste Weg nicht immer der beste. Ich bin 20 Jahre wöchentlich über die historische Semmeringbahn von Wien nach Graz gefahren und habe den Blick aus dem Fenster jedes Mal ausgekostet. Ich beneide die Reisenden der Zukunft nicht um die halbe Stunde Zeitersparnis, die ihnen die Fahrt durch eine gerade, aber leider finstere Röhre bringen wird.

Im Vergleich zu natürlichen Grenzen erweisen sich gerade gezogene geografische Grenzen wegen ihrer Künstlichkeit als wenig sinnfällig, manchmal sogar als absurd, wenn sie etwa mitten durch Städte oder sogar quer durch einzelne Häuser verlaufen. Auch die persönliche Abgrenzung von Menschen oder Gedanken entlang scharf gezogener Grenzlinien kann sich als problematisch erweisen. Auch die Linie, die Gerechtigkeit und Selbstgerechtigkeit voneinander trennt, ist nicht gerade.

Wille zur Begrenzung

Doch egal, ob eine Linie nun gerade oder ungerade ist: sie muss bewusst gezogen werden, sie ist ein willentlicher Akt aufgrund einer bewussten Entscheidung. Die Grenze ist revidierbar, sie ist weniger wichtig als der Akt der Begrenzung selbst:

„Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich in dem Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begeben, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, dass mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn mir nichts Widerstand bietet, dann ist jede Anstrengung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens. (...)

Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“

Das schrieb Igor Strawinsky in seiner *Musikalische Poetik*², einer 1939 an der Harvard University gehaltenen Vorlesungsreihe. Er ist nur einer in einer langen Reihe von Künstlern, der sich mit der Dialektik zwischen *globaler Disziplin* und *lokaler Indisziplin* im Schaffensprozess beschäftigten (diese Unterscheidung stammt übrigens von Pierre Boulez³).

Freiheit ist nur auf der Grundlage von Regeln zu haben, die die unendliche Vielfalt des Möglichen sinnvoll einschränken; da die Tradition uns diesen regelbestimmten Rahmen nicht mehr selbstverständlich zur Verfügung stellt, muss der Künstler/die Künstlerin selber für ihn sorgen - und zwar für jedes Stück aufs Neue. Der Erfindung von Regeln und der Umgang damit sind Teil des kreativen Prozesses - das ist nebenbei auch einer der Gründe, warum man im 21. Jahrhundert immer noch Renaissancekontrapunkt, Bach-Choral oder Modulationstechniken lehrt und lernt.

Vor fast 20 Jahren wurde ich um einen kurzen Text gebeten, in dem ich über meinen persönlichen Zugang zum Komponieren Auskunft geben sollte. Damals schrieb ich Folgendes – und erst in der Rückschau erkenne ich die Nähe zum Strawinsky-Zitat von vorhin:

Komponieren heißt für mich Entscheidungen treffen, Grenzen ziehen, Räume abstecken. Ich kann nicht komponieren ohne einen zuvor definierten Entscheidungs-Raum. Die Definition selbst - die Eingrenzung mir möglicher Entscheidungen - wechselt von Stück zu Stück, innerhalb eines Stückes von Satz zu Satz, von Schicht zu Schicht oder von Abschnitt zu Abschnitt.

Es gibt keine Grenzen, außer man zieht welche; diese Grenzen können aber jederzeit anders gezogen werden, gerade weil sie nur durch Definition existieren.⁴

Haltung

Man kann Linien ziehen wie man will, aber ziehen muss man sie. Eines geht nämlich nicht: Linien mit Zaubertinte ziehen, also sie ziehen und gleichzeitig nicht gezogen haben wollen. Linie heißt nämlich auch: Haltung - sich einer Sache widmen, sich dauerhaft auf etwas einlassen, zu und für etwas stehen, Verantwortung übernehmen. Ich sage das absichtlich und bewusst angesichts der totalen Verantwortungslosigkeit politischer Entscheidungsträger im In- und Ausland.

Das Stück

Ich möchte Ihnen nun etwas über meine Klarinettenduos erzählen, die während eines sehr langen Zeitraums entstanden sind und deren Entstehung keineswegs geradlinig verlaufen ist - quasi als Illustration dessen, was ich vorher über langfristige Orientierung gesagt habe, aber auch als Ermutigung für jüngere Kolleginnen und Kollegen: wer selbstkritisch seine eigene Arbeit revidiert, braucht Geduld und Beharrlichkeit, um sie zu einem möglichst guten Ende zu bringen. Und: man sollte nicht leichtfertig etwas aufgeben, was man einmal begonnen hat.

Linien II ist das zweite einer Reihe von Stücken, in dem ich mich mit den kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten melodischer Zusammenhänge beschäftigt habe. Von Anfang an war die Idee, einen Zyklus von Duos für verschiedene Klarinetten zu schreiben, der als Ganzes durch einen Abstieg vom höchsten ins tiefste Register der Klarinettenfamilie zusammengehalten wird. Die Stücke sollten sowohl unabhängig voneinander als auch als ununterbrochenes Ganzes gespielt werden können.

Eine erste Version wurde 2001/2002 für Donna und Ernesto Molinari komponiert und 2004 von ihnen uraufgeführt. Von den ursprünglich sieben Stücken wurden zwei verworfen, der Zyklus blieb unfertig jahrelang liegen. 2010 schrieb ich für ein CD-Projekt des Duos Stump-Linshalm die Miniatur *Stop and go*⁵. Nach dieser ersten, sehr schönen gemeinsamen Erfahrung vergingen drei Jahre, bis sich 2013 eine erneute Zusammenarbeit an dem liegengelassenen Zyklus ergab.

Bis 2015 wurden die vorhandenen fünf Duos überarbeitet, das Duo *Stop and go* eingebaut und die letzten drei Stücke neu komponiert; später wurden noch drei Zwischenspiele nachkomponiert.

Danach dauerte es noch einmal zwei Jahre, bis sich 2017 erste Aufführungsmöglichkeiten ergaben. Letztes Jahr endlich erfolgte schließlich die Studioaufnahme.

Die Motivation, mich über so lange Zeit immer wieder mit dem Parameter „Linie“ zu befassen, beruht auf einer mehrfachen Abgrenzung: auf der einen Seite, sozusagen „nach außen“, als Gegenentwurf zu einer musikalischen Syntax, die auf musikalischen Objekten basiert. Ahnvater dieser Art von Syntax ist der vorher zitierte Igor Strawinsky.

In Opposition zur deutschen Romantik (vor allem zu Wagner, dessen Musik er hasste) bildete Strawinsky musikalische Zusammenhänge nicht durch die Entwicklung von Themen oder Motiven, sondern durch die Aneinanderreihung kurzer, in sich abgeschlossener Zellen, die in einer Art „nicht-entwickelnder Variation“ mehr oder weniger unvorhersehbare Wiederholungsmuster ergaben. Diese Musterbildung findet sich auch bei anderen bedeutenden und einflussreichen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts wieder, z.B. bei Olivier Messiaen, beim späten Morton Feldman oder bei Salvatore Sciarrino, aber auch bei vielen mithilfe des Computers erstellten Kompositionen: musikalische Objekte und deren Sequenzierung lassen sich nämlich sehr gut programmieren.

Auf ganz anderen Wegen gelangten auch Luigi Nono oder John Cage zu musikalischen Objekten (auch wenn sie sie nicht so nannten): Nono durch die vielfache Fragmentierung kompositorischer Zusammenhänge, Cage durch die bewusste Aushebelung jedes Zusammenhangs zwischen Tönen, Geräuschen und Aktionen. Bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit der eben genannten Komponisten: gemeinsam ist ihrer Musik die Aufsplitterung des musikalischen Flusses in separate, oft klar voneinander abgesetzte Einzelereignisse, und damit verbunden die Etablierung eines nicht-linearen, gewissermaßen verräumlichten Zeitbegriffs.

Fortschritt bedeutet auch Preisgabe. Was man an Neuem gewinnt, verliert man an Altem. Aus dieser Erkenntnis heraus sind die seit den 60-er Jahren einsetzenden Bemühungen zu verstehen, von der Nachkriegsavantgarde verpönte traditionelle Gestaltungsweisen unter neuen Perspektiven wiederzugewinnen. Eine dieser wiederzugewinnenden Gestaltungsweisen war die Melodie als lineare Verbindung bewusst gesetzter Intervalle, eine zweite die zielgerichtete und hörend nachvollziehbare Entwicklung von einem Ausgangs- zu einem Endpunkt (an die Stelle des verstaubten Wortes *Entwicklung* trat der Begriff *Prozess*), eine dritte die über eine bloße Anordnung von Tondauern hinausgehende rhythmisch-gestische Artikulation. Als wesentliche Wegbereiter der Wiedergewinnung von Elementen der Tradition nach den grundlegenden Erneuerungen durch die Avantgarde nach 1945 möchte ich vor allem Luciano Berio mit seiner Werkreihe *Sequenze* für verschiedene Soloinstrumente nennen, außerdem György Ligeti (exemplarisch greife ich ein zu Unrecht wenig gespieltes Werk heraus: seine *Melodien* – der Titel war im Jahr 1971 eine Provokation), und – eine Generation jünger - Gérard Grisey, Wolfgang Rihm und Brian Ferneyhough, die, grundlegend verschieden und teilweise sogar in scharfer ästhetischer Opposition zueinander, jeder auf seine spezifische Weise Elemente traditionellen Komponierens mit den technischen und ästhetischen Erfahrungen der Avantgarde verschmolzen haben.

Soviel zur ästhetischen Grenze meiner *Linien* „nach außen“, als Gegenentwurf zu objektorientiertem Komponieren. Es gibt noch eine zweite Grenze „nach innen“: sie verläuft zwischen den einzelnen Duos. Die neun Stücke des Zyklus folgen ganz bewusst sehr verschiedenen kompositionstechnischen Vorgaben – um mit Strawinsky zu sprechen: *der Rahmen* ist jedes Mal anders *gezogen*, das *Entscheidungsfeld* jedes Mal anders *abgesteckt*. Mein Ehrgeiz war es bei dieser wie bei anderen Kompositionen, die Grenzen des mir Möglichen auszuloten, die einzelnen Stücke so verschiedenen zu komponieren, als seien mehrere Urheber daran beteiligt.

Das möchte ich Ihnen nun anhand einer Kurzbetrachtung der einzelnen Stücke demonstrieren.

Nr.1 Prolog

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/1-prolog?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Der Prolog nimmt innerhalb einer halben Minute, die er dauert, den gesamten Zyklus vorweg. Er beginnt im höchsten Register und endet im tiefsten – Analoges passiert auch auf der Ebene der Makroform durch die Wahl der Instrumente.

Außer der Idee des Registerverlaufes gab es noch eine Grundidee, auf die mich ein Bild von Juan Miró brachte, das in der Fundació Miró in Barcelona hängt: es besteht nur aus einer quer verlaufenden schwarzen Linie auf weißem Grund, die sich auf mehreren aneinandergereihten Leinwänden über mehrere Meter erstreckt. Diese Linie verzweigt sich an einigen Stellen und läuft dann immer wieder zusammen; trotz ihrer enormen Länge und aller Verzweigungen wirkt sie wie mit einem einzigen Pinselstrich durchgezogen. Dieses Bild war der Ursprung einer für den ganzen Zyklus sehr wichtigen Satzweise: das „schmutzige unisono“, bei dem beide Instrumente gemeinsam eine Linie spielen, diese gemeinsame Linie aber durch liegenbleibende Töne, mixturartig hinzutretende Intervalle oder glissandi aufrauen. Diese Idee findet sich im vierten, sechsten und neunten Stück des Zyklus wieder.

Abgesehen von diesen beiden Grundideen ist das Stück ohne jede weitere Vorgabe geschrieben. Es handelt sich hier also um eine spontane *Setzung*, wie Wolfgang Rihm es nennen würde.

Nr.2 (Gegen-) Punkte

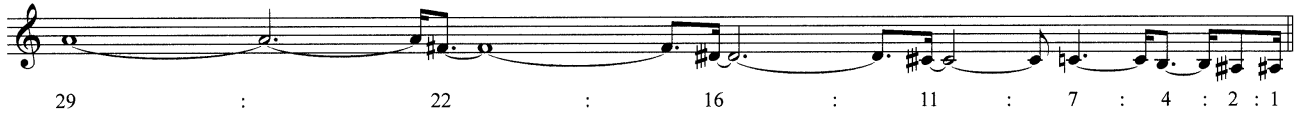
<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/2-gegenpunkte?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Die Linien sind im zweiten Stück ganz anders gezogen als im Prolog. Es geht hier nicht um ein gemeinsames Unisono, sondern um zwei selbstständige Stimmen, die von einem gemeinsamen Ton auseinanderstreben. Im Gegensatz zur spontanen Setzung im ersten Stück sind Intervall- und Dauernproportionen hier genau kalkuliert. In einer Stimme werden die Intervalle und Tondauern systematisch größer, in der anderen kleiner.

In der Es-Klarinette immer größere Intervalle und immer längere Notenwerte:



Die Stimme der Bassklarinete hat ebenfalls acht Töne, die aber umgekehrt zur Es-Klarinette absteigen und deren Intervalle und Dauern kleiner werden:



Das ist aber nur das Grundgerüst des Stückes. Die real erklingende Musik ergibt sich aus der Interaktion der verschiedenen Oktavlagen der Töne dieser beiden Stimmen, die von einem Instrument ins andere wandern und zudem durch Pausen unterbrochen werden.

Wann die Oktavlagen wechseln und wo Pausen beginnen bzw. enden, habe ich anhand eines zusätzlichen Dauernrasters entschieden. Die Tondauern der Bassklarinete werden vom kürzesten bis zum längsten Wert in immer mehr gleich lange Werte aufgeteilt (also der erste, längste Wert in acht Werte, der zweite, etwas kürzere, in sieben, der nächstkürzere in sechs usw.). An den so bestimmten Zeitpunkten kann sich die Oktavlage eines Tones ändern, oder der Ton kann durch eine Pause unterbrochen werden oder nach einer Pause wieder einsetzen. Was dabei herauskommt, ist eine Folge von kürzeren oder längeren Tonpunkten in allen Registern beider Instrumenten, die miteinander großteils ungewohnte Intervalle bilden. Diese Intervalle weichen meist um einen Viertelton von „normalen“ Intervallen ab (also z.B. eine um einen Viertelton zu kleine Quint oder um eine Viertelton zu kleine Oktav). Zusätzlich ergeben sich – je nach Raum verschieden deutlich hörbar, zwischen den beiden Klarinetten Summations- und Differenztöne (und ganz am Anfang Schwebungen), die die Intervalle zusätzlich verfremden.

Wegen der durchbrochenen Textur und der polyphonen Anlage heißt dieses Stück (*Gegen-*)*Punkte* – was an die etymologische Herkunft des Wortes *Kontrapunkt* - punctus contra punctum - erinnern soll.

Nr.3 Fünf Stücke

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/3-funf-stucke?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Hier ist das Verhältnis der beiden Instrumente zueinander wieder ganz anders bestimmt als in den beiden ersten Stücken. Es gibt eine hierarchische Abstufung zwischen der dominierenden B-Klarinete und der untergeordneten Bassklarinete, also quasi „Melodie und Begleitung“. Die beiden Instrumente sind separat notiert und spielen unabhängig voneinander.

Die Solostimme besteht aus fünf Charakterstücken, fünf Linien, die sehr unterschiedlich gezogen sind und alle Register und möglichst unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten der Klarinete ausnutzt:

Die erste Linie spielt sich hauptsächlich im tiefen und mittleren Register ab und ist ein kontinuierlicher Fluss von sehr schnellen Notenwerten, der von längeren Haltetönen unterbrochen wird. Die Vortragsbezeichnung lautet *murmurando*, murmelnd. Es wäre sinnlos zu leugnen, dass diese erste Linie vom Beginn eines der bedeutendsten zeitgenössischen Solowerke für Klarinete beeinflusst wurde.

Das zweite Charakterstück stellt die Wendigkeit der Klarinete ins Zentrum. Es besteht aus unterschiedlich rhythmisierten Zweitongruppen, die dynamisch scharf voneinander abgesetzt sind. Der *scherzando*-Charakter verweist auf die parodistischen Möglichkeiten der Klarinete.

Das dritte Stück nutzt das expressive Potential; hier wird die Linie zur Melodie, mit einer ersten Andeutung von Harmonik (d.h. einer Bevorzugung bestimmter Töne oder Intervalle gegenüber allem anderen).

Das vierte Stück ist demgegenüber ein genau vermessener linearer Kontrapunkt von sieben gleichzeitig ablaufenden Stimmen. Man könnte diese Satzweise mit Referenz auf barocke Satztechnik als „immanente Siebenstimmigkeit“ bezeichnen oder den von Brian Ferneyhough geprägten Terminus *Polyphonie der Unterbrechung*⁶ benutzen, weil ja sieben Stimmen auf einem Melodieinstrument nur durch gegenseitige Unterbrechung überhaupt darstellbar sind. Zur besseren Unterscheidbarkeit hat jede Stimme ihre eigene Spielweise und Dynamik (also z.B. Flatterzunge, slap, Triller usw.). Die Stimmen laufen zu einem gemeinsamen Mittelpunkt zusammen und von dort aus wieder auseinander.

Das fünfte Stück spielt sich innerhalb der sogenannten „kurzen Töne“ ab, also zwischen den Grundtönen und den überblasenen Tönen. Hier gibt es eine Menge von Griffmöglichkeiten, die normalerweise für Triller oder zur Intonationskorrektur verwendet werden. Nur ein Nicht-Klarinettist konnte auf die Idee kommen, sämtliche Griffe innerhalb dieses Registers zu einer *Klangfarbenmelodie* zusammenzubauen.

Die Bassklarinetten hält durch die Konstanz ihres Materials - übrigens die einzigen Multiphonics des Zyklus - die sprunghaften Charakterwechsels des Soloinstrumentes zusammen. In Wirklichkeit *begleitet* sie nicht, sondern bildet den Untergrund, auf dem sich die Klarinette entfalten kann.

Nr.4 Stop and go

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/4-stop-and-go?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Dieses Stück war – ich sagte es bereits – der Beginn der Zusammenarbeit mit dem Duo Stump-Linshalm. Es beruht wie schon das erste Stück auf der Idee des „schmutzigen unisono“, ist aber ganz anders konzipiert als die Stücke davor. Diese Linie ist weder spontan gesetzt noch im Vorhin vermessen, sondern organisiert sich selbst, ausgehend von einer Anfangszelle, nach dem Prinzip der „ungenauen Spiegelung“. Diese Zelle besteht zunächst nur aus einem Anfangsintervall und zwei Dauern, die fortlaufend gespiegelt werden, aber dabei minimal geändert werden können. Das Intervall kann entweder etwas größer oder kleiner werden oder die Bewegungsrichtung ändern oder in eine andere Oktav transponiert werden (aus einem Viertelton abwärts kann z.B. ein Halbton werden oder ein Viertelton aufwärts, oder das Komplementärintervall, also eine um einen Viertelton zu kleine Oktave). Ebenso kann sich die Dauer um den Faktor 1 verändern (also um einen Wert länger oder kürzer werden).

Die Grundregel reduziert also einerseits die Möglichkeiten der Fortschreitung, lässt aber andererseits in jedem Moment genug Raum für persönliche Entscheidung. Diese Entscheidung betrifft aber nicht nur Art und Ausmaß der Änderung, sondern auch, WIEVIEL von dem bisherigen Material gespiegelt werden soll (ich nenne das die *Spiegeltiefe*)⁷. Und dann gibt es noch eine, für den Charakter dieses Stückes entscheidende Zusatzregel: aus einem Notenwert kann eine Pause werden und umgekehrt. Daraus resultiert der Charakter dieses Stückes – Entwicklungen kommen zögernd in Gang, werden unvermittelt abgebremst, oder werden ruckartig wieder aufgenommen.

Sie werden jetzt vielleicht fragen: Warum alle diese Regeln? Was soll dabei musikalisch herauskommen? Eine sehr gute Frage, die man bei Regeln immer stellen sollte! Ziel ist die Herstellung eines musikalischen Flusses, der sich folgerichtig aus sich selbst heraus weiterentwickelt, also eine Art von *entwickelnder Variation* (durchaus im Gegensatz zur „nicht-entwickelnden Variation“ bei Strawinsky, von der ich vorher sprach), aber – und darauf lege ich großen Wert – ohne in stilistische Muster der Vergangenheit zurückzufallen. Es geht, wenn Sie so wollen, darum, die zusammenhangsstiftenden Elemente motivisch-thematischer Arbeit des 19. Jahrhunderts mit den kompositionstechnischen Mitteln des Computerzeitalters neu zu erfinden. Nostalgie ist meine Sache nicht, sehr wohl aber der Versuch, Tradition und Gegenwart sinnvoll miteinander zu verbinden.

Nr.5 Diptychon

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/5-diptychon?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Im Gegensatz zu den bisherigen Stücken handelt es sich in diesem Duo um den Kontrapunkt zweier Stimmen auf harmonischer Grundlage, also nicht nur zwei linear gegeneinander geführte Stimmen wie im 2. Duo, bei denen sich – ganz wie im Renaissancekontrapunkt – der Zusammenklang aus der Stimmführung ergibt, sondern umgekehrt die Stimmführung aus dem Zusammenklang.

Dem ersten Teil dieses Diptychons liegen Akkorde zugrunde, die sich von sechs Tönen nach und nach bis zum Einzelton reduzieren:



Die Linien der beiden Klarinetten sind im Grund nichts anderes als Arpeggien dieser Akkorde, anfangs noch mit einer ganzen Menge von Nebennoten, die aber immer weniger werden, bis sich das Arpeggio im vorletzten Abschnitt auf einen Triller und im letzten auf einen Einzelton reduziert. Der harmonische Raum wird also immer enger, bis eine weitere Verengung nicht mehr möglich ist.

Als Konsequenz schlägt die Situation um, der Raum wird auf einmal weit, aber Tempo, Dynamik und Gestik erstarren und die Linien bewegen sich nur mehr in Zeitlupe zwischen diesen beiden extremen Noten:



Nr.6 Déploration

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/6-deploration?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Kompositionstechnisch gilt für dieses Stück, was ich vorher zum *Prolog* und zu *Stop and go* gesagt habe. Es geht wieder um das „schmutzige unisono“ und um die sich aus sich selbst entwickelnde Linie. Nur ist diese hier bedeutend länger, was dem Charakter der Stückes entspricht – immerhin ist es ein Klagegesang. Ich gebe offen zu - Strawinsky würde die Stirn runzeln -, dass Wagners Vorstellung einer „unendlichen Melodie“ bei der Komposition dieses Stückes eine gewisse Rolle gespielt hat. Es dauert aber nur verhältnismäßig kurze sechs Minuten.

Instrumentaltechnisch ist dieses Stück wohl das anspruchsvollste. Es ist für Bassklarinette und das in der Neuen Musik extrem selten verwendete Bassethorn geschrieben. Es strotzt nur so von Vierteltönen, von denen jeder einzelne auf beiden Instrumenten gesucht, gefunden und aufeinander abgestimmt werden musste. Trotz oder vielleicht auch wegen dieser Mühen ist es das Lieblingsstück meiner Interpreten – und darüber bin ich besonders froh.

Nr.7 Match

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/7-match?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Wenn man für Bassklarinette schreibt, gibt es eine Grundsatzfrage: Verwende ich *slaps* oder nicht? Der *slap* ist ein perkussiver Effekt, bei dem die Zunge gegen das Rohrblatt gepresst und unmittelbar darauf wieder losgelassen wird. Dadurch wird das Blatt vom Mundstück weggezogen und schnalzt beim Loslassen zurück. Dieser Effekt kommt in so gut wie jedem Stück für Bassklarinette vor, er gehört sozusagen zu den Albertibässen der Neuen Musik. Also entweder man vermeidet ihn, oder – man macht ihn zum Mittelpunkt einer Komposition.

In meinem Fall werden *slaps* abwechselnd von beiden Instrumenten in unvorhersehbaren zeitlichen Abständen gespielt. Diese Abstände ergeben sich durch von Takt zu Takt wechselnde Metren, die auch irrationale Dauern umfassen, also nicht nur bequeme Taktarten wie 3/16, 5/8 oder 7/4, sondern auch eher unbequeme wie 1/4+1/12 oder 6/4+1/6 (1/12 entspricht einem Achtel einer Achteltrirole, 1/6 einem Viertel einer Vierteltrirole). Spezialisten der Neuen Musik werden sofort den komplexen

Atem des schon erwähnten Brian Ferneyhough spüren, doch im Vergleich zu ihm ist meine Anwendung irrationaler Metren eher simpel. Die sich ergebenden Taktlängen werden nämlich immer nur durch Skalenausschnitte in gleich schnellen Notenwerten ausgefüllt. Die Assoziation zum Tennis liegt nahe, zumal der slap ähnlich klingt wie ein Aufschlag, deshalb heißt dieses Stück *Match*.

Nr.8 *Mélo die spectrale*

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/8-melodie-spectrale?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Das vorletzte Duo ist wie das fünfte harmonisch ausgerichtet; diesmal aber nicht durch die Bevorzugung bestimmter Tonhöhen, sondern durch die ausschließliche Verwendung der Intervalle der Obertonreihe zwischen der Melodie und dem Bass. Die Melodie übernimmt die in diesem Duo überwiegend im hohen und höchsten Register angesetzte Bassklarinette, den Bass die neu hinzugekommene Kontrabassklarinette.

Melodie und *Bass* - alleine diese Stimmbezeichnung legt schon eine historische Assoziation nahe.

Tatsächlich war mein Modell für die Gestaltung dieses Duos der frühbarocke Generalbass, wenig überraschend außerhalb der Tonalität, dafür unter Einbeziehung von Mikrotönen als integraler Bestandteil der Harmonik.

Anders als beim Generalbass kann man aber hier nicht von einer Dominanz der Basstimme sprechen. Manchmal wurden die Melodietöne aus dem Spektrum des Basses herausgefiltert, manchmal wurden umgekehrt die Basstöne als Färbung der Melodie gewählt, letzteres vor allem dort, wo die Melodietöne sich in engen Abständen um die gleiche Tonhöhe bewegen.

A propos Barock: Am Schluss des Stückes fällt die Melodiestimme in Mikrotönen ab, man könnte diese Passage als einen mikrotonalen *passus duriusculus* lesen.

Ein Wort noch zum Titel: Das Stück heißt *Mélo die spectrale*, darin sind zwei französische Termini verpackt: *Mélo die*, das französische Gegenstück zum deutschen Kunstlied des 19. Jahrhunderts, und *Spektralismus*, eine in Frankreich Mitte der 70-er Jahre entstandene Gegenbewegung zur seriellen Avantgarde, die sich der Verschmelzung von Harmonik und Klangfarbe auf der Grundlage wissenschaftlicher Klanganalyse verschrieb. Einer der Gründerväter dieser Bewegung war der 1998 viel zu früh verstorbene Gérard Grisey – auch sein Name ist heute schon gefallen.

Nr.9 *Epilog*

<https://soundcloud.com/alexander-stankovski/epilog?in=alexander-stankovski/sets/linien-ii>

Zum letzten Stück möchte ich nicht mehr allzu viel sagen. Das *Entscheidungsfeld* ist ähnlich *abgesteckt* wie im ersten Stück (um ein letztes Mal auf Strawinskys Formulierung zurückzukommen), nur spielen sich diese Entscheidungen jetzt vier Oktaven tiefer ab als am Anfang. Die „schmutzigen unisoni“ klingen in dieser Lage nicht mehr rau und irritierend, sondern eher wie resonanzreiche Echos. Wie im ersten Stück habe ich auch hier der *spontanen Setzung* vertraut (was zur Folge hatte, dass ich das Stück mehrmals spontan umgeschrieben habe – (es ist eben leichter, eine Sache anzufangen, als sie zu Ende zu bringen).

Schlusswort

Bevor ich nun den Rest der Zeit der Musik und ihren Interpreten überlasse, möchte ich noch ein Wort zur Zusammenarbeit mit dem Duo Stump-Linshalm sagen: ohne diese beiden hätte ich den Zyklus vielleicht nie fertig geschrieben, und es gibt nur wenige Instrumentalisten, die außer enormen instrumentalen Fähigkeiten solche Neugier, Geduld und Begeisterung mitbringen. Es ist ein absoluter Glücksfall für einen Komponisten, gemeinsam mit solchen Musikern dieses Stück erarbeiten zu dürfen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

- 1 Friedensreich Hundertwasser, Text für den Katalog der ersten Ausstellung im Studio Paul Facchetti, Paris 1953;
<http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/65-die-gerade-linie-fuehrt-zum-untergang> (zuletzt aufgerufen am 20.6.2019)
- 2 Igor Strawinsky: Schriften und Gespräche I, Mainz 1983, S. 212/213
- 3 Pierre Boulez: Wille und Zufall, Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer, Stuttgart und Zürich 1977, S. 74
- 4 Alexander Stankovski: Vier Kommentare zu *Räume I-IV*, in: Almanach Wien modern 2000, Saarbrücken 2000, S. 91
- 5 Stump-Linshalm: ShortCuts, ein_klang records EKR 045/46
- 6 Brian Ferneyhough: The Tactility Of Time, in: Collected Writings, Amsterdam, 1995, S. 47
- 7 Eine detaillierte Darstellung der Technik der ungenauen Spiegelungin Alexander Stankovski: Mirror Within Mirrors, in: Gerhard Nierhaus (Hg.): Patterns of Intuition, Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition, Dordrecht 2015, S. 189-208

Alexander Stankovski

Linien II

für 2 Klarinetten

für Donna und Ernesto

für Petra und Heinz-Peter

LEGENDE



etwas höher/tiefer (ungefähr einen Achtel- bis Sechstelton)



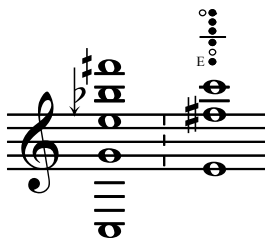
Viertelton höher/tiefer



Triller mit dem oberen Viertelton
(wenn kein Vorzeichen dabeisteht, immer mit dem oberen Halbton)



Nr. III/Bassklarinette:
Oberton-bisbigliando (tremolo zwischen zwei annähernd gleichen Tonhöhen
als Obertöne verschiedener Grundtöne; Grundtöne klingen leise mit)



Nr. III/Bassklarinetten-Multiphonics:
Oberton-Multiphonic / spezieller Griff



slap-tongue



Nr. VIII: Ton als Oberton des gleichzeitig erklingenden Basstones intonieren;
Centangabe bezeichnet die exakte Abweichung von der temperierten Tonhöhe
(bei Tonwiederholungen auf minimale Intonationsunterschiede achten!)

Vorzeichen gelten prinzipiell für einen ganzen Takt. Zusätzliche Vorzeichen dienen der Lesehilfe.

Linien II besteht aus neun Duos für alle heute verwendeten Instrumente der Klarinettenfamilie.

Die einzelnen Stücke können auch separat gespielt werden.

Falls alle 9 Stücke als Zyklus aufgeführt werden, können ad libitum zwischen den Sätzen I/II, V/VI
und VII/VIII die Abschnitte Ia, Va und VIIa als Überleitungen eingefügt werden.

Alle Instrumentenwechsel sollen so schnell und unmerklich wie möglich erfolgen.

Dauer des gesamten Zyklus (mit Überleitungen): ca. 30 Minuten

I Prolog

Alexander Stankovski 2001-2015

♩ = 96

Klarinette (Es)

Klarinette (B)

Measures 1-3: *sffz* *sffz* *sffz* *ff* *f* *ff* *mf*

Measures 4-6: *ff* *f* *mf* *ff* *f*

Measures 7-10: *mf* *ff* *mf* *p sub.* *f* *ff* *mf*

Measures 11-13: *f* *ff* *mf* *p* *mf*

Measures 14: *ff* *pp* *pp*

Schluss von Nr. 1

Ia

Schluss von Nr.I

(♩ = 96)

pp

pp (non legato)

(nimmt Bassklarinette)

pp

♩ = 76 (rit.)

p *pp*

mf *ppp*

3 3

attacca Nr. II

II

(Gegen-)Punkte

♩ = 60

Klarinette (Es)

pp possibile sempre

Bassklarinette (B)

pp possibile sempre

3

5

7

9

5 5 3

11

5 3

13

5 3 5

15

3 3 3 5

17

5 3 3 5

lunga

III

5 Stücke

Klarinette (B)

senza misura

(Basskl.) $\overset{\circ}{\#} \overset{\circ}{\flat} \overset{\circ}{\flat} \overset{\circ}{\flat}$ ca. 3'' ca. 5'' **A** $\bullet = 184$ *murmurando*

senza misura

ca. 3'' (Basskl.) *smorzato* ca. 4''

B

$\bullet = 120$
ff scherzando

senza misura (Basskl.) ca. 3''

ff *pp* *sf*

C ♩ = 58 calmo

ppp (Echoton) *mp* *pp* *poco f sub.* *ppp*

mf *p* *f* *mp* *ff sub.* *pp* *mf* *ppp* (Echoton) *pp*

senza misura (Basskl.) ca. 1''

D * ♩ = 60 con fuoco

sff (slap)

poco a poco accelerando

pp *f* *p* *ff* *pp* *sff p* *f* *pp*

(♩ = 90) ----- (accel.) ----- (♩ = 112)

mf *f* *pp* *p sff* *ff* *pp* *f* *pp* *mf* *p sff*

(accel.) ----- ♩ = 132

sf *ff* *sff* *mf* *sff* *ff* *ff* (non dim.) *sff*

senza misura ca. 4''

p

E ♩ = 72

p senza espressione *lunga*

(ad libitum:folgt nach kurzer Pause Nr. IV)

* Alle Änderungen der Dynamik in diesem Teil subito ohne jedes crescendo oder diminuendo.

III

Bassklarinette (B)

The score consists of two staves: Bassklarinette (B) and Klarinet (Klar.).

- Staff 1 (Bassklarinette):** Starts with a tempo marking of $\bullet = 60$. It features a long melodic line with a slur and a dynamic of *ppp*. There are two fermatas, one at approximately 3 seconds and another at approximately 5 seconds. The piece ends with a *ppp* dynamic.
- Staff 2 (Klarinet):** Starts with a section labeled 'A' and a tempo marking of $\bullet = 184$. It includes a *ppp* dynamic, a *smorzato* marking, and a fermata at approximately 2 seconds. A section labeled 'B' follows with a tempo marking of $\bullet = 120$, featuring a *ff* dynamic and a fermata at approximately 1 second. A section labeled 'C' follows with a tempo marking of $\bullet = 120$, featuring a *pp* dynamic and a fermata at approximately 9 seconds. A section labeled 'D' follows with a tempo marking of $\bullet = 58$, featuring a *ppp* dynamic and a fermata at approximately 8 seconds. The piece ends with a *ppp* dynamic.

Additional markings include *pp*, *mf*, *ff*, *sf*, *ppp*, *pp*, *ppp starr*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, and *lunga*.

(ad libitum: folgt nach kurzer Pause Nr.IV)

* Metronomzahlen in Klammern gelten nur für die Stichnoten.

IV

stop and go

♩ = 84

Klarinette (B)

ppp

<pp

ppp

4

p

pp<

pp<mf

p>

pp

7

ppp

p > pp

p > pp

mf > pp

f > p

pp < p

pp < mp > p

pp < mf > p

10

pp < f

p > pp

pp < f

p > pp

mf > p

pp < mp

pp < f

mf > p

14

G.P.

poco f cantabile *mp*

poco f cantabile *pp*

17

pp *mf* *p*

pp < mp *ff > pp* *pp < mp > pp*

pp < mf > pp < mp > p *mf > p < f* *p < mf > pp*

20

G.P.

p *mf* *p* *espressivo*

pp < mf *mp* *pp*

p < mp > p *espressivo* *pp* *mf*

24

pp *mf* *mf* *pp* *p < mp > p* *mf* *p*

pp *mp* *pp < mf > p* *pp* *mf* *pp*

27

pp *mf* *pp* *mf p* *f* *p*

pp *mf* *pp* *pp* *mf > p*

30

p *poco f* *ff* *pp* *pp* *< f > p*

p *poco f* *ff* *pp* *p*

33

pp *< mf* *pp* *p >* *f*

f > p *p < ff* *pp* *p >* *pp*

37

pp *ff* *p > pp* *pp* *< ff*

< mf > pp *ff* *p < f* *ff*

42

pp *< mp > p* *ppp*

pp *< p > pp* *pp* *< >* *ppp*

46

G.P. *pp* *< p > pp* *ppp* *< p* *pp*

pp *< p > pp* *mp* *< ppp* *pp*

(ad libitum: folgt nach kurzer Pause Nr. V)

V Diptychon

Klarinette (B)

Klarinette (B)

♩ = 72

f < ff *mf* *f* *p* *mf*

ff *mf* *f* *p*

Klarinette (B)

Klarinette (B)

p *f* *mp* *mf*

f *mf*

Klarinette (B)

Klarinette (B)

♩ = 108

ff *p* *mf* *p* *f*

ff *p*

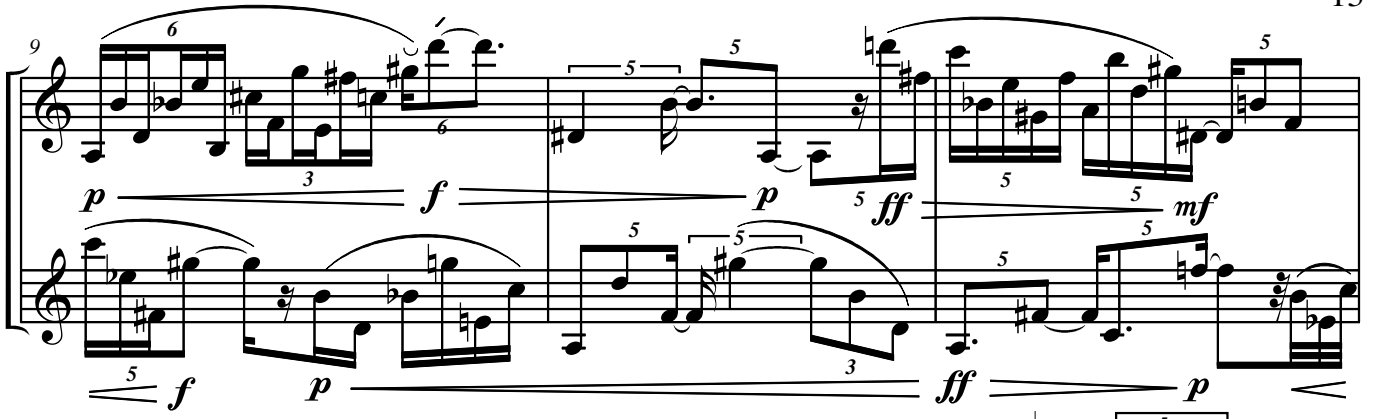
Klarinette (B)

Klarinette (B)

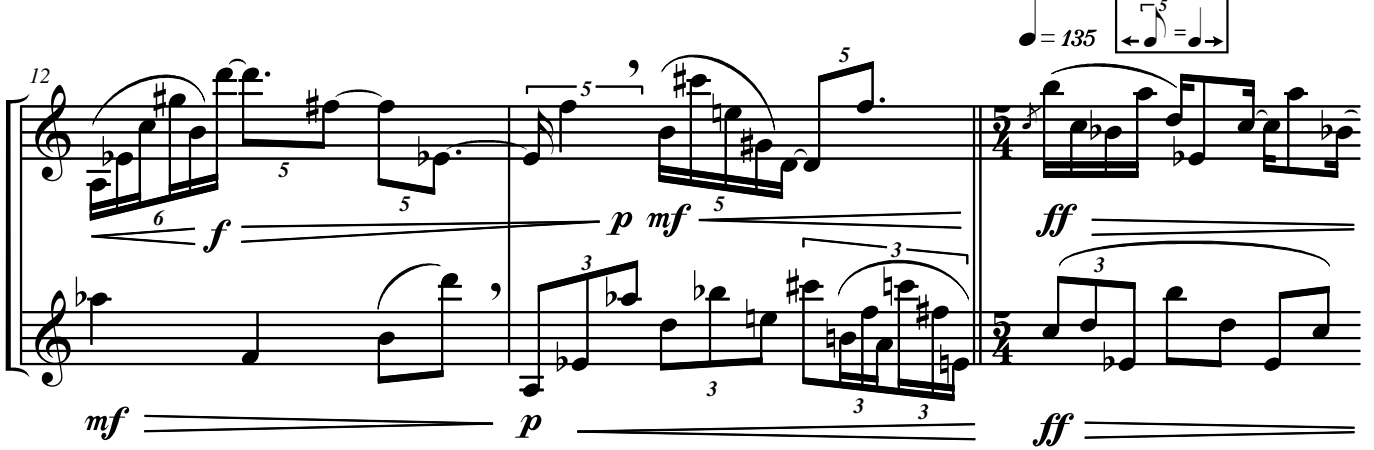
♩ = 54

mf *ff* *mf*

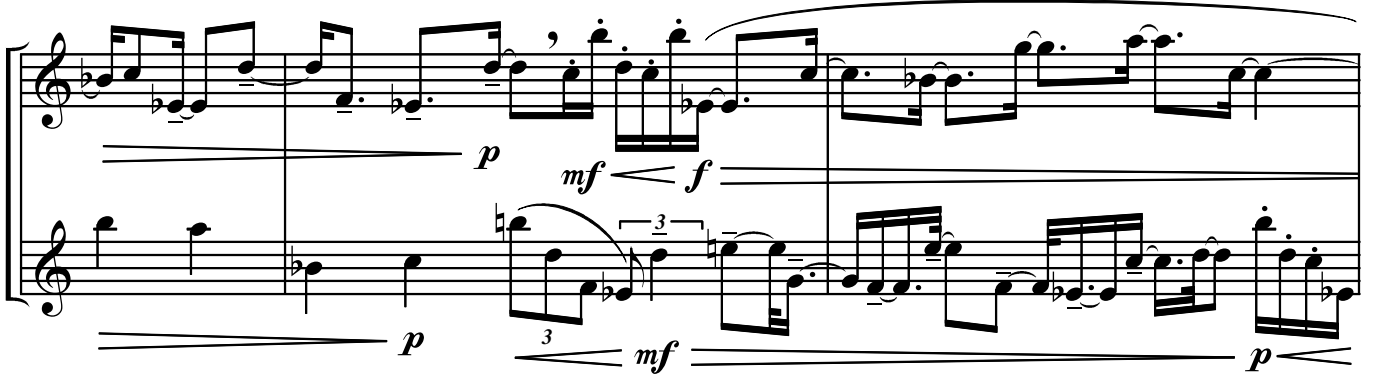
f *mf* *ff* *mf*



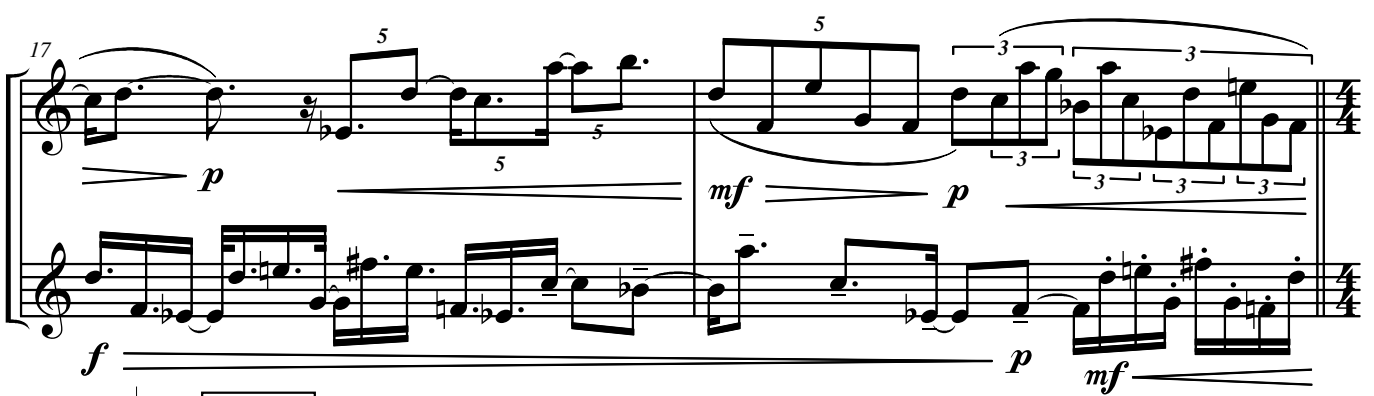
Musical score system 1, measures 9-11. It features two staves with complex melodic lines. The upper staff begins with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair, followed by a sixteenth-note triplet. The lower staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 6. A tempo marking of $\bullet = 135$ is shown with a metronome icon.



Musical score system 2, measures 12-14. It continues the melodic development. The upper staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. The lower staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 6.



Musical score system 3, measures 15-16. It continues the melodic development. The upper staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. The lower staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 3 and 5.



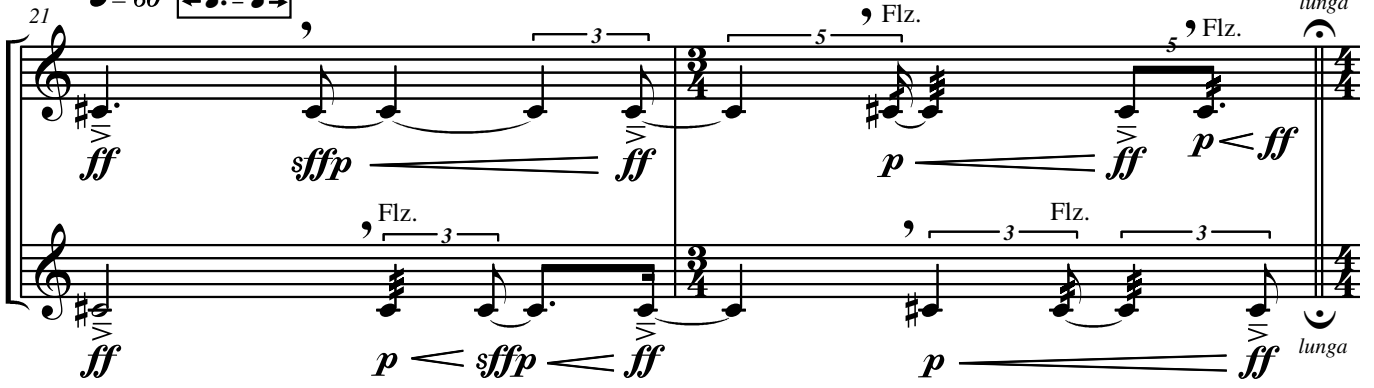
Musical score system 4, measures 17-18. It continues the melodic development. The upper staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. The lower staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 3 and 5.



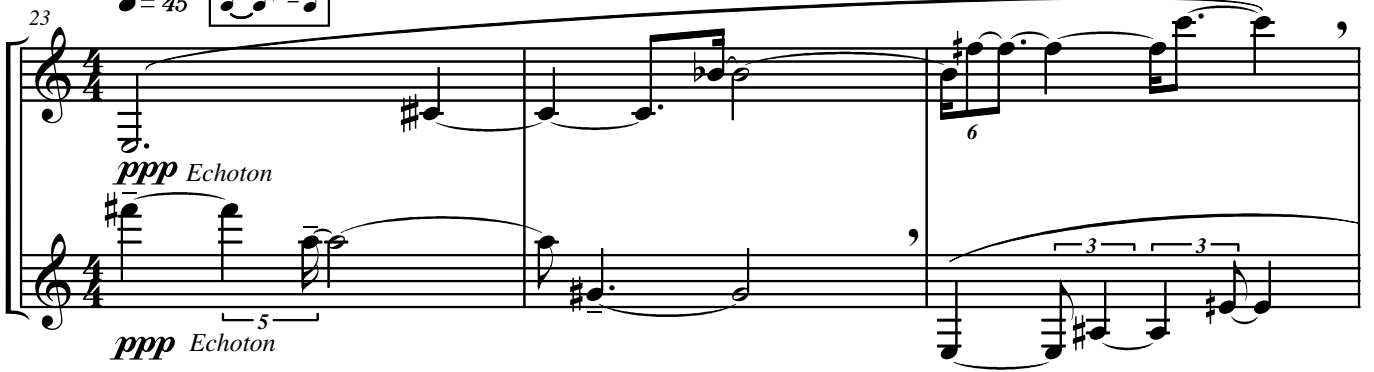
Musical score system 5, measures 19-20. It features a dense sixteenth-note texture. The upper staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. The lower staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Dynamics include *ff*, *mf*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 5, 6, 7, and 3.


14

♩ = 60 

21 

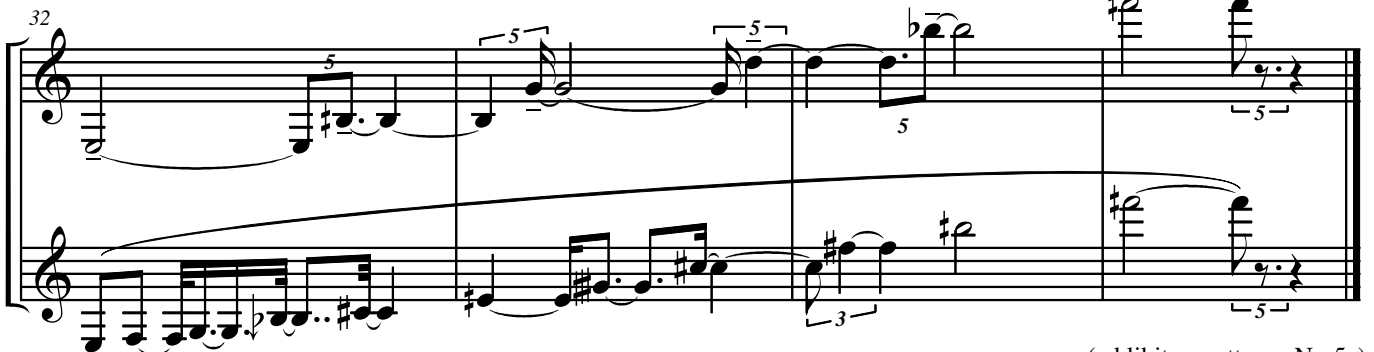
♩ = 45 

23 

26 

29 

Schluss von Nr. V

32 

(ad libitum: attacca Nr. 5a)

Va

Schluss von Nr. V
 (♩ = 45)
 (nimmt Bassethorn)

Klarinette (B)
ppp (Echoton) 5

Klarinette (B)
ppp (Echoton) 5 *ppp* < > 5

ppp < > 5 *ppp* < > *pp* > *ppp*

Bassetthorn:
ppp < > 5 *ppp* < > *pp* > *ppp*

(nimmt Bassklarinette)

ppp < > 5 *p* > *ppp*

Bassklarinette:
ppp < > 3 *p* > 5 *ppp*

VI

Déploration

$\bullet = 44$ *cantabile e sostenuto* *rit.*-----

Bassetthorn (F)

Bassklarinette (B)

5 *a tempo* *rit.*-----

9 *a tempo*

13 *rit.*----- *a tempo*

17 *poco f* *loco*

pp *pp* *p* *pp* *p* *pp*

pp *p* *pp* *mp* *pp*

pp *mp* *pp* *pp* *p* *pp* *p*

mp *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp*

poco f *p* *mp* *pp* *pp* *pp* *mp*

p *mp* *pp* *mp*

20 *rit.* ----- *a tempo*

pp *pp* *p* *pp*

pp *pp*

25

pp *mf* *p* *mp*

mp *p* *pp* *mp* *p*

29 *rit.* -----

p *pp* *p* *ppp*

pp *p* *ppp*

33 $\bullet = 42$

p *pp* *mp* *p* *pp*

pp *mp* *pp* *p* *pp*

37

mp *pp* *pp* *p* *pp*

mp *ppp* *pp*

rit. ----- a tempo (♩ = 42)

42

mp ppp pp

mf ppp pp p ppp

46

p mp pp p pp pp

pp mp pp p

50

p ppp p mp

pp p pp p mp

54

pp mf p mp

p mp sub. ppp

58

ppp mp pp mp

mp pp mp

62 rit. ----- a tempo (♩ = 40)

Musical score for measures 62-66. The score is written for two staves. Measure 62 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes. The piece then changes to a 3/4 time signature, then a 12/4 time signature, and finally a 3/4 time signature. Dynamics include ppp, pp, mp, and pp. There are several triplet markings and slurs.

67 rit. ----- ♩ = 38

Musical score for measures 67-70. The score is written for two staves. Measure 67 starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a sextuplet of eighth notes. The piece then changes to a 2/4 time signature, then a 2/4 time signature, then a 2/4 time signature, and finally a 3/4 time signature. Dynamics include pp, p, pp, p, mf, and ppp. There are several triplet and sextuplet markings and slurs.

70 rit. ----- a tempo (♩ = 38)

Musical score for measures 70-73. The score is written for two staves. Measure 70 starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a quintuplet of eighth notes. The piece then changes to a 2/4 time signature, then a 2/4 time signature, then a 3/4 time signature, and finally a 2/4 time signature. Dynamics include ppp, mp, p, and pp. There are several quintuplet and triplet markings and slurs.

73 rit. ----- ♩ = 36

Musical score for measures 73-76. The score is written for two staves. Measure 73 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes. The piece then changes to a 6/8 time signature, then a 6/8 time signature, then a 2/4 time signature, and finally a 3/4 time signature. Dynamics include p, pp, mp, ppp, and p. There are several triplet markings and slurs.

77 rit. -----

Musical score for measures 77-80. The score is written for two staves. Measure 77 starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a quintuplet of eighth notes. The piece then changes to a 2/4 time signature, then a 2/4 time signature, then a 2/4 time signature, and finally a 3/4 time signature. Dynamics include mp, pp, ppp, pp, ppp, and ppp. There are several quintuplet and triplet markings and slurs. The instruction "sotto voce" is present.

81 *a tempo* (♩ = 36)

ppp quasi eco *ppp* *pp* *p*

ddd *mp* *dd*

85 *rit.*

pp *p* *pp* *p* *ppp*

ppp quasi eco *p* *ppp*

90 ♩ = 34

p *>pp*

p

(ad libitum: folgt nach längerer Pause Nr. VII)

Leerseite

VII

Match

♩ = 104
#Es

(♩ = 156
(sim.)

Bassklarinette (B)

Bassklarinette (B)

5

ppp *poco* p sff (slap) pp *f* sff sub.

sff (slap) pp *f* pp

9

f sff f sff pp

sff f sff p

13 (♩ = 120 Flz. 8:7)

f p sff pp (non cresc.) sff

16 (♩ = 156)

mp > pp sff ff sff f mf > p

mp sff > p pp (pp) sff

20

sf *p* *sf* *pp*

pp 6:8 *sf* *pp* *f*

23

sf *p* *mf* *pp* *sf*

pp *sf* *pp*

26

p *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

sf *p* *sf* *f* *sf* *mf* *p* *sf*

33

sf *pp* *sf* *pp* *sf*

p (non cresc.) *sf* *f* *p* *sf* *p* *molto*

38

Schluss von Nr. VII

pp (non cresc.) *sf* *p* *sf* *p* *molto* *sf*

sf *pp* *molto* *sf* *f* *sf*

VIIa

Schluss von Nr. VII

(♩ = 104)

Bassklarinette (B)

Bassklarinette (B)

Musical score for Bass Clarinet (B) and Bass Clarinet (B). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, and *molto*. The piece concludes with a final chord in 4/4 time.

Musical score for Bass Clarinet (B) and Bass Clarinet (B). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sf*, *f*, and *molto*. The piece concludes with a final chord in 4/4 time.

(nimmt Kontrabassklarinette)

Musical score for Bass Clarinet (B) and Bass Clarinet (B). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sf*, *f*, and *molto*. The piece concludes with a final chord in 4/4 time.

(Wiederholungen ad libitum)

Musical score for Bass Clarinet (B) and Bass Clarinet (B). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sf*, *f*, and *molto*. The piece concludes with a final chord in 4/4 time.

attaca Nr. XI

Leerseite

VIII

Mélodie spectrale

$\bullet = 52$

Bassklarinette (B)

Kontrabassklarinette (B)

f *pp* *poco*

+Es (+Des)
7. (quasi 7. Oberton; -32 Cent)

-Es (-Des)
5. (-14 Cent)

5. 13. (+40 Cent)

11. (+50 Cent) 14. (-32 Cent)

4

p *pp* *ppp* *mp*

p *ppp* *pp* *mp* *ppp* *p*

7

5. 7. 11. 7. 13.

p *pp* *ppp* *p* *pp*

3.

(9)

p sub. *pp*

9

13. 14.

mf *pp* *ppp*

mf *f* *pp*

21. (-30 Cent)

12. 11. 7. 13. 5. 3. 7. 5.

p *ppp* *pp*

(9)

14. 3. 7. 7.

mp *ddd* *dd* *mp* *ddd* *sub.*

poco a poco rit. -----

17. 7. 11. 7. 11.

p *pp* *pp*

(poco a poco rit.) -----

20. 7. 11. 5.

p *ppp*

(ad libitum: attacca Nr. IX)

IX

Epilog

♩ = 40

quasi "superlegato"

Kontrabassklarinetze (B)

Kontrabassklarinetze (B)

ppp < pp > ppp *pp* *p* *ppp*

3

5

♩ = 100

poco a poco rit. -----

8

11 $\bullet = 40$

ppp *pp* *ppp*

ppp *pp* *ppp*

13

ppp *p*

ppp *p*

15 $\bullet = 80$

mf *f* *p sub.* *f* *<ff*

mf *f* *mp* *ff*

17

mf *ff* *f < ff*

mf *ff* *fff*

30

♩ = 40

20

pp sempre

pp sempre

22

(non legato)

24

(non legato)

26

lunga (10-20'')

lunga (10-20'')