

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Almut Gatz

»... the passing seconds are loaded
with resonances ... «

Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück *Lovesong*

Chaya Czernowin verweist im Vorwort¹ zu ihrem 2010 für das ›ensemble recherche‹ komponierten *Lovesong*² auf die eigentümliche Zeitwahrnehmung Verliebter, denen Stunden wie im Flug vergehen und Sekunden zu einer kleinen Ewigkeit werden können. Viele Eigenschaften der Komposition lassen sich zurückbeziehen auf die Vorstellung, dem gewohnten kontinuierlichen Fluss der Zeit entrissen und einem gedehnten, eilenden oder auch ›verhakten‹ Modus des Zeitverlaufs ausgesetzt zu sein. Das zwischen diesen Modi entstehende Spannungsverhältnis und die verräumlichende Aufladung einzelner Ereignisse und Zustände mit Resonanzen führen zu stark kontrastierenden energetischen Verfasstheiten der Abschnitte.

Dabei artikuliert sich Zeit nicht nur in der formalen, metrischen und rhythmischen Gliederung. Die Komposition baut insbesondere darauf, dass das musikalische Zeiterleben bestimmt wird von der Dichte der Ereignisse im Verhältnis zur – durch ein Pulsieren im Hintergrund häufig greifbar dargestellten – physikalisch messbaren Zeit. Entscheidend für das Verständnis des in der Zeit

- 1 »The time of falling in love is one of the most intense times in one's life. One loses a certain control, every second is drenched and colored with emotion, and the passing seconds are loaded with resonances, echos shimmer strange energy. In LOVESONG, there is music which follows the gesture of imaginary hands as they touch an instrument, there is the song, the love song, created by the hands touching the instrument, and there is a shimmer and resonance, vital resonance, which grows. The overall flow tries to reflect on the strange energy and flow of time when falling in love.«
- 2 Chaya Czernowin, *Lovesong* for mixed ensemble, Erstdruck 2010. Abdruck der Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schott Music, Mainz. Unter <https://de.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=MTMzMzUy&idy=133352> lässt sich eine Ansichtspartitur herunterladen (abgerufen am 5. 12. 2019).

Aufeinanderfolgenden ist schließlich die durch Zusammenhang, Entwicklung und »kausale« Verknüpfungen (etwa Impuls und Reaktion) entstehende Konsequenzlogik³.

Wie verändern sich nun diese Aspekte von Zeitartikulation? Und wie wandelt sich mit ihnen das anfangs von knisternder Annäherung, spielerischem Dialog und kleinen ›Explosionen‹ geprägte Ausdrucksspektrum? Diesen Fragen soll zunächst an einzelnen Ausschnitten nachgegangen werden, um dann eine abschließende Interpretation mit Blick auf das eingangs zitierte Bild zu versuchen. Um den gegebenen Rahmen nicht zu sprengen, muss dabei sowohl auf eine Diskussion systematischer Betrachtungen zu Zeit und Musik als auch auf eine Einordnung in das Œuvre Chaya Czernowins verzichtet werden; ebenso ausgeklammert werden für das Verständnis der Zeitstruktur nicht unmittelbar notwendige analytische Befunde.

1. Ausgangspunkte: Erster Abschnitt – Zeit und Musik

1.1 Formüberblick

Lovesong lässt sich in vier etwa gleich große Teile gliedern. Dabei ist Formteil II eine Steigerung von I, III und IV hingegen stehen im Gegensatz sowohl zueinander als auch zur ersten Hälfte des Stücks. Formteil II und III gehen durch eine längere Phase der Ausdünnung und Dissoziation ineinander über. Den stärksten Einschnitt bildet die Zäsur vor dem letzten Formteil.

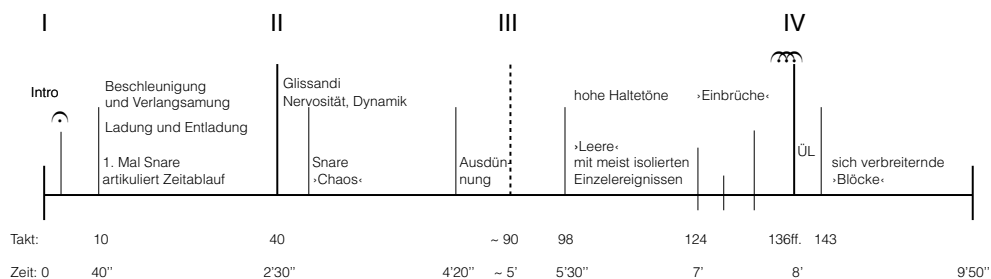


Abbildung 1: Formüberblick

3 Vgl. Kutschke 2002, S. 103ff. Da man strenggenommen in der Musik nicht von Kausallogik im Sinne einer lebensweltlich-physikalischen Verkettung von Ursache und Wirkung sprechen kann, verwendet Beate Kutschke für das Prinzip musikalischer Folgerichtigkeit den Begriff der Konsequenzlogik, der hier übernommen wird.

1.2 Formteil I

Ein dreitaktiger Anfangsimpuls (vgl. Abbildung 2) stellt bereits wesentliche Ideen der Komposition vor. Drei Holzbläser (Flöte/Bassflöte, Oboe, Bassklarinette) und drei Streicher (Violine, Viola, Violoncello) stehen einander als Gruppen gegenüber.⁴ Klavier und vielfältiges Schlagwerk⁵ bilden eine prinzipiell perkussivere Schicht, die sich aber – wie hier – auch häufig mit den anderen Instrumenten verbindet. So greift die mit dem Bogen gestrichene Marimba in Takt 2 den Klang der tiefen Streicher auf und lässt ihn, von Mehrstimmigkeit, Vierteltönen und Geräuschhaftem⁶ bereinigt, verklingen; die abgedämpften Klaviertöne in Takt 1 wiederum spiegeln sich verfremdet in Violine und Oboe. Der anschließende, mit ›messa di voce‹ und ›glissando‹ nach unten gedehnte Streicherakkord ist eine klanglich und zeitlich vergrößerte, zu einem Klang gebündelte Resonanz dieser ersten Minimalbewegung. Die Töne d^1 und a^1 seiner Rahmenquinte werden ab Takt 20 als ›Kristallisationstöne‹ (siehe unten) wieder aufgegriffen. Hier ist d^1 Fortsetzung des ersten Flötentons, der in Takt 3, aufgespalten in drei Stimmen, nach oben hin verfliegt.⁷ Metrum (etwa der ›verkürzte‹ zweite Dreivierteltakt) und Rhythmus (›verspäteter‹ Einsatz der Oboe in Takt 1, Überlagerung von Triole und Achteln, quintolisch vorgezogener Einsatz der tiefen Streicher und weitere synkopische Vermeidung der Taktzeiten in Takt 2) erzeugen mit ähnlich fein abgewogener Unschärfe einen lebendigen Schwebezustand.

Insgesamt entsteht aus Impuls⁸, Wellenbewegung und Diminuendo eine expressive Seufzergeste, die wichtige Topoi des ganzen *Lovesong* vorstellt: die Annäherung der Stimmen, die Räumlichkeit durch klangliche Ausdifferenzierung, vor allem aber die logisch gerichtete Zeitstruktur, die sich durch die Folge von Impuls, Reaktion und Resonanz ausprägt.

4 Vgl. die Sitzanordnung auf S. 10 der Partitur.

5 Crotales, Marimba (mit Kontrabassbogen), kleines Tam-tam, Piccolo Snare, Snare Drum, Bass Drum, Superball, Aluminium Foil Shaker, Crash Cymbal.

6 *clt.* = *col legno tratto*: »press bow to the point of much noise and almost no pitch«; ›halbe‹ Kreuze und spiegelverkehrte b^1 s bezeichnen Alterationen um einen Viertelton. Vgl. die Erklärung der Sonderzeichen und Spielanweisungen auf S. 7–10 der Partitur.

7 Dieses Spiel mit der Ein- oder Mehrdimensionalität musikalischer Elemente – rhythmischer Impuls, Ton, Linie, Klang; starre, aufgewühlte oder brüchige Fläche; Zwischenformen wie durchlöcherter oder als Minimalcluster zusammengepresste Liegetöne – zieht sich durch das ganze Stück und wäre schon für sich genommen ein lohnender Untersuchungsgegenstand.

8 Das Wort ›Impuls‹ wird in doppelter Bedeutung verwendet. Es bezeichnet sowohl den ersten Formabschnitt (Takte 1–3), als auch einzelne musikalische Ereignisse wie hier die erste Geste von Flöte, Oboe, Klavier und Geige.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

The musical score is divided into two systems. The top system includes Flute, Oboe, Bass Clarinet, Percussion (Maracas and Double Bass), and Piano. The bottom system includes Violin, Viola, and Violoncello. The score features complex time signatures: 3/4, 2/4 + 3/5, 3/4, and 3/8. Dynamics range from *f* to *ppp*. Performance instructions include "extremely slow bow", "ord. -> clt.", and "nail pizz.". The score shows a progression of musical ideas with increasing density and intensity over the three measures.

Abbildung 2: Ch. Czernowin, *Lovesong*, Takte 1–3

Im darauffolgenden Abschnitt werden die im Anfangsimpuls enthaltenen musikalischen Ideen entwickelt. Dabei ist ein immer wiederkehrender Prozess besonders prägnant: Zunächst steigern sich Ereignisdichte, Dynamik und Klangintensität bei vermindertem Tempo und Bündelung der Stimmen um einen

oder zwei Töne (>Kristallisationstöne⁹). In einer meist punktuellen Entladung – alle beteiligten Stimmen spielen gleichzeitig oder minimal versetzt extrem laut, kurz und akzentuiert den gleichen oder fast gleichen Ton – verpufft dann die angestaute Energie. Wichtige Stationen sind: kurze Verdichtung und Entladung in Takt 8f. mit Zielton e^1 , längerer Verdichtungsprozess in Takt 20ff. um die Töne c , $\sim d$ und a ohne Entladung, in Takt 26ff. Verdichtung $\sim a$, in Takt 30 Entladung in g (vgl. Abbildung 3).¹⁰

In den derart geklärten Raum setzt mit wieder erhöhtem Tempo die Snare Drum mit hintergründigem, hochfrequentem Pulsieren¹¹ ein, das – immer wieder aufgegriffen, über weite Strecken beibehalten und in Formteil III alle Strukturschichten vereinnahmend – wie eine Art objektiver Zeitmesser wirkt und gleichzeitig eine unterschwellig erregte Erwartungshaltung erzeugt.

Die in der vorangestellten Programmnotiz genannten Momente – Kontrolle (bzw. Kontrollverlust), Berührung, Resonanz, Spannung und Energie – finden sich in diesem ersten Abschnitt geradezu bildlich dargestellt. Flexible Beschleunigung und Verzögerung und die nahezu physikalisch plausible Reihung von Bündelung, Verdichtung, Entladung und Leere stehen paradigmatisch für einen erzählerisch gerichteten Zeitablauf, der einem natürlichen und dichten musikalischen Zeiterleben entspricht.

9 Die meisten dieser Töne sind für das ganze Stück als Ziel-, Liege-, Verdichtungstöne strukturell bedeutsam.

10 Aufblitzen und chaotisches Herumspringen werden gebündelt (Takt 23ff.), Annäherung der Tonhöhen, dann wie durch einen Sog oder äußeren Druck Zusteuern auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt um a (Takt 26ff.); gleichzeitig Klavierbass penetrant auf g , das sich schließlich durchsetzt (in jeder Hinsicht vergrößerte Wiederaufnahme der Anfangsidee mit den Tönen a bis g); die Entladung auf g löst das gis der Oboe aus.

11 Spielanweisung: »On the verge of audibility. Like a constant background. Dynamically and in density as constant as possible [...]«. Snare und Piccolo Snare wechseln, ab Takt 35 auch Aluminium Foil Shaker.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

4/4 3/4

Fl. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Ob. (*mp as possible*)

Bcl. *fff*

Perc. Superball drag, light pressure → heavy pressure

Pno. *fff* (*fff*)

4/4 3/4

VI. arco (ord.) *ff* *fff* *fff*

Va. arco (ord.) *ff* *fff* *fff*

Vc. arco (ord.) *ff* *fff* *fff*

The image displays a musical score for three instruments: piano, snare drum, and guitar, covering measures 27 to 33. The score is divided into two systems, each starting with a 4/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 66. The first system (measures 27-30) features a piano part with dynamics ranging from *fff* to *pp*, a snare drum part with dynamics from *ppp* to *p*, and a guitar part with dynamics from *fff* to *pp*. The second system (measures 31-33) continues with similar dynamics and includes a *clb.* (cymbal) marking in the guitar part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abbildung 3: Lovesong, Takte 27–33

Exkurs zur Zeit

Über Zeit und Musik zu schreiben, hat immer etwas Waghalsiges. Oft drängt sich die Thematik erst geradezu auf, um alsbald ein für philosophische Laien schier nicht zu bewältigendes Feld an Perspektiven und Plattitüdenfallen auszubreiten.¹² Die zeitliche Gliederung auf den Ebenen Form, Metrum und Rhythmik, Musik als Zeitkunst, Zeit als Medium, Rezeption des klingenden Werks in der Zeit sind dabei noch recht fasslich. Komplizierter wird es schon beim Verhältnis von physikalischer (Lebens-) und musikalischer Zeit.¹³ So können meiner Analyse zugrundeliegende Gedankengebäude im Folgenden nur grob umrissen werden.

Für die Zeitwahrnehmung entscheidend ist das Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem, von Ereignissen zum Kontinuum, von Ähnlichem zur Differenz. Zeit wird als ereignishaft-dicht erfahren, wenn das Zeitfenster gefüllt, d. h. strukturiert ist,¹⁴ und aufeinander folgende Zeitpunkte als kausal verknüpft aufgefasst werden. Meine Betrachtungen zur Zeitartikulation gehen unter anderem auf das von Theodor W. Adorno geprägte Begriffspaar der intensiven und extensiven Zeit¹⁵ und den damit verknüpften Topos des Herausgehobenseins aus dem unerbittlichen Lauf der Zeit im intensiven, erfüllten Augenblick zurück. In Richard Kleins Worten:

›Intensiv‹ [nach Adorno] meint damit eine Darstellung der Sukzession als Entwicklungsgeschichte, die zuletzt auf eine emphatische Aufhebung von Zeit überhaupt zielt.¹⁶ Für Adorno [...] bleibt Zeit [...] ›etwas‹, an das sich Musik nicht verlieren darf, sondern mit dem sie ›fertig werden‹, dessen ›leerem‹ Fluß sie sich widersetzen, ja ›entgegenstemmen muß‹. Sukzession ist zunächst leere Sukzession, beständige Folge von Jetztpunkten, ein homogener Einteilungshorizont. Bezeichnet ist damit allerdings weniger ein formaler Sachverhalt als abstrahierte Gewalt, das Schema einer unentrinnbaren Nichtigkeit, dem sich die Musik ›entgegenzustimmen‹ hat.¹⁷

12 Vgl. Richard Kleins humorvolle Ausführungen zu dieser Problematik. Klein 2000, S. 58f.

13 Vgl. Carl Dahlhaus' Betrachtung musikalischer Zeit-Relationen unter folgenden Aspekten: a) die homogene, objektiv gemessene ›Weltzeit‹, in der Musik verläuft, b) die im Werk angelegte Zeitdauer, die in jeder Aufführung neu ausgefüllt wird, c) die für die ästhetische Musikerfahrung wesentliche, sich für den Hörenden ständig ändernde konkret erlebte Zeitdauer, die im Hören aus dem gerade Vergangenen, dem Gegenwärtigen und dem Antizipierten synthetisiert wird, d) das (auch messende) In-Beziehung-Setzen unterschiedlicher musikalischer Verläufe, das erst ein Bewusstsein von Zeit ermöglicht. Dahlhaus 1984, S. 97–101.

14 Vgl. Kutschke 2002, S. 105.

15 Adorno 1993, S. 135ff.

16 Klein 2000, S. 70.

17 Ebd., S. 73.

In *Lovesong* wird die Vorstellung der Zeit als zunächst »leere Sukzession von Jetztpunkten« ebenso spürbar wie ihre Verdichtung und Dehnung durch die wechselnde Fülle, Strukturiertheit und Konsequenzlogik der in ihr ablaufenden musikalischen Ereignisse.

2. Zeitstruktur in Formteil II–IV

2.1 Formteil II

In Teil II befreit sich die Musik zunehmend: Schon das eröffnende Glissando mutet schelmisch an. Elemente aus Formteil I werden übernommen, die Kristallisationstöne werden aber weder durch langfristige Bündelung vorbereitet – die fast zwanghaft zusammengepressten Liegetöne scheinen erlöst –, noch folgt ihnen die gespannte Leere; vielmehr ›rutschen‹ Stimmen hinein und andere ›zünden‹ mit (Takt 42 $\sim f$, 47 *fis*, 55 $\sim a/g$, 65 *h*, 68 *c*, 75 *h*). Ausgeprägtere Melodik und eine Zunahme an Geräuschhaftem erzeugen eine abwechslungsreiche Textur, die weniger logisch gerichtet als spontan-naturhaft wirkt.

Ab Takt 75 häufen sich kurze, akzentuierte Töne, ein nervöses »Brutzeln«¹⁸ entsteht. Das Pulsieren der Snares wird unruhiger und greift auf die Streicher über (ab Takt 88 »col legno battuto«, in schnellen, unregelmäßigen Wechseln, ab Takt 98 mit längeren Tönen); aufgrund dieser zunehmenden Fliehkräfte scheint die Energie schwerer zu bändigen.

2.2 Formteil III

Das ›Auseinanderfliegen‹ der chaotisch-dichten Struktur ab Takt 90 führt zu einer Ausdünnung in mehrfacher Hinsicht: Bassklarinette und Schlagzeug setzen aus, es gibt (fast) keine durchgehend klingenden Töne, alles Melodische ist in ein unregelmäßiges Zittern zerstäubt (vgl. Abbildung 4). Die sehr hohen und labilen Pfeiftöne (»Whistle Tones«) der Flöte und Oboe erhalten durch den untergründigen Klavier-Widerhall Räumlichkeit. Es entsteht ein sphärischer, statischer Zustand ohne greifbare rhythmische Struktur; wie an den äußersten Enden eines wahrnehmbaren Raums, leicht, aber zum Zerreißen gespannt. Die Einzelaktionen in Cello und Klavier treten auf als punktuelle Explosionen, plötzliche Zusammenballungen von Energie auf engem Raum.

¹⁸ Vgl. die Spielanweisung auf Partiturseite 24.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

113

Bfl. (WT)

Ob. (WT) put reed in

Bcl.

Perc.

Pno. (pda.) (ff)

Vl. (clb.)

Va. (clb.)

Vc. (clb.) nail pizz. ff

Abbildung 4: Lovesong, Ausschnitt Formteil III, Takte 113–121

6/4 **4/4**

(WT)

117

(air sound, no pitch)

mp

115 Crotales

ppp *pp* *ppi*

ff (*pp*)

(clb.)

(clb.)

nail pizz.

ff

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

Wie in Formteil I und II streben einige Stimmen auf gemeinsame Tonqualitäten zu (*h, d, f/fis*; vgl. Abbildung 5), hier aber zögerlich, als wäre die Anziehungskraft aufgrund einer größeren Entfernung schwächer. Der Zeitfluss wird in kleinste Momente untergliedert und so das Verrinnen der Zeit besonders spürbar, der innere Zusammenhang scheint durch die Ereignisarmut überdehnt.

Drei heftige ›Einbrüche‹ beenden den Formteil (siehe Markierungen in Abbildung 5, konkrete Notation des dritten Einbruchs in Abbildung 6). In ihrer Tiefe, Härte, Dynamik und Aggressivität wirken sie exterritorial. Sie gehen nicht aus dem Vorherigen hervor¹⁹ (etwa als Entladung angestauten Drucks), sondern fahren gleichsam in ein Vakuum hinein. Das Zittern geht zunächst wie unbeeindruckt weiter, erst nach dem dritten und stärksten Einbruch verstummen die beiden verbliebenen Instrumente. Es folgen – als Reaktion auf die drei Einbrüche? – drei Generalpausen.

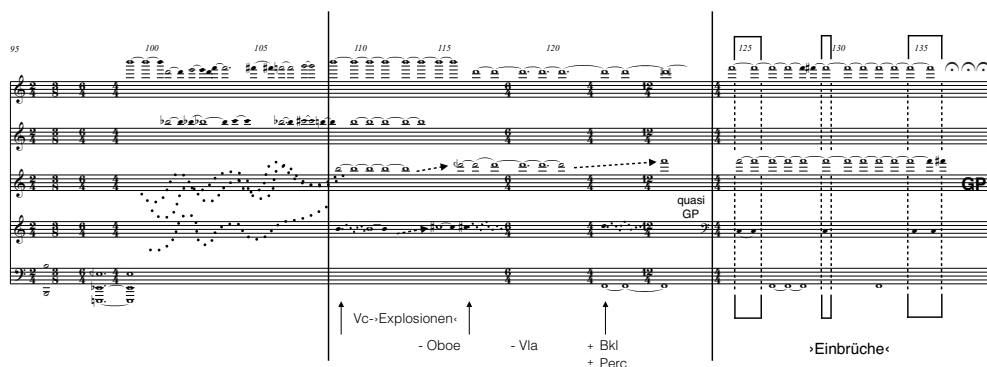


Abbildung 5: Tonhöhenstruktur von Formteil III

2.3 Formteil IV

Die große Stille nach der Katastrophe gleicht einer Stunde Null. Der suchende, wacklige Neuanfang der Geige ist ein kurzer rezitativischer Moment, bevor wie durch den Einsatz von Atmung das Entstehen einer neuen Ordnung die Verlorenheit auffängt. Jeder Takt ist ein homogener Zustand,²⁰ fast jeder endet explizit mit einer Zäsur (vgl. Abbildung 6).

¹⁹ Allenfalls als Vorahnungen der Einbrüche können der Ausstieg von Oboe und Bratsche und der fast unmerkliche Wiedereintritt von Bassklarinette und Crotales in Takt 120 gelten.

²⁰ Siehe Spielanweisung in Takt 143: »For each pitch maintain dynamic as stable as possible from beginning to the end. Chords should seem as if each is a still solid unit, stopped at its end.«

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Bfl. (Bass Flute):** Starts at measure 130 with a *(WT)* marking. A dotted line above the staff indicates a tempo change from $\text{♩} = 60$ to $\text{♩} = 40$.
- Ob. (Oboe):** Remains silent throughout the passage.
- Bcl. (Bass Clarinet):** Enters in measure 130 with a *ff* dynamic. It features a *flz.* (flautando) section in measure 144, marked with a *6* (sextuplet).
- Perc. (Percussion):** Features a complex rhythmic pattern starting in measure 130, with dynamics ranging from *fff* to *ffff*.
- Pno. (Piano):** The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand has a bass line with a *pp* dynamic in measure 144. A *(ord.)* marking is present in the left hand.
- Vi. (Violin):** Starts in measure 130 with a *ord.* (ordinario) marking. A tempo change to $\text{♩} = 40$ is indicated above the staff. It ends with a *fff* dynamic.
- Va. (Viola):** Enters in measure 130 with a *fff* dynamic, featuring a *tr* (trill) in measure 144.
- Vc. (Violoncello):** Enters in measure 130 with a *fff* dynamic, featuring a *tr* (trill) in measure 144.

Abbildung 6: Takte 130–146 (dritter ›Einbruch‹ – Anfang von Formteil IV)

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

♩ = 60

136 G.P. G.P. G.P. return to your place, take flute

G.P. G.P. G.P. return to your place

G.P. G.P. G.P.

G.P. G.P. G.P.

ff

mp

p

mp

spe. → ord.

For each pitch maintain dynamic as stable as possible from beginning to the end.
 Chords should seem as if each is a still solid unit, stopped at its end.

♩ = 50

2/4 ♩ = 100 or a bit faster (up to 112)
 but not slower than 100

3/4

142

Flute

Mar.

irregular, very nervous vibr.

extremely slow bow

fast

mf *pp* *mf* *p*

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

f *mf* *f* *p*

mf *ppp* *ppp* *p*

mf *pp* *mf* *p*

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

Es ist kein Puls hörbar; das Metrum regelt im Wesentlichen die Dauer der Zustände. Nur ausnahmsweise und immer seltener gibt es rhythmisch organisierte innere Abläufe, sonst wechseln stehende mit aufgewühlt-erregten Klängen. Dabei ähneln manche in ihrer gepressten Klanglichkeit den Verdichtungsphasen in Formteil I, ohne aber dem Druck zur Konzentration in einen Ton nachzugeben. Die Folge der Zustände lässt sich auffassen als augmentierte Melodie, deren einzelne Töne rhythmisch, harmonisch und klanglich aufgeraut sind,²¹ als wären es Räume, in die man sich für eine bestimmte Dauer begibt.

Zur assoziativen Verknüpfung über die Zäsuren hinweg trägt die lange Anwesenheit mancher Töne²² bei, die durch die Instrumente umgefärbt werden. So bleiben aufeinander folgende Blöcke oft vom Material her ähnlich, während die Oberfläche sich verändert. Langfristige Tendenzen sind ein Absinken der Tonhöhen und eine Verlangsamung der dynamischen Wechsel, vor allem aber die zunehmende Verlängerung der Zustände. Das anfängliche Atmen stockt, der riesenhafte Rhythmus der Takte ist immer weniger greifbar, so wie auch das Ritardando zunehmend seine Wahrnehmbarkeit verliert (vgl. Abbildung 7).

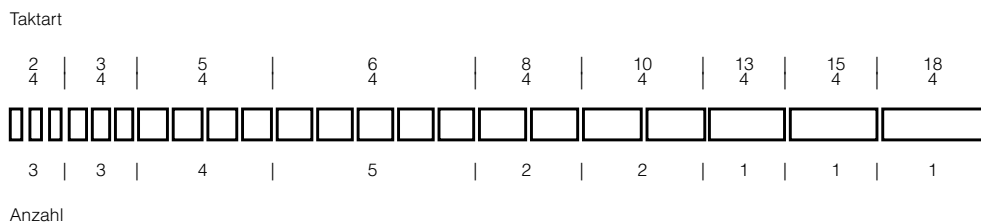


Abbildung 7: Verbreiterung der Blöcke in Formteil IV

Ebenso wie die Anzahl der jeweils gleichen Takte folgt dieser Prozess des allmählichen Innehaltens keinem konsequenten Prinzip. Eine abschließende dynamische Steigerung (*pppp* – *mf* – *fff*), die Fermate auf der letzten Zäsur, das Umkreisen der Kerntöne und geradezu kadenzhafte Fortschreitungen verstärken den Effekt des Einrastens am Schluss.

Der Formteil wird von zwei Zeitstrukturen gleichzeitig bestimmt, einer inneren und einer äußeren. Indem das Pulsieren des Makrorhythmus erlahmt, stemmt

21 Diese Deutung der Zustände als erweiterte Töne ist an den Takten 151 und 158 besonders gut nachvollziehbar: Jeweils nur drei sehr eng benachbarte Töne – einmal Minimaldynamik, sehr ruhig, einmal Maximaldynamik, sehr erregt – bilden ein spätes Echo der Kristallisationspunkte in den Formteilen I und II.

22 Es gibt tonale ›Gravitationszentren‹ – *e* und *fz.* B. sind fast immer präsent, ihre unmittelbaren Tonnachbarn treten ebenfalls häufig auf –, der Übergang zwischen sehr häufig, weniger häufig usw. ist aber fließend.

sich der letztere gegen das Verrinnen der Zeit, während innerhalb der Zustände eine Art Zeitvergessenheit herrscht.

3. Schlussfolgerungen zur Zeitartikulation

3.1 Gliederung, Dichte, Konsequenzlogik

Die Formteile I und II weisen durch Zäsuren, Kontraste und Entwicklungen eine deutliche Abschnittsbildung auf, Metrik und Rhythmik sind ausdifferenziert. Der Puls im Hintergrund wird immer wieder freigelegt. Die Ereignisdichte ist hoch. Insbesondere die Verläufe in Formteil I sind paradigmatisch für eine gerichtete Zeitstruktur. Trotz größerer Spontaneität bleiben auch in Formteil II logische Verknüpfungen durch Reaktion und Resonanz bestehen.

In Formteil III gibt es über lange Zeit keine Zäsuren. Bis zu den drei vertikal hineinfahrenden Einbrüchen ist er ein einheitlicher, gewissermaßen horizontal gedachter Zustand ohne artikuliertes Metrum. Der Puls tritt in den Vordergrund, verliert aber seine klare, regelmäßige Kontur in der Überlagerung der unregelmäßig-zittrigen Stimmen. Das fließende Zeitkontinuum zerfällt wie unter der Lupe in eine Folge der Jetztpunkte,²³ gleichzeitig sind die Tonhöhen-Linien über sehr weite Strecken gespannt. Die geringe Ereignisdichte erzeugt weniger eine negative Vergänglichkeitsvorstellung der bedrohlichen »leeren Sukzession«,²⁴ als ein Gefühl übersteigerter Erwartung. Die punktuellen Einzelaktionen scheinen einem gewöhnlichen, die Einbrüche einem gedrängten Zeitablauf anzugehören. Sie wirken fremd vor der Folie der gedehnten Zeit und setzen den Eindruck einer zusammenhängenden Erzählung außer Kraft.

Formteil IV ist der am deutlichsten gegliederte Formteil. Jeder Takt ist zugleich Einzelelement eines Makrorhythmus und eines Mikro-Formteils, sodass sich die Parameter Rhythmus, Metrum und Form überlagern. Die sich verbreiternde Folge der Blöcke lässt sich als überdimensionale Projektion der früheren Pulse verstehen. Der zunehmenden Seltenheit eines neuen Zustands steht die innere

23 Vgl. Augustinus 1980, S. 633f. (XI. Buch, Kap. 15, 20): »Und auch die einzelne Stunde selbst läuft in flüchtigen Teilchen ab: was von ihr entflohen ist, ist ›vergangen‹, was von ihr noch übrig ist, ist ›künftig‹. Könnte man irgendwas von Zeit sich vorstellen, so winzig, daß es gar nicht mehr sich teilen läßt, auch nicht in Splitter von Augenblicken: solche Zeit allein wäre es, die man ›gegenwärtig‹ nennen dürfte; [...] als Gegenwart ist sie ohne Ausdehnung.«

24 Klein 2000, S. 73f.

Dichte und Erregung innerhalb der Takte entgegen, die gleichwohl ohne Entwicklung bleibt.

3.2 Gesamtform und Dramaturgie

Die zweite Hälfte des Stücks lässt sich grob als Abfolge von Leere, Einbruch (Formteil III) und Verdichtung (Formteil IV) beschreiben. Damit erscheint sie als eine vergrößerte rückwärtige Projektion des oben beschriebenen Prozesses der Zusammenballung und Entladung im ersten Teil. Durch die Verkehrung der Reihenfolge ist aber die ursprünglich konsequenzlogische Verknüpfung der Ereignisse gelöst. Ähnlich verändert sich auch die Erzählhaltung im Laufe des Stücks: Die anfängliche Entfaltung von Impulsen in einer zielgerichteten Entwicklung fordert mit zunehmender Unvorhersehbarkeit die Ordnung immer mehr heraus. Mit der Wendung zum Zuständlichen in Formteil III wird der Entwicklungsgedanke weiter geschwächt, und mit der zerdehnten Leere und den Einbrüchen werden unvermittelt zwei Extreme miteinander konfrontiert. Diese lagern sich in Formteil IV ineinander, sie scheinen von außen geordnet als Folge säuberlich getrennter Einheiten. Während Formteil III in seiner Löchrigkeit auseinanderzufallen droht, haben die einzelnen Blöcke in Formteil IV so viel innere Anziehungskraft, dass sie nahezu unverbunden nebeneinanderstehen.

Chaya Czernowins Musik »reflektiert nicht in realistischer Manier äußere Ereignisse [...], sondern sie ist Seismograph der Erschütterungen im Inneren des Subjekts«. ²⁵ Die Entwurzelung und die Einbrüche in Teil III sowie die Gebundenheit der Blöcke in Formteil IV sind Bilder der Liebe als einer über das Subjekt hereinbrechenden (seelischen) Naturgewalt, der es sich nicht entziehen kann. Diese innere Erschütterung spiegelt sich in unterschiedlichen Modi der Zeiterfahrung:

- in Formteil I und II konstituiert sich Gegenwart als konsequenzlogisch strukturierter Zeitfluss zwischen Vergangenheit und Zukunft: intensive, erfüllte Zeit;
- in Formteil III zersetzt sich die Gegenwart zu einer Folge von Jetztpunkten;
- in Formteil IV ›springt‹ die Gegenwart zwischen Zuständen, deren Folge einem übergeordneten Verlangsamungs-Prozess unterworfen ist: Gleichzeitigkeit von gedehnter äußerer und gedrängter innerer Zeit.

25 Nyffeler 2005.

Das ursprüngliche Ausdrucksspektrum wird in der zweiten Hälfte des Stücks in Extreme geführt und dadurch geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Das Davoneilen und Stehenbleiben der Zeit wird bedrohlich, die anfangs überschießende Energie scheint schließlich brodelnd eingesperrt zu sein ins Innere blockhaft voneinander abgegrenzter Klänge.

»The passing seconds are loaded with resonances«: Während in Formteil III vor allem das Verstreichen der Einzelmomente spürbar wird (als Resonanz im Pedal und dann als Nachhall der Einbrüche), scheint Formteil IV eine Vertiefung in diese Resonanzen darzustellen. Das sich verlangsamende »passing« wird immer weniger wahrgenommen, dafür ein Überhandnehmen der »vital resonance«, die sich selbst überlagert und verstärkt.

So baut sich eine immer stärkere Spannung auf zwischen dem äußerlichen Ruhig-Werden und der nicht nachlassenden, eher sich noch intensivierenden inneren Bewegung. Dieses Anhalten der Zeit zielt nicht auf ein Verweilen in Ruhe oder einen Endzustand harmonischer Verschmelzung. Auch ist es keine emphatische Herausgehobenheit aus der »Vergängnis« im Sinne Adornos,²⁶ sondern ein Versenken, eine Hingabe der einzelnen Zustände an die Zeit im Aushalten äußerster Spannung.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993.
- Augustinus, Aurelius, *Confessiones – Bekenntnisse* (lateinisch-deutsch), eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, München ⁴1980.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt 1984, S. 97–101.
- Klein, Richard, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von dems., Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 57–107.
- Kutschke, Beate, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2002.
- Mahrenholz, Simone, Art. »Zeit«, Abschnitt IV: »Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *MGG 2, Sachteil*, Bd. 9, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 2239–2245.
- Nyffeler, Max, »Zur Musik von Chaya Czernowin. Über die Notwendigkeit des Erinnerns«, 2005, <http://www.beckmesser.de/komponisten/czernowin/czernowin-portrait.html> (abgerufen am 5.12.2019).

²⁶ Vgl. Klein 2000, etwa S. 74, 107.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

Rathert, Wolfgang, »Zeit als Motiv in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 287–312.

Stockhausen, Karlheinz, »Struktur und Erlebniszeit (Streichquartett, 2. Satz)«, in: *Die Reihe. Informationen über serielle Musik 2: Anton Webern*, hg. von Herbert Eimert, Wien 1955, S. 69–79.

© 2020 Almut Gatz (almut.gatz@hfm-wuerzburg.de)

Hochschule für Musik Würzburg [University of Music Wuerzburg]

Gatz, Almut (2020), »... the passing seconds are loaded with resonances ...«. Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück ›Lovesong‹« [“... the passing seconds are loaded with resonances ...”: The articulation of time in Chaya Czernowin’s ensemble piece ‘Lovesong’], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 284–303. <https://doi.org/10.31751/p.191>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 21. Jahrhundert; 21st century; Chaya Czernowin; Dramaturgie; dramaturgy; musical logic; musikalische Logik; time articulation; time structure; Zeitartikulation; Zeitstruktur

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2018

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022