

Hans Zender

Elemente Litanei Recitativ

Seite 1

ELEMENTE (1976)

2418

Radiophone Komposition für zwei Lautsprechergruppen aus MODELLE für variable Besetzung (1971/73) und CANTO V (Kontinuum und Fragmente) für Stimmen (1972/74)

– Anni und Gustav Stein
herzlich zugeeignet –

Ausführende der für die Bandmontage verwendeten Stücke:

MODELLE: Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dirigenten: Hans Zender, Lothar Zagrosek und Burkhard Remppe
CANTO V: Vocalensemble Kassel, Dirigent: Klaus Martin Ziegler

Mischung und Realisation:

Hans Zender, Richard Hauck und Dettlev Kittler

Aufnahme: Juni 1977,
HESSISCHER RUNDFUNK

© 1976 BOTE & BOCK, Berlin

Seite 2

LITANEI für drei Violoncelli (1976) 19'00

Stephan Breith, Ulrich Heinen und Othello Liesmann, Violoncello

Aufnahme: Saarländischer Rundfunk

© 1978 BOTE & BOCK, Berlin

RECITATIV aus der Kantate
nach Meister Eckehart (1980) 5'26

Hildegard Laurich, Alt
Roswitha Staeger, Altflöte
Martin Galling, Cembalo

Aufnahme: Saarländischer Rundfunk

© 1981 BOTE & BOCK, Berlin

Cover Design: Günther Stiller, Taunusstein
Foto: Hans-Dieter Müller

© 1982 WERGO Schallplatten GmbH,
Mainz, W. Germany

Printed in Germany



harmonia
mundi
USA.

P.O. Box 64503
Los Angeles, CA 90064
(213) 474-2139

Schon klügere Leute als ich haben festgestellt, daß es „Stil“ im alten Sinn nicht mehr geben kann; deswegen dürfte es auch unmöglich sein, zu allgemeinen Kriterien einer heutigen musikalischen „Sprache“ zu gelangen. Sinnvoller erscheint es, in pluralistischer Weise nach verschiedenen, einander entgegengesetzten Sprachformen zu suchen; in der Komposition sind gewisse Extrempunkte erreicht worden, zwischen denen unser Erleben sich bewegt.

Auf der einen Seite die Konzentration auf das Erlebnis des „überraschenden Augenblicks“ – die Form wird hier zu einer Reihung fast punktförmiger Ereignisse, und dies erscheint mir als die Essenz der europäischen Musikentwicklung, zumindest seit Beethoven; auf der anderen Seite eine Neuentdeckung des Kontinuierlichen, der Periodizität, der langen statischen Flächen: die „asiatische“ Möglichkeit der Musik.

Ich bin, wie manche heute, fasziniert von der Rauschwirkung, den magischen Potenzen einer „statischen“ Musik. Allerdings ist mir – vor allem durch Erfahrungen mit Vorformen meiner „Modelle für variable Besetzung“, aber auch durch das häufige Dirigieren von Earle Brown – klar geworden, daß es absolute, das heißt, „endlose“ und unkontrollierte Statik in der Musik nicht geben kann; um die „Ruhe“ erlebbar zu machen, muß man die statischen Flächen mit minimalen Veränderungen ausstatten, die mit dem „inneren Ohr“ genau empfunden wurden. Auch scheint es mir ein Fehler zu sein, sich der Tendenz zur Statik kompositorisch restlos auszuliefern, adzu leicht entsteht eine abstumpfende, „drogenartige“ Musik. Nichts gegen musikalische Trips, aber der Komponist muß den Hörer immer wieder „zurückholen“.

Ich bin für die Integration verschiedener Techniken zu einem mehrschichtigen musikalischen Denken. Es erschien als Schwäche des Serialismus, daß er aufgrund seiner logischen Geschlossenheit eine Tendenz zum Sterilen entwickelte. Aber auch alle konsequent angewandten Zufallstechniken sind „geschlossene Systeme“ – auch wenn sie formal „offen“ sind; sie haben keinen Widerspruch in sich selbst. Ich halte es für sinnvoll, radikal widersprüchliche Systeme zusammenzuzwingen. Wollte man den Serialismus in seinen Wurzeln überwinden, müßte man auf qualifizierendes Denken überhaupt verzichten; zum Beispiel auf das temperierte Tonsystem, jede Art von präziser Rhythmik usw.; besser wäre es, den geschlossenen Rationalismus durch Integration von „nicht gerasterten Denkformen“ zu durchbrechen.

Außer an allen nicht-quantifizierten Notationen könnte man zum Beispiel an konsequent obertönigem Denken interessiert sein; die Möglichkeit, mit „reinen“ Intervallen zu arbeiten, scheint noch kaum neu genutzt; die Koppelung

mehrerer obertöniger Systeme eröffnet durch die vielen entstehenden Mikrointervalle neue Hörerfahrungen. Von den Neuentwicklungen der letzten Jahrzehnte scheinen mir für das Ohr besonders bedeutsam: das Hören in Schichten, der Ausbau der Klangfarbentechnik, das Erlebnis langer Flächen, die Mikrointervalle. Im Gegensatz zu diesen Differenzierungen kommt mir heute vieles verjährt vor: die Massierung der Mittel; die Lärmorgien; die unverbändliche Aleatorik; die Anbetung der elektronischen Technologie.

Hans Zender
(Aus dem Programmheft der
Donauesschinger Musiktage 1975)

People more clever than I have already established the fact that there can no longer be a "style" in the traditional sense of the word, and for this reason it should also prove impossible to coin a definition of the general criteria regarding the musical "language" of today. It would seem to make more sense to search in a pluralistic manner for various diametrically opposed forms of language. Certain points of extremity have been reached in composition, and our experience moves and takes place between these points.

On the one hand we have the concentration on the experience of the "surprising moment" – here the form turns into a series of, as it were, dot-like events, and this seems to me to be the essence of the development in European music, at least since Beethoven; on the other hand there is the new discovery of continuity, of periodicity, of extended static planes representing the "asiatic" approach to music.

Like many others today, I am fascinated by the intoxicating effects and the magical potentials of "static" music. However, mainly because of my own experiences with the preliminary structures of my "Models for Variable Instrumentation", but also because of the frequent occasions when Earle Brown was conducting, it has become clear to me that an absolute static, or "endless" and uncontrolled static state is, in music, an impossibility. In order to render the experience of a "state of rest" feasible, the static planes must be endowed with minimal variations which are accurately perceived by the "inner ear". I also believe it would be mistaken to surrender completely to a tendency towards static music in composition. This can lead only too easily to music which has a saturating and "drug-like" effect. I have no objection to "trips" in music, but the composer must continually "fetch back" the listener.

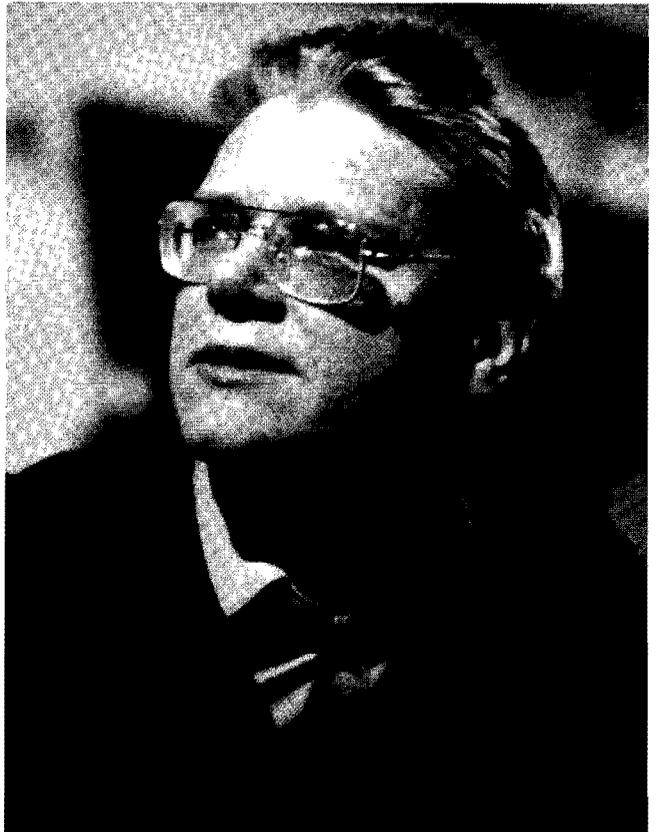
I advocate the integration into musical thinking of various techniques on various levels. Because of its consistent and closed system, serialism developed a tendency towards sterility, and this seemed to be one of its weaknesses.

But all the other techniques working with accidental occurrences are, if used consistently, also "closed systems" – even when they are "open" as regards their form: they contain no integrated contradiction. I believe it makes sense if radically opposed systems are forced together. If serialism were to be overcome to the very roots, one would have to do without thinking in terms of quantities altogether, without the even-tempered tone system for instance, or any kind of precise rhythm, etc. It would be better to break up the closed rationalism with integrated "undefined forms of thought".

Apart from all notations which are not expressed in quantities one might, for instance, investigate a method of thought consistently based on overtones. It seems that the opportunities for working with "pure" intervals have so far hardly been exploited in a new manner. The coupling of several systems of overtones opens up new possibilities in the field of listening because of the many resulting micro-intervals.

What seems to me to be of particular significance in the development of recent years is listening on different levels, the growth in the technique of using tone colours, the experience of extended planes, and the micro-intervals. I believe that in contrast to differentiations of this kind much is out of date today: the assembly en masse of the media employed, the orgies of noise, the noncommittal use of accidental occurrences, and the reverence for electronic technology.

Hans Zender
(translated by Stefan de Haan)



Intervalle evident zu machen, wählt Zender einen ebenso einfachen wie zwingenden Weg: die gesamte harmonische Konstruktion der »Litanei« besteht aus einer Kette von Intervallen und deren Kombinationstönen. Jeder Streicher kennt das Phänomen der Differenztöne: spielt er beispielsweise die Quarte $g-c^1$ (3:4), so klingt leise ein großes C ($4-3=1$) mit. Vergrößert er die Quarte zu einem Tritonus hin, so verändert sich der Differenzton, je nach der exakten Höhe des Griffs. Die »auskomponierten« Differenztöne haben also (abgesehen von ihrer harmonischen Eigenbedeutung) eine Stütz- und Korrekturfunktion für den Spieler; die über den im temperierten System notierten Tonhöhen angegebenen Zahlen bestimmen die exakte Höhe des Griffs (was bei einem schon in der »klassischen« Musik so mehrdeutigen Intervall wie dem Tritonus als besonders notwendig in die Augen sticht). Hier ist das temperierte System nicht nur verlassen, sondern von innen heraus gesprengt, es entsteht eine Harmonik, die weder als »tonal« noch als »atonal« zu bezeichnen ist.

»Litanei« ist nicht in Takten notiert, sondern in insgesamt 46 Zeilen. Die Dauer jeder Zeile beträgt 20 bis 22 Sekunden. Jede Zeile ist durchweg auf zwei Systemen notiert: unten lange Noten (oder Glissandi), oben kurze Ereignisse, die unscharf notiert und somit dem Spieler Freiheit in Ausführung und Zusammenspiel lassen. An einzelnen Stellen ist auch die Wahl der Tonhöhen dem Interpreten überlassen, angegeben ist dort nur die relative Höhe des Tons. Auch den genauen Zeitpunkt des ersten Einsatzes kann der einzelne Spieler fast stets selber bestimmen. Hingegen ist die Einstimmung der Instrumente genau vorgeschrieben nach einer in der Partitur genau angegebenen Scordatur:

5 : 7 : 12 : 18

IV, III, II, I

Was die Beziehung des Musikers zum Notentext angeht, so findet man in der »Litanei« eine neuartige »soziale« Situation: die drei Cellisten sehen sich mit einem Text konfrontiert, den sie erst unter sich »verteilen« müssen: alle 3 Spieler sollen möglichst alles spielen, heißt es, aber das ist technisch unmöglich; es müssen deswegen Verabredungen getroffen werden, aber nicht in dem Sinne einer perfekten »Arbeitsteilung«, sondern so, daß es dauernd zu Interferenzen kommt – daß der Hörer gleichzeitig die individuell verschiedenen Lesarten des gleichen Textes durch die verschiedenen Spieler hört. Die quasi »konkurrierende« Ausführung der Passagen erzeugt eine eigene Art von Dramatik, die der Hörer verfolgen kann.

Charakteristisch für »Litanei«, deren Ereignisse fragmentarisch und geräuschhaft anheben und langsam in klingende Töne und Intervalle

ketten übergehen, ist die Gliederung des Ablaufs durch lange Ruhepunkte, in eine Reihe von Einzelabschnitten, innerhalb derer sich ein sehr reiches Spektrum an Klängen, Farben, Rhythmen herausbildet. Alle Strich- und Pizzicato-Techniken werden im Laufe des Stücks entfaltet, die Kunst des Glissando-Spiels ausdifferenziert. Daneben steht Geräuschhaftes durch Bogenüberdruck und Behandlung des Corpus; die dynamische Palette reicht vom dreifachen piano bis zum vierfachen forte.

Die Idee des Stücks, die der Titel suggeriert, beruht auf dem Spiel gleichmäßiger Zeitabschnitte. Es ist die Idee eines gleichmäßigen Wellenschlages – für Hans Zender ein einfaches Lebensprinzip, eine archetypische Formidee von Musik. »Verschwiegen im Hintergrund bleibt dabei die denkbare religiöse, liturgische Konnotation des Titels. »Das sitzt tief in meinem Unbewußten«, so der Komponist, »daß ich immer wieder Stücke schreiben muß, die in gleichmäßigen Zeitabschnitten ablaufen ... eine Art introvertierter Musik, die ein neues Zeitempfinden schafft.«

Kantate (2. Satz)

Die Tendenzen zum Verlassen des temperierten Systems sind in der 1980 entstandenen »Kantate« nach Meister Eckehart für Altstimme, Altflöte, Violoncello und Cembalo erstmals auch auf Tasteninstrumente angewandt, und damit notwendigerweise in ein begrenztes System gebracht worden. Das bedeutet eine Umformung der uns vertrauten zwölfstimmigen Chromatik. Eine Bemerkung in der Partitur sagt: »Die gewählte Skala ist eine freie Umformung der (nicht-temperierten) zwölfstimmigen Tonleiter der klassischen chinesischen Musik.«

Aus der klassischen Literatur des alten China ist uns eine merkwürdige Zahlenfolge überliefert, welche unter anderem (außer ihrer Bedeutung in der Astronomie, dem Kalenderwesen u. a.) auch die Maße der Tonpfeifen, bzw. der Glocken, bezeichnete: 42-45-48-51-54-57-60-64-68-72-76-81.

Damit ist eine zwölfstimmige Leiter bezeichnend, deren Intervalle allerdings nicht, wie im temperierten System Europas, gleichgroß sind, sondern höchst verschieden. Die Idee Zenders ist nun, diese Zahlenfolge als Frequenz-Proportionsreihe zu lesen; anders ausgedrückt, als Auswahl von Obertönen zwischen dem 42. und 81. Obererton. Die (auf dem oberen Manual des Cembalos eingestimmte) so entstandene Tonleiter enthält ausschließlich reine, das heißt nichttemperierte Intervalle:

42 / 45 / 48 / 51 / 54 / 57 / 60 / 64 / 68 / 72 / 76 / 81 / 84
(je nach Oktavlage mal 2, 4, 8, 16 usw.)

25

Glückh. Stave aller Ein- st. jeder 3. Streich. usw.

In sich enthält diese Skala alle einfachen Intervalle (etwa die reinen Quinten 2:3 in C:G:D:A:E, sowie HFis und Cis: Gis, die reinen großen Terzen G:H, D:Fis), darüber hinaus aber auch eine Fülle komplizierterer Quinten, Terzen und Sekunden, die sich aus den angegebenen Zahlen leicht übersehen lassen – bis hin zu dem kleinsten Sekundintervall $e:f = 81:84$ (das interessanterweise dem in der altgriechischen Musik bekannten Intervall 27:28 entspricht). Es ist klar, daß eine solche Tonleiter eine völlig neue harmonische Arbeitsweise erfordert, Transpositionen etwa von Motiven oder Akkorden sind nicht möglich, da die Größe der Intervalle an jedem Punkt der Tonleiter anders ist. Auch ergibt sich sofort eine Hierarchie der Klänge: die einfachen Intervalle dominieren über die komplizierteren; zwangsläufig bilden sich tonale Zellen gegenüber komplexeren. Bemerkenswert ist, daß in diesem Tonsystem auch Differenzton-Beziehungen rein darstellbar sind; z. B.

48 : 84 Differenz = 36 60 : 76 Differenz = 16 usw.

Hier wird die Beziehung zur „Litanei“ überdeutlich, die erklären mag, wieso für diese Schallplatte ein einzelner – allerdings in sich geschlossener – Satz der „Kantate“ ausgewählt wurde: der 2. Satz Recitativ, läßt die Harmonik des Cembalos besonders deutlich erscheinen, er enthält in seinem Mittelteil sogar eine Mischung von „chinesischer“ (2. Manual) und europäischer Stimmung, welche eine regelrechte 24-Tonleiter ergibt.

Der Text Meister Eckeharts für den 2. Satz lautet in neuhochdeutscher Übersetzung:

»Der Mensch soll Gott nicht fürchten, denn, wer ihn fürchtet, der flieht ihn. Diese Furcht ist eine schädliche Furcht. Das aber ist rechte Furcht, wenn man fürchtet, daß man Gott verliere. Der Mensch soll ihn nicht fürchten, er soll ihn lieben, denn Gott liebt den Menschen mit seiner ganzen höchsten Vollkommenheit.

Wolfgang Schreiber

Hans Zender
ELEMENTE

Texte: Fragmente von Heraklit

Eigendünkel – Fallsucht.

Für Seelen ist es Lust und Tod, feucht zu werden.

Hunde bellen an, was sie nicht kennen.

Überhebung muß man löschen mehr noch als eine Feuersbrunst.

Ich erforschte mich selbst.

Wenn man nicht mich, sondern den Sinn vernommen hat, dann ist es weise, dem Sinn gemäß zu sagen, daß alles eins ist.

Die Schlafenden sind Gewirkte und Bewirkende dessen, was in der Welt geschieht.

Wie ein Haufen aufs Geratewohl hingeschütteter Dinge ist den Vielen die schönste Weltordnung.

Alles bewegt sich, nichts bleibt. Fest auf dem Boden steht nichts.

Trockene Seele ist die weiseste und beste.

Natur liebt es, sich zu verbergen.

Das Wiedereinander-Gehende zusammengehend: aus dem Auseinander-Strebenden die schönste Fügung.

Die Weltzeit ist ein spielendes Kind, das Brettsteine setzt: eines Knaben Königtum.

Etwas Gemeinsames ist Anfang und Ende auf der Kreislinie. – Der Weg hinauf und hinab ist derselbe.

Gott: Tag Nacht, Winter Sommer, Krieg Frieden, Satttheit Hunger.

Unsterbliche: Sterbliche, Sterbliche: Unsterbliche: denn das Leben dieser ist der Tod jener und das Leben jener der Tod dieser.

Und dasselbe ist Lebendes und Totes und Waches und Schlafendes, und Junges und Altes. Denn dieses umschlagend jenes ist und jenes wieder umschlagend dieses.

Es wandelt sich aber.

Verknüpfungen: Ganzes und Nichtganzes, Einträchtiges und Zwieträchtiges, in Einklang in Zwicklang stehendes und aus allem Eins und aus Einem Alles.

Das Kalte wärmt sich, Warmes kühlt sich, Feuchtes trocknet sich, Dürres netzt sich.

Sie verstehen nicht, wie es, zwieträchtigt mit sich selbst, im Sinn übereinstimmt.

Das Feuer: Hunger und Sättigung.

Heraklit Blosos Sohn aus Ephesos lehrt folgendes. Für den Sinn der Lehre aber, wie er hier vorliegt, sind die Menschen immer verständnislos: sowohl bevor sie ihn vernommen als auch nachdem sie ihn vernommen.

Alles wird das nahende Feuer richten und packen.

Gesetz und Rat: dem Willen des Einen zu gehorchen.

Es zerstreut sich und sammelt sich wiederum und naht sich und entfernt sich.

Gegenstrebige Fügung, wie von Bogen und Leier.

Des Bogens Name ist Leben, sein Werk aber Tod.

Das All steuert der Blitzstrahl.

Nachtgeweihte, Magier, Bakchen, Mänaden, Myster wird das Feuer packen.

Alles wird durch die Geißel regiert.

Weder zu hören verstehen sie noch zu reden.

... veranlaßt durch den Gott ...

Die Seelen atmen Geruch ein im Hades.

Tod ist alles, was wir wachend sehen, was wir aber schlafend sehen, Traum, was wir aber sterbend sehen, Leben.

Immer fließt alles.

Das Wesen ist für den Menschen der Dämon.

Der Herr, dem das Orakel in Delphi gehört, weder sagt er noch verbirgt er etwas, er gibt einen Wink.

Neu an jedem Tag die Sonne.

Umwandlung des Feuers ins All, des Alls in Feuer: wie der Waren in Gold und des Goldes in Waren.

Feuers Umwenden.

(Die hier gegebene Reihenfolge der Fragmente entspricht in etwa ihrer Anordnung in der Komposition.)