

יוסף טל  
"אפיזודות דודקפוניות"  
לפסנתר

JOSEF TAL  
"Dodecaphonic Episodes"  
for piano

ANALYSIS



מכון למוסיקה ישראלי (מ.מ.י.) ת.ד. 11253, תל־אביב  
ISRAEL MUSIC INSTITUTE (I.M.I.) P.O.B. 11253, TEL AVIV, ISRAEL

# DODEKAPHONISCHE EPISODEN

## für Klavier

JOSEF TAL

Der Anblick des Notenbildes wird dem Spieler, der 12 Ton-Musik nicht gewohnt ist, ungewöhnlich vorkommen. Die grossen Sprünge von Ton zu Ton sind nicht melodiös in dem Sinne, dass der Spieler bequem mitsingen könnte. Und doch ist die ganze Komposition No. 1, vom ersten bis zum letzten Ton, eine einstimmige melodische Erfindung, an deren instrumentaler Ausführung sich beide Hände abwechselnd beteiligen. Es ist nicht eine gesangliche Melodie sondern eine pianistische Melodie, für welche solch grosse Intervallsprünge genau so natürlich sind wie die kleineren Sprünge für den Gesang. Es ist deshalb eine Melodie wie jede andere.

Doch folgen hier nicht die Töne den Neigungen, die sie im Rahmen einer Tonleiter, etwa wie do-re-mi-fa-sol-la-si-do, haben. Denn in einer solchen Tonleiter gibt es einen Grundton — in diesem Falle: do —, von dem die Melodie ausgeht und zu dem früher oder später alles wieder zurückführt. Wer diese Musik zu hören und zu spielen gewöhnt ist, dem erscheinen alle Kombinationen, die auf solchem Grundtongefühl basieren, verständlich und sie lösen angenehme und erweckende Vorstellungen aus. Es gibt aber auch andere Möglichkeiten, die Töne die um uns herum erklingen, zu ordnen und innerhalb solch anderer Ordnung Melodien und Harmonien zu erfinden, die entsprechend auch anderes zu erzählen haben als die Grundton-oder tonalen Melodien. Diese neuen Ordnungen klingen anfangs ueberraschend, unverständlich und wirken oft verwirrend und daher auch unangenehm. Aber der Spieler wird mir zugeben, dass niemand mit der Kenntnis einer Dur oder Moll-Tonleiter geboren wurde, sondern dass die Menschen des westlichen Kulturkreises diese musikalische Ordnung gelernt haben, so wie die Menschen des Ostens andere Tonsysteme pflegen, die ja auch dem Westen fremd und unverständlich klingen.


Nun hat die Zeit dazu gebracht, dass sich ein neues Tonsystem herauskristallisierte, das man Dodekaphonie oder 12 Ton-System nennt. (Formuliert von Arnold Schoenberg, 1874 - 1951). In dieser Ordnung sind nun alle Stücke dieses Buches komponiert, und zwar so, dass anfangs sowohl das Spielen als auch das Erkennen des Komponierens leicht ist und allmählich immer reichhaltiger wird. Diejenigen, die sich dafür interessieren, will ich teilnehmen lassen an den Überlegungen des

Komponisten und das mag wohl auch helfen, manche Frage über Interpretation zu beantworten.

Alle Kompositionen in diesem Buch basieren auf der Originalreihe  $O^1$  ( $O$  = Original) und ihren Permutationen (so nennt man die linearen Varianten einer Reihe). Der Spieler findet vorne eine Tabelle, in welcher die 48 möglichen Formen der Reihe übersichtlich angeordnet sind. Spalte a zeigt die Originalreihe ( $O$ ) und ihre 11 Transpositionen, Spalte b die Umkehrung der Reihe ( $I$  = Inversion) und ihre 11 Transpositionen, Spalte c den Krebs von  $O$  ( $R$  = Retrograde) und seine 11 Transpositionen, Spalte d den Krebs der Inversion ( $RI$  = Retrograde Inversion) und seine 11 Transpositionen.

Bevor der Spieler das erste Stück zu studieren beginnt, empfehle ich ihm, die Grundgestalt der Reihe ( $O^1$ ) so aufmerksam zu lesen, dass er sie auswendig nachsingen kann. Das Gleiche tue er mit  $I^1$  und  $R^1$ , denn diese drei Reihen bilden die Grundlage für Komposition No. 1. Schon beim Bekanntwerden mit diesen Reihen wird der Spieler bemerken, dass statt eines Grundtones wie bei Tonleitern, andersartige Beziehungen zwischen den Tönen entscheidend sind. Manchmal wird er eine unmittelbare Neigung zum Nachbarton heraushören, manchmal auch Tendenzen über grössere Strecken und später wird er finden, dass der Komponist sich bemüht hat, immer wieder neuartige Gruppierungen und Beziehungen zwischen den Tönen der Reihe zu schaffen. Eine 12 Ton-Reihe ist eben schon ein geborener Organismus, der nun in der ausgeführten Komposition geistig genährt und erzogen wird.

#### KOMPOSITION NO. 1

Das Stück basiert sowohl auf der Grundgestalt der 12 Tonreihe als auch auf einer rhythmischen Grundreihe, naemlich: 

Diese Reihe ist eine einfache Progression von grösseren zu kleineren Zahlenwerten: 3, 2, 1,  $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{2}$ ). Auch die rhythmische Reihe wird hier in grader und umgekehrter Richtung benutzt, gleich den Folgen der 12 Tonreihe.

## (Beispiel)

The musical score consists of three systems. Each system features a grand staff with a treble and bass clef. Below each grand staff is a rhythmic diagram consisting of a series of notes connected by brackets. The first system is labeled with '(O¹)' at the beginning and '(R¹)' further along. The second system has labels '(O¹)', 'a', 'a¹', and '(I¹)'. The rhythmic diagrams use rectangular brackets to indicate the main rhythmic series and rounded brackets to indicate exceptions or deviations from this series.

Die eckigen Klammern unter dem Rhythmus — Schema zeigen die Verwendung der rhythmischen Reihe. Hier und da ist das Ende einer Reihe gleichzeitig der Anfang in umgekehrter Richtung. Die runden Klammern zeigen Ausnahmen von der strengen Durchführung der rhythmischen Reihe. Durch diese entstehen kurze Motivbildungen, die zur Erweiterung einer Phrase dienen. Diese Ausnahmen sind jedoch so sparsam angewandt, dass sie den Charakter der Reihe nicht vertuschen.

Der Spieler findet nun hier eine andersartige Verwendung von Zeit und Raum (mit "Raum" bezeichne ich in diesem Falle die Tonhöhen), als er sie aus der traditionellen Litteratur gewohnt ist. Die Zeit ist nicht in metrische Takteinheiten organisiert, innerhalb, derer sich betonte und unbetonte Klänge nach einem 4/4 Takt, 3/4 Takt — oder anderem Taktschema einander ablösen, sondern die Grundeinheit ist nur ein Viertel, das sich akzentmässig auf nichts bezieht. Seine einzige Eigenschaft ist, dass seine Klangdauer  $\text{♩} = 116$  ist, was nicht sklavisch, aber doch so annähernd wie möglich eingehalten werden soll.

Welche Töne nun mit grösserer dynamischer Intensität und welche mit kleinerer gespielt werden sollen, ergibt sich aus den Beziehungen

und den Neigungen, welche die Töne innerhalb einer Phrase und wiederum die Phrasen zueinander haben. Daher habe ich keine dynamischen Vorzeichnungen notiert, weder Akzente noch cresc, oder decresc. etc. Der Spieler, der sich in die 12-Tonreihe eingelebt hat, wird zweifellos die Korrelation zwischen Zeit und Raum in überzeugenden dynamischen Proportionen darstellen können. Es ist wichtig zu bemerken, dass die Pausen in diesem Stück kein leeres Aufhören sind, sondern innerhalb der Zeit alleine eine Korrelation zwischen nach aussen klingendem und nach innen weiterklingendem Tongeschehen bilden. Daher sind die Pausen organischer Bestandteil der rhythmischen Reihe. Somit schliesst das Stück nicht mit dem letzten Ton, sondern mit Beendung seiner letzten Zeit.

ZUR ARCHITEKTUR: Symmetrische Formbildungen, Sequenzen, Wiederholungen von Gruppen oder andere aus dem tonalen System entstandene Bauformen werden hier von anderen Prinzipien abgelöst. Der Spieler wird schnell bemerken, dass keine Phrase (durch Phrasierungsbogen bezeichnet) der anderen gleicht. Es ist aber nicht eine wahllose Aneinanderreihung von Veränderungen, sondern jede Phrase hat ihren relativen Höhepunkt, alle gemeinsam jedoch entwickeln sich zum Höhepunkt, der Gesamtkomposition. Da, wo eine Motivwiederholung vielleicht unerwünscht die Entwicklung aufhalten könnte, (mit den zwei Klammern a bezeichnet) sorgt die Interpretationsvariante: legato-staccato für fließende Veränderung.

Die Wege der Reihe sind durch die Abkürzungen O, R und I gekennzeichnet.

#### KOMPOSITION NO. 2

Die Zweistimmigkeit ermöglicht successive und simultane Verwendung der Reihe, (von Hans Jelinek in seiner "Anleitung zur Zwölftonkomposition" (Universal-Edition) auch "horizontale und vertikale Dodekaphonik" genannt). Zur besseren Übersicht sind die Ordnungszahlen der Reihe O<sup>1</sup> über den Noten der ersten vier Takte hinzugefügt. In Takt 4 wird das Ende der Reihe O<sup>1</sup> mit dem Anfang der Reihe R<sup>1</sup> parallel geführt (nicht in der Stimmrichtung sondern in der Gleichzeitigkeit verschiedener Ordnungszahlen). Z.B. in Takt 5 wandert die vorher in der linken Hand begonnene Reihe R<sup>1</sup> in die rechte Hand, während die Fortsetzung der linken Hand auf die Reihe I<sup>1</sup> übergeht. Hier erfährt der Spieler bereits ein wichtiges Charakteristicum in der Denkweise der 12 Ton-Komposition. Was soeben in Takt 4 und 5 geschah, ist eine Entscheidung des Komponisten durch

Selektion aus den zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten mit den 48 Reihen der Grundgestalt. Nicht anders geschah es auch früher in der tonalen Musik, in welcher jede thematische Erfindung ein individuell getroffener Selektivprozess aus den melodischen und harmonischen Gegebenheiten der Dur-oder Molltonleiter war. Mit Hilfe der Tabelle kann der Spieler nun leicht der Struktur der Komposition nachgehen.

Die metrische Organisation ist hier nach dem Beispiel der "variablen Metern" (Boris Blacher) durchgeführt. In diesem Falle ist entsprechend den 12 Tönen der Reihe eine einfache arithmetische Reihe von 1 — 12 den Takten zu Grunde gelegt. Der Phrasenbau befreit sich hier von der Verpflichtung eines Akzentes auf der ersten Note der neuen metrischen Einheit, wodurch die Fortspinnungstechnik der variablen Metern zu einem Synkopieren im übergeordneten Zusammenhang der musikalischen Syntax führt. (Takt 10 — 11) Auch innerhalb der Einheiten geschehen häufig Akzentverlagerungen, sodass die traditionelle Anordnung von Taktstrichen nur eine organisatorische Hilfe ist.

Ich möchte den Spieler auf noch eine wichtige Tatsache aufmerksam machen. Wir sprechen gewöhnlich in einer verallgemeinernden Redewendung vom "Rhythmus" in einer Komposition. Meist meint man damit die Einheit des Metrums ( $2/4$ ,  $3/4$ ,  $6/8$  etc.) Im Stil des europäischen Volksliedes folgen die rhythmischen Formulierungen in einfachen Zeiteinteilungen der Norm der metrischen Einheit. Das melodische Motiv ist gleichzeitig auch ein rhythmisches Motiv, die beide gemeinsam in Wiederholungen und Sequenzen wiederkehren. Hierbei übt die rhythmische Wiederkehr eine stark suggestive Wirkung aus. In der Kunstmusik werden diese einfachen Wiederholungen durch rhythmische Abweichungen von der Grundzeit, durch synkopische Verbindungen, durch polyrhythmische Verdeckungen usw. auf vielerlei Weise variiert. Wir können jedoch alle diese rhythmischen Varianten nur dann mit unserem musikalischen Intellekt erfassen, wenn wir sie mit der im Gedächtnis aufgespeicherten Grundform kombinieren. In der tonalen Musik sind diese Grundformen stets mit der Melodie zusammen gegeben. In Komposition No. 1 dieses Buches war ebenfalls eine rhythmische Grundgestalt aufgestellt. Aber für diesen Stil ist charakteristisch, dass die sinnlich-suggestiv rhythmischen Wiederholungen vermieden, damit aber an die Kombinationsfähigkeit von Spieler und Hörer viel höhere Anforderungen gestellt werden. Er kann sich nicht mehr auf mechanisch wiederkehrende Ereignisse verlassen, er ist verpflichtet, wach und

konzentriert zu bleiben, in jeder Phase des Geschehens für Neues bereit zu sein, um im Neuen den Zusammenhang mit dem aufgespeicherten Ursprung zu erkennen. Diesbezüglich ist Komposition No. 2 komplizierter als Komposition No. 1. Hier, in Komposition No. 2 fehlt die rhythmische Grundgestalt. Der Zeitraum ist als eigene Dimension miteinbezogen. Alle rhythmischen Varianten beziehen sich auf den Puls der Zeit dieser Komposition,  $\text{♩} = 116$ , und bilden ständig neue kristallinische Zeitformen des aufgespeicherten Pulsschlages. Der Spieler wird bemerken, dass in dieser Komposition eine Art Zeit-zentrum dargestellt ist, mit welchem das Stück beginnt und mit welchem es zeit-kadenzal schliesst.

### KOMPOSITION NO. 3

In Bezug auf die Verwendung der Reihe wird der Spieler mit Hilfe der gegebenen Reihensymbole ( $O^1$ ,  $I^1$ ,  $R^3$  etc.) mit Leichtigkeit den vom Komponisten gewählten Kombinationen folgen können, sodass bei den Takten 7, 8, 9 und 12 — 18 dieser Hinweis wegen seiner Selbstverständlichkeit schon fallen gelassen wurde.

Die Komposition ist, bis auf wenige Ausnahmen, in horizontaler Dodekaphonik geschrieben. Die Takte 4 und 11 sind auf 4 Systemen notiert, um die durchbrochene Reihenverwendung deutlicher zu machen. Hier ist wichtig festzustellen, dass die Reihen  $O^1$ ,  $R^3$ , und  $I^2$  vollständig dargestellt sind, dagegen die Reihen  $RI^1$  und  $I^3$  nur mit ihren jeweils korrespondierenden Ordnungszahlen 1 — 5.

Trotz der beträchtlichen Abweichung von der Norm herrscht hier eine strenge Ordnung, denn sonst würden die Lizenzen ja wieder zu einer Anarchie führen und damit die Idee des inneren Gesetzes aufheben. Der Spieler soll so rechtzeitig unterscheiden lernen zwischen falscher Freiheit aus Mangel an verpflichtendem Gedanken und echter Freiheit im Rahmen eines Gesetzes. Wir hören heute oft die Klage, dass man in moderner Musik nicht mehr zwischen "gut" und "schlecht", bzw. "richtig" und "falsch" unterscheiden kann. Es scheint alles erlaubt zu sein. Aber so wie eine falsche Harmonie zu einer tonalen Melodie sofort als solche erkannt wird, eben weil nicht in der Logik des Systems angewandt, hat der Spieler auch schon hier ein Kriterium fuer das Maass der Erfindung welche den Bedingungen des Zwölftonorganismus verpflichtet ist.

Gegenüber der Komposition No. 2 tritt in der Komposition No. 3 eine wichtige Veränderung in der Struktur ein. Sie ist nicht mehr, während immer neue zeitliche Varianten sie ständig verändern, nur gebunden an den

Ablauf der Reihe. Jetzt strebt sie zu umrissenen Gestalten, zu dem, was wir in der Musik ein "Motiv" oder in weiter entwickelter Formbildung ein "Thema" nennen. Das Motiv, d.h. eine knappste Gedankenprägnanz, war schon in Komposition No. 2 dargestellt. Es wurde dadurch gebildet, dass aus der Reihe ausgewählte Intervallfolgen durch rhythmische Strukturen eine prägnante Gestalt erhielten. In beiden Kompositionen, No. 1 und 2, fehlte jedoch ein wesentliches Element, welches das umrissene Motiv als solches erkennbar werden lässt; die Wiederholung. Sie wird heute häufig als konventionelles Mittel der musikalischen Architektur abgelehnt, verständlicherweise als Reaktion gegen ihren übermäßigen und oft schlecht angewandten Gebrauch in der tonalen Musik. Der Spieler muss aber unterscheiden lernen zwischen a. begründeten unmittelbaren Wiederholungen (zur Festigung der sonst zu flüchtigen Grundgestalt), b. variierten Wiederholungen (die der Grundgestalt einen neuen Sinn abgewinnen), c. Wiederholung eines Gedankens an späterer Stelle der Komposition (wobei die Rückbesinnung den Reifeprozess verdeutlicht, denn nach wichtigen Entwicklungen und gewisser zeitlicher Entfernung wird die Wiederholung zu den vergangenen Geschehnissen in Beziehung gesetzt und erhält so durch vergleichendes Erinnern einen anderen Grad der Intensität). In allen Fällen ist wesentlich zu entscheiden, ob das einmal Gesagte überhaupt lohnenswert ist zu wiederholen. Ich erinnere an dieser Stelle an Motiv-wiederholungen in Komposition No. 1, die wegen der inhaltsschwachen Grundsubstanz alle variiert auftraten, um überhaupt Wiederholungen in so kleinem Rahmen zu rechtfertigen. (Varianten können natürlich so tiefgreifend sein, dass die Grundgestalt kaum mehr erkennbar ist).

Komposition No. 3 beginnt mit einem Motiv von 2 Vierteln: (Bsp.a) aus denen sich in Gegenbewegung der Aussenstimmen ein weit schwingendes Melos bildet, das am Ende der Phrase wieder in die 2 Viertel-Gestalt mit anderer Intervallfolge mündet: (Bsp.b)

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of a piano accompaniment with a treble and a bass staff. Example 'a)' shows a two-measure motif. The treble staff begins with a G4 quarter note, followed by a B4 quarter note, and then a pair of eighth notes: C5 and D5. The bass staff begins with a G3 quarter note, followed by a B3 quarter note, and then a pair of eighth notes: C4 and D4. Example 'b)' shows a variation of the motif. The treble staff begins with a G4 quarter note, followed by a B4 quarter note, and then a pair of eighth notes: C5 and D5. The bass staff begins with a G3 quarter note, followed by a B3 quarter note, and then a pair of eighth notes: C4 and D4. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Hier kann man also schon von einem Thema sprechen, das sich aus einem Motiv entwickelt hat. Takt 3 führt alle drei Reihen zum Abschluss und bildet aus dem Motivmaterial den Übergang zu anderer Gestalt, welche, verglichen mit dem ersten Thema, weniger fest gefügt ist. Mit



Takt 7 beginnt die erste Wiederholung des Themas mit dem veränderten Viertel-motiv. Getrennt durch eine Viertel-Pause erscheint zunächst das gleiche Motiv mit Intervallumkehrung der 2 Oberstimmen. Anschliessend eine Variante vom Rest des Themas, wobei die Überleitung stärker mit dem Hauptteil des Themas verbunden ist. Takt 10 und Takt 11 sind eine Variante der zweiten Gestalt, mit so durchgreifenden Veränderungen, dass sie weniger als lockeres Gebilde, sondern mehr als starker Kontrast zum Hauptthema auftritt. In Takt 12 — 18 wird die Gegenüberstellung beider Gestalten aufgehoben, vielmehr bilden sie nun gemeinsam ein erweitertes Ganzes, dessen detaillierte Variationsvorgänge der Spieler nun selber herausfinden möge.

#### KOMPOSITION NO. 4

Schon in Komposition No. 1 ersetzen wir die metrische Takteinheit durch eine exakte Zeiteinheit. Alle Abweichungen von ihr gewannen wir durch Division bzw. Multiplikation mit der aufgestellten Zeiteinheit. Die Zeitdauer jeder Note war durchs Metronom gegeben. Wir könnten nun auch, statt in der konventionellen Notenschrift die Ergebnisse von Division oder Multiplikation in  $\circ, \text{♩}, \text{♪}, \text{♫}$  usw. auszudrücken, die Zeitdauer der verschiedenen Tönhöhen in Sekundenlänge bezeichnen. Beispielshalber, nehmen wir an, dass ein Achtel eine Sekunde (eine 60 — stel Minute) lang sein soll. Demnach ist dann in derselben Komposition  $\text{♩} = 2 \text{ Sek.}, \text{♪} = 4 \text{ Sek.}, \circ = 8 \text{ Sek.}$  usw. Nehmen wir aber die grössere Zeit als Einheit z.B.  $\circ = 60$ , dann erhalten wir entsprechend ihre Bruchteile, nämlich:  $\frac{1}{2} \text{ Sek.}; \frac{1}{4} \text{ Sek.}$  usw. Während wir also musizieren, messen wir ununterbrochen Zeitdauern. Trotzdem unterscheidet sich unser Messen grundsätzlich von dem eines Metronom. Das Metronom nämlich wird mit gleicher Objektivität das Verhältnis von 1:2 Sekunden ausschlagen wie das von 15:16 Sekunden. Der Mensch dagegen notiert niemals die genaue Differenz zwischen diesen Zeitverhältnissen, sondern empfindet, proportionell messend, dass zwischen ein und zwei Sekunden eine relativ lange Zeit verstreicht, während der Unterschied zwischen 15 und 16 Sekunden kaum noch wahrgenommen wird. Daher können wir auch nie mit Hilfe eines Metronoms musizieren, weil das mechanische Uhrwerk nicht proportionell denken kann. Rhythmische Erziehung soll daher das Gefühl fuer feinste Nuancen von Proportionen entwickeln.

Komposition No. 4 ist gleich No. 1 wieder ohne Takteinheiten notiert. Wieder ist eine Metronomangabe als Durchschnittszeitdauer gesetzt, dagegen keine rhythmische Reihe der Komposition zu Grunde gelegt. Das Notenbild zeigt aber kleingestochene und grossgestochene Noten. An sich nichts

Neues, denn schon Chopin's Notenbilder zeigen diese Erscheinung sehr häufig. Und diese Erscheinung ist natürlich nicht zufällig. Denn, zusammen mit der Entwicklung harmonischer Komplexe im letzten Zeitabschnitt der tonalen Musik — und in diese Zeit fällt ja Chopin — verfeinerten sich auch die metrischen Proportionen. Unsere Notenschrift dagegen blieb statisch und konnte nicht mehr als simple arithmetische Funktionen darstellen. So verliess sich schon Chopin auf das Stilgefühl der Interpreten und auf die Kunst der Improvisation. Er schrieb in den Rahmen eines Taktes eine Fülle kleiner Noten, für deren genaue zeitliche Ausführung unsere Notenschrift keine äquivalenten Zeichen hat. Dem Proportionssinn des Spielers ist nun überlassen, diese Phrase sinnge-maess zu formen. Später, in der modernen Musik, bemühte man sich wieder recht genau zu notieren, zumal man sich für die neue Art noch nicht auf ein fundiertes Stilbewusstsein verlassen konnte. Das Ergebnis war ein ausserordentlich kompliziertes rhythmisches Notenbild, wovon ein recht simples Beispiel Komposition No. 2 gibt. Aber trotz aller neuer Notationserfindungen blieben doch immer noch Reste, die in unserem System graphisch nicht darstellbar sind und zu denen sich mehr und mehr neue und für den Stil unserer Tage typische Zeitproportionen gesellen.

Komposition No. 4 verlangt nun die Einfühlung des Spielers in diese graphisch nur angedeutete Welt zeitlicher Formen. Die kleingestochenen Noten sind ganz seiner Ausdeutung überlassen, die grossgestochenen sind genauere Zeitverhältnisse, sollen jedoch nicht sklavisch nach der Metronomangabe ausgezählt werden. Diese Komposition ist also eine Übung im Improvisieren zeitlicher Proportionen, wie sie sich notwendig aus den Intervallbeziehungen einer 12 Tonreihe ergeben. Dynamische Nuancen sind nicht einmal angedeutet, ebenso fehlt jeder Hinweis auf Tempoverschiebungen.

#### K O M P O S I T I O N   N O .   5

Die architektonische Gestaltung dieser Komposition ist in gewisser Weise eine Parallelerscheinung zu den "mobilen Strukturen" der Plastik im 20. Jhdt. So wie diese erstreben, fixierte Punkte durch die Bewegung aufzulockern, so versucht man auch in der Musik, den durch die aufgeschriebene Komposition fixierten Ablauf, durch improvisierte Selektion mehrdeutig zu verändern. Das Prinzip ist nicht verschieden von dem der Variationen über ein Thema. Denn auch bei den "Mobilen" handelt es sich um Variationen; zwar nicht über ein Thema, welches in seinem dialektischen Charakter verändert wird, sondern um Veränderungen der Beziehungen

zwischen Teilen einer ganzen Komposition. Eine mobile Struktur in der Musik ist daher in Motiv-"Felder" aufgeteilt, die so konzipiert sind, dass sie sich auf vielerlei Weise miteinander und nacheinander in Beziehung setzen lassen, wie, als zwei von vielen möglichen Beispielen, 5a und 5b demonstrieren. Die Technik erinnert an die Planung einer Komposition im mehrfachen Kontrapunkt. Der Unterschied beruht darauf, dass in der traditionellen Kontrapunkttechnik die Intervallfolge vorausdisponiert wird, während bei den "Mobilen" komplette Strukturen in Bezug auf Kombinationsmöglichkeiten vorauskonzipiert sind. Beim traditionellen Kontrapunkt sind alle Intervallfolgen im Rahmen des tonalen Systems erdacht, welches ihre ästhetische Bewertung als Konsonanz oder Dissonanz bestimmt. Hier, in Komposition No. 5, sind die Motiv-Felder streng in dodekaphonischer Technik entwickelt. Diese ermöglicht zwar, wie aus den vorigen Kompositionen ersichtlich, eine ausserordentlich grosse Auswahl von melodischen und harmonischen Formulierungen, fixiert aber doch den Komponisten an bestimmte Gedankengänge die in der Natur dieses Systems liegen.

Indem wir also die dodekaphonisch komponierten Felder in dieser Weise miteinander verbinden, durchbrechen wir willkürlich den strengen Rahmen des Systems und führen Lizenzen ein, die bereits wieder auf andere Bestrebungen hinweisen.

Mit Komposition No. 5 schliesse ich also nicht die Darstellung einer Kompositionstechnik ab, sondern darüber hinaus weise ich schon auf ein anderes Ziel, das in grundsätzlich anderer Richtung liegt als unser ganzes bisheriges grammatikalisches Denken in der Musik. Danach ist möglicherweise die Dodekaphonie eine dialektische Brücke zwischen zwei Sprachformulierungen, von denen die eine, nach dem Gravitationsgesetz, immer zu einem fixierten Ausgangspunkt zurückkehrt. Dieser kann ein Grundton oder im breiteren Sinne auch eine Grundreihe sein. Demgegenüber erstrebt ein anderer Ausdruck die Überwindung des Gravitationsgesetzes, indem er durch Berührung freier Felder neue Energien erzeugt, deren Wirkung und Bedeutung wir noch zu erlernen haben. Für diese neue Welt werden wir neue Klänge und neue Instrumente entwickeln \*müssen, die den dort herrschenden Kräften äquivalent sein werden. Dann werden nicht mehr Konsonanz und Dissonanz unsere musikalische Asthetik bestimmen, sondern die Tatsache ob wir uns diesseits oder jenseits eines Energiefeldes befinden.