

Analyse des Stückes “**Aus.Weg**” für acht Instrumente(2010)
von Georg Friedrich Haas

Jieun Jun

Dezember 2013

Analysearbeit

Studiengang Künstlerische Ausbildung, Komposition

Hochschule für Künste Bremen

Die Komposition "Aus.Weg" für acht Instrumente von Georg Friedrich Haas (*1953) entstand 2010 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks und den Freunden des ensemble recherche e.V.. In demselben Jahr wird sie auf den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt. Nach Haas ist der Titel "Aus.Weg" zweideutig, "Weg" oder "weg". Der Komponist möchte die Bedeutung offen lassen. Sowohl die Doppeldeutigkeit des Titels als auch die zweidimensionale Akkordtabelle verwendet der Komponist in diesem Stück, die er ebenfalls in seiner Oper "Die Schöne Wunde" (2002-03) benutzt. Das Stück besteht aus folgender Besetzung: 3 Holzbläser (Flöte, Baritonoboe, Bassklarinette in B), 3 Streicher (Violine, Viola, Violoncello), Schlagzeug und Klavier. Besonders auffällig ist die Verwendung verschiedener Schlaginstrumente. Das Marimbaphon übernimmt die Hauptrolle mit dem Klavier in der Mitte des Stückes, wo sich die Skala mit kleinen und großen Sekunden bis zum Tritonus aufwärts spreizt. Glocken und Crotales drücken den dominierenden Klang des Stückes komprimiert aus. Schon durch die Angabe der Tonhöhen von Crotales und Glocken ist der gesamte Klangeindruck grob vorstellbar.

Notenbeispiel 1 :

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Crotales" and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is labeled "8 diverse Metallklänge (Glocken)" and contains notes: C4 (x1), D4 (x3), E4 (x3), and F4 (x1). The notes are written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

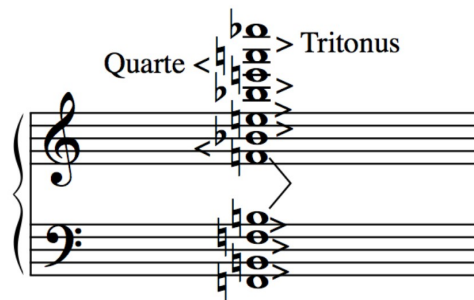
Hier tauchen zwei Intervalle: Tritonus und Quarte häufig auf. Die zwei Intervalle erzeugen einen Akkord, der wie der Anfang des Stückes klingt. Nicht nur bei diesem Stück, sondern auch bei seinen anderen Stücke ist dieser Akkord immer wieder erkennbar. Die Komponente der Intervalle ist die erste Frage, die man sich bei der Besetzung schon über das Stück stellen kann. Die zweite ist, warum der Komponist maximal drei verschiedene Glocken auf einem Ton benutzt hat. In der Partitur (T.108: wo die Glocken im Stück zum ersten Mal auftreten) steht :

“8 verschiedene Glocken bzw. sonstige Metallklänge mit genau festgelegter Tonhöhe. Die Instrumente sind jeweils an ca. 160 bis 200 cm langen Seilen befestigt, sodass sie frei pendeln können. Es werden jeweils 3 Instrumente in ca. c’, 3 Instrumente in ca. fis’ und je ein Instrument in h’ und in g° benötigt. Geringfügige Intonationsschwankungen sind erwünscht. Für den Fall, dass die Instrumente nicht in dieser Tonhöhe zur Verfügung stehen sollten, darf der gesamt Komplex transponiert werden und zwar bis zu einer Quart aufwärts oder abwärts. Die Intervallstruktur muss

*jedoch erhalten bleiben. Die anderen Instrumente ändern die Tonhöhe grundsätzlich nicht, ausgenommen sind die mit * markierten Passagen - hier müssen die Instrumente gegebenenfalls so transponieren, dass es zu Einklängen (bzw. Beinahe-Einklängen) mit den Glocken bzw. Metallinstrumenten kommt.“*

Die Abweichung durch den kleinen Frequenzunterschied bei den Glocken mit demselben Ton zeigt, dass im Stück die Rolle der mikrotonalen Abweichung wichtig ist. Es ist schon bekannt durch sein Zitat: “Die Auseinandersetzung mit mikrotonaler Musik ist für meine Kompositionen zweifellos wichtig.”

Der Anfang des Stückes ist ein Quart-Tritonus-Akkord.



Der große Umfang des Klaviers umarmt die vier Töne des Vibraphons. Ohne Verdoppelung der Tonhöhe, aber mit Oktavierungen, mit Pedal beim Vibraphon und beim Klavier, und mit der gegenseitigen Nachahmung des Tremolos klingt der Anfang des Stückes sehr hallig und reich. Sechs Töne (h, f, b, e, a, es) treten nicht als Einzeltöne auf, sondern als Komponenten der Gesamtklänge. Nach und nach kommen mehrere Töne dazu.

Die Streicher sind als Gruppe einheitlich. Sogar fangen die drei Streicher mit demselben Töne an : h, f. Ein wieder erkennbares Intervall ist der Tritonus. Hier verbreitet sich der Klang ebenso wie durch die obenerwähnten Oktavierungen von Vibraphon und Klavier. Die Bassklarinette unterstützt die Streicher mit dem tiefen h. Dieser Tritonus entfaltet sich beim Klavier. Im T.2 : Die Entfaltung nach oben mit Arpeggio ist hier sehr auffällig. Dieses Material verwandelt seine Rolle später im Stück und wird Resultat eines Entwicklungsprozesses, bringt den neuen Tritonus zuerst beim Marimbaphon und beim Klavier (c, fis). Um die mikrotonale Abweichung zwischen zwei Tritoni zu zeigen, die durch Marimbaphon und Klavier nicht instrumentierbar sind, spielt die Geige glissandi nach oben. Der Komponist notiert deutlich auf dem letzten Viertel im Takt 3 das um ein Viertel erhöhende Vorzeichen, obwohl dieses Vorzeichen nicht als Viertelton-Skala funktioniert, eher nur

für die Abweichung. Trotzdem ist die Differenz der Abweichung wichtig, weil später in diesem Stück die Abweichung durch Sechstelton und Achtelton noch feiner wird.

Zugleich mit dem Glissando halten die anderen Streicher den Ton. Dadurch entsteht eine Schwebung innerhalb der Streicher. Diese Schwebung ist auch auffällig, weil die Funktion der Schwebung auch gleich bei Glocken auftritt. Im Takt 6 treten wieder 3 neue Töne (d, gis, cis) bei Bratsche, Bassklarinette und Violoncello auf. Letztendlich spielen Klavier und Geige im Takt 9 den letzten, übrigen den 12. Ton 'g'. Die Auftritte der neuen Töne sind sehr regelmäßig. Als Anfang stehen sechs Töne und es kommen immer alle 3 Takte neue Töne hinzu.

Die Intervalle, die als zweite Doppelgriffe bei den Streichern auftreten (T. 5), kommen ursprünglich von dem Anfang (Quart-Tritonus-Akkord). Die große Septime stammt von dem Rahmen des Akkordes (Quarte+Tritonus), die Oktave vom Tritonus-Stapel, kleine None von Quinte+Tritonus. Obwohl der Tritonus den Eindruck des Stückes am meisten beherrscht, hört man ab T. 7 die Terz mit der Assoziation des Spektrums. Auf Violoncello mit Quarte (T. 6) stapeln sich Bratsche und Geige (T. 7) mit der großen- und kleinen Terz. Zusätzlich verfärbt das Marimbaphon die Klangfarbe der Terz bei der Geige (T.7) mit Tremolo. Die Intervalle des Tremolos werden immer kleiner. Danach wird der Anklang an die Obertonreihe noch stärker im Takt 9 durch die große Terz zwischen Bassklarinette und Baritonoboe hervorgerufen.

Während der Entfaltung des Klanges merkt man: nicht nur die Streicher, sondern auch die Bläser spielen als eine Gruppe. Die Dynamik innerhalb der Gruppe ist einheitlich, nur die Einsätze sind verschoben. Nach der melodischen Bewegung bei der Geige (T. 14-15) und des neuen Materials mit pizz. beim Violoncello (T. 15), übernehmen die Streicher auch die Figur mit dem Tremolo, um die Musik farbig zu machen.

Endlich fokussiert das Stück ab T. 22 die zwei Töne fis und c. Aber sofort zieht das Intervall ohne Abweichung nach Quarte f, c ab Ende des Taktes. Und als nächster Schritt erklingen Crotales (T. 23-30). Dies ist die einzige Stelle im Stück, wo Crotales klingen. Beim Anschlag hört man deutlich den Metallklang und es scheint, als ob Crotales als Vorläufer des Klanges von Glocken sich vorgestellt hätten. Daneben spielen andere Instrumente, davon ist das Klavier interessant. Wegen der Repetition der hohen Töne klingt das Klavier schärfer als vorher mit dem Akkord- oder dem Arpeggio-Spiel. Wie man im Takt 30 sieht, sind Rhythmus und Anschlag wichtig geworden.

Davor und dagegen spielen Geige und Bratsche relativ stumpf. Aber die Schwebung, die nicht nur durch die Mikrotonalität, sondern auch durch die Dynamik (Bogenvibrato/Lautstärkenvibrato) entsteht, klingt sehr deutlich (T. 26-28). Das ist die erste Stelle, an der die Streicher eine gemeinsame, dynamische Einheit bilden. Dieses rhythmische Unisono wandelt sich später um in ein Material eines Entwicklungsprozesses. Weitergehend fängt ab T. 91 ein Unisono mit cis" an, und

die verschobenen Rhythmen werden in der längeren Strecke wieder einheitlich, aber dieses Mal mit dem Violoncello zusammen. Tritonus Unisono f' - h' bei den Streichern endet im T. 96. Die Methode hört sich so ähnlich an, als ob die Glocken sich hin und her bewegen. Im Takt 31 fühlt man einen kurzen Abbruch, das Stück richtet wieder den Fokus auf die Intervalle. Wegen des Anschlags beim Klavier ist die große Sekunde sofort erkennbar. Durch weitere Tremoli sind einzelne Intervalle weiterhin bemerkenswert bis das Tutti zum ersten Mal auftaucht. Im Takt 54 fängt ein großer Prozess mit allen Instrumenten an. Nach dem gemeinsamen Beginn als ein Zeichen des Anfangs von diesem Prozess geht jedes Instrument eine eigene Richtung, bis der zweite Teil des Stückes mit einem Holzklang (T. 69, Peitsche) kommt. Die meisten Instrumente (Flöte, das obere System beim Klavier, Streicher) gehen abwärts durch kleine und große Sekunden oder manchmal pendeln die Töne um sich herum wie eine zirkulierende Bewegung. Es gibt ein paar große Sprünge der Intervalle, z.B. im Takt 58 auf der zweiten Achtel mit einer dynamischen Änderung, da wechselt ein Instrument die Richtung (Violoncello) oder die Baritonoboe spielt "espressivo" eine Melodie, die charakteristisch mit drei Liebesliedern am Ende des Stückes ist. Nur gehen die Bassklarinette und das untere System beim Klavier nach oben. Das heißt, der Umfang vom Klavier wird immer enger wie die Intervalle vom Vibraphon. Bei den folgenden Noten sieht man es deutlicher.

Notenbeispiel 3 :

(7 obere Systeme zeigen Sprünge, nur das unterste System(T. 69/*pp*) am Ende dieses Prozesses zeigt keinen Sprung)

The image displays a musical score for seven trumpets (T. 54 to T. 67) and one trombone (T. 69/pp). The score is organized into seven systems. Each system contains two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The trumpets are marked with dynamics: T. 54 (*pp*), T. 58 (*mf*), T. 60 (*ppp*), T. 61 (*mf*), T. 62 (*f*), T. 65 (*p*), and T. 67 (*pp*). The trombone (T. 69) is marked *pp*. The score shows a sequence of chords across seven systems. The top seven systems (T. 54 to T. 67) show large leaps in the upper staves, while the bottom system (T. 69/pp) shows a more gradual, stepwise progression. Dynamics range from *pp* to *f*.

Bei jedem Sprung klingen 14 Töne gleichzeitig ohne Verdoppelung der Töne. Der erste Einsatz im Takt 54 ist ähnlich wie der Anfang. Ohne zusätzliche Intervalle ist der Akkord mit Quarte und Tritonus aufgebaut. Diese 14 Töne sind sehr wichtig im Bezug auf die Akkorde bei den En-Schichten (siehe Tabelle 2). Was am Ende dieses Prozesses herauskommt, liegt ganz nahe an der Skala (C_n - Schichten) mit den kleinen und großen Sekunden. Dieser Prozess komprimiert, was danach in diesem Stück kommt (aus diesem Prozess spalten sich zwei abwechselnde Materialien, die Skala von C_n und die Akkorde von E_n , auf).

Hier kann man schon erwähnen, was der Komponist im Programmtext geschrieben hat: "*Sie* [eine zweidimensionale Akkordtabelle] erlaubt mir, frei zu entscheiden, ob ich mich »horizontal« oder

»vertikal« bewegen will."

Die C_n - Skala entwickelt sich später horizontal und der E_n - Akkord vertikal mit dem dynamischen Unisono. Daran sieht man, dass die Struktur vorher festgelegt wurde, um diese konkrete Gliederung zu schaffen.

Teil B: Das Instrument, die Peitsche, produziert einen starken Holzklang, um die Teile des Stückes klar zu machen. Damit fängt ab Takt 69 der neue 'ein-stimmige' Prozess an. Obwohl das Tempo sich hier nicht ändert, wird die Musik viel langsamer als vorher durch die langen Notenwerte. Hier verwendet der Komponist "quasi" Nonos Scherenreihe. Im Takt 69 spielt die Baritonoboe solistisch den Ton cis' und er wird durch die punktierte Viertel-Überblendung vom Vibraphon übernommen. Weiter setzt sich der Ton über die Bassklarinetten, die Flöte und die Baritonoboe fort und letztendlich kommt wieder die Methode der mikrotonalen Abweichung. Über die Takte 73 und 74 spielt die Flöte abwärts, dagegen spielt die Bassklarinetten aufwärts mit Glissando, die Baritonoboe hält denselben Ton. Obwohl die Methode die gleiche ist wie vorher, klingt hier die Abweichung viel deutlicher, weil sie auf einen Ton fokussiert ist. Die Streicher folgen der Methode im nächsten Takt und danach kommt ein neues hörbares Zeichen vom Vibraphon mit dem neuen Ton c'. Die Rolle des Instruments ist die gleiche wie vorher die der Peitsche. Als nächster Ton d'' von der Bratsche im Takt 77, es' von der Bassklarinetten im Takt 79, im selben Takt ho vom Violoncello, b' im Takt 80 von der Flöte, a'' vom Vibraphon im Takt 81, gis'' von der Baritonoboe im Takt 82. Die Reihenfolge des Auftritts: cis'', c', d'', es', ho, b', a''. Obwohl man wegen der Oktave nicht genau die Scherenreihe hören kann, ist das Prinzip ähnlich, wie andere neue Töne von einem Ton abspreizen. Während des Prozesses halten manche Instrumente die Töne an und dadurch wird ein neuer Akkord für den nächsten Teil aufgebaut.

Notenbeispiel 4 :



Dieser Akkord leitet das Stück weiter. Nach den zwei Takten (T. 84-85) mit der Skala spielt der Pianist die 5 Töne abwärts aus dem Akkord wie ein Arpeggio. Nicht nur beim Klavier, sondern auch bei den anderen Instrumenten tauchen sie auf: die Flöte und die Bratsche mit verschiedenen Rhythmen (Quintole und Triole) im Takt 87 und weiter die Geige, das Violoncello und das

Vibraphon. Es wird sogar die Entfaltung beschleunigt durch die Septole beim Klavier (T.88) bis zum 32tel Notenwert. Obwohl da ein zusätzlicher Ton cis" (T. 89 beim Klavier) den Klang mit dem Akzent (*ff*) attackiert, kann man diese Stelle als eine Klangfläche beschreiben. Außer der einzigen Abweichung des Tons bei der Geige zwischen Takt 86 und 87 gibt es keine Mikrotonalität, bevor sich das Stück auf einen neuen "Quintenstapel", den neuen Ton cis" mit Oberquinte gis" und Unterquinte fis', langsam konzentriert.

Zurück zur Skala. Mit dem obengenannten Akkord spielt der Pianist brilliant in ca. 5 Sekunden eine Skala aufwärts, die mit kleinen und großen Sekunden aufgebaut ist (T. 84-85). Der Klang ist ziemlich tief, solistisch und hallig. Beim ersten Auftritt sieht dieser kleine Teil wie ein "Einschub" aus, weil der Teil C1 im Vergleich zum anderen Teilen am kürzesten ist. Auch

Teil B ist kürzer als Teil A. Das heißt, die Musik geht schneller ab Teil C1 und wechelt damit häufig ihren Charakter und ihre "Materialien" (zwischen Teil C_n und E_n). An der ersten Skala-Stelle steht in der Partitur: "deutlich im Vordergrund". Im Bezug auf den Titel zeigt das Stück hier eine Richtung auf einen Weg. Obwohl sich die Skala ausdrücklich äußert, gibt es eigentlich einen Vorläufer, schon am Anfang des Stückes. Im Teil A (siehe Tabelle 3) spielt der Pianist die kleine Arpeggio-Figur innerhalb der Intervalle, Tritonus, sehr häufig mit unterschiedlichen Rhythmen auf- und abwärts. Es ist sehr kurz als eine Skala wahrzunehmen, aber die Figur liegt sehr nahe an der letzten Entwicklung der Skala (T. 148).

Die Besonderheit dieser Stelle ist die Änderung des Tempos ($q = 84$). Es ist die erste und es passiert jedes Mal während sich C_n entwickelt.

Wie dieser Einschub (Skala) sich entwickelt: siehe Tabelle 1.

Die Register und Intervalle der Skala werden bis C4 (T. 148-149 meistens Quarte und Tritonus) immer größer und die Töne werden erhöht. Alle Figuren gehen aufwärts und an manchen Stellen gibt es eine Übernahme der Skala wegen der Grenze des Instruments oder der auskomponierten "Engführung". Zum Beispiel im T. 125 von der Bassklarinette zur Flöte mit einer gemeinsamen 32tel-Note f'. Die Engführung (C5) stammt aus der Verkürzung der Figur und der Beschleunigung des Klangfarbenwechsels.

Nach dieser großen Entwicklung steigen die Skalen wieder zwei Mal (C6 und C7) nach oben. Sie sind länger als vorher mit neuen Klangfarben von den Streichern. Die Steigerung fängt auch tief an und die verschiedenen Akkorde oder Töne, die hinter der Skala den Klang verfärben, sind auch verschwunden, also "weg" gegangen.

Was in diesem Stück noch wichtig ist, ist die Rolle und der Klang der Glocken. Nach C2 merkt man die Verlangsamung des Akkords beim Klavier (Vergleiche die zwei Takte: 105 und 108. Hier

funktioniert C2 als Einschub wie oben erwähnt). Danach stellen alle 8 verschiedenen Glocken mit den 3 Tonhöhen sich in den 9 Takten (T. 108-116, je eine Glocke einmalig) vor. Jede Tonrepetition (2 bis 7) hat einen eigenen Rhythmus und einer baut nicht auf dem anderen auf. Es klingt heilig und erinnert an ein Ritual. Aber zusätzlich sind zwei verschiedene Abweichungen geschehen. Die erste entsteht durch die geringfügigen Intonationsschwankungen, wie der Komponist es wünschte, die zweite durch die Pendelbewegung, die genau nochmal vom Komponist notiert wurde, z.B. T. 122. Interessanterweise liegt die solistische Vorstellung der Glocken in der Mitte des Stückes. Bisher haben andere Instrumente das Stück geführt, ab hier pendeln die Glocken bis zum Ende als Vorder- und auch Hintergrund der Komposition. Ab Takt 116 fokussiert das Stück den Ton go. Obwohl die Skala sich stark ausdrückt, resoniert die Glocke ständig und andere Instrumente spielen dazwischen den selben Ton sehr leise. Sie bringen die Vielfalt der Klangfarben zum Ausdruck. Die Bassklarinette beginnt im Takt 120 und ab dem nächsten Takt folgen: die Bratsche, das Violoncello und die Baritonoboe. Nachdem die Glocken in Schwingungen versetzt wurden (T. 122), weichen die Streicher wieder ab. Baritonoboe, Bratsche und Violoncello werden im Takt 123 gemeinsam lauter und leiser mit der Abweichung, und diese gemeinsamen Crescendi und Decrescendi verwandeln sich in ein neues, dynamisches Material des Stückes. Den Einsatz des nächsten Zentraltons fis' spielen Bratsche und Violoncello im Doppelgriff (T. 125). Die Verwandlung des Zentraltons ist viel deutlicher bei E2, wo sich wieder die Glocke sehr ausprägt. Mit der selben Methode spielen die anderen Instrumente den Zentralton, und die mikrotonale Abweichung (Aufspaltung) ist feiner geworden. Im Takt 137 spielt das Klavier den Ton fis', die Bassklarinette und das Violoncello den erniedrigten Ton, die Geige und die Bratsche den erhöhten Ton, aber nur mit einer Achteltonabweichung. Der nächste Schritt ist eine Sechstelton- Abweichung (T. 142). Das gleiche Prinzip wiederholt sich mit dem Ton (c'). Bei E5, als letztem Zentralton schwingen drei Glocken ohne Pause, während fünf Instrumente, die Baritonoboe, die Bassklarinette und die drei Streicher, durch Glissandi ins c' kommen. Ab Takt 161 klingt die Mikrotonalität sehr stark mit einer lauten Attacke, aber sofort wird der Klang leiser und einheitlich, unisono, sowohl die Tonhöhe als auch die Dynamik. Das schwebende "pseudo- Unisono" klingt nach der "pseudo-orientalischen" Musik. In 7 Wiederholungen erreichen drei Glocken ihre stärkste Lautstärke. Das rhythmische und dynamische Tutti mit dem starken Anschlag der Glocke (T. 150) verwandelt sich jetzt in ein neues Motiv. Der Akkord ist mit den bekannten Intervallen Quarte-Tritonus aufgebaut, der 1. Akkord " i " von Tabelle 2. Diese Gestalt mit den gemeinsamen Crescendi und Decrescendi taucht weiter insgesamt 12 Mal auf: siehe Tabelle 2. Nach und nach wird der Abstand der Akkorde kürzer, bis diese Gestalt mit den verschiedenen Akkorden das Stück zum Obertonspektrum zieht. Die Umfänge der Akkorde werden enger, aber gleichzeitig wird auch der gesamte Klang höher. Es ist dramatisch und dynamisch extrem. Der Komponist zeigt, dass die Komposition bald zu Ende geht und ab hier

eine "Coda" kommt. Die "Coda" ist relativ flexibel und horizontal. Bis hierher haben sich manche Motive

durch Spreizung, Vergrößerung, Verkleinerung und Repetition entwickelt, die vier Teile innerhalb der Coda zeigen jedem, was sie sagen wollen.

Auf dem tiefsten Ton beim Violoncello baut der Komponist ein Spektrum ab Takt 190 auf. Davor stellen sich die Holzklänge einzeln vor. Als sie sich zum ersten Mal vorgestellt hatten, spielten sie eine abwärts Skala (T. 96). Es klang nach einer rhythmischen Nachahmung der Figur beim Klavier. Aber hier ist es anders. Es klingt nach der Nachahmung der Figur bei den Glocken, als sie sich zum ersten Mal einzeln mit der Repetition in der Mitte des Stückes vorgestellt haben.

Die Steigerung des Spektrums klingt sanft. Mit der Ergänzung der Klangfarbe durch diverse Metallklänge geht das Ritual zu Ende. Es klingt sehr fremd wegen der Mischung von Obertönen, den Glocken und den anderen Metallklängen. Die Musik nimmt ganz einen anderen Weg und wechselt weiter ihren Charakter.

Hier "singen" alle Instrumente drei "Liebeslieder" melodisch und kontrapunktisch. Die Baritonoboe tut den ersten Schritt im Takt 207 und weiter folgen die Bassklarinette und die Bratsche mit dem zweiten Liebeslied. Am Ende spielen alle Instrumente das dritte Liebeslied in verschiedenen Kombinationen. Die Geige setzt die Melodie vom Violoncello fort, die Baritonoboe von der Bassklarinette und die Bratsche von der Baritonoboe. Zwischen dem Klavier und der Flöte gibt es keine direkte Verknüpfung, aber eine enge Verbindung. Es gibt eigentlich eine "ursprüngliche" Melodie (Notenbeispiel: Liebeslied 3). Nur entwickelt sich hier die mikrotonale Abweichung aus einer Melodie mit verschiedenen Rhythmus-Verteilungen, so als ob die Melodie in einem halligen Ort gesungen würde. Die Glocken und der hallige Klang des Instruments erinnern an einen heiligen Ort, z.B. als ob ein paar Stellen der Musik in einer Kirche aufgeführt würden. Dagegen verschlüsselt der Komponist das Liebeslied am Ende des Stückes, das er privat und heimlich mitteilen wollte.

Obwohl der Komponist in die Partitur "Liebeslied" in 1 bis 3 geteilt hat, gibt es dazwischen wieder eine Verknüpfung.

Notenbeispiel 5 :

The image displays four musical staves, each representing a different 'Liebeslied' (Love Song).
- **Liebeslied 1:** A single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of seven notes: B-flat, C, D, E, F, G, A.
- **Liebeslied 2a:** A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). It contains a sequence of seven notes: F-sharp, G, A, B, C, D, E.
- **Liebeslied 2b:** A single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of seven notes: B-flat, C, D, E, F, G, A.
- **Liebeslied 3:** A single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex sequence of notes, including a microtonal deviation (indicated by a flat symbol) in the final notes, and a change to a treble clef for the last few notes.

Liebeslied 2a ist so ähnlich wie das erste. Der Anfangston ist eine kleine Sekunde tiefer (von a° zu gis°) und weitere Intervalle bleiben oder werden größer. Beim Liebeslied 2b geht der Anfangston noch eine Stufe tiefer. Das erste Intervall wird noch größer, obwohl jedes zweite Intervall als kleine Sekunde gleich bleibt. Im letzten Liebeslied wird die melodische Linie viel komplexer, sogar mit einer mikrotonalen Abweichung (Oben stehen beim Notenbeispiel 5 keine Abweichungsnoten). Trotzdem führt sie nach oben wie die anderen, die Intervallsprünge und die Abwärtsbewegung funktionieren mit kleiner Sekunde.

Nach diesem großen Hall lösen die abgedämpften Glocken das Liebeslied 3 mit sehr trockenem Klang als Gegensatz ab. Das ist das Ende dieses Stückes.

Interessant ist noch der Zeitablauf des Stückes (siehe Zeitablauf). An der Zeitproportion erkennt man sofort, dass der Komponist schon eine Zeitstruktur genau geplant hat. Als ein Beispiel tauchen die C_n -Schichten in der Musik mit

eigener Dauer auf. Zum ersten und zweiten Mal in 5 Sekunden, beim dritten Mal 6 mal mehr, danach wieder verkürzt. Etwas vergrößert beim fünften Mal, aber die letzte zwei Male klingen nur 10 Sekunden. Zwischen den C_n -Schichten klingen dagegen verschiedene Materialien unregelmäßig. Bis in Teil A die Musik eine lange Strecke aufgebaut hat, wird die Musik durch einen "Einschub" nicht mehr flüßig wie am Anfang, aber durch die Entwicklung sucht das Stück nach einer Beruhigungsphase.

Fazit : Der als Spektralist bekannte Komponist Haas schrieb in einem Text :

“Ja, ich benutze Obertonspektren. Aber ich würde mich dagegen verwahren, ein »Spektralist« genannt zu werden.” (aus dem Text : »Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980« von G.F.Haas)

Obwohl ein paar Klänge dieses Stückes die Gedankenverbindung zum Spektralismus geben, bewegt die Musik ständig seinen Fokus mit verschiedenen Akkorden, Zentraltönen und seinen Verwandlungen. Sie bleibt nicht auf einem Punkt, der nur ein Spektrum zeigen will. Die Gegensätze in der Komposition zwischen

1. der Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit einer Zeitdauer,
2. einem strengen Entwicklungsprozesses und einer freiwilligen Expression der Materialien,
3. den auskomponierten (von 8 Instrumente) und unkontrollierbaren (natürlichen, von den Glocken) mikrotonalen Abweichungen und Rhythmen,
4. den horizontalen und vertikalen Bewegungen aus den verschiedenen Akkorden

machen sie reich. Die Komposition ist vielfältig und integriert mehrere Materialien in einer streng determinierten Form.

Tabelle 1 :



	Takte	Instrumente (Reihenfolge nach dem Auftritt)	Dauer (Sek.)	Intervalle innerhalb der Skala	Hauptton oder Akkord als Hintergrund	Anmerkung
C ₁	84-85	Pf.	5	kleine Sekunde + große Sekunde	Akkord mit 5 Tönen (Notenbeispiel 4)	
C ₂	106-107	Pf. + Mar.	5	bleibt wie oben		
C ₃	116-127	a) Pf. + Mar. (T.116-118) b) Pf. + Mar. + Bkl. (T.119-122) c) Pf. + Mar. + Bkl. + Fl. (T.122-127)	30	bei b) im T.122 beim Klavier zum ersten Mal kleine Terz (a°-c') bei c) im T.126 bei der Flöte zum ersten Mal große Terz (cis''-f'')	g° : Glocke später mit Streichern und Bläsern	
C ₄	129-130	Mar. + Fl. + Pf. + Bkl.	5		fis' : Glocke und unisono bei Streichern (Klangfarbenwechsel: sul pont.- ord.)	Die erste Änderung der Reihenfolge nach dem Auftritt
C ₅	145-149	Bkl. + Mar. + Pf. + Fl.	15.5	im T.145 beim Klavier zum ersten Mal Quarte (b''-dis''') im T.146 bei der Flöte zum ersten Mal Tritonus (e'-b')		Schon am Anfang sehr häufig große Terz. Am Ende des Teils wieder Quart- Tritonus Kombination.
C ₆	155-157	Fl. + Pf. + Bkl. + Mar. + Vc. + Va. + Vn.	10	wieder kleine und große Sekunde		
C ₇	170-173	Vc. + Bkl. + Mar. + Vn. + Va. + Pf. + Fl.	10			

Tabelle 2 : Akkord i bis xii.(meistens mit 14 Tönen)


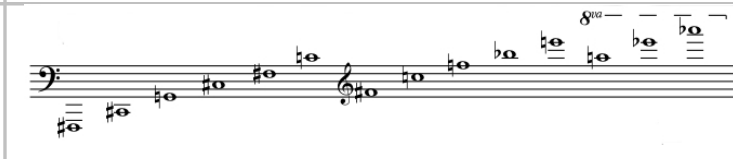

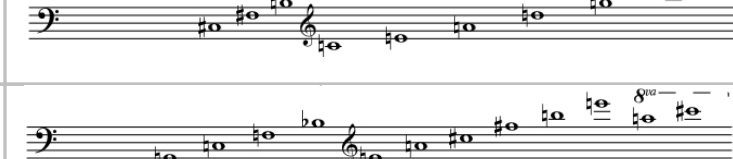
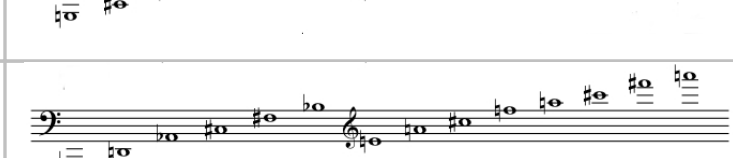
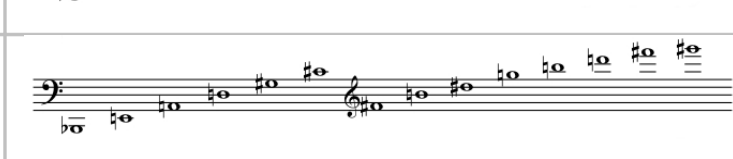
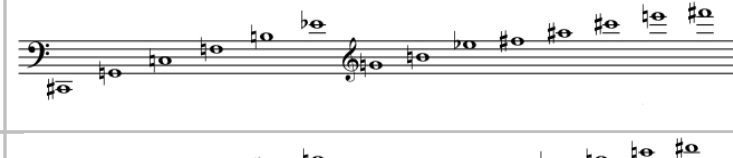
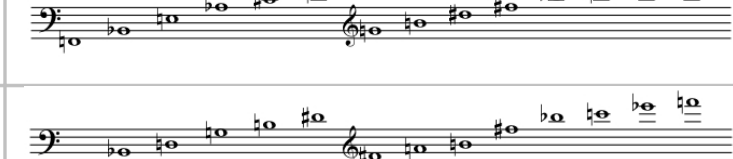

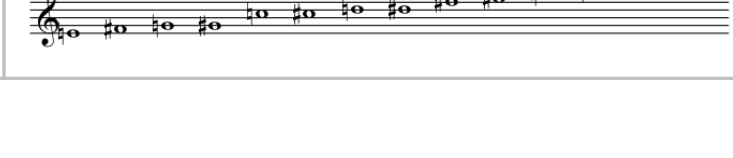


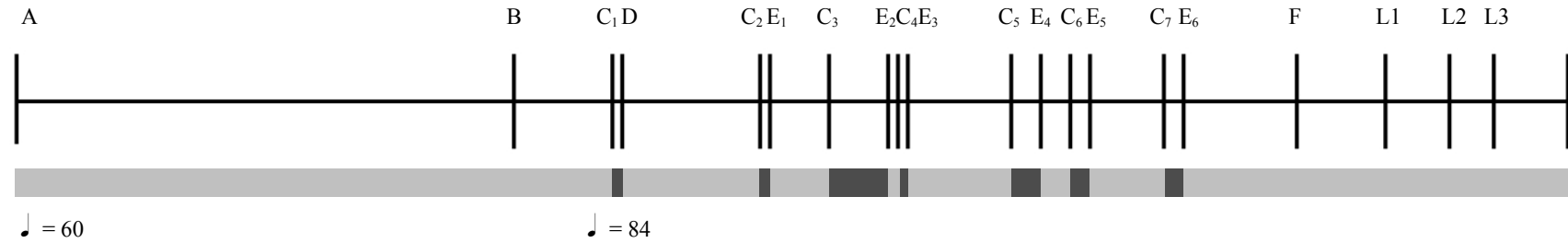
	Takt(wo <i>f/ff</i> steht)	Töne (von tief nach hoch)	Anmerkung
i	150		c' in Klammern: Glocke
ii	152		ohne glissando.
iii	157		
iv	169		ohne Klavier, zum ersten Mal <i>ff</i> . Abweichung nur beim Violoncello
v	174		Ab hier wird der Umfang immer enger bis Akkord- xii.
vi	176		
vii	177		
viii	178		
ix	181		ohne glissando.
x	182		
xi	184		
xii	186		insgesamt klingt es hier sehr hoch und intensiv.

Tabelle 3 :

	Takte	Tempo (in ♩ = x)	Dauer (Min.' Sek.)	Anmerkung
A	1-69	60	4' 35"	Entfaltung des Quart-Tritonus-Akkordes, eine einzige Crotales Stelle. Am Ende des Teils die Abwärtsbewegung mit einheitlicher Dynamik.
B	69-83	60	56"	quasi "Scherenreihe", auf die einzelnen Töne konzentriert.
C ₁	84-85	84	5"	Die erste Vorstellung der Skala-Schicht und die erste Tempoänderung. Der kürzteste Abschnitt im Stück.
D	86-105	60	1' 18"	Die Entfaltung mit dem neuen Akkord, Quinten-Stapel-Akkord, eine neue Klangfarbe mit den Holzklängen.
C ₂	106-107	84	5"	Skala in 3 Schichten.
E ₁	108-115	60	33"	Die erste Vorstellung aller Glocken: solistisch.
C ₃	116-126	84	30"	Zentralton g°, Skala maximal in 5 Schichten (Die Gestalt wird an sich kürzer)
E ₂	127-128	60	8"	Zentralton fis'
C ₄	129-130	84	5"	Zentralton fis', Skala in 4 Schichten.
"E ₃ "	131-144	60	56"	Zentralton fis', die mikrotonale Abweichung wird feiner.
C ₅	145-149	84	15.5"	Der Höhepunkt innerhalb der Skala-Schichten. Die kleinste Figur, insgesamt in 5 Schichten.
"E ₄ "	150-154	60	17"	Akkorde mit dem dynamischen Unisono.
C ₆	155-157	84	10"	neue Klangfarbe bei Streichern, in 7 Schichten.
"E ₅ "	159-169	60	43"	pseudo-unisono, "pseudo-orientalisch"
C ₇	170-173	84	10"	Der letzte Teil mit der Skala, in 8 Schichten.
"E ₆ "	174-189	60	1' 2"	Entwicklungsprozess mit den Akkorden, Glocke immer lauter. Die Holzklänge werden von den Obertonstrukturen abgelöst.
F	190-202	60	52"	Obertöne auf großem c.
Liebeslied1	203-210	60	32"	Baritonoboe: solistisch
Liebeslied2	211-216	60	24"	Bassklarinette und Violoncello übernehmen die Melodie.
Liebeslied3	217-226	60	40"	Das dritte Liebeslied in 3 Schichten, Eine neue Klangfarbe mit den abgedämpften Glocken beendet das Stück.
Summe			ca. 14' 17"	

Zeitablauf :



Crotales : 

