

Tobias Tschiedl

Über René Staars "Komponieren mit Akkorddispositionen".

Der folgende Text versucht, sich vergleichsweise wenig mit der Enumerierung und Nacherzählung von Werken aufzuhalten, sondern René Staars kompositorische Interessen, soweit das auf diesem engen Raum möglich ist, anhand vorliegender Notentexte nachzuvollziehen und zu durchdenken; der Brennpunkt dieser Betrachtungen wird gebildet von Staars spezifischer Art, Tonhöhen innerhalb einer weitgehend als a- oder post-tonal zu beschreibenden Musiksprache zu harmonischem Zusammenhang zu verhelfen. Wenn auch dieses Anliegen eines ist, das über Staars einzelne Stücke hinausgeht, so sind es doch diese einzelnen Stücke, in denen es (das Anliegen) seinen Ausdruck findet. Staar hat z.B. keine Texte über sein „Komponieren mit Akkorddispositionen“ verfasst, die nicht auch und hauptsächlich Werkkommentare wären. Hierauf möchte ich aufmerksam gemacht haben, gerade weil die ersten Abschnitte meines Aufsatzes in ihrer schrittweisen Abarbeitung einzelner Teil-Techniken unter weitgehender Ausblendung konkreter Anwendungsbeispiele suggerieren könnten, die dargestellten Techniken wären das, worum es Staar eigentlich und ausschließlich ginge; dem ist natürlich *nicht* so, nichtsdestoweniger sind sie einer Darstellung wert, zumal es meine persönliche Meinung ist, dass eine Beleuchtung technischer Prozeduren ein ungleich klareres Licht auf einen Komponisten wirft als eine Beschränkung etwa auf die Ausdeutung der Titel seiner Stücke oder die Schilderung verschiedener möglicher Höreindrücke, wenn auch diese Klarheit aus der Begrenzung auf nur einen Teilaspekt der Sache erwächst. Idealerweise wäre natürlich ersteres (die „Technik“) in Beziehung zu letzterem (der „Deutelei“) zu setzen, und umgekehrt; freilich kann ich hier diese Analyseutopie nicht einlösen. Weiters ist darauf hinzuweisen, dass sich Staars Repertoire kompositorischer Techniken natürlich nicht auf den Tonhöhen-Bereich beschränkt; so lassen sich etwa stellenweise auch bestimmte rhythmische Permutationsverfahren beobachten, die aber hier nicht zur Darstellung kommen werden.

Der Gegenstand dieses Aufsatzes, also die Summe der Verfahren, die Staar als "Komponieren mit Akkorddispositionen" beschreibt, ist, wie man sich denken kann, nichts, was irgendwann in der Laufbahn des Komponisten von heute auf morgen als abgeschlossenes System dand, sondern unterliegt noch immer fortlaufender Entwicklung. Die Spanne dieser Entwicklung kann man sich leicht anhand der zeitlichen Abstände, die die Zyklen op.14 und op. 22 in Staars Schaffensprozess überbrücken, vor Augen führen: op. 14/1 entstand 1985, op. 14/11, als bislang letzter „Sub-Zyklus“ in op.14, entstand 2009. Op. 22a wurde 1990 begonnen, op. 22n ist erst kürzlich (Sommer 2014) abgeschlossen worden. Man kann nicht annehmen, dass ein sich selbst ernst nehmender Komponist

über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren hinweg nicht das Bedürfnis verspürt, seine Methode zumindest im Kleinen etwas zu modifizieren.

Nichtsdestoweniger gibt es über diese Zeit hinweg Konstanten; dies ist ebenfalls, rein äußerlich, an den beibehaltenen Opuszahlen abzulesen; wäre Staar geneigt, etwas zu schreiben, das mit dem Vorangegangenen *gar nichts* zu tun hätte, würde er wohl zu einer neuen Opuszahl greifen. Ich will daher im Folgenden versuchen, zu einer möglichst allgemeinen Darstellung von Staars Arbeitsweise in opp. 14 und 22 zu gelangen, allerdings ohne damit ein starres, unbewegliches System suggerieren zu wollen.

Dabei ist zu bemerken, dass Staars Ansatz, bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit zu der durch Allen Forte in den Sechziger und Siebziger Jahren geprägten *pitch class set theory*¹, doch aus einem gegenüber dieser Theorie sehr unterschiedlichem Interesse erwächst: Forte sieht seine Theorie als ein Instrument der Analyse, während Staar seinen Ansatz als Instrument der Komposition entwickelt hat; daher besteht bei Staar ein geringeres Interesse an theoretischer Stimmigkeit seiner Methode, ein größeres an ihren greif- und hörbaren Resultaten.²

Dennoch wird in beiden Fällen sozusagen der gleiche Boden beackert; deshalb überschneiden sich einige meiner Bemerkungen – die natürlich auch eher einem analytisch-theorisierenden Blick auf die Sache entwachsen sind – mit Überlegungen, die in den USA vor einigen Jahrzehnten bereits angestellt worden sind.

Staar hat denn auch, als er 1979 begonnen hat, mit "Akkorddispositionen" zu arbeiten, von der *pitch class set theory* nichts gewusst. Das ist durchaus plausibel; zum einen, weil diese Theoriebildung bzw. ihre Fortsetzungen³ immer noch kaum in den Klassenzimmern diesseits des Atlantiks bzw. Ärmelkanals angekommen zu sein scheinen⁴; zum anderen, weil es sich bei den Überschneidungen zwischen den beiden Ansätzen ohnehin um Dinge handelt, die (zumal nach

1 Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Ct. 1973. Diese Theorie hat, wie auch Staars Kompositionsweise, gewisse Wurzeln im dodekaphonen Denken; Fortes Überlegungen wurden maßgeblich von Aufsätzen Milton Babbitts aus den Jahren um 1960 beeinflusst; dieser wiederum nahm den Anstoß für seine Untersuchung und Systematisierung bestimmter Reihenformen bei Schönberg und Webern.

2 An anderen kompositorisch orientierten Ansätzen, die sich gewisses Terrain mit der *pitch class set theory* teilen, wäre zumindest der Elliott Carters zu nennen (dort meines Wissens mit explizitem Bezug). (Carter, Elliott: *Harmony Book*. Hg. Nicholas Hopkins und John F. Link. New York 2002)

3 Hier wäre wahrscheinlich an erster Stelle die Transformationstheorie zu nennen – Lewin, David: *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven 1987 (neuer auch: Oxford 2007).

4 Die Rezeption hat sich hier lange in engen Grenzen gehalten; während es zwar mittlerweile durchaus einige deutschsprachige Darstellungen der Theorie gibt (z.B. das entsprechende – kurze – Kapitel in Wünsch, Christoph: *Satztechniken im 20. Jahrhundert*. Kassel 2009), so stammen etwa die ältesten deutschsprachigen Suchergebnisse, die man auf der *Bibliographie des Musikschritftums online* (www.musikbibliographie.de) zur Suche nach „pitch class set theory“ findet, von 1995. In den Jahren unmittelbar nach der Publikation von *The Structure of Atonal Music* gibt es allerdings immerhin Buchrezensionen: *Melos/NZfM* 1 (1975), *Musik und Gesellschaft* 25 (1975). Außerdem danke ich Gesine Schröder für den Hinweis auf das *Funkkolleg Musikgeschichte* 1987/88 (SWF): Dort wurde das Thema ebenfalls angesprochen. (Zimmermann, Michael: „Vorkurs: Eine historische Anleitung zum Notenlesen“, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 0*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Univ. Tübingen. Mainz u.a 1987, S.71-77)

etwas Beschäftigung mit Zwölftontechnik) gewissermaßen auf der Hand liegen (bzw. *in der Hand* der Pianistin / des Pianisten); außerdem ist in früheren Notizen Staars eine andere, unpraktischere Intervallnomenklatur zu beobachten, als sie die *pitch class set theory* – und später auch Staar selbst – verwendet (**Bsp. 1**): Staar schreibt dort die kleine Sekund als 2, die große als 3, usw., während die pc set theory hier 1 und 2 geschrieben hätte. Letztere Zählweise hat gegenüber der ersteren den Vorteil, dass sich die Intervalle sinnvoll addieren lassen: die neue Nomenklatur gibt 1 (kl. Sekund) + 2 (gr. Sekund) = 3 (kl. Terz), wogegen die alte Folgendes ergibt: 2 (kl. Sekund) + 3 (gr. Sekund) = 5 (große Terz). Damit letztere Rechnung auch musikalisch aufgeht, müsste vom Additionsresultat immer 1 abgezogen werden – damit richtig 4 (kleine Terz) herauskommt. Nun ist aber $2 + 3 = 4$ arithmetisch nur mühsam zu akkommodieren, weswegen sich diese Bezeichnungsart letztlich auch nicht lange gehalten hat.⁵

Bsp. 1

Staar alt:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----

Staar neu / pc set theory:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
-------------------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----

Anmerkung zur Notationsweise:

Mit Bindestrichen verbundene Zahlengruppen (etwa 4-11-2, 5-6-7-8 oder 1-3) bezeichnen Intervallkonfigurationen, die man *vorerst* als Akkorde auffassen möge, wenn man meinen Ausführungen von hier an folgen will. Dabei entspricht der Folge von links nach rechts in der Zahlendarstellung die Folge vom tiefsten zum höchsten Ton im Akkord; es werden dabei nur die Intervalle zwischen den vertikal benachbarten Tönen gezählt, nicht aber etwa das Intervall zwischen dem Basston und dem dritten Ton von unten. Auf welcher Register und Basston dieses Akkords sind damit noch nicht festgelegt. Somit beschreibt z.B. 3-4 die Intervallkonfiguration eines grundständigen Molldreiklangs, legt aber nicht fest, ob der Grundton *c*, *fis*⁴ oder sonst einer sein soll (3-4 kann genauso durch *c-es-g* wie durch *fis*⁴-*a*⁴-*cis*⁴ realisiert werden). Die Oktavlage der einzelnen Akkordtöne ist nur insoweit festgelegt, als die Reihenfolge von unten nach oben nicht verändert werden darf (weil es sich sonst um eine Umkehrung handeln würde, s.u.) – es dürfen jedoch die den Akkord bildenden Intervalle z.B. um eine Oktave oder mehr gedehnt werden, so dass

⁵ Staar zählt in dieser alten, mittlerweile verworfenen Notationsart gleichsam die am Intervall beteiligten chromatischen Klaviertasten ab: Die beiden erklingenden Töne, und was dazwischen an Tasten noch angeschlagen werden könnte (aber nicht wird). Ähnlich funktioniert ja auch die diatonische Intervallbezeichnung, wenn wir uns auf den Vorrat der weißen Tasten beschränken: In C-Dur sind es zwei nebeneinanderliegende weiße Tasten, die eine Sekund bilden, fünf, die eine Quint bilden, usw. Dementsprechend sind es daher im chromatischen Raum – bei Staars alter Bezeichnungsweise – zwei nebeneinanderliegende Tasten egal welcher Farbe, die eine „2“ bilden (eine kleine Sekund), fünf, die eine „5“ bilden (große Terz).

sich 3-4 zum Beispiel auch als 15-28 ($15 = 3 + 12$, $28 = 4 + (12 * 2)$) realisieren lassen könnte. (Es sind mir allerdings keine Fälle bekannt, wo Staar eine derart extreme Dehnung wie im ebengenannten Beispiel verwendet: Er hält sich auch mit der Dehnung um nur eine Oktave tendenziell zurück.) Damit erübrigt sich, dass in meinen Analysen weiter unten z.B. kleine Nonen (13) als kleine Sekunden (1) angeschrieben werden.⁶

Als triviale, aber wichtige Äußerlichkeit möchte ich zuletzt, um etwaigen Missverständnissen bei der weiteren Lektüre vorzubeugen, bemerkt haben, dass eine Folge von n Zahlen nicht einen n -stimmigen⁷, sondern einen $(n + 1)$ -stimmigen Akkord bezeichnet (also: zwei Zahlen – drei Töne, drei Zahlen – vier Töne usw.).

Die neun „Grunddreiklänge“.

Der Ausgangspunkt, den René Staar für sein harmonisches Konzept wählte, ist eine Reihe von Dreiklangsbildungen rund um die chromatische Dreitonzeile 1-1: Jene neun „Grunddreiklänge“, aus denen sich auch Staars Vier- oder Mehrklänge zusammensetzen (**Bsp. 2**).

Bsp. 2 9 Grunddreiklänge



Dabei ist zu bemerken, dass Staar hier nicht in erster Linie konsequent ein bestimmtes Schema dekliniert, sondern vielmehr den Hintergedanken der künstlerischen Verwertung seine Entdeckungen leiten lässt: So sind z.B. 2-2 oder 2-3 keine „Grunddreiklänge“, obwohl es dafür keinen systemimmanenten Grund gibt – sie würden ja sozusagen die systematische Lücke zwischen 2-1 und 2-4 füllen.⁸ Wahrscheinlich klangen diese Dreiklänge 1979 zu tonal.⁹

Zur Erinnerung: Für die Einordnung eines Klangs als Grunddreiklang (oder überhaupt: als dieser und jener Dreiklang) ist, anders als der interne Intervallaufbau, seine Transpositionsstufe irrelevant

⁶ Es sind also alle Intervallbezeichnungen „modulo 12“ zu verstehen.

⁷ Wo in der Folge von soundsoviel-stimmigen Akkorden geredet wird, ist Oktavverdopplung immer bereits ausgeschlossen; strenggenommen ist also gemeint: Akkorde mit soundsoviel verschiedenen Tonhöhenklassen.

⁸ Eine „Lücke“, wenn die „Deklinaton“ so erfolgen soll, dass, bei 1-1 beginnend, zuerst alle Möglichkeiten des oberen Intervalls in ansteigender Reihenfolge durchgespielt werden (1-1, 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, usw.), dann dasselbe mit dem nächstgrößeren *unteren* Intervall (2-1, 2-2, 2-3, 2-4, 2-5) und so fort (3-1, 3-2, ..., 4-1, 4-2, ..., etc.).

⁹ So mutmaßt Staar mir gegenüber (August 2013) auf die Frage hin, warum denn gerade diese neun und nicht andere. – Anders wieder müsste man das Auslassen von 1-5 begründen: dies wäre in weiter Lage ein durchaus „Neue-Musik-tauglicher“ Akkord (er wird allerdings bereits von der Wiener Schule gern verwendet, was Allen Forte dazu verleitet hat, das zugrunde liegende pitch class set als „Viennese Trichord“ zu bezeichnen). Es scheint mir möglich, dass der Grund in der ungleichen Größe der beiden Intervalle 1 und 5 liegt. Andererseits ging es in der Auswahl der Grunddreiklänge auch um die Möglichkeit ihrer Rekombination zu Vier- und Mehrklängen: Und dafür war vielleicht mit den vorhandenen neun Dreiklängen bereits genug Spielraum gegeben.

(ob der tiefste Ton des Akkordes *c*, *des*, oder sonst einer ist): Staar z.B. hat in den Notizen, die er mir übermittelt hat, seine Grunddreiklänge von *h* aus geschrieben¹⁰, im weiteren Verlauf der Notizen scheint diese absolute Fixierung der untersten Note aber keine Konsequenzen zu haben.

Akkorddisposition.

An dieser Stelle soll nun erläutert werden, was Staar unter „Akkorddisposition“ versteht: Das Vertauschen der vertikalen Position einzelner Intervalle im Akkord, wobei aber die Anzahl und Qualität der Intervalle gleich bleibt, somit auch das Außenintervall als ihre Summe (**Bsp. 3**). Siehe oben die letzten vier der „Grunddreiklänge“: Dort ist 2-1 eine Disposition von 1-2 (des zweiten Grunddreiklangs), 3-1 eine Disposition von 1-3, usw.; im vierstimmigen Beispiel 3 wären die Dispositionen von 1-2-3: 1-3-2, 2-1-3, 2-3-1, 3-1-2 und 3-2-1. (Daher könnte man auch sagen: Permutationen des Intervallaufbaus.) Jedesmal bleibt die Summer der drei Intervalle gleich 6 – was auch am Notenbeispiel 3 zu erkennen ist, wo der höchste (und natürlich als willkürliche Setzung auch der tiefste) Ton immer der selbe ist.

Bsp. 3



Als die crux dieser Technik (m.E.) ist Folgendes zu vermerken: Nicht alle in einem Akkord oder einer Tongruppe präsenten Intervallrelationen scheinen in der hier benützten harmonischen Nomenklatur auf. Neben den Intervallen zwischen vertikal benachbarten Tönen, die in der dieser Schreibweise unmittelbar ersichtlich sind, klingen dabei ja auch noch andere Intervalle an, und zwar diejenigen, die sich aus der Addition benachbarter Zahlen ergeben können: Im Beispiel 1-2-3 wären das: 3 (1 + 2), 6 (1 + 2 + 3; das Außenintervall); 5 (2 + 3).¹¹ Diese Intervalle, die ich „implizite Intervalle“ nennen möchte, ändern sich aber nun mit der Disposition und bringen hörbar neuen Intervallgehalt ins Spiel, der den Klang des resultierenden Akkordes beeinflusst: bei 1-3-2 also die 4 (1 + 3) statt der 3; bei fünfstimmigen Akkordbildungen können die Änderungen dann bereits sehr gravierend ausfallen. (**Bsp. 4**)

¹⁰ Was wahrscheinlich notationstechnisch eleganter war: Dass zwei Notenköpfe auf der selben Linie stehen müssen, wie bei 1-1 (*c-des-d*), ist nicht notwendig, wenn man von *h* (oder *e*) aus notiert (*h-c-des*, *e-f-ges*).

¹¹ Die Anzahl aller in einem vierstimmigen Akkord vorhandenen Intervalle wäre z.B. : $4 + 3 + 2 + 1 = 10$, in einem fünfstimmigen $5 + 4 + 3 + 2 + 1 = 15$, in einem n -stimmigen Akkord: $n + (n - 1) + (n - 2) + \dots + 1 = n * (n + 1) / 2$. (In Fortes *pitch class set theory* wären diese Intervalle im jeweiligen Intervallvektor zusammengefasst.)

Bsp. 4 "Implizite Intervalle":



Während in Beispiel 4 der Akkord 2-1-4-3 zwei implizite reine Quinten (7) aufweist, verschwinden diese in der Disposition zu 1-3-2-4 gänzlich zugunsten zweier Tritoni (6).

Die Anzahl der möglichen Dispositionen lässt sich für vierstimmige Akkorde kombinatorisch errechnen als $3 * 2 * 1$, also $3!$ (Fakultät bzw. Faktorielle von drei); bei fünfstimmigen Akkorden $4!$, bei sechsstimmigen $5!$ usw. ($(n - 1)!$ bei n -stimmigen Akkorden); wenn ein Intervall mehrfach vorkommt, wie etwa in der fünfstimmigen Disposition 11-8-8-6, muss das Ergebnis wiederum durch die Fakultät der Anzahl seines Vorkommens (in diesem Fall $2! = 2$) dividiert werden (Ergebnis: $4! / 2! = 24 / 2 = 12$ Möglichkeiten; anderes Beispiel: 1-1-1-3, in diesem Fall nur $4! / 3! = 24 / 6 = 4$ Möglichkeiten; bei zwei zweimal vorkommenden Intervallen wie in 1-1-2-2: $4! / (2! * 2!) = 24 / (2 * 2) = 6$ Möglichkeiten, etc.).

Worum es hier eigentlich geht, ist hauptsächlich, zu veranschaulichen, welchen Möglichkeitsspielraum verschiedene Intervallkonfigurationen (Akkorde) dem Komponisten lassen; kann er etwa den Akkord 1-1-3 nur auf $3! / 2! = 3$ verschiedene Arten disponieren (1-1-3, 1-3-1 und 3-1-1), den Akkord 1-1-2-2 auf sechs verschiedene Arten (1-1-2-2, 1-2-2-1, 2-2-1-1, 2-1-1-2, 1-2-1-2, 2-1-2-1), so ergibt sich beim Akkord 1-3-2-5 ein erheblich größerer Spielraum von $4! = 24$ Dispositionen. Beim Analysieren könnte man nun z.B. geneigt sein, der kompositorischen Entscheidung (gerade wenn sie keine bewusste ist), an dieser Stelle *diese eine* unter vierundzwanzig möglichen Dispositionen zu schreiben und nicht etwa eine der dreiundzwanzig anderen, eine größere Relevanz zuzusprechen als einer Entscheidung für eine unter drei möglichen; und so könnte jener Möglichkeitsspielraum das analytische Urteil informieren.

Da hier eigentlich weniger der Rechenweg als eine Vorstellung vom quantitativen Umfang jener Möglichkeitsspielräume interessiert, sei hier eine Tabelle für drei- bis sechsstimmige Konfigurationen beigegeben:

(Gleiche Intervalle werden durch gleiche Buchstaben, verschiedene Intervalle durch verschiedene Buchstaben ausgedrückt; die Reihenfolge ist hier ausnahmsweise irrelevant. Es sind also z.B. sowohl 4-3-4, als auch 2-2-1 oder 5-9-9 unter a-a-b subsumiert.)

Anzahl der Dispositionsmöglichkeiten von drei- bis sechsstimmigen Intervallkonfigurationen.			
<i>dreistimmig</i>	<i>vierstimmig</i>	<i>fünfstimmig</i>	<i>sechstimmig</i>
a-a: 1	a-a-a: 1	a-a-a-a: 1	a-a-a-a-a: 1
a-b: 2	a-a-b: 3	a-a-a-b: 4	a-a-a-a-b: 5
	a-b-c: 6	a-a-b-b: 6	a-a-a-b-b: 10
		a-a-b-c: 12	a-a-a-b-c: 20
		a-b-c-d: 24	a-a-b-b-c: 30
			a-a-b-c-d: 60
			a-b-c-d-e: 120

Auf eine Einschränkung möchte ich, der Vollständigkeit halber, hinweisen: Staar vermeidet in seinen Akkordbildungen die Wiederholung von Tonhöhenklassen, d.h. Oktavverdopplungen. Genau die können aber durch Disposition entstehen: Etwa bei der Disposition von 3-1-5-4 (z.B. *c-dis-e-a-cis*) zu 1-3-5-4 (z.B. *c-cis-e-a-cis*). Wenn diese Dispositionen ausgeschlossen werden sollen, bedeutet das, dass manche Intervallkonfigurationen auf weniger verschiedene Arten disponiert werden können, als in der Tabelle angegeben, sofern ihr Aufbau Intervalle aufweist, die zusammen zu 12 addiert werden können. So könnte etwa 6-1-6 *gar nicht* disponiert werden, da sowohl in 6-6-1 als auch in 1-6-6 Oktaven entstehen würden ($6 + 6 = 12$); 4-1-4-4 ließe nur *eine* Dispositionsmöglichkeit übrig, nämlich 4-4-1-4; ausgeschieden werden müssten 4-4-4-1 und 1-4-4-4; usw.)

Akkordumkehrung.

Als zweite Dimension¹² von Staars harmonischem Denken lässt sich die Akkordumkehrung fassen – also die Oktavversetzung von Akkordtönen. Anders als die auf Rameau zurückgehende „klassische“ Harmonielehre – oder auch die des Jazz – versteht Staar hierunter auch diejenigen Versetzungen, die nicht den Basston betreffen.¹³ Diese nennt er behelfsmäßig „Umkehrungen zweiten (dritten,

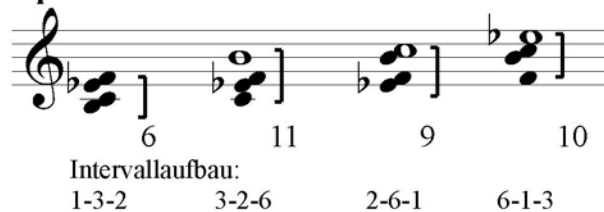
12 Dieses Wort sollte nicht allzu eng verstanden werden; siehe weiter unten die Bemerkung dazu, dass ein „Koordinatensystem“ als Metapher des von Staars harmonischen Techniken eröffneten Raumes nicht taugt.

13 Es ist zu bemerken, dass das Konzept der „Umkehrung“ im dodekaphonen und (älter) kontrapunktischen Sinn – etwas ganz anderes als die Akkordumkehrung der Harmonielehren! – bereits durch das Konzept der Disposition erfasst wird. (Eine Reihenumkehrung z.B. bezieht sich auf die Grundreihe derart, dass alle Intervalle der Reihe gegenüber der Grundreihe in die jeweils andere Richtung gedacht werden. So entspräche einer großen Sext aufwärts in der Grundreihe eine große Sext abwärts in der Umkehrung, usw.; dieselbe Prozedur kann man auf einen Akkord anwenden, in dem man die vertikale Intervallabfolge umkehrt.) Dieses Verständnis der Umkehrung, das

vierten...) Grades“.

Für die Umkehrungen ersten Grades gilt, dass durch die Versetzung des untersten Tons an die oberste Stelle sich die Intervallkonfiguration ändert: Das unterste Intervall verschwindet, oben tritt ein neues hinzu: Das Komplementärintervall zum bisherigen Außenintervall. In den meisten Fällen ändert sich dadurch auch das Außenintervall (**Bsp. 5**).¹⁴

Bsp. 5 Außenintervall ändert sich:



Die Umkehrungen höheren Grades bringen mehrere neue Intervalle ins Spiel (**Bsp. 6**):

Bsp. 6

Umkehrung höheren Grades:

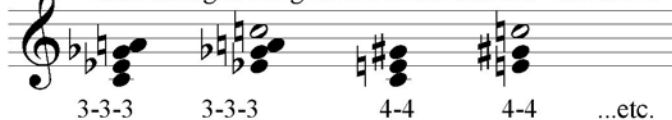


Weitere Versetzungen auch mehrerer Töne werden von Staar ebenfalls angewandt, dafür ist mir aber keine spezielle Nomenklatur bekannt.

Die Anzahl von „Umkehrungen“ im Sinne möglicher vertikaler Anordnungen n verschiedener Akkordtöne (bzw. richtiger: -Tonhöhenklassen) beläuft sich auf $n!$ (also z.B. $5 * 4 * 3 * 2 * 1 = 120$ bei einem fünfstimmigen Akkord). Das sagt aber noch nicht, dass sich diese Anordnungen in ihrem Intervallaufbau voneinander unterscheiden *müssen*, wiewohl sie das in den meisten Fällen tun, wie in den obigen **Beispielen 5** und **6**: **Beispiel 7** zeigt jedoch Ausnahmen auf, wie sie mit Intervallen möglich sind, die die Oktave in gleiche Teile teilen: 2, 3, 4, sowie deren Komplementärintervalle 10, 9, 8. So ist dort z.B. 3-3-3 über dem Ton *es* (ein verminderter Septakkord in tonalen Kontexten) als Umkehrung von 3-3-3 über dem Ton *c* dargestellt.

Bsp. 7

Umkehrungen mit gleichbleibendem Intervallaufbau:



Staar manchmal „Spiegel“ nennt, wäre für Staar also nur ein *Sonderfall* der Disposition, wie auch das Versetzen des Basstones im Wald-und-Wiesen-Harmonielehreverständnis des Begriffs „Umkehrung“ für Staar letztlich nur zum Sonderfall der Umkehrung wird.

14 Ausnahme nur, wenn das unterste Intervall gleich dem Komplementärintervall zum Außenintervall ist. (Etwa bei 3-2-4, das umgekehrt werden kann zu 2-4-3, oder 5-2, das umgekehrt werden kann zu 2-5. In diesem Fall könnte die resultierende Intervallkonfiguration sowohl als eine Umkehrung beschrieben werden wie auch als eine Transposition einer Disposition des Ausgangsakkordes.).

Was Staar an dieser Art von Umkehrung vor allem interessieren dürfte, ist wohl weniger, ob ein Akkord und seine Umkehrung in gewissem Sinne dasselbe sein könnten (eine Überlegung, die bei Rameau 1722 gegenüber der Generalbasstheorie durchaus etwas Neuartiges hatte), sondern die Beobachtung, wie sich der Intervallgehalt eines Akkordes mit der Umkehrung verändern kann – eben jenes eindeutige Hinzutreten eines bis dahin nur impliziten Intervalls.

Eine falsche Metapher: „Koordinatensystem“.

Man könnte nun versucht sein, „Disposition“ einerseits und „Umkehrung“ andererseits als Achsen in einer Art Koordinatensystem anzusehen – da ein gegebener Akkord ja immer einerseits als die Disposition eines anderen, andererseits als die Umkehrung eines (wiederum) anderen verstanden werden kann, wie auch ein Punkt im Koordinatensystem, z.B. $P(7/2)$, sowohl durch Applikation des Vektors $\vec{a}=(0,1)$ auf $Q(7/1)$ wie auch durch Applikation von $\vec{b}=(1,0)$ auf $R(6/2)$ erreicht werden kann. So wäre etwa 3-1-2 sowohl durch Disposition von 1-2-3 (s.o. Beispiel 3) als auch durch Umkehrung von 1-2-6 (s.o. Beispiel 5) zu erreichen.

Als wesentliche Problematik dieses Modells wäre allerdings die Anordnung der verschiedenen Umkehrungen / Dispositionen entlang ihrer jeweiligen Achsen festzuhalten – schließlich wissen wir ja gar nicht, nach welchen Gesichtspunkten wir diese zu ordnen hätten, und somit ist unklar, was etwa den Nullpunkt, was einen Schritt entlang einer Achse ausmacht. Solange das nicht geklärt ist, wird es so sein, dass in vielen Fällen unterschiedliche Reihenfolgen jener Operationen (Disposition und Umkehrung) unterschiedliche Resultate zeugen – und das ist im cartesischen Koordinatensystem (zumindest in der einfachen mir bekannten vulgärmathematischen Variante) genau nicht der Fall: Es ist egal, ob ich auf Punkt $A(0/0)$ zuerst den Vektor $\vec{a}=(0,1)$ und dann den Vektor $\vec{b}=(1,0)$ anwende, oder umgekehrt, solange ich sie nur beide anwende – diese Kombination von Vektoren bringt mich, unabhängig von ihrer Abfolge, vom Punkt $A(0/0)$ zum Punkt $B(1/1)$.

Es fragt sich aber, ob diese Art der Quantifikation der Entfernung von einem Dispositions/Umkehrungs-„Punkt“ zu einem anderen in nur zwei Dimensionen überhaupt möglich ist. Es wird höchstwahrscheinlich so sein, dass z.B. das Feld der Umkehrungen seinerseits mehr als eine Achse zu seiner Beschreibung erfordern würde.

Somit scheint aber das Koordinatensystem als Metapher für die Ordnung der durch die Operationsarten Disposition und Umkehrung erreichbaren Akkordbildungen ungeeignet: Es müsste denn ein womöglich sechs- oder mehrdimensionales Uding sein, dessen Erklärungswert gegen null

ginge, weil es sich die wenigsten unter uns bildlich vorstellen könnten.

Diese Fragen in diesem Rahmen weiter zu behandeln, ist vielleicht nicht sinnvoll; ich möchte daher festhalten, dass die Verwandtschaftsverhältnisse, die jenen beiden Prinzipien von Umkehrung und Disposition zugrunde liegen, mir zwar prinzipiell quantifizierbar bzw. formalisierbar scheinen, jedoch nicht in dem einfachen Sinn zweier Achsen eines Koordinatensystems. Nicht umsonst verbringt Staar ganze Abende mit dem Aufschreiben und „Sichten“ seines Akkordmaterials; wären die Prinzipien, die dieses Material strukturieren, so einfach wie ein zwei- oder dreidimensionales Koordinatensystem, so wäre auch anzunehmen, dass er sie bereits explizit gemacht hätte.

(Langfristig durchaus denkbar und interessant erscheint es mir aber, solche Fragen computergestützt zu bearbeiten.)

Im Folgenden will ich einige Beispiele der Anwendungsmöglichkeiten dieses „Komponierens mittels Akkorddisposition“ geben, wobei ich kleine Ausschnitte aus den Zyklen op. 14 und vor allem op. 22 behandeln werde. Dadurch soll veranschaulicht werden, wie jene Prinzipien, die ja im wesentlichen auf die Gewinnung immer neuen Akkordmaterials herauslaufen, sich in konkreten kompositorischen Zusammenhängen niederschlagen.

op.14,3a: Bagatellen auf den Namen György Ligeti für Klavier

Die acht Bagatellen auf den Namen György Ligeti op. 14, 3a für Klavier (1989-1996) sind ein Sub-Subzyklus von op. 14 als Ganzem: op. 14 wiederum spielt insgesamt mit der Idee des musikalischen Kryptogramms, d.h. die Interpretation geläufiger Buchstaben eines Namens als Notennamen und damit als Tonhöhen (berühmtestes Beispiel: *b-a-c-h*). Der Name Ligetis liefert allerdings nur spärliche Beute an musikalisch verwertbaren Buchstaben: dreimal *g*, einmal *e* – im wesentlichen also nur das Intervall der kleinen Terz¹⁵; dieses Intervall wird nun auf verschiedene Weise in einen von Staars „Grunddreiklängen“, 1-4, eingeflochten (**Bsp. 8**): Erstens wird es unten dazugegeben – so dass sich 3-1-4 ergibt, was sich wiederum zu *a*: 4-4-3 umkehren lässt; zweitens in der Mitte, wo sich eine kleine Terz ergibt, wenn man 1-4 und dessen Disposition 4-1 bei beibehaltenem Rahmenintervall ineinanderschichtet: *b*: 1-3-1; und drittens wird es oben dazugegeben, wodurch sich *c*: 1-4-3 ergibt.¹⁶

15 Staar selbst spricht in einem mittlerweile verworfenen Begleittext zu den Bagatellen von einer eingestanden „unsicht- und unhörbare[n] Beziehung zu dem Namen György Ligeti“. Das Moment der Tonwiederholung (der Buchstabe *g* kommt ja dreimal) wird allerdings in den späteren, deutlich rhythmusbetonten Bagatellen VI-VIII, die ab 1995 entstanden und daher auch entstehungsgeschichtlich von den bis 1990 komponierten Bagatellen I-V abzusetzen sind, vermehrt zum Thema gemacht.

16 Es ist zu bemerken, dass *c* und *a* näher verwandt sind: 3-1-4, die Vorstufe von *a*, ist natürlich auch beschreibbar als Disposition von *c*: 1-4-3; in die andere Richtung lassen sich einige Umkehrungen von *c*, z.B. 4-3-4, auch als Dispositionen von *a*: 4-4-3 begreifen.

Bsp. 8 op. 14, 3a: Herleitung der grundlegenden Vierklangstypen aus den Grunddreiklängen 1-4 und 4-1

a: 4-4-3 b: 1-3-1 c: 1-4-3

3 + 1-4 = 3-1-4, Umk.: 4-4-3 1-4 + 4-1 = 1-3-1 3 + 1-4 = 1-4-3

Die **erste Bagatelle** widmet sich nun der Akkordbildung *a*: 4-4-3 und ihren Dispositionen (und, in geringerem Maße, Umkehrungen). Formal lässt sich die Bagatelle als A-B-A-B'-A beschreiben. Die A-Teile sind, was die harmonische Faktur betrifft, sehr leicht zu entschlüsseln: Handelt es sich doch bloß um eine Folge verschiedener Dispositionen des 4-4-3-Akkords, die in schneller Folge, staccato und in unterschiedlicher Dynamik und Lage herausgeschleudert werden. Umkehrungen werden hier keine verwendet; und die Abfolge vom einen Akkord zum nächsten ist durch die Regel bestimmt, dass die aufeinanderfolgenden Akkorde keine gleichen Tonhöhenklassen haben mögen.

(Siehe die Reproduktion einer Manuskriptseite nächsten Seite)

(Seitenbemerkung: Die einzelnen Akkorde bekommen durch die disparate Dynamik, das hohe Tempo und den – aufgrund des rhythmischen Aktivitätsniveaus – etwas aggressiven Anschlag durchaus manchmal etwas Geräuschhaftes; im Unterschied zu einer weniger geräuschhaften und im emphatischen Sinn „akkordischeren“ Textur, worin der Intervallgehalt der einzelnen Akkorde klarer wahrnehmbar, durchhörbarer wäre. Ein möglicher Übergang, in solchen und ähnlichen Fällen, vom Geräuschhaften über „Farbe“ zur eigentlich auf ihre einzelnen Tonhöhen-Bestandteile hin durchhörbaren Harmonik wird allerdings von René Staar, soweit ich weiß, nicht verbal, sondern eben *kompositorisch* reflektiert.)

HOMMAGE À GYÖRGY LIGETI

Rene Stear

I BAGATELLEN für Klavier

Nr. 1 Schnell (♩=320)

Handwritten musical score for the first system of Bagatellen Nr. 1. It features a grand staff with a treble clef (m.d.) and a bass clef (m.g.). The music is in 2/4 time, marked "Schnell (♩=320)". The score includes various dynamic markings such as *sf*, *pp*, *p*, and *f*, along with pedaling instructions like "Ped." and "Ped. →". There are also fingerings and slurs indicated.

Handwritten musical score for the second system of Bagatellen Nr. 1. It continues the grand staff notation with treble (m.d.) and bass (m.g.) clefs. The music includes dynamic markings like *f*, *sf*, *pp*, and *p*, and pedaling instructions. There are also fingerings and slurs indicated.

Handwritten musical score for the third system of Bagatellen Nr. 1. It continues the grand staff notation with treble (m.d.) and bass (m.g.) clefs. The music includes dynamic markings like *f*, *sf*, *pp*, and *p*, and pedaling instructions. There are also fingerings and slurs indicated.

Handwritten musical score for the fourth system of Bagatellen Nr. 1. It features a grand staff with a treble clef (m.d.) and a bass clef (m.g.). The music is in 2/4 time, marked "Weich (♩=80, L'istesso Tempo)". The score includes various dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *dolce*, *mp*, *f*, *subito*, and *mf*, along with pedaling instructions like "Ped." and "Ped. →". There are also fingerings and slurs indicated.

Der erste B-Teil dagegen (**Beispiel 9**) geht bereits ganz anders vor: Dort verschwimmen Akkorde ineinander und sind oft nicht auf den ersten Blick auf die zugrundeliegende Gestalt *a*: 4-4-3 rückführbar.

Der zweite B-Teil scheint einerseits dieses Verfahren weiter zu verkomplizieren, andererseits sich auf eine andere Materialunterteilung zu beziehen: nicht mehr *a*: 4-4-3, sondern *b*: 1-3-1.¹⁷

Bsp. 9: B-Teil der ersten Bagatelle auf den Namen György Ligeti

weiße Notenköpfe:
transponierte Töne

4-3-4 4-4-3 4-4-3 4-4-3 4-4-3 4-3-4 3-4-4
3-4-4

Die **zweite Bagatelle** dagegen wird uns dazu führen, die aus gleichsam didaktischen Gründen bis hierher verwendete Redeweise von *Akkorddisposition*, *Akkordumkehrungen* wieder in Frage zu stellen; denn tatsächlich verwendet Staar jene Prinzipien, die ich bis jetzt so genannt habe, zur vertikalen Strukturierung nicht nur simultan erklingender Tonhöhen („Akkorde“), sondern auch sukzessiv erklingender Tonfolgen („Melodien“, „Linien“, etc.).¹⁸ Ob es allerdings deswegen Sinn hat, die Bezeichnung „Akkord“ für die zu disponierende oder umzukehrende Gruppe von Tönen ganz fallen zu lassen – etwa zugunsten eines abstrakteren Terminus des „harmonischen Segments“ – ist fraglich; ich bin der Meinung, dass eine kompliziertere Ausdrucksweise nicht notwendig zu

17 Hier verzichte ich auf ein Notenbeispiel, auch aus dem Grund, dass ich mir in meiner Aufschlüsselung nicht sicher bin; v.a., weil es von Staar einen (verworfenen) Begleittext zu den Bagatellen gibt, der meiner Behauptung widerspricht – er schreibt dort: „Die erste der Bagatellen ist ausschließlich mit den Akkorddispositionen des Grundakkords A: *a* [bei mir: *a*: 4-4-3] komponiert.“ Aber auf der selben Seite, etwas weiter unten: „Der c-Teil [von mir als B' analysiert] teilt die 4-stimmigen Akkorde in vier unabhängige Stimmen, die sich kontrapunktisch verzahnt fortbewegen, wobei eine mit Synkopen durchsetzte Sechzehntelbewegung entsteht.“ Was dabei aber eben auch „entsteht“, ist eine Häufung von als *b*: 1-3-1 analysierbaren Gruppen.

18 Dasselbe gilt im übrigen auch für die *pitch class set theory*; hier wird eben von *sets* (Mengen) von Tonhöhenklassen gesprochen, nicht von Akkorden; und ein *set* kann als Akkord oder als Tonfolge realisiert sein.

einem aufgeräumteren Denken führt, und will daher die Rede von Akkorden weitgehend beibehalten und die Missverständnisse, die sich aus dieser Bezeichnung ergeben könnten, an entsprechender Stelle ansprechen.

Eine Gelegenheit hierfür ergibt sich nun eben in der zweiten Bagatelle; dort bleibt zumindest am Anfang, bevor sich der Satz gegen Ende hin immer weiter verkompliziert, die Anwendungsweise der Akkorddispositionstechnik sehr durchsichtig – *ohne* dass der Satz an irgendeiner Stelle als akkordisch zu beschreiben wäre. Eine Stimme spielt gleichsam den Passacaglia-Bass (der sich, anders als im historischen Modell, das hier wohl nur dem Gestus nach zitiert wird, nicht wiederholt) in längeren Notenwerten (anfangs aus Vierteln und punktierten Vierteln zusammengesetzte Werte) – die andere wirft dazu schnellere „Akkordzerlegungen“ in Zweiunddreißigsteln ein. **Beispiel 10** zeigt, wie die Stimmen der beiden Hände auf Dispositionen des Grundakkords *b*: 1-3-1 zurückgeführt werden.

Bsp. 10: Zweite *Bagatelle* op.14/3a, T.1-3

The musical score shows the first three measures of the second Bagatelle. The bass staff features a continuous bass line (Passacaglia-Bass) and the treble staff contains a more complex melodic line. Arrows point from specific notes in the treble staff to corresponding chords in the bass staff, illustrating the 'Akkordzerlegungen' (chord decompositions) mentioned in the text. The chords are labeled with numbers: 1-3-1, 2-3-8 = U(1-1-3), 3-1-1, 8-3-8 = U(1-3-1), 1-1-3, and 3-2-11 = U(3-1-1).

Wenn hier also dasjenige, was mit den Mitteln der Akkorddispositionstechnik verarbeitet wird, gar keine Akkorde mehr sind, sondern Tonfolgen, so lässt sich fragen, warum denn eigentlich die Methode *Akkorddispositionstechnik* heißt; ist etwa die Disposition bzw. Umkehrung von Tonfolgen ein abgeleitetes, untergeordnetes, sekundäres Verfahren, oder ist sie der Disposition von tatsächlichen Akkorden gleichwertig, die Bezeichnung „Akkorddisposition“ somit nur eine pragmatische, die man nicht allzusehr beim Wort nehmen sollte?

Wie auch immer man diese Frage beantworten möchte: Man kann festhalten, dass die Darstellung dieser Technik als Disposition von Akkorden einen Vorteil hat: Es kommt nämlich so nicht (oder

weniger leicht) die Frage auf, was die Gründe dafür sind, jeweils diese bestimmten Töne – und nicht andere, benachbarte – zu einem disponier- oder umkehrbaren Segment zusammenzufassen. In **Beispiel 10** habe ich z.B. die linke Hand in der unteren Akkolade zu Akkorden zusammengefasst: Wenn man aber die Taktstriche außen vor lässt, könnte man nun fragen: Warum (z.B.) zähle ich im zweiten Takt das *c'* noch zu einem „Akkord“ (*g-b-h-c'*), wenn ich doch auch den nächsten angrenzenden Ton, also das *gis* in T.3, einbegreifen könnte (wodurch *g-gis-b-h* herauskäme)? In der akkordischen Darstellung der unteren Akkolade wird dieses Problem verschwiegen¹⁹; in Texturen wie der der A-Teile der ersten Bagatelle (s.o.) dagegen besteht das Problem schlicht nicht²⁰, weil die einzelnen Akkorde jeweils als Einheiten bzw. Segmente bereits dastehen, nicht erst aus einer melodischen Struktur herausgelesen werden müssen.

Insofern, als dies Problem kein Problem des *Komponisten* ist, der ja immer bereits weiß, welcher Ton zu welchem Akkord bzw. welchem harmonischen Segment gehört, zeigt die Bezeichnung *Akkorddisposition* also wiederum eine eher kompositorisch-praktische als analytische Ausrichtung von Staars System an. Als AnalytikerIn wird man allerdings in Stücken wie der zweiten Bagatelle über dieses Problem notgedrungen sehr bald stolpern.

Nun sei aber angemerkt, dass das Segmentierungsproblem (also die Frage, *welche* der nacheinander erklingenden Töne zu *welchen* Einheiten, „Akkorden“ zusammengefasst werden sollten), das durch die Ausweitung des Dispositionskonzeptes in die Horizontale aufgeworfen wird, weniger einschneidend ist als z.B. in der oben angesprochenen *pitch class set theory*, da wir von Staar selbst ja bereits wissen, dass er diesen und jenen Akkord als seinen Baustein, sein Segment eben, ansieht – dementsprechend ist die Annahme, dass wir das Stück auch gemäß diesen Prinzipien wieder auseinandernehmen (analysieren) können, einigermaßen legitim.²¹

Nichtsdestoweniger ist in diesem Zusammenhang weiter anmerkungswürdig, dass, wenn auch die

19 Wobei es hier natürlich trotzdem einen plausiblen *Grund* gibt, jeweils diese vier Töne zusammenzufassen: Taktstriche einerseits, und die Tatsache, dass diese Aufteilung nur Dispositionen des Grundakkords *b*: 1-3-1 zutage fördert, andererseits; und zuletzt die Aussage des Komponisten, *dass* diese der Grundbaustein dieses Stückes seien.

20 Wogegen sich im B-Teil (**Beispiel 9**) wieder eine andere Variation des Problems findet, als zwar dort bereits von vornherein Vertikalitäten mit vier Tonhöhen gegeben sind, jedoch nicht jede dieser Vertikalitäten sich als Disposition von *a*: 4-4-3 analysieren lässt (z.B. in der Taktmitte *b-des'-fis'-a'*) – somit muss ebenfalls eine Entscheidung darüber getroffen werden, welche Töne zu welchem Akkord bzw. harmonischen Segment gehören, um erklären zu können, wie es zu denjenigen Vertikalitäten kommt, die sich nicht auf 4-4-3 hin analysieren lassen (im Fall von *b-des'-fis'-a'* z.B. könnte man behaupten, das *des'* gehöre „eigentlich“ zum nächsten Segment).

21 Anders verhält sich das dagegen z.B. in Allen Fortes Analysen von Schönbergs *Drei Klavierstücken* op. 11; diese Analysen und ihre Segmentationskriterien basieren auf der unwahrscheinlichen Prämisse, dass Schönberg zu dieser Zeit bewusst mit *pitch class sets* gearbeitet habe und dabei das dem musikalischen Kryptogramm des eigenen Namens (*Es-C-H-B-E-G* aus SCHÖNBERG) entsprechende *set*, und einige Ableitungen davon, bevorzugt habe. Gegen diese beiden Annahmen spricht vor allem das Fehlen von Notiz- und Skizzenmaterial (wie Schönberg es später selbst für äußerst triviale Reihenoperationen gebraucht hat). (Nach Haimo, Ethan: „Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy“, in: *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996), S.167-199; Cf. Forte, Allen: „The Magical Kaleidoscope: Schoenberg's First Atonal Masterwork, Opus 11, No. 1“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5 (1981), S. 127-168)

Intervallabstände innerhalb der einzelnen harmonischen Segmente („Akkorde“) geregelt sind, so doch diejenigen Abstände zwischen Tönen *verschiedener* (jeweils eine disponier- und umkehrbare Einheit bildende) Segmente (also z.B. *c'-a''* im zweiten Takt) von der Systematisierung scheinbar nicht erfasst sind; hier lässt sich also Staar kompositorischen Freiraum.

Im weiteren Verlauf des Stückes passiert es aber doch: auch das vertikale Verhältnis der Stimmen zueinander lässt sich im Kontext der Dispositionen von 1-3-1 beschreiben. Was sich dagegen zunehmend diesem Beschreibungsmodus entzieht, sind die Zweiunddreißigstelfiguren: Ihnen kommt immer mehr die Aufgabe zu, die zwei Hauptstimmen (in längeren Notenwerten) zu Akkordbildungen jenes Typus (1-3-1) zu ergänzen, was aber oft zur Folge hat, dass die vier nacheinander erklingenden Zweiunddreißigstel sich genau *nicht* einem der für op. 14, 3 relevanten Vierklangstypen zuordnen lassen (und wenn, dann wahrscheinlich eher durch glücklichen Zufall): Im folgenden **Beispiel 11** lässt sich zwar die erste der drei Zweiunddreißigstelgruppen zu 4-4-3 umkehren (*h-dis-g-b*), nicht aber die zweite (*e-a-c-des*) und dritte (*as-c-d-fis*).

Bsp. 11: op.14, 3a, Nr. 2, T.15. Rote und blaue Farbe dienen der Orientierung, das Kürzel U steht für „Umkehrung“ (z.B. ist 4-6-1 eine Umkehrung von 1-1-4).

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two systems of staves. The top system has a piano part (grand staff) and a vocal part (treble clef). The bottom system has a piano part (grand staff). Red and blue lines connect notes between the piano and vocal parts, indicating harmonic relationships. Below the staves, several labels are provided in red and blue text, identifying specific chord types and their inversions:

- Red text: $4-6-1 = U(1-1-4)$
- Blue text: $1-1-3$
- Blue text: $2-3-8 = U(1-1-3)$
- Blue text: $3-1-1$
- Red text: $10-1-4 = U(1-1-3)$
- Red text: $4-6-1 = U(1-1-4)$

Weiters muss ich anmerken, dass es immer wieder auch Stellen gibt, die ich mir nicht zurechtanalysieren kann, wie etwa am Beginn dieses Beispiel-Taktes: dieser fängt mit dem (überbundenen) Tritonusverhältnis der Hauptstimmen an; und der Vorrat der für op.14, 3 verfügbaren Vierklangstypen zeichnet sich gerade dadurch aus, dass in keinem der Vierklänge ein Tritonus vorkommt. Es kann also das Verhältnis dieser beiden Stimmen nicht durch den Bezug auf einen dieser Vierklangstypen zustande gekommen sein. Sonderbar ist auch das von mir auf 1-1-4

reduzierte erste Segment im oberen System (*c-e-b-h*) sowie das fünfte (*as-c-fis-g*): Auch sie weisen natürlich Tritoni auf; während ich bei letzterem einen Irrtum in der Vorzeichnung für möglich halte (dass also statt *c* eigentlich *ces* stehen sollte: *as-ces-fis-g*, umkehrbar zu 1-1-3), würde ich einen derartigen Irrtum bei ersterem Segment ausschließen, weil die horizontale Folge im Alt *cis-c-e-f* ja ihrerseits ein Segment bildet (1-3-1). Das *g* im Bass in das Segment einzubeziehen, dafür das *e''* der Altstimme fallenzulassen (somit: *g-c-b-h*), ergäbe zwar eine Umkehrung des Segments 3-1-1, wirkt aber unplausibel, weil das *e''* als unter *b''* und *h''* noch klingender Ton doch eigentlich für die Segmentierung ausschlaggebender sein sollte als das etwas weiter zurückliegende und nicht mehr klingende *c''*.

Ich nehme an, dass Staar hier sozusagen assoziativ vorgeht und das Stück nicht dringend auf jene op.14,3a-Vierklänge oder gar nur auf 1-3-1 reduzierbar halten möchte; so sind diese Stellen nicht systematische „Fehler“²², sondern vielleicht eine Art gedankliches Ausscheren, eine „Seitenbemerkung“.

Einige Schlaglichter auf die Akkorddispositionstechnik in Staars op. 22:

Ich will nun eine weitere Reihe von Beispielen für den Umgang mit der oben ausführlich beschriebenen Technik anbringen, die zwar allesamt dem op.22 entnommen sind; da jedoch dieses opus selbst wiederum vielfältige gedankliche Verästelungen in sich umfasst und auch besetzungsmäßig vom Soloklavierstück über Streichquartett und (quasi) Instrumentalkonzert bis zum Oratorium reicht, sind auch innerhalb dieses umfangreichen, von Staar auch als seine „Harmonielehre“ bezeichneten opus durchaus sehr verschiedene Perspektiven auf das Thema möglich.

Anhand zweier Stellen aus „La Fontaine de Sang“ für Solovioline und großes Orchester möchte ich andeuten, wie die unterschiedlichen Anwendungsweisen der Technik zur Ausbildung eines längeren Formverlaufs beitragen; das Oratorium „Hammabul“ wiederum dient als Beispiel für einen ambitiöseren Systematisierungsentwurf in Staars harmonischer Technik; gleichzeitig lässt sich hier kurz anreißen, wie bei text- und handlungsorientierter Musik auch die Kategorien jener Technik semantisch aufgeladen werden können; und zuletzt wird ein Klavier-Intermezzo, worin Staar die Verbindungsarten fünftöniger Akkordbildungen untersucht, selbst wiederum sozusagen auf die Bedingungen dieser künstlerischen Untersuchung hin analysiert.

22 Darauf wird man sowieso nur kommen, wenn man, wie ich, zur Skepsis und Pedanterie neigt; kompositionstechnisch-systematische „Fehler“, etwa durch falsches Abschreiben oder vielleicht als momentane Denkfehler, gibt es schließlich auch bei so renommierten Komponisten wie z.B. etwa Boulez oder Ferneyhough. Sie sind für die ästhetische Qualität der jeweiligen Stücke kaum relevant. Ein „systematischer“ Zugang zum Komponieren (im falschen Gegensatz zu einem vermeintlich „freien“) hat nun einmal zur Folge, dass es theoretisch möglich wird, solche technischen „Fehler“ aufzufinden; das ist aber auch schon alles.

op. 22b: „La fontaine de sang“ für Violine und großes Orchester.

Wie man andernorts (auf Staars Website bzw. im Einleitungstext zur Partitur) lesen kann, begann dieses Werk ursprünglich als ein Stück Trauerarbeit; 1992 verstarb René Staars Vater, der selbst ein Geiger und Kapellmeister gewesen war. Diese schmerzliche Erfahrung gab zwar zunächst einen kräftigen ersten Impuls (der in einem ersten Satz eines mehrsätzigen Violinkonzerts seinen Niederschlag fand), hat aber erst 1995 die Auswahl des Baudelaireschen Gedichtes „La Fontaine de Sang“ als Titel und gedankliche Grundlage motiviert; eine formale Neuorientierung Richtung Einsätzigkeit, die vom ursprünglichen Entwurf aus dem Jahre 1992 nur die ersten vierzig Takte beibehielt, führte dann dazu, dass sich die Fertigstellung des Werkes bis 2001 hinauszögerte.

Leider kann ich in diesem Rahmen das Verhältnis der Akkorddispositionstechnik zum Formverlauf des Werkes nur sehr sporadisch beleuchten, da wahrhaft qualifizierte Aussagen hierüber eine Untersuchung der Anwendung der Technik in den *gesamten* 435 Takten des Stücks zur Voraussetzung hätten. Was sich allerdings eventuell trotzdem zeigen lässt, gerade ohne viel Bezug auf dieses Werkganze nehmen zu müssen, ist, wie Staar in verschiedenen Abschnitten unterschiedliche Techniken anwendet und auf diese Art zur Formbildung beiträgt: Formteile sind so nicht nur durch melodischen Charakter, Instrumentation, Dynamik usw. voneinander abgesetzt, sondern auch durch ihre jeweils spezifische Art, mit dem Akkorddispositionssystem umzugehen.

Dass in Bezug auf die Anwendung dieser Technik eine gewisse Bandbreite besteht, sollte aus den vorangegangenen Beispielen bereits ersichtlich worden sein; schlaglichtartig könnte hier nun angedeutet werden, dass sich diese Bandbreite dessen, was „Komponieren mit Akkorddispositionen“ heißen kann, gerade auch innerhalb *eines* Werkes äußert und den einzelnen Abschnitten dieses Werkes zu ihrem je eigenen Profil verhilft.

Harmonische Basis von op. 22a-f sind neue, vierstimmige Grundakkorde, die aus der Kombination der neun dreistimmigen Grundakkorde untereinander gewonnen werden – was sich von der Vorgehensweise in op. 14 insoweit unterscheidet, als diesmal keine musikalischen Kryptogramme zur Erzeugung der Vierstimmigkeit benutzt werden.

Die Auswahl dieser sechs vierstimmigen Kombinationen scheint wiederum nicht nach systematischen Gesichtspunkten verlaufen zu sein – es fällt z.B. auf, dass mit 1-4-1, 4-1-1 und 1-1-4 drei dieser vierstimmigen Grundakkorde im Dispositionsverhältnis zueinander stehen; ebenfalls im Dispositionsverhältnis zueinander stehen 3-1-2 und 2-1-3; hier wären aber noch zwei weitere Dispositionen mittels Rekombination aus den Grunddreiklängen erreichbar (2-3-1 aus 2-4 und 3-1, 2-1-3 aus 2-4 und 1-3), diese sind aber nicht explizit Teil der vierstimmigen Grundakkorde.

Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass diese sechs Kombinationen offenbar in Hinblick auf die Anzahl gleicher und unterschiedlicher Intervalle gewählt wurden (gleichsam eine Vorahnung auf die Systematisierung von op. 22g): So ist der Typus mit zwei gleichen und einem anderen Intervall (ich will ihn *aab* nennen, wobei die Reihenfolge der Buchstaben hier irrelevant ist) dreimal vertreten (1-4-1, 4-1-1, 1-1-4), der mit drei verschiedenen Intervallen (*abc*) zweimal (3-1-2, 2-1-3) und der mit nur einem gleichen Intervall (*aaa*) einmal (2-2-2).

Bsp. 12: *La Fontaine du Sang*, T.1-4
Allegro maestoso (♩ = 88 - 96)
bien marqué

The musical score for 'La Fontaine du Sang' is presented in two systems. The first system shows the Solo-V. (Violin) and Orch. (Orchestra) parts. The Solo-V. part begins with a forte (ff) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) dynamic. The Orch. part includes Pos. (Posauna) and Pk. (Posaune) with dynamics mf and sf, and Hbl. (Horn) and Str. (String) with dynamics pp and cresc. The second system continues the Solo-V. and Orch. parts, with the Solo-V. part starting with a forte (ff) dynamic and the Orch. part including Pos. (Posauna) and Pk. (Posaune) with dynamics mf and sf, and Hbl. (Horn) and Str. (String) with dynamics pp and cresc.

Die Eröffnungstakte von *La Fontaine de sang* (**Beispiel 12**)²³ sind geteilt in Melodie (Geige) und Begleitung (Orchester). Dabei entspricht zunächst jeweils einer horizontalen Viertongruppe in der Violine jeweils eine vertikale Viertongruppe (also ein vierstimmiger Akkord); diese einander zugeordneten Viertongruppen von Melodie und Begleitung haben keine gemeinsamen Töne; die Intervallkonfiguration der Begleitakkorde ist aber jeweils durch Umkehrung aus der der Melodie ableitbar (so ist etwa die erste Melodie-Tongruppe 1-4-1 zu 6-5-8 umkehrbar, was der Intervallstruktur des ersten Posaunenakkords entspricht), oder zumindest aus einer Disposition der Intervallkonfiguration der Melodie (T.3: Der Streicherakkord 11-10-6 ist Umkehrung von 2-1-3; das

²³ Siehe auch den Partitur-Ausschnitt auf <http://www.staar.at/images/pdf/22b-lafontaine-partitur.pdf>

wiederum ist Disposition von 3-1-2, also des melodischen Materials der Solovioline an dieser Stelle).

Wahrscheinlich sind die Begleitakkorde aus Gründen besserer Durchhörbarkeit in weiter Lage gesetzt; diese wiederum lässt sich nur erreichen, indem die Grundakkorde umgekehrt (also einzelne ihrer Töne aus der engen Lage „herausoktaviert“) werden.

Auffallend – wenn auch nicht auf den ersten Blick – an diesen ersten paar Takten ist, dass jedem Takt ein Grundakkordtypus zugeordnet zu sein scheint, aus dem sowohl Melodie als auch Begleitung ihr Material beziehen; im ersten Takt spielt nicht nur die Violine zweimal 1-4-1, sondern auch die Begleitung bringt mit 6-5-8 und 5-8-5 zwei Umkehrungen von 1-4-1; ähnlich in T.2, dort allerdings ist neben 3-1-2 auch 2-1-3 gegeben (aber natürlich sind diese letzten beiden Intervallkonfigurationen Dispositionen voneinander, daher einigermaßen nahe verwandt). T.3 bringt wieder ausschließlich 1-4-1 und dessen Umkehrungen; T. 4 wieder 3-1-2 bzw. 2-1-3.²⁴

Dieses klare Absetzen der Takte voneinander – nicht nur in der Instrumentation der Begleitung, sondern auch unter einem harmonischen Gesichtspunkt – mag geradezu klassizistisch anmuten. Man kann sich an solchen Stellen leicht vorstellen, dass es ein mehr oder weniger – wahrscheinlich weniger – geheimes Anliegen von Staar ist, einzelne Aspekte tonaler Syntax auf den Boden posttonaler Harmonik herüberzuretten, indem er sich einen harmonischen Rahmen schafft, worin er – etwa wie hier – harmonisch klar voneinander abgesetzte Flächen nebeneinander stellen kann; nicht jeder zeitgenössische Umgang mit Harmonik ist hieran überhaupt interessiert.

Die horizontale Abfolge der Intervallkonfigurationen der Violine wie auch der Begleitung ist darüber hinaus durch eine Tendenz zu einer bestimmten Anzahl gleichbleibender Tonhöhenklassen in direkt aufeinanderfolgenden Akkorden geregelt: zumeist sind es zwei (etwa im ersten Takt: Violine: *dis* und *gis/as*, Blechbläser *fis* und *f*), aber auch Abfolgen mit nur einem gemeinsamen Ton kommen vor. Diese Vorgabe und die oben bereits erwähnte, dass Melodie und Begleitung *keine* gemeinsamen Töne haben sollen, scheinen der Grund zu sein, dass in T.1 und T.3 auf dem engen Raum von nur zweimal zwei Akkorden/Tongruppen jeweils alle zwölf Tonhöhenklassen mindestens einmal erklingen. Bei näherer Betrachtung erweist sich aber diese Erklärung als unzureichend: Denn unter den 30 Möglichkeiten, die diesen Forderungen entsprechen (nur 1-4-1, aufeinanderfolgende Gruppen sollen zwei gemeinsame Tonhöhenklassen haben, vertikal aufeinander bezogene keine gemeinsame Tonhöhenklassen), bringen 14 nur *zehn* verschiedene Tonhöhenklassen, wohingegen es nur acht verschiedene Möglichkeiten gibt, alle zwölf Tonhöhenklassen einzubringen. Die Tatsache also, *dass* in T. 1 und T. 3 jeweils alle Zwölfe erklingen, ist nicht allein aus den systematischen Vorgaben zu erklären, die tendenziell in eine

24 Mit einer Ausnahme: Der zweite Begleitakkord in T.4 ist auf 4-1-1 zurückzuführen.

andere Richtung weisen. Daraus lässt sich zweierlei folgern: Erstens wählt Staar die konkrete Anwendung seiner harmonischen Methode nicht immer ökonomisch, d.h. in Hinblick auf möglichst unkompliziertes und geradliniges Erreichen dessen, was ihm gerade kompositorisch vorschwebt; zweitens folgt umgekehrt Staar nicht immer den Tendenzen dieser Methode.

Eine zweite Passage (**Beispiel 13**) scheint mir in ihrer sinnfälligen Behandlungsweise der Akkorddispositionstechnik erwähnenswert. Gegen Ende des Stücks tritt ein homophoner Blechbläasersatz auf den Plan, der mit „Comme un choral étrange“ („Wie ein fremdartiger Choral“) überschrieben ist. Anders als in einem sehr berühmten Violinkonzert des 20. Jahrhunderts ist dieser „Choral“ (soweit ich weiß) kein Zitat einer historischen Vorlage, das sich einem bestimmten semantischen Feld zuordnen ließe, sondern das Choralhafte ist (wie auch vielleicht das „Passacaglia-hafte“ in der Bagatelle „in Form einer Passacaglia“ in op.14,3) mehr dem Gestus nach zitiert. In jedem Fall würde die homophone Satzweise dieser Stelle gerade nicht an einen berühmten ausgearbeiteten Choralsatz von Bach, sondern an eine simplere Ausführung denken lassen (dieser einfachere Typus war aber wohl historisch erheblich geläufiger).

Bsp.13: *La Fontaine des Sang*, T.355-57

Comme un choral étrange

In Bezug auf die Akkorddispositionstechnik ist auffallend, wie die beiden Unterstimmen des Blechbläasersatzes in parallelen Tritoni fortschreiten, das obere Stimmenpaar diese Parallelbewegung aber nicht streng mitmacht; das heißt natürlich, dass sich das Verhältnis des den Tritonus bildenden Stimmenpaars zu den anderen beiden Stimmen ändert, somit ausgeschlossen ist, dass zwei aufeinanderfolgende Vertikalitäten dem selben Akkordtypus angehören.

Zumindest die Parallelführung des Tritonus muss allerdings hier nicht gerade erkämpft werden; schließlich ist er allen Grundvierklängen als Außenintervall eigen, und alle hier verwendeten Akkorde sind Umkehrungen dieser Grundvierklänge, enthalten in sich also auch notwendigerweise den Tritonus. Dennoch (bzw. deswegen) ist die konsequente Parallelführung eines bestimmten Intervalls etwas, was Staar sonst eher zu vermeiden scheint.

Durch die relativ spärliche Instrumentierung dieses Abschnitts (zu Anfang nur Blechbläser, mit einigen wenigen Akzentuierungen von Akkorden durch Celesta und Harfe; dazu Schlagwerk ohne

festgelegte Tonhöhen; dieses habe ich nicht in den Auszug in Beispiel 13 übernommen) lässt sich das Verfahren an dieser Stelle sehr gut durchhören; der Bläsersatz ist, entgegen instrumentationstechnischer Gewohnheit, so gestaltet, dass das engste Intervall der einzelnen Akkorde (eben der Tritonus) von den unteren beiden Stimmen (Posaunen) übernommen wird (was einen diese beiden Stimmen vielleicht, zusätzlich zur Parallelführung, weiter „zusammenhören“ lässt); der Abstand zwischen den oberen beiden Stimmen (Trompeten) wechselt zwischen Sept und Sext, ist also ein größeres Intervall; das größte Intervall ist aber tendenziell zwischen erster Posaune und zweiter Trompete; hier kommt es stellenweise zu Undezimen. Dies hat zur Folge, dass der vierstimmige Satz in Stimmenpaare „auseinandergehört“ werden kann; eher als zwei Trompeten und zwei Posaunen denn als vier Blechbläser. Hier wird also die Akkorddisposition durchaus sinnfällig vorgeführt; an komplizierteren Stellen ist dagegen der bewusste Nachvollzug der technischen Verfahrensweisen eher nur im Analysieren, kaum im Hören, möglich.

op.22g: Oratorium „Hammabbul“ und die fünf Ebenen fünfstimmiger Harmonik.

Dem 2008 endgültig fertiggestellten Oratorium „Hammabbul“ (Die Sintflut) liegt ein interessantes harmonisches Konzept zugrunde; nicht nur wird, wie in den vorangegangenen Beispielen, ein reicheres harmonisches Material aus wenigen (hier fünftönigen) Grundakkorden abgeleitet; sondern darüber hinaus wird dieses Material hier wiederum nach verschiedenen Kriterien in fünf „Ebenen“ eingeteilt (oder wie Staar gerne sagt, „gefiltert“), die nochmals Ausgangspunkt für erneute Ableitungen werden können.

Harmonisches Ausgangsmaterial sind diesmal zehn fünftönige Akkorde; nämlich die sechs möglichen Dispositionen von 1-1-2-2 (also: 1-1-2-2, 1-2-1-2, 1-2-2-1, 2-1-1-2, 2-1-2-1, 2-2-1-1) und die vier möglichen Dispositionen von 1-1-1-3 (1-1-1-3, 1-1-3-1, 1-3-1-1, 3-1-1-1). In weiterer Folge organisiert Staar sein harmonisches System auch in Bezug auf diese beiden Typen, die ich hier *aabb*-Typus (zwei mal zwei gleiche Intervalle, also eben z.B. 1-1-2-2) und *aaab*-Typus (drei gleiche Intervalle, ein anderes: z.B. 1-1-1-3) nennen möchte.²⁵

So werden zunächst jene zehn Akkorde dem Umkehrungsverfahren unterworfen; da es für die vertikale Anordnung fünf verschiedener Tonhöhenklassen 120 Möglichkeiten gibt (s.o.), also ein Ausgangsakkord 119 Umkehrungen auswirft, kommt das einer Erweiterung des Materials von zehn harmonischen Konfigurationen auf 1200 gleich. (Tatsächlich scheint sich Staar bei der Herleitung des weiteren Materials auf vier dieser zehn Grundakkorde zu beschränken: Es sind also „nur“ $120 * 4 = 480$ harmonische Konfigurationen.) Bei einer solchen Fülle an Material ist der Wunsch

²⁵ Staars Bezeichnung hierfür ist eine andere: Er spricht von „BI-Typus“ und „FG-Typus“, da er seine zehn Grundakkorde ursprünglich mit den Buchstaben A-J symbolisiert hatte; mir erscheint aber für die Zwecke vorliegender Darstellung diese Bezeichnungsart zu kompliziert.

nach gedanklicher Ordnung nachvollziehbar.

Es werden dann also die entstehenden Umkehrungen danach geordnet, ob sie dem Typus mit drei gleichen und einem verschiedenen Intervall angehören (etwa 1-6-1-1 als Umkehrung von 1-1-3-1, **Beispiel 14a**), also dem *aaab*-Typus, oder dem *aabb*-Typus mit zwei mal zwei gleichen (etwa 4-7-4-7, ebenfalls Umkehrung von 1-1-3-1, **Beispiel 14a**); der weitaus größte Teil der Umkehrungen fällt allerdings in die Typen *aabc* (ein Intervall doppelt, dazu zwei verschiedene) und *abcd* (vier verschiedene Intervalle).

Bsp. 14: Ableitung von Akkorden verschiedenen Typs (*aaab*, *aabb*, *aabc*) aus den Grundakkorden

a) U aus 1-1-3-1: 1-6-1-1 4-7-4-7 (aaab aaab aabb)

b) 1-3-1-6 aus 1-3-1-1: 3-1-1-6 aus 1-1-2-2: 2-6-1-1 aus 2-2-1-1: 2-1-1-6 (aus 1-1-3-1) (aaab aabc) (aabb aabc) (aabb aabc)

c) 8-6-8-11 (aabc) 8-6-11-8 (aabc)

Vor allem der *aabc*-Typus spielt eine besondere Rolle bei René Staar: Denn man könnte sagen, hier finden *aabb*- und *aaab*-Typus zusammen, weil es einerseits ein zweimal vorkommendes Intervall wie im *aabb*-Typus gibt, andererseits auch ein nur einmal vorkommendes wie im *aaab*-Typus.

Innerhalb der Akkorde des jeweils gleichen Typus werden nun diejenigen Konfigurationen nebeneinander gruppiert, die zueinander im Dispositionsverhältnis stehen, also jeweils die selbe Anzahl der gleichen Intervalle aufweisen (etwa 1-3-1-6 und 6-1-1-3); dabei ist es in den meisten Fällen so, dass eher nur Konfigurationen, die aus der Umkehrung von Grundakkorden desselben Typus entstanden sind, im Dispositionsverhältnis zueinander stehen (1-3-1-6 und 3-1-1-6 sind Umkehrungen von 1-1-3-1 und 1-3-1-1, also beide aus dem *aaab*-Typus entstanden; 2-6-1-1 und 2-1-1-6 sind aus 1-1-2-2 und 2-2-1-1, also *aabb*-Typus, gewonnen – **Beispiel 14b**).

In einigen Fällen ist das aber nicht so: Dort stehen Umkehrungen aus dem *aaab*-Typus im Dispositionsverhältnis zu Umkehrungen aus dem *aabb*-Typus. Zum Beispiel ist 8-6-8-11 eine Umkehrung von 1-1-2-2, 8-6-11-8 dagegen eine Umkehrung von 1-3-1-1 (**Beispiel 14c**).

Diese Akkordgruppen werden nun von Staar besonders behandelt; innerhalb des Oratoriums kommt v.a. 11-8-8-6 (mit seinen 11 Dispositionen) unter der Bezeichnung „Hammabbul-Akkord“ eine spezielle Bedeutung zu; einige dieser Akkordgruppen werden später Basis für andere Werke, etwa 8-8-6-3 in den Klavierintermezzi op.22j, die ich unten noch besprechen möchte.

Die Einteilung in Ebenen funktioniert nun wie folgt:

- 1.Ebene: 10 Grundakkorde (z.B. 1-1-2-2 oder 1-3-1-1)
- 2.Ebene: Dem *aabb*-Typus zuordenbare Umkehrungen der Grundakkorde²⁶ (z.B. 11-11-10-10)
- 3.Ebene: Dem *aaab*-Typus zuordenbare Umkehrungen der Grundakkorde (z.B. 2-2-2-7)
- 4.Ebene: Dem *aabc*-Typus zuordenbare Umkehrungen der Grundakkorde (z.B. 11-8-8-6)
- 5.Ebene: Dem *abcd*-Typus zuordenbare Umkehrungen der Grundakkorde (z.B. 8-5-2-1)

Hierbei ist die vierte Ebene die gedanklich wichtigste, denn sie beinhaltet mit dem „Hammabbul-Akkord“ denjenigen Punkt, an dem die ersten drei Ebenen gleichsam zusammenlaufen, und aus dem wiederum die fünfte Ebene hergeleitet sein soll:

„Umkehrung der Intervallik, Neukategorisierung und mehrmalige Wiederholungen dieser Verfahren führen zu einer harmonischen Hierarchie hin zu einem Zentralakkord, der wie ein Fokus die zehn fünfstimmigen Akkorde bündelt und als Prisma die nachsintflutlichen Akkorde [i.e., die fünfte Ebene] wieder auswirft.“²⁷

Diese Ausführungen René Staars darf man wahrscheinlich nicht allzu wörtlich nehmen, denn mir scheint, dass die fünfte Ebene letztlich auch aus den Grundakkorden abgeleitet werden kann, ohne dass der Zwischenschritt der vierten Ebene nötig wäre. Allerdings ist das nicht weiter tragisch; denn jede musikalische „Logik“ muss letztlich durch Menschen, die ihr folgen (oder ihr zu folgen vorgeben), inszeniert werden; wenn jemand (Staar, oder ich in diesem Aufsatz) sagt, ein musikalische Element (z.B. ein Akkord) *tue* etwas („bündele“ oder „werfe aus“ ...), meint er meistens nur, dass dieses Element in seinem Musikdenken oder in einer konkreten Musik eine bestimmte Funktion hat. Nichts anderes ist ja hier der Fall: 11-8-8-6 hat eben die Funktion eines harmonischen Zentrums, und es ist wahrscheinlich bloß Geschmackssache, wie stringent man diese Funktion „logisch“ begründen mag. (Ein genaueres Eingehen auf das System harmonischer Ebenen hat in diesem Rahmen und in dieser Form – auf dem Trockenen, ohne Anwendungsbeispiele – ohnehin wenig Sinn.)

Lediglich erwähnt sei noch, dass die verschiedenen harmonischen Ebenen – zumindest im Bereich ihrer Anwendung im Oratorium – auf bestimmte Art semantisch belegt sind: So wird das harmonische Material in eine „vorsintflutliche“ und „nachsintflutliche“ Harmonik geteilt; ein bestimmter Akkord letztlich, 11-8-8-6, wird als „Hammabbul-[d.h. Sintfluts-]Akkord“ ausgewählt;

²⁶ Strenggenommen: Umkehrungen der Akkorde 1-1-2-2, 2-2-1-1, 1-3-1-1 und 1-1-3-1.

²⁷ Aus handschriftlichen Notizen Staars.

innerhalb der „vorsintflutlichen“ Harmonik wird unterschiedlichen handelnden Personen und Konzepten jeweils ein unterschiedliches Akkordmaterial zugewiesen.

op.22j, 5mal5 kurze Intermezzi, daraus: Heft I, Nr.2 (... der gelenkte Mensch ...).

Während Staars systematische Aufmerksamkeit bis jetzt eher dem Aufbau einzelner Akkorde gewidmet war und es damit auch dieser Aufbau war, der die Werkzyklen bzw. die jeweiligen Sub-Zyklen (z.B. op. 14, 3a) als Zyklen konstituierte, wird in den 5mal5 kurzen Intermezzi op. 22j (2011-12) erstmals explizit die *Verbindungsart* zweier Akkorde als für die Einheit des Zyklus relevant behandelt:

„Die fünf Teile (Hefte) untersuchen den [...] Grundakkord [8-8-6-3] und die Akkorde der fünften Ebene [zu den Ebenen s.o die Anmerkungen zu Hammabbul] sowie deren Verbindungen zum Grundakkord. Das erste Stück ist der Kategorie mit vier gemeinsamen Tönen zwischen zwei Akkorden zugeordnet, das zweite jenen mit drei gemeinsamen Tönen und so fort, bis schließlich das fünfte und letzte Stück keine gemeinsamen Töne zwischen zwei Akkorden zulässt.“²⁸

Die Reihenfolge ist aber im ersten Heft von op.22j wohl eine andere²⁹:

- I. drei gemeinsame Töne
- II. zwei gemeinsame Töne
- III. ein gemeinsamer Ton
- IV. Entwicklung von vier gemeinsamen hin zu keinen gemeinsamen Tönen
- V. keine gemeinsamen Töne.

Seitenbemerkung: Über „Nachtitel“

Die Art, wie die einzelnen Intermezzi mit Titeln versehen sind, lässt an Debussys *Préludes* (1910-13) denken. Dort, wie auch hier, bei Staar, stehen diese Titel rechtsbündig unter der letzten Notenzeile des betreffenden Stücks, jeweils zwischen ... , also etwa „... Erwachen ...“; gleichsam, um die Unverbindlichkeit der programmatischen Deutung zu unterstreichen. Die Pointe von Debussys „Nachtiteln“ (wie ich sie hier, in Ermangelung eines besseren Wortes, nennen will) ist m.E. folgende: Dass die „hinter dem Stück“ stehende programmatische Idee nur insoweit relevant ist, als sie selbst bereits an eine musikalische Vorstellung gekettet ist, selbst bereits eine *musikalische* Idee ist. (Ihr geht ja auch im Druck die Musik voraus; sie hat im doppelten Sinn Priorität.)

Ein Titel *vor* der Musik kann dagegen eher so verstanden werden, dass er anzeigt, worum es

²⁸ Aus einer handschriftlichen Notiz René Staars.

²⁹ Dies geht aus meinen Analysen hervor. Die Hefte II-V habe ich nicht eingesehen.

gehen wird; als Hörer wird man hier geneigt sein, die Musik, bereits während sie erklingt, auf dieses programmatische Konzept zu beziehen. Der Nachtitel will also vielleicht ein Hören der Musik *als* Musik ermöglichen, *ohne* dabei auf Weltbezug zu verzichten, wie es mit der Idee absoluter Musik versucht worden ist. (Man könnte es als die besondere Eleganz der Idee des Nachtitels werten, dass sie sich hierfür mit der zeitlichen Abfolge eines spezifisch musikalischen Mittels bedient.)

2

Mechanisch und trocken (♩=54, ♩=108)
molto stacc.

f deciso
secco

pp sub.
una corda

4 $\text{♩} = \text{♩}$ Rascher (♩=162, ♩=81) $\text{♩} = \text{♩} = 54, \text{♩} = 108$

cresc. *f sub.* *cresc.*
tre corde

8 *f cresc.*

*Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. **

13 *sempre f* *ff*
mp cresc. secco

RST 1891

Das **zweite Intermezzo** des ersten Heftes will ich hier näher betrachten (T.1-16 auf der vorangehenden Seite). Es behandelt die Akkordverbindung mit zwei gemeinsamen Tönen; dabei sind die beibehaltenen zwei Akkordtöne jeweils der einen (anfangs linken) Hand zugewiesen, die sich ändernden drei der anderen Hand. Die beibehaltenen Töne sind in T.1-3 zunächst als pendelnde Halbtonbewegung eingeführt, die sich ändernden als Arpeggi (auch hier also nicht notwendig Akkorde im strengen Sinn).

Staars „Akkordverbindung“ sollte hier keinesfalls im Sinne eines Kadenzvorgangs oder einer tonalen Progression verstanden werden: Das Wort ist hier nämlich erstens immer nur auf *zwei* direkt aufeinanderfolgende Akkorde (bzw. „harmonische Segmente“) anzuwenden, die zweitens nicht notwendig in einen großräumigeren harmonischen Kontext eingebunden sein müssen (dagegen wäre eine tonale Akkordprogression letztlich immer in irgendeiner Weise auf eine Tonika zu beziehen); drittens ist die Bewegung von einem Akkord *b* zu einem Akkord *a* ebenso möglich wie die von einem Akkord *a* zu einem Akkord *b* (was z.B. für tonale Progressionen nur eingeschränkt gilt: die Folge Subdominante-Dominante ist mehr oder weniger überall unbedenklich anwendbar, die Folge Dominante-Subdominante, ein sog. „harmonischer Rückschritt“, je nach Lehrbuch und stilistischem Vorbild nur unter bestimmten Bedingungen).

Letzteren Punkt, die Austauschbarkeit der Glieder der Verbindung in Hinblick auf ihre Reihenfolge, kann man in dem zweiten Intermezzo sehr gut beobachten: gleich zu Anfang pendelt die Harmonik zwischen 6-1-1-3 (T. 2, 1. und 3. Viertel; Umkehrung von 6-8-3-8) und 4-1-3-3 (2. und 4. Viertel; Umkehrung von 8-8-3-6) hin und her, in T.8 zwischen 1-10-4-4 (Umk. von 3-8-8-6) und 1-7-6-3 (Umk. von 8-6-3-8), dann in T.11 zwischen 11-7-4-5 (ebenfalls Umk. von 8-6-3-8) und 11-9-6-2 (Umk. von 3-6-8-8).

Nun fällt bei dieser Analyse auf, dass alle harmonischen Segmente als Umkehrungen von Dispositionen von 8-8-3-6 beschreibbar sind; das ist natürlich Absicht bzw. eine Vorgabe, die sich Staar in der Komposition gemacht hat. Eine interessante Analysefragestellung wäre nun, wie denn nun innerhalb eines vermeintlich so eng begrenzten Materialfundus eine kompositorische Entscheidung aussehen könnte. Ich finde es in diesem Zusammenhang angemessen, diese Entscheidung mittels der Angabe der Anzahl (im selbstgesetzten Regelrahmen) möglicher Alternativen zu qualifizieren – wie bereits oben erwähnt, würde man dann eine Entscheidung mit weniger Alternativen anders werten als eine mit vielen Alternativen.

Angenommen also, Staar ist, mitten im Stück, an einem Akkord *a* angekommen. Dieser Akkord ist eine Disposition von 8-8-3-6; auch der folgende Akkord *b* soll eine Disposition von 8-8-3-6 sein, nur nicht die selbe. Wie wir aus der Tabelle auf S. 7 ablesen können, gibt es zwölf verschiedene

Dispositionen von 8-8-3-6. Davon scheidet die im Akkord *a* gewählte aus; wir wählen also im Akkord *b* aus einem Fundus von 11 möglichen Dispositionen. Diese wiederum können von zwölf verschiedenen Tonleiterstufen aus „gedacht“ werden. Somit sieht der Möglichkeitsspielraum doch wieder etwas weiter aus: es sind $11 * 12$, also 132 Möglichkeiten.

Davon sind nun aber viele wieder auszuschneiden, aus dem Grund, dass sie nicht *genau zwei* gleiche Tonhöhenklassen mit dem vorangehenden Akkord haben – und hier wird die Rechnung erheblich schwieriger, weil ja die Überschneidung in den Tonhöhenklassen abhängig ist sowohl von der Intervallstruktur der jeweiligen Akkorde wie auch von dem Intervall zwischen ihren jeweiligen Basstönen.

Mittels des Computerprogrammes PWGL³⁰ konnte ich errechnen, dass, ausgehend von 8-8-3-6 als Akkord *a*, von den oben genannten 132 immerhin 57 verschiedene Möglichkeiten für einen Akkord *b* mit genau zwei gleichen Tonhöhenklassen übrigbleiben.

Es wäre daher sinnvoll, einen der beiden Parameter Basston-Intervall und Disposition provisorisch zu fixieren, um eine konkretere Vorstellung von diesem Spielraum zu bekommen (und um eine Vorstellung davon, nicht um eine erschöpfende Beschreibung, geht es hier). Wir können also entweder eine bestimmte Intervallstruktur festlegen, indem wir uns für eine der elf möglichen Dispositionen entscheiden, oder aber ein bestimmtes Basston-Intervall untereinander festlegen – und dann beobachten, was das für Implikationen für den jeweils anderen Aspekt hat.

In diesem Sinne ließe sich etwa die Abfolge der zwei Akkorde in Hinblick auf ihre jeweiligen Dispositionen festlegen: Akkord *a* wäre dann 8-8-3-6, Akkord *b* 8-3-6-8 (ein willkürliches Demonstrationsbeispiel). Noch nicht festgelegt ist dabei, welches Intervall zwischen den jeweils tiefsten Tönen der beiden Akkorde besteht. Ich will hier in einem Beispiel alle zwölf Möglichkeiten für dieses Intervall vorführen (**Beispiel 15**):

30 Ein auf der Programmiersprache Common Lisp basierendes Hilfsmittel zur algorithmischen Komposition (wird derzeit von Mika Kuuskankare an der Sibelius-Akademie entwickelt), das auch zur Analyse gebraucht werden kann. Web: <http://www2.siba.fi/PWGL>
Spätestens hier möchte ich noch einmal darauf aufmerksam gemacht haben, dass die folgende Betrachtungen wahrscheinlich weniger Staars kompositorisches Denken (auf das sie natürlich aufbauen) als meine spezifische analytische Perspektive widerspiegeln.

Bsp. 15: Gemeinsame Tonhöhenklassen verschiedener Akkordverbindungen mit festgelegten Dispositionen (8-8-3-6 und 8-3-6-8), aber jeweils unterschiedlichen Intervallen zwischen den Basstönen der beiden Akkorde. Gemeinsame Tonhöhenklassen sind durch weiße Notenköpfe hervorgehoben.



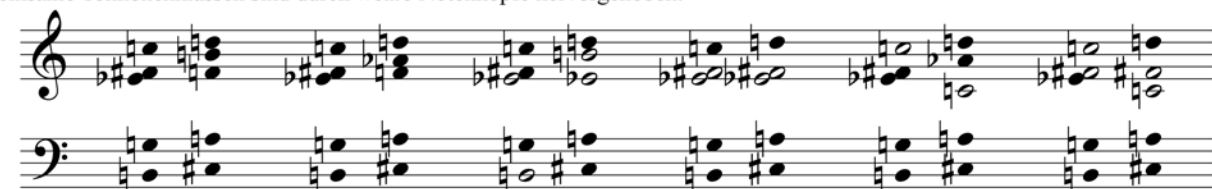
Intervall der Basstöne:	0	1	2	3	4	5
Gemeinsame						
Tonhöhenklassen:	3	2	2	2	2	2



Intervall der Basstöne:	6	7	8	9	10	11
Gemeinsame						
Tonhöhenklassen:	1	3	4	1	0	3

Umgekehrt könnte man auch das die Disposition nur des ersten Akkordes sowie ein angestrebtes Intervall zwischen den Basstönen der beiden Akkorde festlegen, und nun die verschiedenen möglichen Dispositionen des zweiten Akkordes durchspielen (es sind dies ebenfalls zwölf Möglichkeiten, abzüglich einer, wenn man nicht möchte, dass zwei gleiche Dispositionen aufeinanderfolgen – **Beispiel 16**):

Bsp. 16: Gemeinsame Tonhöhenklassen verschiedener Akkordverbindungen bei fixiertem Intervall zwischen den Basstönen der beteiligten Akkorde, sowie fixierter Disposition des ersten Akkordes, aber unterschiedlichen Dispositionen des zweiten Akkordes. Gemeinsame Tonhöhenklassen sind durch weiße Notenköpfe hervorgehoben.



Disposition des zweiten Akkordes:	8-8-6-3	(8-8-3-6)	8-6-8-3	8-6-3-8	8-3-8-6	8-3-6-8
Gemeinsame						
Tonhöhenklassen:	0	0	2	2	1	2



Disposition des zweiten Akkordes:	6-8-8-3	6-8-3-8	6-3-8-8	3-8-8-6	3-8-6-8	3-6-8-8
Gemeinsame						
Tonhöhenklassen:	3	3	2	1	2	1

Wie man sehen kann, gibt es, selbst wenn einer der beiden Aspekte Disposition und Transpositionsverhältnis festgelegt ist, immerhin oft noch mehrere (in diesen beiden Fällen jeweils fünf) Möglichkeiten. Staars selbstgewählte Vorgaben entheben ihn also keineswegs seiner Zuständigkeit auch für lokale kompositorische Entscheidungen.

* * *

Ich will im Folgenden diese Verbindungsarten mit exakt zwei gemeinsamen Tönen danach ordnen, welches Intervall ihre zwei gemeinsamen Töne zueinander bilden.³¹ Auf Basis dieser Ordnung werde ich untersuchen, ob und inwieweit Staar in seinen lokalen kompositorischen Entscheidungen sich von den eigenen systematischen Vorgaben leiten lässt oder aber sich ihnen widersetzt.

Statistisch ergibt sich innerhalb der insgesamt 350 verschiedenen möglichen Verbindungsarten zweier beliebiger verschiedener Dispositionen von 8-8-3-6 mit zwei gemeinsamen Tonhöhenklassen ein Überwiegen derjenigen Verbindungsarten, deren gemeinsame Tonhöhenklassen im Intervall einer großen Terz bzw. kleinen Sext stehen (ca. 32%), gefolgt von denjenigen, deren gemeinsame Tonhöhenklassen im Intervall einer kleinen Sekunde oder großen Septime stehen (ca. 23%).³²

Die 57 Möglichkeiten, die es für jene im obigen Beispiel näher beleuchtete Verbindung von der Disposition 8-8-3-6 aus gibt, sind wiederum geringfügig anders verteilt: 16 von 57 Verbindungen mit ic4 (großer Terz): 28%, 14 von 57 mit ic1: ca. 25%.

Und aus den obigen ausnotierten Beispielen lässt sich ersehen, dass die Verteilung je nach Ausgangslage sehr verschieden aussehen kann.

Dieses sind aber eben Verbindungen, die *möglich* wären; es wäre nun interessant zu fragen, ob sich diese Statistik auf dasjenige, was von Staar in seinem zweiten Intermezzo tatsächlich geschrieben wurde, ausgewirkt hat – also das Stück dementsprechend zu analysieren. Dabei bin ich aber spätestens ab T.54 an meine Grenzen gelangt, da mit der komplizierteren rhythmischen Faktur (v.a

31 Dieses Ordnungskriterium ist für dieses konkrete Stück angemessen, weil die zwei gemeinsamen Töne durch ihren Pendelbewegungen deutlich in Szene gesetzt werden (s.o., S. 26). Ein zweites denkbare Ordnungskriterium wären natürlich die Verhältnisse der wechselnden Töne zueinander, denn sie bilden die zweite musikalisch klar artikulierte Schicht in diesem *Intermezzo*; da diese allerdings schwerer zu errechnen sind (denn statt einem Intervall zwischen zwei Tönen muss das Verhältnis zwischen zwei Dreitongruppen berechnet werden), habe ich mich für ersteres Ordnungskriterium entschieden.

32 Die genauen Zahlen sind: 81 mal Intervallklasse 1 (kl. Sekund oder große Sept; im folgenden sei der Begriff Intervallklasse mit ic abgekürzt), 30 mal ic2, 49 mal ic3, 111 mal ic4, 26 mal ic5, 53 mal ic 6. (Auch dies mit PWGL bzw. Lisp errechnet.) Genaugenommen könnte man diese Zahlen jeweils verdoppeln (was natürlich an den Verhältnissen insgesamt nichts verändert), da, wo immer eine Verbindung vom Akkord *x* zum Akkord *y* möglich ist, auch eine Verbindung vom selben Akkord *y* zum Akkord *x* möglich sein wird. (Dies ist wiederum ein Anlass zu wiederholen, dass diese Art Akkordverbindungen zu denken nichts mit einem harmonischen Spannungsgefälle zu tun hat.)

der Auflösung der dreistimmigen Akkorde der rechten Hand in Arpeggien) die Anzahl der Möglichkeiten, Töne zu harmonischen Einheiten zusammenzufassen, steigt. Glücklicherweise hortet Staar, wie jeder zünftige Komponist, Stapel von Skizzenmaterial; und so konnte ich die Analyse zu einer einfachen „Lösung“ führen, indem ich die entsprechende harmonische Skizze befragt habe. Staar benützt also im zweiten Intermezzo folgende Verbindungen:

op.22j, 1.Heft, Nr.2: Verbindungen mit 2 Tönen.				
	von 65 verwendeten		von 350 möglichen	
ic1	23	35.4%	81	23.1%
ic2	4	6.2%	30	8.6%
ic3	3	4.6%	49	14.0%
ic4	16	24.6%	111	31.7%
ic5	3	4.6%	26	7.4%
ic6	16	24.6%	53	15.1%

Man kann nun also sehen, dass sich der konkrete Einzelfall des Stückes stark vom skizzierten Möglichkeitsraum unterscheidet, da, wie zu erwarten war, die Verhältnisse der Anzahlen der gewählten Verbindungsarten zueinander andere sind als in jenem Möglichkeitsraum.

Besonders deutlich ist die Bevorzugung der Intervallklassen ic1 (kleine Sekund, große Sept und ihre Oktaverweiterungen) und ic6 (Tritonus), sowie eine gewisse Vernachlässigung der ic3 (kleine Terz, große Sext).

Ein kompositorischer Grund für die Bevorzugung der Intervallklasse ic1 könnte die Entscheidung sein, das Stück aus einer trillerartigen Figur (anfangs in der linken Hand) zu entwickeln; hier wäre also der harmonisch-strukturelle Hintergrund (die Akkordverbindungen mit zwei gleichbleibenden Tönen) überformt durch gestisch-musikalische Vorstellungen.

Vielleicht sind wir auch geneigt, die (im Falle der kleinen Terz – ic3 – besonders deutliche) Vernachlässigung der Terzen und Sexten als Verbindungsintervalle als einen modernistisch vorsichtigen Umgang mit diesem für tonale Harmonik charakteristischen Baustein zu werten; das mag zwar in einer 2011 entstandenen Musik auf Anhieb nicht überzeugen; allerdings lässt sich bei Staar andererseits ja auch eine konsequente Vermeidung von Oktaven feststellen; man könnte in dieser – unterschiedlich strengen – Vermeidung bestimmter Intervalle doch etwas wie ein stilistisches Merkmal einer dezidiert auch auf die Wiener Schule bezugnehmenden Harmonik sehen.

Schlusswort.

Ich habe in dieser Arbeit versucht, einen (bei weitem nicht den einzig interessanten oder allein wichtigen) Aspekt von René Staars künstlerischem Schaffen einigermaßen klar und vielleicht sogar anschaulich darzulegen; noch einmal erlaube ich mir die Warnung, dass man das musikalische Ganze keinesfalls auf die dem Musiktheoretiker so angenehme Tonhöhen Ebene reduzieren möge.

In der Beschäftigung mit dieser Tonhöhen Ebene sollte gezeigt werden, wie das durch die beiden Teiltechniken Disposition und Umkehrung gebildete System des Komponierens mit Akkorddispositionen funktionieren kann; dabei habe ich die sich mir in der Darstellung dieser Technik aufdrängende falsche Metapher eines Koordinatensystems zu entkräften versucht, in der Untersuchung der *Bagatellen auf den Namen György Ligeti* op.14,3a auf Mehrdeutigkeiten hingewiesen, die dem Musiktheoretiker beim Analysieren begegnen, anhand von *La Fontaine de Sang* op. 22b die Möglichkeiten größerer Formbildungen angedeutet, sowie einen flüchtigen Einblick in das harmonische Ebenensystem des Oratoriums *Hammabbul* op. 22g gegeben; zuletzt habe ich eines der *5mal5 kurzen Intermezzi* für Solo-Klavier op.22j auf den durch jene kompositorischen Vorgaben und Techniken begrenzten „Möglichkeitsraum“ hin untersucht, und diesen (in Ansätzen) mit der komponierten Wirklichkeit verglichen.

Wenn ich auch sicherlich nicht in alle Winkel von Staars harmonischen Forschungen Licht werfen konnte, und dieser Aufsatz seinerseits wahrscheinlich ebenfalls seine obskuren Stellen aufweist, so hoffe ich doch, dass die Leserin oder der Leser aus der Lektüre mit einem klareren Bild davon, was Komponieren für René Staar heißt, hervorgehen kann.

Zum Autor: Tobias Tschiedl studiert Musiktheorie (Gesine Schröder) und Elektroakustische Komposition (Karlheinz Essl) an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, wo er auch als Studienassistent arbeitet. Davor Musikwissenschaftsstudium an der Universität Wien (BA, 2012).