Kapitel IV: Kammermusik mit Klarinette

Der Werkkatalog des Komponisten und konzertierenden Klarinettisten Jörg Widmann umfasst kurz vor seinem 40. Geburtstag siebzehn Kompositionen, die sein eigenes Instrument entweder in den Vordergrund stellen oder ihm eine prominente Rolle im kammermusikalischen Zusammenspiel zuweisen. Darunter sind fünf Werke, mit denen er als Solist vielfach auftritt:

- ein unbegleitetes Solo (*Fantasie* für Klarinette allein,[1] 1993),
- ein Duo (*Fünf Bruchstücke* für Klarinette und Klavier,[2] 1997),
- zwei Solokonzerte (*Echo-Fragmente* für Klarinette und Orchestergruppen und *Elegie* für Klarinette und Orchester,[3] beide 2006) und
- ein Doppelkonzert (*Lichtstudie II: Polyphone Schatten* für Viola, Klarinette und Orchestergruppen, 2001)

Daneben stehen zwölf Kammermusikwerke. In diesen setzt Widmann die Klarinette nicht nur als Partner anderer Instrumente, sondern mehrfach auch als wortlos singendes Gegenstück zu einer Gesangstimme ein. So entstanden

- drei Trios (*Tränen der Musen* für Klarinette, Violine und Klavier, 1993/96, *Nachtstück* für Klarinette, Violoncello und Klavier,[4] 1998, und *Sphinxensprüche und Rätselkanons* für Sopran-Vokalisen, Klarinette und Klavier, 2005),
- ein Quartett (*Sieben Abgesänge auf eine tote Linde* für Sopran, Violine, Klarinette und Klavier,[5] 1997),

[1]Einspielungen von Jörg Widmann (München HP, 1994 und auf der CD "Sensi, voi,..." 2007), Christian Teiber (RBM, 2006), und Eduard Brunner (Naxos 8.572470, 2011).

[2]Einspielungen von Jörg Widmann mit Silke Avenhaus, Klavier (Wergo WER-65552, 2003) sowie mit Heinz Holliger, Klavier (ECM New Series 2110, 2011).

[3]Einspielung von Jörg Widmann mit der Deutschen Radio Philharmonie unter der Leitung von Christoph Poppen (ECM New Series 2110, 2011).

[4]Einspielung von Jörg Widmann mit Jan Vogler, Violoncello und Ewa Kupiec, Klavier, CD "Beethoven, Brahms, Widmann: Clarinet Trios" (Berlin Classics 0017492BC, 2008).

[5]Einspielung mit Olga Pasichnyk, Sopran, Elmar Schmid, Klarinette, Bettina Boller, Violine und Stefan Wirth, Klavier (Neos 10923, 2010).

- zwei Quintette (*Trauergesang und Frühlingsmusik* für Klarinette und Streichquartett, 1996 [zurückgezogen], und *Quintett* für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, 2006),
- drei Sextette (*Drei Rilke-Fragmente* für Sopran, A- und Bassklarinette, Viola, Violoncello und Kontrabass, 1996, *Fieberphantasie* für Klavier, Streichquartett und B- und Bassklarinette,[6] 1999, und *Wandrers Nachtlied* für Sopran und fünf Instrumente,[7] 1999),
- ein Septett (. . . *umdüstert* . . . für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier, Bassklarinette und Schlagzeug,[8] 1999/2000) sowie
- zwei Oktette (*Oktett* für A-Klarinette, Horn, Fagott, zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabass,[9] 2004, und *Liebeslied* für Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Cello, 2010).

In diesem Kapitel werden drei der Kammermusikwerke vorgestellt; diese zeigen die Klarinette in Partnerschaft mit Singstimme, Violine und Klavier, in gemischter Besetzung mit Streichern und im Bläserensemble mit Klavier. Die *Sieben Abgesänge auf eine tote Linde* für Sopran, Violine, Klarinette und Klavier nach Gedichten von Diana Kempff wurden am 5. Juli 1997 in Holzhausen am Ammersee uraufgeführt, das im Auftrag des Kunstfördervereins Kreis Düren für das Kammermusikfest im Kraftwerk Heimbach komponierte *Oktett* für Klarinette, Horn, Fagott, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass am 4. Juni 2004; in beiden Konzerten spielte der Komponist selbst den Klarinettenpart. Das 2006 entstandene *Quintett* für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, ein Auftragswerk der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker im Rahmen des Claudio-Abbado-Kompositionspreises, dessen erster Träger Jörg Widmann war, erklang erstmals am 10. November 2006 im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, gespielt von Stipendiaten der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker.

[6]Einspielungen mit Jörg Widmann, Klarinette, Silke Avenhaus, Klavier, Muriel Cantoreggi und Rüdiger Lotter, Violinen, Kelvin Hawthorne, Viola und Christoph Richter, Violoncello (Wergo 65552, 2003) sowie auf der CD "Zermatt Festival Highlights 2006".

[7]Einspielung auf der CD "Vom Eise befreit: neue Musik zu Goethes Sicht der Natur" mit dem Ensemble Phorminx (EMI, 1999).

[8]Einspielung auf der CD "Győrgy Kurtág, Jörg Widmann: Salzburger Festspieldokumente 2007" mit dem Österreichischen Ensemble für Neue Musik unter der Leitung von Rüdiger Bohn (Neon 4260063610080, 2007).

[9]Erste Einspielung in Gegenüberstellung mit Schuberts Oktett, mit J. Widmann, Klarinette (AVI-Music 8553209, 2010); zweite Einspielung als Teil der CD "Jörg Widmann: Works for Ensemble" mit dem Collegium Novum Zürich (Neon 10923, 2010).

Sieben Abgesänge auf eine tote Linde

Die Vorgeschichte dieser Komposition ist anrührend: Während eines von Christoph Poppen am 5. Juli 1996 in der Kirche der kleinen oberbayerischen Gemeinde Münsing geleiteten Konzertes des Münchener Kammerorchesters entlud sich über dem Ort ein heftiges Gewitter. Dabei fällte ein Blitz das Wahrzeichen der Gemeinde, eine mehr als 600 Jahre alte Linde. Unter den Konzertbesuchern war die Schriftstellerin und Dichterin Diana Kempff (1945-2005), die jüngste Tochter des Pianisten Wilhelm Kempff, die ihre Eindrücke kurz darauf in einer Reihe von Gedichten festhielt. Als Poppen von dem poetischen Niederschlag erfuhr, machte er Widmann den Vorschlag, auf der Basis dieser Gedichte eine Art Requiem für die tote Linde zu komponieren, das am ersten Jahrestag des Unwetters in derselben Kirche uraufgeführt werden sollte. Der Komponist griff die Idee gern auf, zumal die Dichterin ihm großzügig freistellte, für seine Vertonung nach Bedarf Ausschnitte oder auch nur Zeilenfragmente zu verwenden. Die Aufführung im Rahmen der Holzhauser Musiktage am 5. Juli 1997 wurde für die Münsinger Musikfreunde ebenso wie für die Künstler zu einem bewegenden Ereignis.

Über Diana Kempffs Gedichte schreibt Widmann im Vorwort zur Partitur des Werkes:

> Ihre Lyrik ist Ausdruck einer offenkundig zutiefst gequälten Seele und kommt uns wunderlich-versponnen entgegen. Einer zerbrechlichen Zartheit steht eine bisweilen fast brutale Härte unversöhnlich gegenüber. Das Schubert'sche "Fremd bin ich eingezogen" gilt für sie in besonderer Weise und äußert sich in ihren Versen in einer Nähe zu allem Fremden [...], Abseitigen und [...] Übernatürlichen. Dieses geisterhaft-spukende Element versuchte ich durch meine Textauswahl und mit musikalischen Mitteln in diesen nun *Sieben Abgesängen* zu verdeutlichen.

Der erste Gesang vertont ein kurzes Textfragment: ". . . trostlos wie Schweigen die Zeit verklirrt". Die Musik ist karg; der extrem leise Beitrag der drei Instrumente spricht von Hoffnungslosigkeit angesichts einer wie gefroren wirkenden Zeit. Echte Vorwärtsbewegung ist hier so unvorstellbar, dass die Gesangstimme sogar innerhalb einzelner Silben zwischen den Buchstaben zögert und die erreichten Töne immer wie entmutigt absinken lässt. Das Klavier stellt als Einleitung sechs Tupfer auf dem tiefsten und zwei der höchsten Töne der Tastatur in den Raum, schweigt dann während des Gesanges und lässt erst zum abschließenden, gesprochenen und ebenfalls fallenden "(ver-)klirrt" eine Mollterz im Subkontrabereich erklingen,

während die zuvor nur wie seufzend mit einem "dunklen Luftgeräusch" teilnehmende Klarinette die trostlose Stimmung in einer beschleunigend absteigenden Luftgeräusch-Leiter unterstreicht. Die Violine setzt in der Mitte der Einleitung mit dem hohen *e*-Flageolett ein, das schon in Widmanns *Ikarische Klage* die Zeitlosigkeit symbolisiert und auch während der energiegeladenen Stasis zu Beginn des *ersten Streichquartetts* erklingt. Dieses wie geflötet klingende *e* ist der einzige Beitrag der Violine zum ersten Abgesang. Am Schluss des kurzen Stückes, nachdem die letzte Silbe der Sängerin, das Bassintervall des Klaviers und die Luftgeräuschleiter der Klarinette verstummt sind, bleibt das fahle Flageolett für die Dauer eines *senza misura*-Taktes mit *fermata lunga* allein im Raum stehen – ausdrücklich ohne Diminuendo und damit ohne die dem Menschen so nötige Andeutung der vorhersehbar ablaufenden Zeit. (Sowohl die entrückte Stimmung in extrem langsamem Tempo als auch dieses *e*-Flageolett der Zeitlosigkeit werden im palindromisch korrespondierenden siebten Gesang gespiegelt.)

Die sechs Zeilen des zweiten Stückes sind an eine Wolke gerichtet, die beschworen wird, sich auszuregnen:

Regenbote
mein Schöner
schöner als Lichtgeschrei
Regenbote
mein Schöner
zieh mir das Unsre herbei

Wer das Gedicht ohne Kenntnis seiner Entstehungsgeschichte liest, ahnt vermutlich nicht sofort, was mit der Begrüßung des "Regenboten" gemeint ist, und noch weniger, dass das "Unsre", dessen Heraufkunft erbeten wird, eine zerstörerische Wirkung haben könnte. Widmann allerdings lässt daran keinerlei Zweifel. Die Musik übersetzt die Spannung zwischen dem nach zu viel Sonne ("Lichtgeschrei") erhofften segensreichem Nass und der gewaltigen Entladung atmosphärischer Energie in eine fast allgegenwärtige tonale Reibung mit bis zu zweioktavigem Tonumfang. Alle Linien bauen direkt oder indirekt auf dem Tonpaar *cis–d* und dessen Quinttransposition *gis–a* auf, realisiert als kleine None oder eine ihrer tonalen Verwandten.[10] Dabei entwirft Widmann eine subtile, nur intuitiv zu erspürende Parallele

[10]Wie in der Einleitung ausgeführt, zähle ich zu den 'tonalen Verwandten' der kleinen None, die ja als oktavierter Halbton gehört werden kann, deren enharmonisches Gegenstück (die übermäßige Oktave), die um einen Halbton verkleinerte Oktave (große Sept bzw. verminderte Oktave) sowie letztlich auch den nicht oktavierten Halbton selbst.

zwischen den Phrasen, die die identische erste und vierte bzw. zweite und fünfte Gedichtzeile vertonen (“Regenbote” / “mein Schöner”).

- Die erste Phrase beginnt mit der steigenden kleinen None *cis*'–*d*'' und endet im Gesang mit dem tieferen *d*'. Die None wird instrumental verdoppelt (zum *cis*' tritt wenig später die Violine mit *sfffz* Bartók-Pizzicato, zum *d*'' das Klavier mit trocken-kurzem *sfffz*). Dem Schlusston folgt das Klavier mit der fallenden None *d*–*Cis*, dann die Violine mit *a*''–*gis*', bis die Klarinette zum *d* zurückkehrt.
- Die zweite Phrase eröffnet der Sopran mit der steigenden None *gis*'–*a*'', imitiert von den Nonen *d*–*Cis* und *dis*'''–*e*'''' im Klavier und einem *gis*''–*a*''-Triller in der Violine, der vom Klavier und dann von der Klarinette zunehmend abgewandelt aufgegriffen wird. Der Sopran schließt die Phrase spiegelnd zum Anfang mit *a*''–*gis*''. In einer Art Nachspieltakt erweitert die Klarinette die chromatische Geste zur Dreitonfigur *a*''–*gis*''-*g*'', während das Klavier zum Ankerton *cis* zurückkehrt, den auch die Klarinette abschließend erreicht.
- In der dritten Phrase beginnt der Sopran außerhalb der Nonentöne. Die Klarinette setzt ihren chromatischen Abstieg mit *e*''-*es*''-*d*'' fort und verdoppelt dann die Singstimme auf ihrem Schlusston, dem hohen *cis*'''. Zusammen mit dem Klavier, das diesen Zielton mit Akkorden rund um die Oktave *cis* aufgreift, durchzieht das *cis* der Klarinette noch den ganzen langen T. 15.
- Die vierte Phrase beginnt im Gesang auf *c*'', greift dann jedoch einige der Tongesten der ersten Phrase auf und endet wie diese auf *d*', von der Klarinette mit der Septenkurve *cis*'-*d*-*cis*' vorbereitet und von einem Bartók-Pizzicato-*d*' der Violine unterstrichen.
- Die fünfte Phrase beginnt und endet im Gesang mit der aus dem Nachspieltakt der zweiten erinnerten Dreitonchromatik *a*'-*as*'-*g*' und schließt wie dort in Klarinette und Klavier auf *cis*.
- Wie in der dritten Phrase wird auch in der letzten das Spiel mit den thematischen Tönen vor allem den Instrumenten überlassen. Als Grundton wiederholter Klavierakkorde bestimmt *cis* die ersten sechs Takte dieser längsten Phrase des Stückes. Im Nachspiel verklingen die über mehrere Oktaven verteilten Töne *a/b/h* einer nach dem anderen.

Von der dichten Durchdringung aller Linien mit den Tonpaaren *cis*-*d* und *gis*-*a* weicht die Sängerin, wie die obige Auflistung andeutet, in den inhaltlich hervorgehobenen Textzeilen 3 und 6 ab. Auch die Instrumente setzen hier spezifischere, sogar zeichenhaft deutbare Ausdrucksakzente: So erklingt zu dem Wort “Licht” prominent das *e*-Flageolett der Violine aus

dem ersten Lied, verdoppelt durch ein Plektron-Pizzicato-*e*"" im Flügel und gefolgt von einem Triller rund um *e*"". In Phrase 6 dagegen endet die Violine einen Halbton tiefer, mit kurzem *es*-Flageolett. Widmann unterscheidet "dieses hohe *e*-Flageolett, das ein ganz eigenes Timbre auf der E-Saite der Geigen hat,"[11] von allen anderen Obertönen. Am Schluss des Stückes ertönt also nicht zeitenthobenes Singen, sondern etwas qualitativ ganz Anderes: ein auf der A-Saite über einem gegriffenem Grundton künstlich erzeugter Oberton statt eines natürlichen auf der leeren E-Saite. Es scheint, als wolle der Komponist mit tonalen Mitteln erläutern, dass es sich bei Kempffs "herbeizuziehendem Unsren" um eine Chiffre für das Schicksal handelt, dem nichts und niemand entgehen kann – hier um den mit dem erhofften Regen einhergehenden zerstörerischen Blitz.

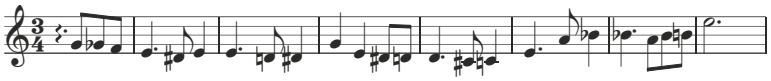
Neben der großen Spannung durch die tonalen Reibungen und das bei "[Luftge-]schrei" tatsächlich schreiende hohe *cis* der Sängerin fällt in dem Stück vor allem der gleichsam gestaute Puls auf. Die Endsilbe "-schrei" wird von Akkordwiederholungen des Klaviers gedehnt, die im Vergleich zum vorangehenden Tempo verbreitert sind; das korrespondierende Wort "herbei" am Schluss, *pp non vibrato* gesungen, ist von einem ähnlichen, jedoch wesentlich umfangreicheren Pulsieren umgeben, das sich trotz sukzessive wegfallender Akkordtöne bis zum *fff* steigert und so mit geradezu beängstigender Intensität eine andere Seite der unerbittlichen Zeit abbildet. (An palindromisch entsprechender Stelle, im instrumentalen Abschnitt des vorletzten Abgesangs, geschieht das Gegenteil: der Puls, von Anfang an laut, gerät in eine sich überstürzende Raserei.)

Das dritte, "Tanz der toten Seelen" betitelte Stück ist ein sogenannter "Zwiefacher", ein leicht bewegter Volkstanz, der im süddeutschen Raum sowie in Österreich und Tschechien verbreitet ist.[12] In der volkstümlichen Form ist die Musik des Zwiefachen durch den ständigen Wechsel zwischen zwei Taktarten, meist 2/4 und 3/4, der Tanz durch eine Kombination aus Dreher- und Walzerschritten charakterisiert. Widmann verbindet diese metrische Typisierung mit oktavversetzter Chromatik; außerdem verkürzt er manche 2/4- auf 3/8- und 3/4- auf 5/8-Takte. Wer mit dem volkstümlichen Genre nicht vertraut ist, mag die Rückleitung des Strophenbeginns auf eine (hypothetische) Walzermelodie hilfreich finden:

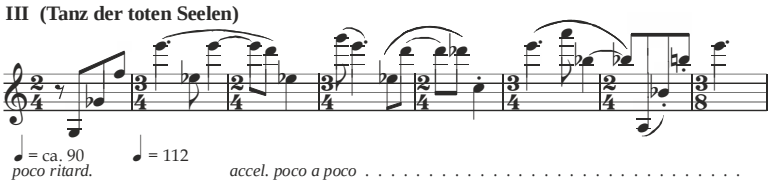
[11]Widmann im Interview mit Markus Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 93.

[12]In Orffs *Carmina Burana* erklingt einer der instrumentalen Tänze als Zwiefacher. Dvořák verwendet den Furiant, eine tschechische Variante des Zwiefachen, im ersten und letzten Satz aus den *Slawischen Tänzen* op. 46 sowie im dritten Satz der 6. Sinfonie in D-Dur. Auch Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* enthält einen Bauerntanz im Wechseltakt.

NOTENBEISPIEL 43: Virtuelle Walzer-Vorform des Themas



NOTENBEISPIEL 44: Das tatsächliche Thema in Widmanns Zwiefachem



Der Form nach ist der "Tanz der toten Seelen" eine Art Strophenlied mit dreifachem Refrain. Dieser erklingt beim ersten und zweiten Mal identisch zu den auch im Gedicht refrainartig wiederkehrenden Zeilen; die letzte Wiederaufnahme – zu dem syntaktisch ähnlichen, aber inhaltlich anderen Text der dritten Strophe – ist auch musikalisch modifiziert.

Luftweich über den Gräbern
flockige Seelen
verdunstet steigt es und fällt
und sie steigen und sie steigen
hinab in die Luft
hinauf in die Gruft
und sie wandern und wandern und wandern

So sein ist nirgends
unter zerbröckelnden Hirnen
keiner wird wiederkehren
keiner kehrt mehr zurück
und sie steigen und sie steigen
hinab in die Luft
hinauf in die Gruft
und sie wandern und wandern und wandern

Fackeln
vertriebene Seelen
Irrlichtgewäsch
und sie geistern und sie geistern
um jedes Grab
waschen die Hand in Mondstrahl
und sonnenfinstern Stunden
treiben die Zeit fortan
und sie wandern . . .

Diese Refrains sind übrigens nicht nur metrisch als ‘echte’ Walzer komponiert; sie verbreiten durch ihre eingängige, den Gesang mit mindestens einer Instrumentalstimme parallel führenden Melodie, ihre kleinen Intervalle und vielen Synkopen eine Stimmung, die an Kaffeehausmusik erinnert und den scheinbaren Ernst der unermüdlich steigenden toten Seelen – “hinab in die Luft, hinauf in die Gruft” – bricht bzw. ironisiert.

Deutlicher noch als durch seine melodischen Linien wird das ganze Stück durch die Begleitung charakterisiert. Dies zeigt sich zunächst in der Harmonik: Die ersten drei Takte der instrumentalen Anfangszeile und etlicher weiterer Phrasen sind mit Terzenschichtungen über dem hier auch melodisch vorherrschenden Grundton *e* unterlegt; allerdings fehlt jeweils die das Tongeschlecht definierende erste Terz (*g* bzw. *gis*). Widmann richtet es so ein, dass die wechselnden Umkehrungen der Akkordfolge $E^9/E^{11}/E^9$ über einer falschen ‘Humbdada’-Basslinie *d-as-d* erklingen. Beim Einsatz der Gesangstimme geht diese verfremdet-rustikale Begleitfigur ins Pizzicato der Violine über, was angesichts der Worte, die ein Weiterleben der Seelen Verstorbener jenseits der Gräber andeuten, recht makaber wirkt. Wenn der Text dann die Bewegungen der “flockigen Seelen” anspricht und damit verstörend konkret wird, fügt das Klavier pochende Bassanschläge auf den beiden tiefsten Tönen der Tastatur hinzu, als wollte es schon hier das erst in der dritten Strophe angesprochene “Geistern” vorausnehmen. Besonders beklemmend wirkt die Begleitung beim Gesangseinsatz in der zweiten Strophe. Die Worte der Dichterin, die das zuvor noch postulierte Weiterleben der Seelen jetzt nihilistisch entwerten, sind hier in langsamen, im höchsten Register chromatisch fallenden Schritten ametrisch gegen das Wechseltaktmuster gesetzt, doch das Klavier setzt unbeirrt die ‘Humbdada’-Basslinie dagegen. Ähnlich pietätlos mutet der Schluss an: Gerade noch hat die Sopranstimme davon gesungen, dass die geisternden Seelen “die Zeit fortan treiben”, da setzt die Musik zu einem Accelerando an, bis sie in zuletzt rasendem Tempo mit fallenden Leitern (aus Klappengeräuschen der Klarinette, *col legno*-Staccati der Violine und Bass-Staccati des Klaviers) ähnlich plötzlich abbricht wie ein Leben unter einem Schicksalsschlag oder ein vom Blitz gefällter Baum. (Das palindromische Gegenstück zu diesem makabren Totentanz ist die sehr nachdenkliche, melodisch betont schlichte Volksweise im fünften Abgesang.)

Im Zentrum des Zyklus steht erstmals ausdrücklich der Baum. Dieser spricht im zwölfzeiligen Hauptteil des Textes selbst und vollzieht damit einen Perspektivenwechsel. Das Gedicht artikuliert die vermeintlichen Empfindungen und Gedanken der Linde bei den Aufräumarbeiten nach

ihrem Sturz – Eingriffe in ihre Glieder und ihr Inneres, die sie wie eine Operation am hinfälligen und todgeweihten, aber durchaus noch bewussten Körper erlebt, eine Verletzung jetzt nicht mehr durch die Kräfte der Natur, sondern durch den Menschen. Die quasi als Epilog nachgeschobene Einzelzeile dagegen erinnert an die Kehrseite dieser Verletztheit: Indem die Dichterin die berühmten Worte aus Wilhelm Müllers "Der Lindenbaum" zitiert, das Schubert in seiner *Winterreise* vertont hat, evoziert sie ein Bild, in dem der Mensch, getreu der Symbolik romantischer Literatur, seine Sehnsucht nach Geborgenheit in einer Welt voller Gefahren und Einsamkeit an einem meist alten, stets wohltuend Schatten spendenden Baum festmacht. Dieser idealisierten Linde, die mit dem sanften Rauschen ihrer Zweige innere Ruhe oder einen sanften Tod verheißt, stellt Kempffs Gedicht den als Abfallprodukt zu entsorgenden konkreten Baum gegenüber.

Aber sie kommen
sichten den Baum
den Berg hügelan wie getreten
Wurzeln schmerzhaft unterm Gedröhn
sie schaufeln und schaufeln
sie schaufeln uns zu
legen Schnüre und Schläuche
Zement ins Hirn ins Herz
gebläht der Stamm
damit die Augen puppenhaft
das Blatt noch einmal sei
für dich und mich

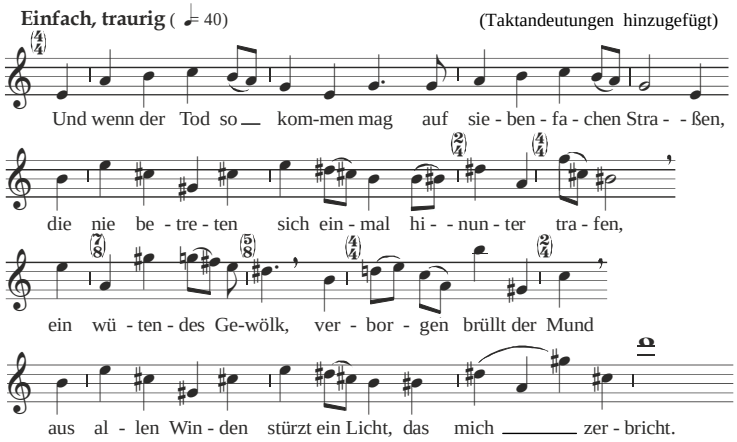
und seine Zweige rauschten . . .

Dieser zentrale vierte Abgesang ist der klanglich dichteste; Widmann markiert sein Tempo als "bedrohlich, erregt, atemlos". Die chromatischen Konturen setzen sich hier nicht nur über Oktavversetzungen hinweg fort, sondern bilden durch Weiterführung oder Ergänzung in immer wieder anderen Stimmen ausgedehnte Arabesken, die sich zum Teil ihrerseits in mehrere Stränge spalten. So entsteht eine Art tonales Skelett, um das sich und aus dem sich Äste in allen (Klang-)Farben ranken. In höchste Höhen schießende Glissandi (am Ende des dem Stichwort folgenden instrumentalen "Gedröhns" und zu den letzten Worten vor dem "Lindenbaum"-Zitat) und die sängerisch extreme Linie akzentbetonter Töne zu "für dich und mich" (*d*'' *as*'', *f*'' *es*''') wirken wie Aufschreie in größter Not. Danach wirkt das unbegleitete, leise und retardierend gesprochene "und seine Zweige rauschten" wie bitterer Hohn. In der Stretta mit ihrem abwärts crescendie-

renden Martellato und plötzlich zu Oberton-Nachklängen abgedämpften Schlusston weicht dieser Hohn einem spürbaren Erschrecken.

Im fünften Gedicht vertont Widmann die Singstimme nach Art einer alten Volksweise: Die Melodielinie verläuft, besonders zu Anfang, vor allem in Sekundschritten, Terzen und wenigen Quarten; die erste Zeile besteht aus zwei weitgehend identischen Hälften, die zweite Zeile wird bis auf abweichende Schlussbildungen in der vierten wiederholt. Zugrunde liegt ein modal gefärbtes e-Moll in der ersten und dritten, cis-Moll in der zweiten und vierten Zeile. Der volkstümliche Eindruck bleibt allerdings nicht ungebrochen: Suggeriert die erste Liedzeile im *senza misura* notierten Takt noch regelmäßiges 4/4-Metrum, so schleicht sich in der zweiten Zeile bereits ein Kurztakt mit nur zwei Vierteln ein und die dritte Zeile wird sogar durch ein Taktpaar aus 7/8 und 5/8 und eine Verkürzung des Schlusstones metrisch verfremdet. Auch die Kontur erweist sich nach dem Beginn mit schlichten Liedintervallen als zunehmend zerrissen: Die das "wütende Gewölk" zeichnende Chromatik sowie ein zum "Brüllen" hochoktavierter Melodieton unterstreichen den emotionalen Gehalt der dritten Zeile, der den Gesang beschließende Nonensprung zum *d'''*, das nicht nur sehr hoch liegt, sondern noch dazu so leise wie möglich gesungen werden soll, setzt musikalisch um, wie das "aus allen Winden stürzende Licht", durch das die Linde zerbirst, von innen erlebt werden mag.

NOTENBEISPIEL 45: Das Lied der Linde über die Erfahrung des Todes



Die drei Instrumente halten sich während dieses Gesanges weitgehend zurück. Im Klavier ertönt vor Einsatz der Singstimme nur ein im Saitenkasten gezupftes mittleres *e*, das bei gehaltenem Pedal verklingen soll. Die

Klarinette greift dieses *e* auf, als die atmosphärische Energie auf "siebenfachen Straßen" zur Erde fährt und sich zu einem tödlichen Blitz vereint, und unterstützt dann mit einem langsamen, sehr leisen Legatoabstieg über *cis* nach *gis* das in der zweiten Gesangszeile etablierte cis-Moll. Die Violine tritt zu dem Wort "hinunter", damit quasi den Einschlag des Blitzes manifestierend, mit einem "sehr geräuschhaften" *ricochet* auf *e* hinzu. Wenn sie diese Bogenstangenwürfe später, wie zuvor die Klarinette über *cis* (zu "wütenden Gewölk") nach *gis* ("brüllt der Mund") absteigend, wiederholt, bestätigt dies jedoch anders als in der zweiten Zeile nicht die den Gesang bestimmende Tonart, sondern stellt dem hier im Sopran mit metrischen Verkürzungen und atemberaubend großen Sprüngen erklingenden a-Moll weiterhin cis-Moll entgegen. In der reprisenartig vertraut beginnenden vierten Zeile schließlich scheint zunächst durch die leere Klavierbassquinte über *cis* das harmonische Fundament wieder hergestellt; doch die vierteltönig abgesenkte Chromatik der Klarinette erzeugt einen Eindruck von Brüchigkeit, der den von Zerbrechen sprechenden Schluss des Textes ahnungsvoll vorausnimmt.

Zum hohen *d* des Soprans setzt die Violine mit einer Flageolettlinie ein, die die erste Liedzeile nach d-Moll transponiert. Dieses Geigenecho, das als Todesgesang des inzwischen am Boden liegenden Baumes gehört werden kann, wird von der Klarinette in lebhafter, chromatisch durchsetzter Kontrapunktik begleitet, bricht dann jedoch abrupt vor der Rückkehr zur Tonika ab. Nonverbal erklingt hier erneut "Und wenn der Tod so kommen mag auf siebenfachen ..."; das Klavier spielt sogar noch einen punktierten Auftakt, auf den der erwartete Taktschwerpunkt jedoch ausbleibt. Es ist, als wolle die Musik den jetzt erst erfolgenden 'Sterbemoment' des Baumes, das Abbrechen des zuvor noch vorhandenen, von Beobachtern allerdings schon gar nicht mehr vermuteten Bewusstseinsstromes, andeuten.

Der sechste Abgesang ist als Kontrast zum fünften konzipiert. Auch hier trägt die Sängerin mit nur spärlicher Begleitung zunächst den ganzen Text vor, bevor die Instrumente in einem Nachspiel plötzlich hinzutreten. In jeder anderen Hinsicht jedoch sind die beiden Stücke diametral verschieden. Anstelle der gleichmäßigen Bewegung der Melodik während der Beschreibung des todbringenden Blitzes im fünften ertönen in dem die Folge des Einschlags schildernden sechsten zwei unerbittliche Accelerandi. Sehr langsam einsetzend und in Takten mit zunehmend kürzer gewünschten Fermaten notiert, entwickelt sich das Tempo im texttragenden ersten Abschnitt bis zu einem ersten Höhepunkt, um sich dann, erneut langsamer beginnend, im instrumentalen zweiten Abschnitt bis zum Prestissimo zu steigern. Statt der diatonischen Melodik der tragenden Stimmen im fünften

Stück und der dort den Gesang harmonisch begleitenden Töne der Instrumente erklingt im sechsten Stück ein Sprechgesang, immer wieder unterbrochen von fallenden Bassglissandi im Saitenkasten des Flügels und, in der zweiten Texthälfte, untermalt mit auf und ab gleitenden Glissandi der Violine, die Widmann sich "wie eine bedrohliche Sirene" vorstellt. Das hier vertonte Gedicht beschreibt den zerstörten Baum als quasi absurdes Objekt, das angegafft, aber selbst von den Kindern bald wieder vergessen werden wird:

Die Wurzel auf dem Kopf
die Krone erdgekrallt
um Spitz und Turm
ein Gang, ein Gehn
du liebes Kind
es wird verwehn

Der Text des Sprechgesanges erscheint in der Partitur begleitet von Aufführungsanweisungen, die besser als jede Beschreibung wiedergeben, wie man sich die Realisierung vorzustellen hat[13]:

Die WURzel auf dem KOPF	*schmerzhaft, gedehnt; mit viel Atemluft, pp-p*
die KROne ERDgekrallt	*etwas höher, mp < mf > mp*
um SPITZ und TURM	*schneller sprechen, insgesamt höher, p < mf*
ein GANG, ein GEHN	*noch schneller, noch höher, mp < f*
du LIEbes KIND	*atemlos schnell, noch höher, f < ff*
es wird verWEHN	*wieder langsam sprechen, wieder etwas tiefer, aber höher werdend, f < fff [mit lang gezogener, verschiedene Tonhöhen durchlaufender Endsilbe]*

Das instrumentale Nachspiel steht ganz im Dienst der Darstellung einer Extremsituation. Hier finden nicht mehr Leben und Erleben der gefällten Linde durch plötzlichen Abbruch ein Ende; vielmehr rasen die Gefühle, die der Anblick des vom Blitz gefällten mächtigen Baumes in den Betrachtern auslöst, auf eine Art spirituellen Kataklysmus zu. Im Klavierpart ist dies fast mathematisch genau umgesetzt: Auf die Initialzündung eines *ffff*-Cluster-Schlages, den der Pianist mit beiden Unterarmen auf den weißen und schwarzen Tasten im Bassregister ausführt, folgen – nur noch von der linken Handfläche ausgeführt – weitere Bassclusterattacken, die zuerst in einer zehnteilig auskomponierten, metrisch genau notierten

[13]Silben in Großbuchstaben zeigen an, was Widmann als "die höchsten Ton-(Sprech-) Höhen der einzelnen Satzpartikel" markiert, zusätzliche Unterstreichungen die innerhalb eines Satzpartikels erwünschte Hebung der Stimme anlässlich der zweiten Betonung.

Beschleunigung verlaufen,[14] dann jedoch für weitere 16 Anschläge in ein *accel.* - - - - - - - übergehen. Ergänzt werden die metrisch immer näher zusammenrückenden Bassclusters durch ein ebenfalls in auskomponierter Beschleunigung beginnendes, zweihändig klirrendes Spiel in der höchsten Oktave des Klaviers, das zwischen Einzeltönen und bis zu sechsstimmigen Klängen changiert, sowie einem in langen Tönen ganz allmählich dichter werdenden Aufstieg von Klarinette und Violine. Zuletzt kulminiert erst die Klarinette, dann auch die Violine in wilden "Schreien des Entsetzens", deren Ausführung der instrumentalen Fantasie der Musiker überlassen ist, während das Klavier im Prestissimo-Schlusstakt in einem ausgedehntem, "sukzessive ins sehr schnelle Martellato übergehenden" Extremcluster-Tremolo gipfelt. Widmann kontrastiert hier sehr effektvoll die innere Sicht der dem Blitzeinschlag zum Opfer fallenden Linde mit den expressionistischen Gesten der Umstehenden.

Im letzten Satz kehrt die Musik zum Tempo des ersten Abgesanges (Viertel = 56) zurück mit einem musikalischen Minimalismus, der den im ersten Abgesang gehörten auf eine andere Ebene hebt. Erschien dort die Zeit gleichsam gefroren, so ist sie hier überwunden – und mit ihr die Logik der menschlichen Sprache. Schon Kempffs Gedicht deutet mit ungewöhnlicher Syntax und nachdenklich stimmenden Bildverdrehungen diese neue, vertraute Gesetze und Denkgepflogenheiten transzendierende Ebene an:

> In den Bäumen sind unsre Seelen gewesen
> langer Zeit vor
> sind in den Bäumen Seelen gewesen
> langer Zeit vor
> sind in den Seelen Bäume gewesen
> langer Zeit

Widmanns Musik zu diesem Text basiert im Wesentlichen auf einem einzigen Klang, einer Terzenschichtung über einem A-Dur/Moll-Dreiklang (*a-cis/c-e-*[*g*]*-b-d*). Unter der Überschrift "friedlich, entrückt" setzt dieser Klang mit einem leisen *a'* der Violine ein, das vom Klavier übernommen wird und sich ganz allmählich, wenn ein Ton nach dem anderen hinzutritt, zu einem schwingenden "Glockengeläut"-Puls entwickelt. Nach etwa einer halben Minute tritt unter Verstärkung der Klarinette der Basston *d* hinzu, der fast das ganze Stück ankert. Erst jetzt wird der Klang durch Terzen – zuerst die Moll-, dann die Durterz – auch harmonisch definiert. Der volle

[14] Die Abstände zwischen diesen Bassclusteranschlägen betragen (der Übersicht zuliebe z.T. minimal auf- oder abgerundet) $^{11}/_{8}$ - $^{9}/_{8}$ - $^{6}/_{8}$ - $^{4}/_{8}$ - $^{3}/_{8}$ - $^{2}/_{8}$ - $^{3}/_{16}$ - $^{2}/_{16}$ - $^{3}/_{32}$ - $^{1}/_{16}$ - $^{1}/_{16}$ .... Beim Übergang zu den Sechzehnteln setzt das lange *accel.* ein.

Undezimenakkord ist schließlich mit dem zwanzigsten langsam schwingenden Klavieranschlag nach einer Minute erreicht. Nach gut vier Minuten setzt ein rückläufiger Prozess ein, der jedoch hier nicht den Akkord betrifft, der den Seelen – unsren und denen der Bäume – zugeordnet ist, sondern den die Zeit verkörpernden Puls. Dieser wird mit zunehmend längeren Pausen durchbrochen, bis er endlich ganz aussetzt. Gleichzeitig mit dem Beginn dieses Überganges in die Zeitlosigkeit setzt das hohe *e*-Flageolett der Violine wieder ein, das wie im ersten Abgesang noch nachklingt, lange nachdem alle andere Musik verstummt ist.

Die Sopranstimme und, abwechselnd mit ihr oder auch überlappend, die beiden Melodieinstrumente verlaufen unabhängig von diesem Glockenpuls. Die vorwiegend syllabische, jedoch ungewöhnlich stark gedehnte Gesangslinie bewegt sich in für Hörer geheimnisvoll bleibender Rhythmik voller Synkopen von bis zu 14/4 Länge. Ihre Töne füllen fast das gesamte Zwölftonspektrum, wobei dem in Reibung mit dem Grundton *a* tretenden *as* eine besondere Rolle zukommt: Auf *as*' und *as*" singt die Sopranistin im ersten und zweiten Zeilenpaar die erste Silbe des Wortes “Seele”, beide Male im sonst seltenen Zusammenklang mit einem Klavierakkord; auf *as*' beschließt sie auch das erste Couplet und auf *as*" das letzte, nachträglich verdoppelt und bestärkt von Violine und Klarinette.

Ob der das ganze Stück bestimmende, mit zwei Schlägen pro Takt langsam schwingende “Glockengeläut”-Klang im Klavierpart dieses Abgesangs tatsächlich als allzu plakatives Symbol einer kirchlichen Totenfeier für die gefällte Linde interpretiert werden muss, wie es einige Rezensenten bemängelt haben, sollte dem Urteil jedes einzelnen Hörers überlassen bleiben. Wichtiger ist sicherlich die Einbeziehung des Pulsierens in die den Zyklus als Ganzes charakterisierende musikalische Abbildung unterschiedlicher Dimensionen der Zeit. Widmann deutet an, dass er Kempffs Reflexionen über die unterschiedlichen Momente im Sterbensprozess eines Baumes nicht zuletzt zum Anlass genommen hat, über das subjektive Erleben von Zeit nachzudenken: das Empfinden von Stillstand, Dehnung, Stauchung und erneutem Stillstand. Dies überzeugt durchaus bei einem Komponisten, der wenig später (2001-2004) in sechs “Lichtstudien” einem musikalischen Äquivalent der Ambivalenz von Korpuskel- und Wellentheorie und etwa parallel dazu (2001, 2003, 2006) dem Wesen von Echo und Hall nachspüren sollte.

Oktett

Schubert gilt mit seinem 1824 komponierten op. posth. 166 in F-Dur für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass als Begründer des Oktetts aus Bläsern und Streichern. Die Einschätzung beruht auf der besonderen Qualität dieses Werkes, denn tatsächlich hatte Schuberts Zeitgenosse Louis Spohr (1784-1859) schon 1813 eine Komposition geschrieben, die ebenfalls drei Bläser und fünf Streicher kombiniert, wenn auch mit zwei Abweichungen in der Besetzung: Spohrs Oktett in E-Dur op. 32 sieht statt des Fagotts ein zweites Horn und neben Cello und Kontrabass nur eine Violine, dafür aber zwei Bratschen vor. Beide Werke beginnen mit einer langsamen Einleitung zu einem schnellen Kopfsatz (*Adagio–Allegro*) und enthalten ein Menuett sowie einen liedartigen Satz mit Variationen. Schuberts sechssätzige Anlage steht noch in der Tradition der klassischen Divertimenti (sie enthält sowohl ein Menuett mit Trio als auch ein Scherzo mit Trio); Spohrs elf Jahre früher entstandenes viersätziges Werk dagegen entspricht der Satzfolge klassischer Sinfonien, Sonaten und Kammermusikwerke.

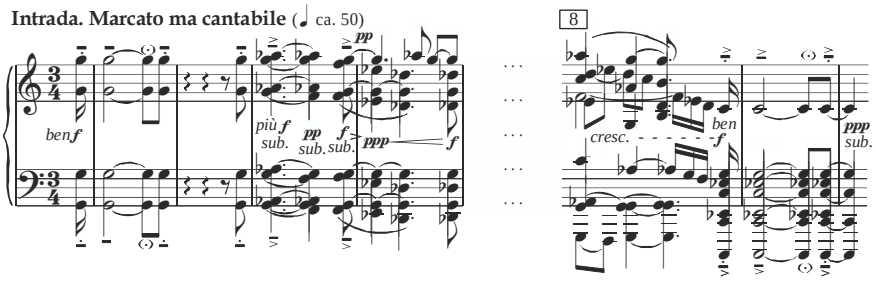
In der schubertschen Besetzung, die Widmann übernimmt, entstanden im 20. Jahrhundert mehrere Nachfolgewerke, u. a. 1933 das viersätzige, in Sonatenform konzipierte *Oktett* des Iren Howard Ferguson (1908-1999), 1969 das einsätzige *Anaktoria* des Griechen Iannis Xenakis (1922-2001), 1972 das viersätzige *Octuor* des Franzosen Jean Françaix (1912-1997) und 1977 "*O Orpheus singt*", *Fünf lyrische Stücke für Oktett* des deutschen Komponisten Michael Denhoff (*1955). Hindemiths fünfsätziges Oktett von 1958 ist gleichfalls von Schubert inspiriert; es folgt ihm in der Charakteristik zweier Mittelsätze als Lied und Scherzo sowie in der Unterteilung der Rahmensätze in eine langsame Einleitung und einen schnellen Hauptteil, orientiert sich hinsichtlich der Besetzung jedoch teilweise an Spohr, indem es statt der Violinen die Bratschen verdoppelt.[15]

Wie Hindemith und Denhoff wählt Widmann die fünfsätzige Anlage. Indem er zwei seiner Mittelsätze als Menuett und Lied bezeichnet und die Rahmensätze "Intrada" und "Finale" statt durch einen langsamen Einleitungsabschnitt durch ein gemeinsames Eröffnungssignal verbindet, das gleichfalls Ruhe ausstrahlt und wie Schuberts Kopfsatz im Unisono beginnt, greift auch er auf die Vorbilder aus dem frühen 19. Jahrhundert zurück.

[15]Sowohl Schuberts als auch Hindemiths Besetzungen können als unterschiedliche Antworten auf Beethovens Septett angesehen werden, dessen Instrumentierung Schubert um eine zweite Violine, Hindemith dagegen um eine zweite Viola ergänzt.

Im überraschend tonal klingenden Kopfsatz sind viele der 3/4- und 6/4-Takte durch die alternierend oder überlagert eingesetzten Rhythmen ♩ ♩. ♪ und ♩. ♪♩ geprägt, doch entsteht nirgends eine melodische Thematik. Das ‘Signal’ erklingt insgesamt fünfmal, auf jeweils verschiedenen Tonstufen, in unterschiedlicher Harmonisierung und mit wechselnder Einbindung in die Phrasenstruktur, stets mindestens im *forte* und mit Akzenten oder *sfffz*-Unterstreichung auf der jambischen Tonwiederholung. Es eröffnet den Satz in der reinsten Version, als Unisono aller Instrumente auf *g*, der Quinte (oder Dominante?) des sich im Anschluss materialisierenden phrygischen Modus auf *c*. Dabei spielt das Streichquartett in Doppelgriffen und sorgt so für eine fast sinfonisch wirkende Zwölfstimmigkeit. In Fortspinnung des Signals entwickelt sich sodann eine Phrase, die den Tonraum nur sehr allmählich erweitert und an ihrem Ende auch zum *g* zurückfindet, bevor das Signal selbst in T. 8-9 auf *c* versetzt wiederkehrt:[16]

NOTENBEISPIEL 46: Das Signal im Kopfsatz des Oktetts

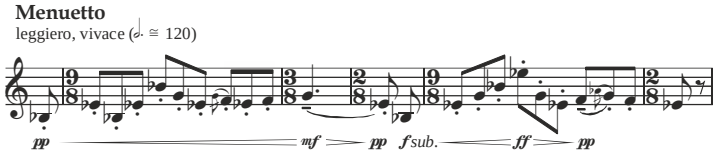


Im weiteren Verlauf des Satzes ertönt das Signal zweimal als vielfach alterierter Akkord, der zunächst in eine kantable Homophonie, später in eine virtuose Hornkadenz einbricht. Das nicht wie bei Schubert der Einleitung gegenübergestellte, sondern durch Tempotransposition (♪ = ♩) fast unmerklich erreichte “4-fache Tempo” beginnt mit einer Kantilene des Fagotts, das verschiedene kleinstufige Melodiefetzen aneinanderreiht. Nach überleitenden Läufen der zweiten Geige sorgt das fünfte, überraschend in Dur harmonisierte Signal für einen letzten Neuanfang. Die Musik strebt mit großer Steigerung einem Höhepunkt zu, kommt jedoch mit einem *pp subito* zum Halten, bevor die kurze Coda – unter erneuter Führung des Fagotts – in einem geheimnisvollen Tredezimenakkord verklingt.

[16]Das Notenbeispiel gibt die Musik particellartig ohne Verdopplungen und Klangfarben wieder, um den im Partiturbild teils verschleierten Verlauf der Linien herauszustellen.

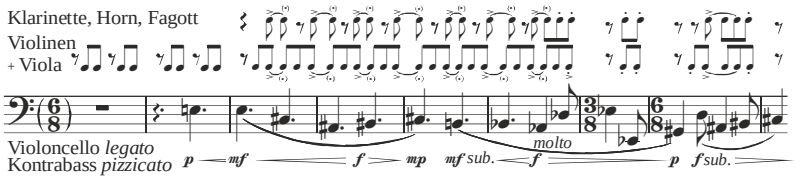
Der "Menuetto" überschriebene zweite Satz entspricht nach Tempo und Stimmung eher der Vorstellung von einem Scherzo. Widmann folgt in der Anlage den traditionellen Vorlagen, doch ist das *da capo* des Hauptteiles nur rudimentär ausgebildet. Die Textur des Satzes ist gegenüber dem Kopfsatz deutlich vereinfacht; sie besteht in den A-Teilen des Menuett/Scherzo-Abschnitts aus vier Strängen – der Hauptstimme im Horn, zwei melodischen Nebenstimmen in Klarinette und Fagott (streckenweise verdoppelt in Violoncello und Kontrabass) und einer homophonen Begleitung in Violinen und Viola. Das Hauptthema wird aufgrund der Verbindung seiner Instrumentalfarbe mit den Staccato-Dreiklangsbrechungen im blechbläserfreundlichen Es-Dur als 'Jagdthema' wahrgenommen, ein Eindruck, der durch die beiden melodischen Vorschläge noch verstärkt wird, so dass man versucht ist, über die metrischen Unregelmäßigkeiten der beiden Phrasenhälften – insbesondere die Verkürzung der Schlusstöne – hinwegzuhören.

NOTENBEISPIEL 47: Das 'Jagdthema' des "Menuetto"



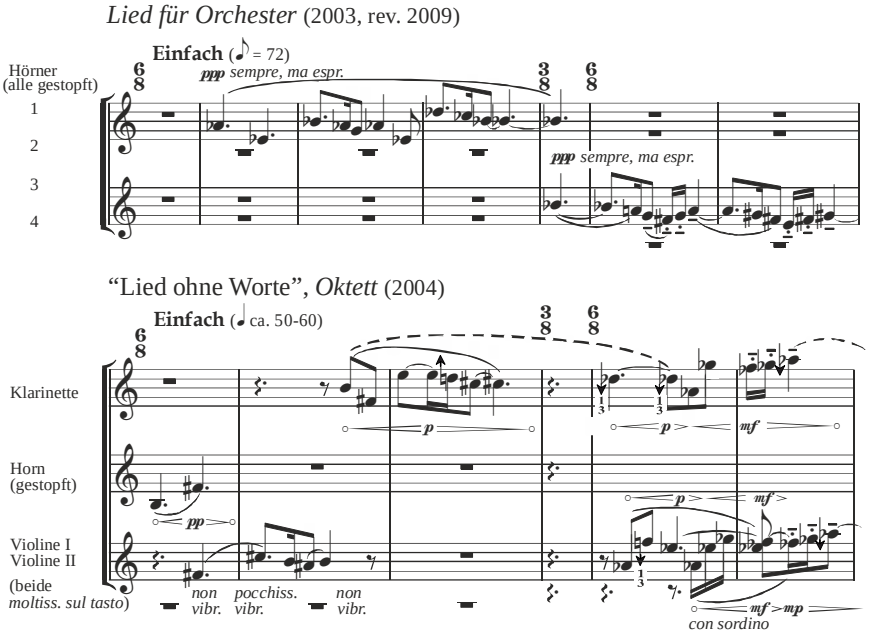
Das Trio ist nicht nur durch den vorangehenden Kadenzschluss, sondern auch durch Gegensätze in Textur, Artikulation und Klangfarbe deutlich abgesetzt. Die Führung übernimmt das legato spielende Cello, vom Kontrabass in kantabel gewünschtem Pizzicato verdoppelt. Die zwei begleitenden Stränge betonen das 6/8-Metrum, indem die drei höheren Streicher den Taktschwerpunkten der Hauptstimme die beiden unbetonten Achtel hinzufügen, während die drei Bläser ausschließlich die Synkopen betonen. (Als "schattenhaft" leise Kontrastfarbe im Mittelteil des Trios spielen alle fünf Streicher gegeneinander verschobene Dreiergruppen aus Bogenhand-Pizzicato, Griffhand-Pizzicato und passiver Anbindung.)

NOTENBEISPIEL 48: Thema und Begleitrhythmen im 'Trio' des 2. Satzes



Für den "Lied ohne Worte" benannten Mittelsatz des Oktetts, der in der CD-Aufnahme "Jörg Widmann: Works for Ensemble" mit 8¾ Minuten länger ist als Intrada + Menuetto (7¾ Minuten) oder Intermezzo + Finale (7½ Minuten), greift Widmann auf das Thema seiner ein Jahr früher entstandenen sinfonischen Komposition *Lied für Orchester* zurück. Deren Eröffnungsgeste erklingt hier in einer abgesehen von der Umkehrung des ersten Intervalls exakten Transposition auf den dritten Halbton. Die Aufforderung "Einfach" sowie die metrischen Wechsel zwischen 6/8 und 3/8 sind beibehalten, wenn auch das Tempo wesentlich langsamer sein soll als in der Vorlage. Die Zusammensetzung der Kontur in Form einer Klangfarbenmelodie, die im *Lied für Orchester* erst später zum Tragen kommt und zunächst vor allem zwei der vier gestopften Hörner beteiligt, beginnt hier bereits beim zweiten Ton und führt in der Ablösung des gleichfalls gestopften Horns durch die vibratolos fahl spielenden Geigen und die Klarinette zu häufigen Schattierungswechseln. Die zweite Teilphrase weist zwar mehr Abweichungen von der Vorlage auf, doch setzt sie sich ebenso wie der weitere Verlauf des Satzes ähnlich dem etwas früheren Werk wesentlich aus den Rhythmen und zusammen:

NOTENBEISPIEL 49: Das melodische Selbstzitat im "Lied ohne Worte"



Wie das Notenbeispiel zeigt, verfährt Widmann zudem mit Melodie und Textur in einer Weise, die er – im weiteren Umfeld der Idee der chorisch gemeinsamen oder von einer Stimme zur anderen wandernden Gestaltung einer Linie – im Anfang 2004 komponierten *Chor für Orchester* erprobt hatte. Es geht um die rhythmisch asynchrone Fortschreitung zweier parallel oder unisono geführter Stimmen, die kurze 'Schein-Engführungen' zur Folge hat (vgl. in T. 5-6 des *Oktetts* z.B. die Tonfolge *ges-fes-ges-as* von Klarinette und Violine II).

Der erste Phrasenkomplex findet in T. 10 im überraschenden *ben forte* aller acht Instrumente seinen Abschluss mit einem sechseinhalb Oktaven überspannenden H-Dur-Dreiklang. Ein Neubeginn mit einer vom Bass über die Klarinette und Violine zur Klarinette zurückkehrenden zweiten gemischt-farbigen Phrase integriert ein erneutes Zitat der Anfangstakte, diesmal auf *d*. Erst ganz allmählich erhält die weitgehend einstimmig wirkende Linie einen Hintergrund in Form von Flageolett-Liegetönen, aus denen sich erst ab T. 38 eine zweite Stimme emanzipiert. Danach jedoch baut sich bald eine alle Spieler einbeziehende Steigerung zu einer Acht-Terzen-Schichtung auf A-Dur auf,[17] die nach dem gleichzeitigen Aufstieg von Klarinette und erster Geige ins höchste Register mit einem plötzlichen, erschütternden Zweioktavenfall in *ffff | ppp sub.* einbricht.

Der Kontrastabschnitt des Satzes stellt der zuvor nur anlässlich struktureller Schlüsse verdichteten Ein- und Zweistimmigkeit die durchgehende Beteiligung aller Instrumente gegenüber. Die punktierten und synkopischen Rhythmen weichen Skalen, in denen sich ein kurzes Zitat aus dem Kopfsatz verbirgt, das jedoch beim Hören kaum auszumachen ist.[18] Mehrstufige Crescendi, zum Schluss unterstrichen mit Bartók-Pizzicati und Bogenwurfgruppen des Basses, Flageolettglissandi und Tremoli mehrerer Streicher sowie Flatterzungen-Crescendi in Horn und Fagott führen zu einem neuen *ffff-ppp*-Einbruch mit Zweioktavenfall der Klarinette. In der Tiefe plötzlich allein gelassen, präsentiert diese eine Reprise, die wie so oft in Widmanns Werken nur rudimentär ist und stark verfremdet klingt. Die Coda schließlich unterwirft die Idee des Liedhaften einem Auflösungsprozess, der mit leise jaulenden Glissandi des gestopften Horns, Bass-Pizzicati, Flageoletttönen und kurzen Melodiefetzen unterhalb jeden Tempos ins Nichts verklingt.

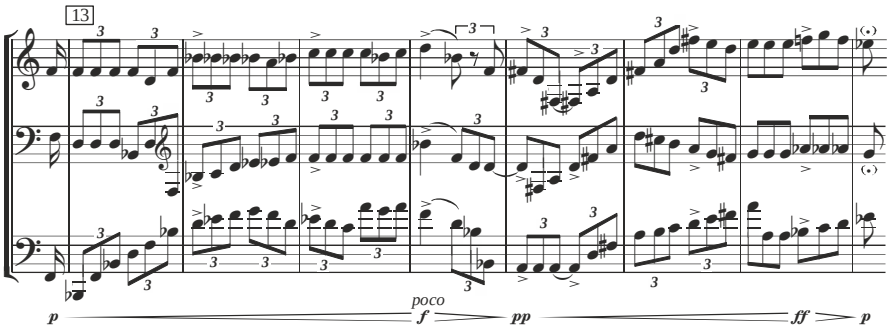
[17] Der auf dem crescendierenden, zuletzt halbtönig getrillerten *a* des Kontrabasses ruhende Akkord, der ab T. 39 allmählich entsteht und mit dem Ende von T. 43 seine volle Tonstärke in *ffff* erreicht, umfasst die Töne *a-cis-e-g-b-d-f-as*. Er wird im Folgenden quasi tonal über einen cis-Moll-Dreiklang in der ersten Umkehrung nach H-Dur[7] weitergeführt.

[18] Vgl. Violoncello in Satz III, T. 53-57 mit Violoncello in Satz I, T. 12-14.

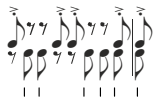
Dieser *senza misura*-Schluss mit den tonlich undefinierten Glissandokurven des Horns unter einer *fermata lunga* bildet zusammen mit dem gleichfalls *senza misura* mit *fermata lunga* markierten Anfangstakt des vierten Satzes eine markante, mit einer Gesamtdauer von fast einer Minute auffallend lange Unterbrechung der "Musik" dieses Werkes. Der Effekt ist umso größer, als das ohnehin kurze Intermezzo durch das verspätete Einsetzen eigentlicher 'Töne' und den knapp eine Minute später erfolgenden *attacca*-Übergang zum Finale wie eine Art furioser Einleitung zum viel gewichtigeren Schlusssatz wirkt.

Im Anfangstakt des Intermezzo spielt der Kontrabass – wie zuvor das Horn – allein und tonlich undefinierbar. Die Anweisung lautet: "Mit Bogen senkrecht (!) am Steg entlang streichen; mit höchstem Druck, so dass ein unkontrolliertes Glissando-/Jaul-Geräusch entsteht". Diesem je nach Instrument unterschiedlich langen Takt folgen ca. 20-25 Sekunden höchst erregter Musik, die mit kurzen Crescendo-Ausbrüchen (*sfffz p sub.*, *pp* < *ff*, etc.), Bogenstangenwürfen des Kontrabasses, gestaffelten Bartók-Pizzicati der Streicher und einer über drei Oktaven fallenden Doppelzungen-Linie des Fagotts für tumultartige Intensität sorgt. Eine Überraschung bieten bald darauf die drei Bläser, die ein volkstümliches Jagdlied in konventioneller Harmonik kurz anspielen und gleich anschließend harmonisch verfremden:

NOTENBEISPIEL 50: Ein Jagdlied im "Intermezzo"



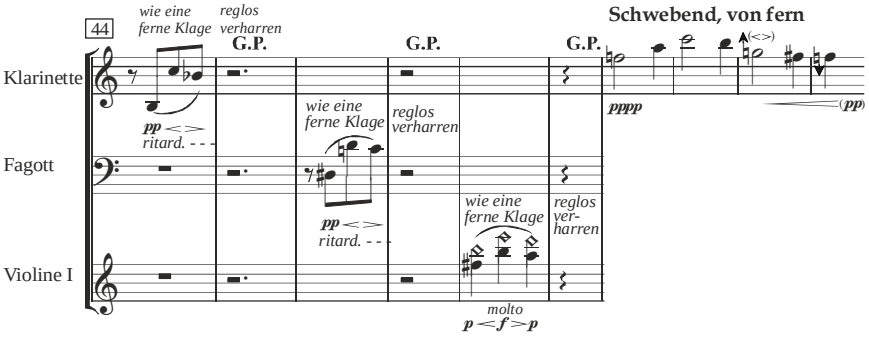
Kurz darauf gehen Achtel und Achteltriolen bei *Agitato* in zunehmend schnellere Notenwerte über, und bald rast der Satz mit polyrhythmischen Läufen, Synkopen, Flageolett-Glissandi und allerhand Knallgeräuschen über Triller- und Tremoloketten mit einem humorvoll schlichten Schlussrhythmus einem sechsoktavigen *g* zu, das mit dem erwähnten *attacca*-Anschluss in die Wiederaufnahme des Signals aus dem Kopfsatz mündet.



Der Finalsatz, auf den alles in diesem Intermezzo zustrebt, nimmt in zweifacher Hinsicht Bezug auf den Kopfsatz des Oktetts, indem er quasi Material und Stimmung voneinander trennt: Das originale, in mehrfacher Oktave auf *g* ruhende Signal[19] erklingt hier in etwas beschleunigtem Tempo, während die beinahe starre Langsamkeit des "Intrada"-Beginns erst den zweiten, "gefrorene Zeit" überschriebenen Abschnitt bestimmt. Die auf das Eröffnungssignal folgende, den Tonraum erweiternde Verarbeitung, die im Kopfsatz bereits im achten Takt zum Ausgangspunkt *g* zurückkehrt und zu einer Wiederaufnahme des Signals auf *c* führt, zieht sich hier bis T. 30 hin. Sie kreist von Anfang an nicht wie in der Vorlage nur um *g*, sondern zugleich um dessen Tritonus und Quint und unternimmt dann bald einen mehroktavigen Abstieg. In der Tiefe setzt eine expressiv *pp* intonierende Stimme nach der anderen auf *h* und seinen Nachbarhalbtönen aus, durch eine Generalpause vom folgenden Abschnitt getrennt.

Hier scheint das "Finale" zum zweiten Mal zu beginnen. Die ersten sieben Takte nach der Generalpause, in denen ein sehr leiser H-Dur-Septakkord von diversen Geräuschen durchdrungen ist, und die letzten sechs Takte des Satzes, die zwar einen G-Dur/Moll-Nonakkord umspielen, aber sonst klanglich ähnlich sind, können als Rahmen wahrgenommen werden. Die zweite Einleitung stellt in der unbegleiteten Klarinette eine Figur in den Raum, die in vielfacher Gestalt diesen Abschnitt des Finales durchzieht, wobei sie all ihre Parameter verändert, aber stets auch für Hörer gestisch gut erkennbar bleibt. Nach drei weiteren Generalpausen führt die Klarinette in der "Schwebend, von fern" charakterisierten Passage eine neue, gleichfalls mikrotonal eingetrübte Kontur ein. Das kontrapunktische

NOTENBEISPIEL 51: "Ferne Klagen" im Finale

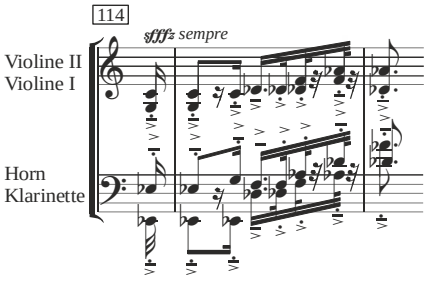


[19]Tatsächlich sind instrumentale Farbgebung und Bassumfang des oktavierten *g* leicht verändert; auch der Auftakt, vom dramatischen Sechzehntel auf das entspanntere Achtel verlängert, verändert den Eindruck dieser Komponente unmerklich.

Zusammenspiel dieser Figur mit der “fernen Klage”, wie Widmann sie in der Partitur nennt, bestimmt die folgenden Minuten der Musik. Nach etwa einer Minute initiiert das Cello mit der zweiten, “schwebenden” Komponente einen Kanon, doch auch in diesen bricht die nach einer Pause einsetzende Dreitongeste der “fernen Klage” bald wieder ein.

Dann jedoch setzt die Klarinette den vielen Klagen Arpeggio-Wellen entgegen, die in zunehmendem Tempo und sich erweiternder Amplitude bald auch die zunächst still liegenden, dann wieder vermehrt “klagenden” Mitspieler anstecken. Im Tumult des resultierenden *Molto vivace* kämpfen punktierte Figuren zunächst wenig erfolgreich um eine Aufmerksamkeit, die erst erreicht wird, als Klarinette, Horn und Violinen, rhythmisch begleitet von den tieferen Instrumenten, eine erneute ‘klassische’ Jagdmusik-Geste anstimmen:

NOTENBEISPIEL 52: Die Jagdgeste im “Finale”



Ein wiederum rauschhaft ausbrechendes Crescendo gipfelt in einem elfstimmig in *fffffff con tutta la forza* tremolierten Akkord. Das darauf folgende, die zweite Einleitung palindromisch spiegelnde Rahmenendstück, das mit seinem sehr plötzlichen Abdämpfen des Klanges zum *piano* lautmalerisch zunächst ein ‘Schließen’ nahelegt, dann mit einem diminuierenden Nachklang in Flageoletttönen, Flageolettglissandi und schattenhaft leisen Bogenstangenwürfen ins Nichts verblasst, raubt Hörern mit der Intensität seiner unerwarteten Stille schier den Atem.

Mit den beiden expliziten (oben in Notenbeispielen gezeigten) sowie weiteren andeutungsweise volkstümlichen Einschüben, mit der Gegenüberstellung von musikantischen Passagen und Segmenten in komplexer Textur und mit der Abwechslung von intimer und orchestral großflächiger Zeichnung erinnert Widmann betont an Schuberts op. posth. 166, das er als “das zentrale Bezugswerk” seines *Oktetts* bezeichnet.[20]

[20] Jörg Widmann in Markus Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 95

Quintett

Für sein *Oktett* hatte Widmann sich Schubert als Vorbild gewählt; für sein *Quintett* orientierte er sich an Mozarts Werk für dieselbe Besetzung, dem 1784 entstandenen Quintett Es-Dur KV 452 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. In einem Interview[21] beschreibt er enthusiastisch, was ihn an Mozarts Stück begeistert und angeregt hat:

> Das, was Mozart ohnehin auszeichnet, die Überraschung, der Trugschluss, die falsche Fährte, die Fremdheit der Harmonik, treibt er in diesem Stück auf die Spitze. Alles, was verboten ist, hat er dort gemacht. Es waren ja schon Quintparallelen verboten und Tritoni noch mehr. Und jetzt nimmt er verminderte Septakkorde, die aus zwei Tritoni bestehen, und verschiebt sie scheinbar vollkommen willkürlich, einfach parallel. Das war damals verboten, verboten! Also eine höchst wunderliche, eigenartige Welt.

Angeregt durch Mozarts beispielhafte Spielfreude plante Widmann ursprünglich einen Reigen großenteils experimenteller Fragmente, um "diese fünf scheinbar traditionellen Instrumente abzutasten, was als Aura übrig bleibt von dem, was das Instrument einmal war, und wie man vielleicht noch ganz woanders hingehen kann." Etliche Aspekte dieser Idee sind im fertigen Werk zu erkennen. Dazu gehört die zum Entstehungszeitpunkt in Widmanns Werk ohnehin schon selbstverständliche Einbeziehung von Atem- und Klappengeräuschen für die Bläser, aber auch das bis dahin vor allem in Skizzen nachweisbare Experimentieren mit Akkordtypen. Die Anlage in achtzehn nummerierten Abschnitten, von denen zehn eine Spieldauer von weniger als einer Minute haben, entspricht dem anfänglichen Plan einer Serie von Fragmenten. In einigen Sätzen werden traditionelle Genres, Formen und Kompositionstechniken neu beleuchtet.

Mehrere Besonderheiten halten dieses vielgliedrige Werk zusammen. Für den Gesamteindruck von wesentlicher Bedeutung ist das, was man als 'Staffellauf' bezeichnen könnte – hier nicht nur, wie in den von Widmann so geschätzten Klangfarbenmelodien, von einem Instrument zum anderen, sondern vom Ende eines Satzes zum Beginn des folgenden. Dabei werden Töne oder ganze Akkorde über Pausen oder Fermaten und Tempo- sowie Stimmungsgegensätze hinweg aufgegriffen und einer neuen Entwicklung zugrunde gelegt. In dieser Weise gruppiert Widmann die zunächst unübersichtlich wirkende Anzahl von Sätzen zu drei Blöcken:

[21]Eva Blaskewitz, "Ein Garten voller wunderbarer Dinge: Jörg Widmanns Quintett für Klavier und Blasinstrumente", in Programmheft der Berliner Philharmoniker, 10. 11. 2006.

I 1. Eingang [ca. 0'40"[22]],
2. Verwunschener Garten [ca. 0'55"],
3. Kontrapunktische Studie (1) [ca. 0'53"],
4. Falsche Fährte [ca. 1'47"];[23]

II 5. Choral (1) [ca. 0'36"],
6. Akkord-Etüde (mit Cantus firmus) [ca. 0'52"],
7. Coda (mit Dies irae-Sequenz) [ca. 0'18"],
8. (Verworfener) Fluchtgedanke [ca. 1'40"],
9. Kontrapunktische Studie (2) [ca. 0'19"],
10. Triller-Etüde [ca. 1'30"];[24]

III 11. Im Kreis [ca. 1'19"],
12. Kontrapunktische Studie (3) [ca. 1'00"],
13. Verlorener Walzer [ca. 0'50"],
14. Choral (2) [ca. 0'44"],
15. Mit Humor [ca. 1'16"],
16. Liedchen [ca. 1'07"],
17. Verwunschener Garten [ca. 0'55"],
18. Flugtraum [ca. 2'21"].[25]

[22]Angaben zur Spieldauer der einzelnen Sätze nach einem mir dankenswerterweise von Schott Music zur Verfügung gestellten Mitschnitt.

[23]"Eingang" endet mit Klavier Einzelton *e'* — "Verwunschener Garten" beginnt mit unbegleitetem Auftakt *e'* im Klavier, endet mit *b/des* in den Bläsern + Handflächencluster Klavier — "Kontrapunktische Studie" beginnt mit u.a. Horn/Klarinette *b/cis'* + Handflächencluster Klavier, endet mit Horn/Klarinette *g/d'* – "Falsche Fährte" beginnt mit Horn/Klarinette *g/d'*, endet mit Geräuschen und einem *senza misura*-Takt *mit fermata lunghissima*.

[24]"Choral" endet mit Bläserakkord *D/des/g/b* — "Akkord-Etüde" beginnt mit Klavierakkord *D/des/g/b*, endet mit 6-stimmigem Klavierakkord — "Coda" beginnt mit Auftakt aus demselben Klavierakkord, endet mit Bläsern *e"/f"/e"'/ges"'* über Klavierbass *E/F* — "Fluchtgedanke" beginnt mit Bläsern *e"/f"/e"'/ges"'* über Klavier u.a. *E'/F'*, endet mit Fagott *B'* über Obertönen eines b-Moll-Dreiklangs im Klavierbass — "Kontrapunktische Studie" beginnt mit Fagott *B'* über b-Moll-Dreiklang im Klavierbass, endet mit u.a. Klarinette *des* über 10stimmigem Klavierakkord — "Triller-Etüde" beginnt mit arpeggiertem Vorschlag aus demselben Klavierakkord und Klarinette *cis*, endet mit Horn-Glissando in höchste Höhe.

[25]"Im Kreis" endet mit Fagott *es'* über Klavier *A'/d'* — "Kontrapunktische Studie" beginnt mit Klavier *A'/d'/es'*, endet mit Bläser *d/b'/f"* *attacca* erstmals ohne Pause oder Fermate — "Verlorener Walzer" beginnt mit Klavierdiskant *e'-b'-d"-f"*, endet mit Oboe multiphonics *b/f"* — "Choral" beginnt mit übergebunden Oboe multiphonics *b/f"*, endet mit u.a. Horn multiphonics *Es/g* — "Mit Humor" beginnt mit Fagott *Es* / Klarinette *g*, endet mit tutti *b/e'/h'* — "Liedchen" beginnt mit Klavier *h'-e'-e-h*, endet mit Klavierakkord mit u.a. *A/b/e'* — "Verwunschener Garten" beginnt mit unbegleitetem Auftakt *e'* über Begleitung mit *A* und *b* im Klavier, endet mit Handflächencluster im Klavier — "Flugtraum" beginnt mit achtstimmigem Klavierakkord im Bereich der Töne des Handflächenclusters.

Neben diesen jeweils lokal übernommenen Tönen gibt es einen, der als Zentral- oder Bezugston des ganzen Quintetts fungiert. Dieser Ton, ein *e*, bestimmt gut wahrnehmbar strukturell markante Momente des Werkes:

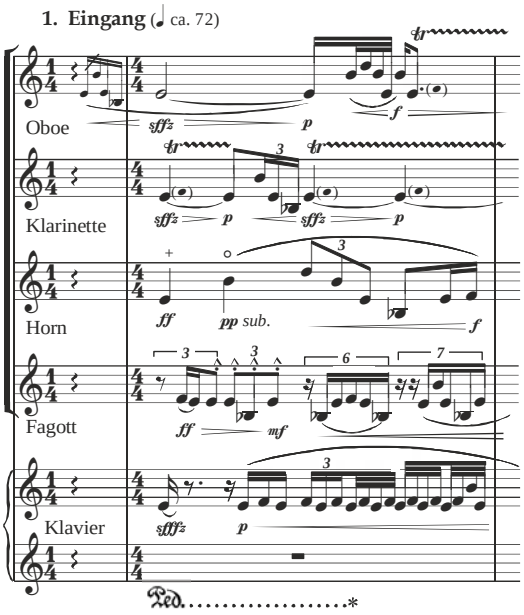
- Im "Eingang" genannten Kopfsatz ist *e* als Anfangs- und Endton sowie Zentrum aller melodischen Gesten faktisch allgegenwärtig;
- in Nr. 2 und 17 "Verwunschener Garten" dient das melodische *e* als Auftakt, von dem sich die Harmonik dann zunehmend entfernt;
- in Nr. 6 "Akkord-Etüde (mit Cantus firmus)" enden Vorder- und Nachsatz des im Bläser-Unisono erklingenden Cantus firmus auf *e*;
- in Nr. 7 "Coda" beginnt die erste Sequenz (in den Bläsern) und endet die letzte (im Klavier) mit *e*;
- Nr. 13 "Verlorener Walzer" beginnt und Nr. 15 "Mit Humor" endet, jeweils zentriert in *e,* mit Anspielungen auf den "Eingang" und dessen allgegenwärtiges *e*;
- Nr. 16 "Liedchen" setzt an mit einer Klavierbegleitung auf *e*, die erste Liedzeile beginnt zudem und alle nachfolgenden enden mit *e*;
- Nr. 18 "Flugtraum" endet mit *e* im Bläser-Unisono über einer in *e* ankernden Begleitung (gefolgt nur noch von einer basstonlos in die Höhe steigenden Coda).

Auf der Ebene der Formen und Genres gibt es sowohl offensichtliche als auch gleichsam versteckte Gruppenbildungen. Die engstmögliche Verwandtschaft zwischen zwei Sätzen, die notengetreue Wiederaufnahme, tritt hier als eine Art *da capo*-Reprise auf: Der Satz "Verwunschener Garten", dessen Titel Widmann in Interviews zu dem Stück auch gern als poetische Beschreibung des ganzen Quintetts verwendet, erklingt an zweiter und an zweitletzter Stelle, unverändert aufgegriffen bis auf eine leicht verstärkte Anfangsbeschleunigung. Auf einer zweiten Ebene finden sich Stücke, die als unterschiedliche Antworten auf eine selbst gestellte Aufgabe verstanden sein wollen. Dies gilt sehr offensichtlich für die drei kontrapunktischen Studien (Nr. 3, 9 und 12), zwei Choräle (Nr. 5 und 14) sowie zwei Etüden (Nr. 6 und 10). Aber auch mehrere wie Nachempfindungen romantischer Charakterstücke klingende Titel legen eine solche übergreifende Gruppe nahe (2. /17. "Verwunschener Garten", 13. "Verlorener Walzer", 15. "Mit Humor", 16. "Liedchen"). Auf der dritten Ebene gibt es werkimmanente Quasi-Zitate oder Anspielungen: Varianten kurzer Segmente früherer Sätze oder auch nur wiederkehrende Texturtypen, Tongruppen, oder Akkorde.

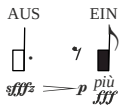
Den Kopfsatz bestimmt eine Textur, die im ganzen *Quintett* einmalig ist. In den ersten acht Takten des 11-taktigen Satzes "Eingang" umspielen alle fünf Instrumente einen einzigen Akkord in der um je einen Ganzton nach oben und unten erweiterten Oktave über dem mittleren *c*. Die

vertikale Anordnung der fünf Akkordtöne – *b/e'/f'/h'/d''* – enthält vier der 'Dreiklänge', die in Widmanns Œuvre generell eine wichtige und in einigen Sätzen dieses Werkes eine tragende Rolle spielen: zwei Varianten der Tritonus-Quint-Verschränkung (*b/e/f* und *e/f/h*) und zwei Varianten der Tritonus-Quint-Schichtung (*b/f/h* und *b/e/h*).[26] Gleichzeitig führt dieser "Eingang" die Polyrhythmik ein: Bevor das bewegte Spiel des Horns in der Mitte von T. 5 und das der Klarinette in der Mitte von T. 6 mit einem Liegeton ausklingt, treffen in jedem Viertelschlag unterschiedliche Unterteilungen (nach dem Muster 3 : 4 : 5) aufeinander. Das Notenbeispiel zeigt lediglich den auftaktartigen T. 1 und den vollen T. 2:

NOTENBEISPIEL 53: Die Akkordumspielung in "Eingang"



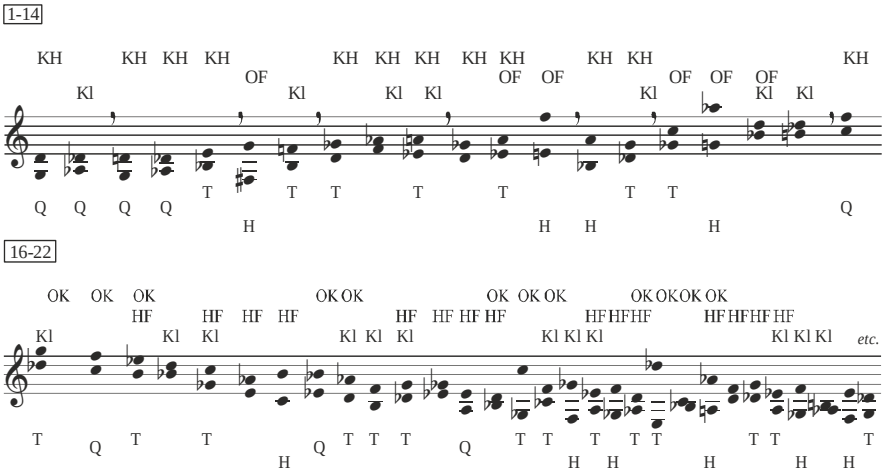
Nachdem das durch allerlei Artikulationsnuancen, starke dynamische Gegensätze, Flatterzunge, Triller, Tremoli etc. belebte fröhliche Chaos in einem Instrument nach dem anderen verebbt und zum Stillstand gekommen ist, fügen die Bläser überraschend eine homophone Geste hinzu: ein als "dunkles Luftgeräusch" heftig durch die Instrumente geblasenes gemeinsames Aus- und Einatmen.



[26]Noch häufiger sind in späteren Sätzen die Umkehrungen dieser Dreiklänge: die Tritonus-Quart-Verschränkungen *e/f/b* und *h/e/f* und die Tritonus-Quart-Schichtungen *h/f/b* und *h/e/b*.

Verschiedene Aspekte dieser "Eingang"-Musik werden im Verlauf des *Quintetts* aufgegriffen oder weiterverarbeitet. Das 'fröhliche Chaos' mit seiner immer wieder anderen Polyrhythmik erhält im ersten Drittel von "(Verworfener) Fluchtgedanke" ein neues Gesicht, wo allerlei stets bald abbrechende Einsätze der vier Bläser nicht nur in der Unterteilung der Schläge voneinander abweichen, sondern zudem meist nicht ganz synchron beginnen und enden. In der "Akkord-Etüde" und der an diese anschließenden "Coda" unterzieht das Klavier die den "Eingang"-Akkord charakterisierenden 'Dreiklänge' und ihre Varianten einer gesonderten Beleuchtung. Zuvor allerdings bestimmen die konstituierenden Intervalle bereits das Klangfarbenduett in "Falsche Fährte". Dieses Duett verläuft anfangs in ruhigen Notenwerten mit vielen unterbrechenden Pausen. Dann nehmen die Dichte des Instrumentenablösung und das rhythmische Tempo sukzessive zu, bis die Textur in T. 25 gleichsam zerbricht und in vielerlei Geräusche übergeht. Das Notenbeispiel zeigt, in rhythmischer Abstraktion, den ersten Abschnitt, in dem sich homophone Paare aus Klarinette + Horn (KH), Oboe + Fagott (OF) und dem durchwegs zweistimmig spielenden Klavier (Kl) mit Tritoni (T), Quinten oder Quarten (Q) und Halbtonvarianten (H) in Form großer Septen oder kleiner Nonen ablösen. Im zweiten Abschnitt, in dem Widmann zwei andere Bläserpaarungen, Oboe + Klarinette (OK) bzw. Horn + Fagott (HF), mit dem Klavier kombiniert, verdichtet sich die Musik in auskomponiertem Accelerando zu einem ständig changierenden Klangfarbengewebe :

NOTENBEISPIEL 54: Entwicklung des Klangfarbenduetts in "Falsche Fährte"



Andere Verarbeitungen der verschiedenen im "Eingang" verknüpften Aspekte hört man in drei weiteren Sätzen. In Nr. 10 verselbständigen sich die anfangs nur als klangliche Intensivierung eingesetzten Triller und Tremoli. In "Mit Humor" (Nr. 15) schließt ein aus Klappentrillern, Multiphonics, Luftgeräuschen und gegenläufigen Accelerandi und Ritardandi zusammengesetztes, aber nicht weniger fröhliches Chaos am Ende überraschend tonal mit der schon erwähnten Anspielung auf den "Eingang". Auch "Verlorener Walzer" (Nr. 13) knüpft in dem durch eine Fermate vom Rest des Stückes getrennten Vorspann mit ähnlichen, aber nie identischen Gesten an den Eröffnungssatz an.

Eine ganz andere Aufgabe hat sich der Komponist für seine drei kontrapunktischen Studien gestellt. Offensichtlich geht es ihm darum, welche Bedeutungen der Kategorie *punctus contra punctum* neben dem geregelten Beziehungsgeflecht gegeneinander gesetzter melodischer Linien noch abgewonnen werden können. So entstand als Nr. 3 eine Studie, die jede einzelne (Bläser-)Linie durch mehrere oktavüberschreitende Sprünge spreizt, jedoch eine nach dem einvernehmlichen Beginn kompromisslose komplementärrhythmische Ungleichzeitigkeit aller weiteren Töne erzielt. Nr. 9 präsentiert sich als ein aus dem Ruder laufendes Fugato, in dem sowohl die vier Bläser als auch das dreistimmig polyphon spielende Klavier gleich zu Beginn des Satzes drei unterschiedliche Tempi und Rhythmen eines Motivs verwirklichen, sich dann jedoch bald individuell und ohne gemeinsamen thematischen Bezug weiterentwickeln. In Nr. 12 schließlich umgibt ein von oktavierten T/Q-Verschränkungen und -schichtungen beherrschter Rahmen aus einer virtuosen Eröffnung des Klaviers und einem *Meno mosso*-Schluss einen Satzkörper, der das zuvor Entworfene weiterentwickelt: Gestaffelte Einsätze, in denen jedem Instrument kürzere Notenwerte vorgegeben sind als dem vorangehenden, führen zu fugato-artig hin und her geworfenen chromatischen 3- und 5-Ton-Clustern und enden in der für Widmann charakteristischen oktavierten Chromatik.

Die beiden Choräle – eine weitere der selbst gestellten Aufgaben, die den scheinbar klar definierten Genres neue Aspekte abgewinnen will – verbindet auf den ersten Blick nur das Schweigen des Klaviers und der chorische 'Gesang' der Bläser. Ansonsten könnten die zwei Sätze nicht unterschiedlicher sein. In Nr. 5 spielen die vier Instrumente Linien, die fast ausschließlich in Sekunden fortschreiten, sich nirgends kreuzen, im Vordersatz nach zwölf Vierteln einen gemeinsamen Höhepunkt erreichen, vor dem Nachsatz gemeinsam atmen und nach dessen zwölf Vierteln gemeinsam schließen. In Nr. 14 setzen die Bläser nacheinander ein und zwischendurch wieder aus, nie bewegen sich auch nur zwei Stimmen gleichzeitig

und zu keiner Zeit sind alle vier Instrumente am Klangbild beteiligt. Das chorische Element wird vielmehr dadurch erzielt, dass der ganze Satz ausschließlich aus Multiphonics besteht und auf diese Weise mit nur vier Bläsern eine latente Achtstimmigkeit erzeugt wird, die stellenweise sogar bis zur Zwölfstimmigkeit anwächst.

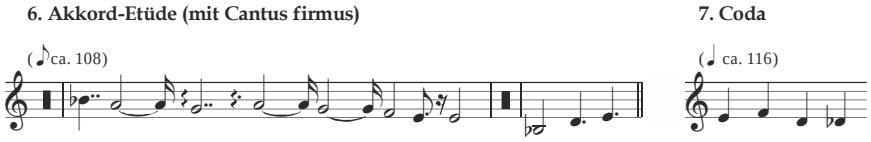
Neben diesen Auslotungen der Grenzen herkömmlicher Kompositionsprinzipien und den im "Eingang" angelegten, später in unterschiedlicher Weise weiterentwickelten Elementen bietet Widmanns *Quintett* noch eine zweite thematische Basis. Diese legt der zweite Satz, der durch seine identische Wiederholung als zweitletzter ohnehin eine Sonderstellung einnimmt. Er beginnt wie ein Klavierstück von Chopin oder Schumann, mit rollenden Quintolen und Sextolen-Arpeggien in der linken Hand, aus deren jeweils letzter Note die Rechte eine rudimentäre melodische Linie bildet. Obwohl die Töne dieser Kontur somit metrisch irrational fallen, wird schon die expressive kleine Kurve *a–b–a* im ersten vollen Takt vom Horn verdoppelt. Angeregt durch dieses Vorbild schließt sich das Fagott gleich darauf den Basstönen des Klaviers an, und bald beteiligen sich auch Klarinette und Oboe an der Weiterführung der Melodie. So entsteht zunächst ein quasi orchestral verstärkter Klaviersatz, bevor einzelne Bläser die Bindung an das Tasteninstrument lösen. Nach zwölf Takten gibt auch das Klavier seine romantische Schwelgerei auf und geht in einen vom mittleren *c* bis ins tiefste Register crescendierenden Abstieg aus toccataartig abwechselnden Handflächenclustern über.

Diese rudimentäre Melodik wird im 11. Satz minimal erweitert. Hier bewegt sich alles "Im Kreis": Eine konsequent komplementärrhythmische Klavierphrase wird mit abweichendem Schlusston wiederholt, dann auf den höheren Halbton transponiert und dort ebenfalls (verkürzt) wiederholt, während jeder der Bläser eine aus der chromatischen Dreitonkurve des "Verwunschenen Gartens" abgeleitete Phrase intoniert.[27]

Im zweiten Satz-'Block' erhält diese sehr schlichte Melodiebildung durch den Bläser-Beitrag zu "Akkord-Etüde" und "Coda" eine zusätzliche Quelle. Deren Unisono verläuft metrisch selbständig über den virtuosen, rechts und links unabhängig mit Dreiklängen aus T/Q-Verschränkungen und -schichtungen spielenden Sechzehntelduolen und -triolen des Klaviers. Dank der Verbindung von großen Notenwerten mit kleinen Intervallen strahlen der *Cantus firmus* in Nr. 6 und die (ebenfalls unisono eingeführte, später polyphon verarbeitete) Sequenz in Nr. 7 eine große Ruhe aus.

[27] Klarinette: *c–cis–d–c*, Horn: *c–cis–d–cis*, Oboe: *cis–d–es–cis*, Fagott: *cis–d–es*.

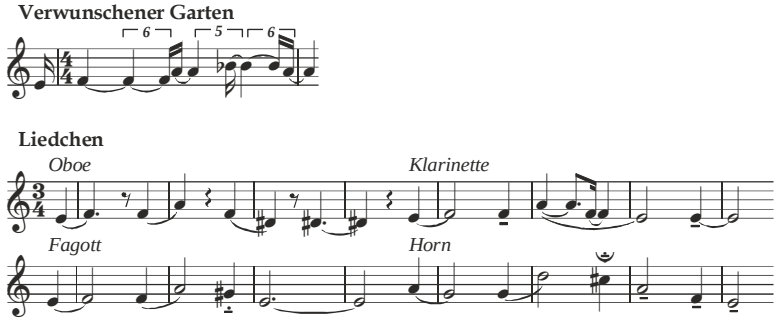
NOTENBEISPIEL 55: Cantus firmus und Sequenz



Im "Flugtraum", dem trotz seiner nur 2⅓ Minuten Spieldauer längsten Satz des *Quintetts*, verbinden sich Elemente aus diesen beiden Melodie-Vorbildern: Über den Intervallsprüngen und Akkordbrechungen der Celesta, die in diesem Finalsatz das Klavier ersetzt, vereinen sich erst zwei, dann drei und schließlich alle vier Bläser zu einem Unisono, das seine anfänglichen Dreitonkurven (*g–as–g*, [*des*]*–b–ces–b*, *b–ces–b*) aus "Verwunschener Garten" ableitet. Die spätere, tonlich ausladendere Phrase dagegen ist mit dem *Cantus firmus* über der "Akkord-Etüde" verwandt.

Auf andere Weise auf den Reprisensatz zurückbezogen sind "Liedchen" (Nr. 16) und "Verlorener Walzer" (Nr. 17). Im Liedchen entwickeln die Bläser die Melodie, die in "Verwunschener Garten" nie recht zum Zuge kam, zu einem vierzeiligen, abgeschlossenen Ganzen:

NOTENBEISPIEL 56: "Liedchen" als Verwirklichung eines Melodie-Entwurfs



"Verlorener Walzer" schließlich kann als eine Art Bilanz des Quintetts betrachtet werden, insofern Widmann in diesem Satz die T/Q-'Dreiklänge' mit der Idee einer Ironisierung romantischer Klavierstücke verbindet. Nach der eröffnenden Anspielung auf den "Eingang" hört man anfangs konventionelle Terzenparallelen, entdeckt jedoch bald, dass Oboe und Klarinette hier der quasi volkstümlichen Walzerbegleitung im Klavier einen Ganztonkontext gegenüberstellen. Horn und Fagott scheinen diese Terzen zunächst

in die traditionellen "Horngänge" überführen zu wollen, landen jedoch in einer langen Reihe von Tritoni (unter deren Einfluss auch der Klavierbass in Tritoni übergeht). Das überlappend wieder einsetzende Duett aus Oboe und Klarinette antwortet mit einer Parallele auf der Basis von Halbtonvarianten (kleinen Septen alternierend mit verminderten Oktaven), bevor das Klavier diesen merkwürdigen Walzer mit einem *Calmo*-Schlusstakt aus Tritonusschichtungen über T/Q-Verschränkungen beendet.

Als Widmann im Interview zu diesem Quintett seiner Begeisterung für Mozarts Werk derselben Besetzung Ausdruck verlieh und dessen Fähigkeit bestaunte, innerhalb eines vorgegebenen Genres zu überraschen und sich von keinen Tabus zurückgehalten zu lassen, griff er zwei Aspekte vor allen anderen heraus: die Harmonik und die Stimmführung von KV 452. Er selbst hat das Spektrum der Überraschungen nun drastisch erweitert. Sein Werk stellt eine Vielfalt unterschiedlichster Stile nebeneinander, die von kurzen Passagen barockisierender Kontrapunktik bis zum naiv Liedhaften, über Anklänge an romantische Klaviermusik bis zum Mikrotonalen und Geräuschhaften sowie darüber hinaus reicht.

Die Kürze der einzelnen Stücke, ihre so gegensätzliche Farbigkeit und die trotzdem spürbaren Querbezüge lassen an ein Kaleidoskop denken, in dem einige immer gleiche, in immer anderen Konstellationen zugleich neu und doch seltsam vertraut wirkenden Steine vielfältige Bilder ergeben. Die 'Steine', aus denen die einzelnen Bilder geformt werden, beziehen alle musikalischen Parameter mit ein: die Harmonik u.a. mit idiosynkratischen Intervallschichtungen, die Stimmführung mit einem Spektrum, das von Momenten strenger Polyphonie über romantisch-monodische Melodienseligkeit bis zu konsequenten Duetten aus je zwei Klangfarbensträngen reicht, die Farbskala durch Einschübe selektiver Besetzungskombinationen und instrumentenspezifischer Zusatzklänge und -geräusche.

Nichts davon ist heute, Anfang des 21. Jahrhunderts, noch "verboten, verboten!" Und doch öffnet Widmanns *Quintett* dem noch weitgehend im Tonalen angesiedelten Genre faszinierende neue Räume.