

Reiner Kontressowitz

Friedrich Goldmann

... fast erstarrte Unruhe ... 1 - 2 - 3

Leipzig 2022

Mein Dank gilt Lina Goldmann für die freundliche Unterstützung, ebenso Karl-Heinz Weber für seine Diskussionsbereitschaft zum Titel.

Dem Peters-Verlag schulde ich Dank für die Erlaubnis, zahlreiche Notenbeispiele abdrucken zu dürfen.



Frank Dittrich, Caspar im Disput (Öl und Acryl auf Leinwand, 60 x 80 cm)
Dessau 2019

Dominik Dungal

in herzlicher Freundschaft

zugeeignet

Inhalt	5
Friedrich Goldmann in Daten - Biographisches	6
Friedrich Goldmann: der Komponist – der Lehrer – der Dirigent	7
Die Werke	8
I Situative Bestandsaufnahme	9
II Zu den Zyklen	10
III Zum Titel	11
IV Zu den Werken	13
... fast erstarrte Unruhe ... 1 für sechs Spieler (1990/91)	14
... fast erstarrte Unruhe ... 2 für neun Spieler (1992)	21
... fast erstarrte Unruhe ... 3 für zwölf Spieler (1995)	30
Literatur	42
Personenverzeichnis	43

Biographisches

- 1941 geboren am 27. April in Siegmars-Schönau (heute Chemnitz)
- 1951-1959 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, erste kompositorische Versuche
- 1959 Teilnahme am Spezialseminar für Komposition bei Karlheinz Stockhausen während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik
- 1959-1962 Studium an der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in Dresden (Theorie und Komposition), vorzeitiger Abschluss (Staatsexamen)
- 1962-1964 Meisterschüler bei Rudolf Wagner-Régeny an der Deutschen Akademie der Künste in Berlin
- 1964-1968 Studium der Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität, erste Kompositionsaufträge
- 1968 Beginnt als freischaffender Komponist in Berlin
- 1973 Hanns Eisler-Preis
- 1977 Kunstpreis der DDR, Zunehmende Aktivität als Dirigent im In- und Ausland
- 1978 Mitglied der Akademie der Künste der DDR, Berlin
- 1980 Beginn der Unterrichtstätigkeit im Rahmen der Meisterkurse an der Akademie der Künste
- 1988 Mitbegründer des Ensembles Boris Blacher und langjähriger künstlerischer Leiter
- 1990 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin (West)
- 1990-1996 Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Bundesrepublik Deutschland
- 1991-2006 Professur für Komposition und Dirigieren an der Universität der Künste, Berlin
- 1996 Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, Dresden
- 2003-2005 Leiter des Instituts für Neue Musik an der Universität der Künste Berlin
- 2009, 24. Juli Friedrich Goldmann stirbt im Alter von 68 Jahren

Der Komponist

Der Prozess der Internalisierung der Gesellschaft war für Goldmann ein Prozess ständiger Reibung. Seine außergewöhnliche musikalische Begabung und seine ausgeprägt lebhaft Auffassungsgabe, die ihm erlaubte, das ihn interessierende Neue mit einer gewissen Selbstverständlichkeit seinem Denken zu assimilieren und kritisch einzuverleiben, schärften sein Urteilsvermögen und zwangen ihn, strenge Maßstäbe sowohl an das eigene Komponieren als auch an das anderer anzulegen. Seine Musik war ein Rekurs auf den sozialen und politischen Alltag.

Der Lehrer

Friedrich Goldmann war nicht nur ein erfolgreicher Komponist, sondern er gehörte auch zu den gefragten Lehrern seiner Generation. Seit 1980 unterrichtete er Meisterschüler an der Akademie der Künste in Berlin. 1991 erhielt er eine Professur für Komposition an der Universität der Künste Berlin. Dort war er von 2003 bis 2005 Leiter des Instituts für Neue Musik.

Der Dirigent

Ein Dirigierstudium hatte Friedrich Goldmann nicht absolviert. Neue Musik hatte bei den Musikern noch keine starke Tradition. Er war mit einem ausgezeichneten Gehör ausgestattet. Er dirigierte zunächst nur seine eigenen Kompositionen, doch schon bald wurde er von den großen internationalen Orchestern zu Dirigaten eingeladen. Goldmann war – wie Musiker berichteten – unnachsichtig bei der Durchsetzung des Komponierten. Durchsichtigkeit und Genauigkeit gehörten zu seinen unabdingbaren Grundprinzipien beim Dirigieren.

Die Werke

... fast erstarrte Unruhe ... 1 für sechs Spieler (1990/91)

Komponiert im Auftrag der 13. Musik-Biennale Berlin für das *Ensemble Modern Frankfurt*. Die Uraufführung erfolgte am 23. Februar 1991 im Konzerthaus Berlin zur 13. Musik-Biennale. Das Ensemble dirigierte der Komponist.

Aufführungsdauer ca. 9 Minuten.

... fast erstarrte Unruhe ... 2 für neun Spieler (1992)

Komponiert im Auftrag des *Festival Insel-Musik Berlin*. Die Uraufführung fand am 21. November 1992 im Sender Freies Berlin (heute RBB) als Konzert des Deutschen Musikrates statt. Das Ensemble dirigierte der Komponist.

Aufführungsdauer ca. 14 Minuten.

... fast erstarrte Unruhe ... 3 für zwölf Spieler (1995)

Komponiert als Auftragswerk des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik und für das *musica viva ensembles Dresden*. Die Uraufführung erfolgte am 1. Oktober 1996 in der Drei Königskirche in Dresden. Das Ensemble dirigierte der Komponist.

Aufführungsdauer ca. 13 Minuten, 28 Sekunden.

... fast erstarrte Unruhe ...

I Situative Bestandsaufnahme

Kammermusik war für Friedrich Goldmann so etwas wie ein Laboratorium. Die Stücke der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre nutzen die freie Atonalität und die Dodekaphonie. Doch interessieren ihn ebenso sonoristische und stochastische Methoden, die er in den Werken von Helmut Lachenmann, György Ligeti, Edgar Varèse und Iannis Xenakis kennenlernte. Auch studierte er die „unglaublich konstruktive Musik“ (F. G.) Johann Sebastian Bachs sowie die Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler, Claude Debussy und Maurice Ravel. Doch der absolute Maßstab für ihn waren die Musik und die Ideenwelt von Pierre Boulez.

Die Verhältnisse unter denen Goldmann in der DDR komponierte reizten ihn zur Widersetzlichkeit, so zum Beispiel in den drei *Essays* von 1964, 1968 und 1971¹, der *Sonate für Bläserquintett und Klavier* aus dem Jahr 1969, der *1. Sinfonie* von 1973,² in *De Profundis* von 1975³ und in dem *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen* von 1977⁴.

Nach 1989, mit dem Scheitern des Staates DDR, hatte Friedrich Goldmann nur noch wenige Orchesterwerke komponiert, was offenbar den für große Orchester fehlenden Auftraggebern geschuldet war in dieser angespannten Zeit der friedlichen Revolution. Doch hatten sich seine Kontakte zu Kammerensembles, die für neue Musik spezialisiert waren, durchaus bewährt. Und so konnte er unter anderem in dieser problematischen Situation zahlreiche Kammermusik-Kompositionen unterschiedlichster Besetzung komponieren. Es entstanden die *Sonata a quattro* (1989) für sechzehn Spieler als Auftragswerk des Ensemble Modern und des Deutschlandfunks; *zerbrechlich – schwebend* (1990) für Oboe, Englischhorn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass im Auftrag des Rundfunks Nalepastraße Berlin für die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«; die *Lento-Szene* (1990) für acht Spieler (Oboe, Englisch Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass) als Auftragswerk des Schleswig-Holstein-Musikfestivals und komponiert ebenfalls für die Leipziger Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«; die *6×10 Takte für Dieter Schnebel zum 14. 3. 1990* für Flöte, Klarinette, Horn, Vibraphon, Viola und Violoncello; die *Klangszenen I für Orchester* (1990) als Auftragswerk des

¹ Vgl. Kontressowitz 2021, S. 27, 43, 61.

² Vgl. Kontressowitz, 2020, S. 53ff.

³ Ebenda, S. 89.

⁴ Vgl. Kontressowitz 2014, S. 30ff.

Südwestfunks Baden-Baden; das *Bläserquintett* (1991) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; ... *fast erstarrte Unruhe ... 1* (1991) für sechs Spieler (Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Violine und Violoncello) als Auftragswerk der 13. Musikbiennale Berlin; ... *fast erstarrte Unruhe ... 2* (1992) für neun Spieler (Flöte, Klarinette, Posaune, Schlagzeug, Streichquartett und Klavier) als Auftragswerk des Festival Insel-Musik 1992; *Querstrebigte Verbindungen* (1992) für dreizehn Spieler (zwei Klarinetten, Bassklarinette, Violine, Viola, Violoncello, drei Flöten, drei Schlagzeuge und Klavier) als Auftragswerk der Berliner Philharmoniker; die *Klangszene II* für Orchester (1991-1992), ein Auftragswerk der Berliner Festwochen für die Berliner Philharmoniker; das *Doppeltrio* (1993-1994) für Flöte, Oboe, Klarinette, E-Gitarre, Schlagzeug und Kontrabass als Auftragswerk des Deutschlandfunks und des Xsembles München; ... *fast erstarrte Unruhe ... 3* (1995) für zwölf Spieler (Flöte, Klarinette, Horn, Posaune, Schlagzeug, Gitarre, Klavier, Streichquartett und Kontrabass), ein Auftragswerk des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik und schließlich das *Concerto a dieci* (1995) für Flöte, zwei Klarinetten, zwei Bassklarinetten, vier Hörner und Kontrabass als Auftragswerk der Staatsoper Berlin.

II Zu den Zyklen

Seinen ersten Zyklus begann Goldmann für 16 Instrumentalisten mit den drei *Ensemblekonzerten*: I von 1982, II von 1985/86 und III von 2007, komponiert wurden sie im Auftrag des Ensemble Modern in Frankfurt/M., des Musica Viva Ensembles Dresden sowie des Johann-Sebastian-Bach-Archivs für das Bach-Fest in Leipzig. Es war offenbar vielfach eine Eigenheit Goldmanns, Werke in Zyklen anzulegen.

Die Besetzung der Ensembles der kammermusikalischen Trilogie „... *fast erstarrte Unruhe ...*“ wird von Stück zu Stück um drei Spieler erweitert: 1 von 1991 ist für sechs Spieler konzipiert, 2 von 1992 für neun und 3 von 1995 für zwölf Instrumentalisten. Diese Erweiterung der Besetzung könnte mit den unterschiedlichen auftraggebenden Kammermusik-Gruppen zu tun haben. Wahrscheinlicher ist jedoch – und das zeigt auch die gewählte Anzahl der Instrumente 6-9-12 –, dass Goldmann aufgrund seines außergewöhnlich guten Gehörs jeweils bestimmte Klangstrukturen anstrebte und damit experimentierte.

Einen Zyklus bilden auch die jeweils im Abstand von drei Jahren entstandenen vier *Concerti a 10* (1995), a 4 (1998), a 8 (2001) und a 6 (2004). Auch hier dürfte das klangliche Experimentieren mit der unterschiedlichen Besetzung eine entscheidende Rolle gespielt haben. Ebenso gruppieren sich *Linie / Splitter 1* und 2 für 7 (1996) respektive 6 Spieler (2006) zu einem kleinen Zyklus.

III Zum Titel

Vier französische Dichter vertreten bis heute, „was als Moderne zu gelten und zu wirken nicht aufgehört hat. Es sind die vier Dichter [...] Charles Baudelaire, Stéphan Mallarmé, Paul Verlaine und Arthur Rimbaud. [...] Jeder dieser Dichter war auf seine Weise ein *poète maudit*⁵ und empfand sich als solcher. [...]. Öffentliche Geltung hingegen und des Beifalls der Kritik erfreuten sich, neben Théodore de Banville, vor allem Leconte de Lisle, François Coppée und Sully Prudhomme, *académiciens* alle drei und letzterer gar der erste Empfänger des Nobel-Preises für Literatur 1901“⁶.

Anfang der 70er Jahre waren es in der DDR nur wenige Komponisten, die zunehmend führend das neue Profil der Musik, eine neuartige schöpferische Vielfalt in den unterschiedlichen Gattungen prägten, zu ihnen gehörten unter anderen Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldman, Georg Katzer, Siegfried Matthus, Friedrich Schenker und Udo Zimmermann. Auch wenn Vergleiche mit einer Zeit in hundertjährigem Abstand nicht unproblematisch sind, so ist doch Goldmanns Beschäftigung mit Charles Baudelaire durchaus nachvollziehbar. Es ist wohl vor allem die Baudelaire-Arbeit Walter Benjamins⁷, aus der er Anregungen für die Kompositionen seines Zyklus erhielt.

Drei kammermusikalische Kompositionen tragen den gleichen Titel und verbinden sich auf diese Weise zu einem Zyklus mit dem Titel ... *fast erstarrte Unruhe* Gemeinsam ist den drei Kompositionen „das Interesse an Ambivalenzen, wenn etwa Starres sich als beweglich erweist, Ausdrucksloses einen eigentümlichen Ausdruck entwickelt (oder auch umgekehrt)“ (F. G.) Auf den ersten Blick erscheint der Titel aufgrund der sich eigentlich ausschließenden Zustände wie ein Oxymoron, doch erweist er sich bei näherer Betrachtung durchaus der eigenartig chaotisch-dramatischen Entstehungszeit gemäß und hätte kaum besser gewählt werden können.

Angeregt zu diesem Titel wurde Goldmann durch die Lektüre von Walter Benjamins Arbeit „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“⁸. Die entsprechende Passage lautet unter dem Kapitel „Zentralpark“: „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert. Es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe.“⁹. Bei eingehender Betrachtung der Situation Baudelaires zeichnete sich ab, „dass das Bürgertum im

⁵ verflucht, verwünscht.

⁶ Vgl. Kemp/Siepe 1991, S. 463.

⁷ Vgl. Benjamin, 1974, S. 162.

⁸ Vgl. Benjamin, 1974.

⁹ Ebenda, S. 162.

Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen.“ Denn „das Medium des Marktes [...] bedingte eine Produktions- und auch Lebensweise, die von der früherer Poeten sehr unterschieden war. Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte.“¹⁰

Louis-Napoléon Bonaparte war während der Zweiten Republik (1848 bis 1852) französischer Staatspräsident und von 1852 bis 1870 als Napoleon III. Kaiser der Franzosen. Mit dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 hatte der aus einer Volkswahl hervorgegangene Präsident eine Diktatur errichtet. Im Jahr 1852 proklamierte er sich zum Kaiser und Frankreich wurde zum Zweiten Kaiserreich (*Second Empire*). In wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht spielten die industrielle Entwicklung und damit neue Bevölkerungsgruppen wie die Industriellen oder die Arbeiter eine wichtige Rolle. Das Medium des Marktes bedingte nun auch für Baudelaire eine Veränderung der Produktionsweise. „Erstarrte Unruhe“ wäre dann „auch die Formel für Baudelaires Lebensbild, das keine Entwicklung kennt.“ (Benjamin 1974, S. 164)

Die Erhabenheit der allegorischen Intention sieht Benjamin in der Zerstörung des Organischen und Lebendigen, der Auslöschung des Scheins, oder wie er schreibt: „Das Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen [...] ist ein für Baudelaire sehr kennzeichnendes Verfahren. Es hängt mit der Zerstörung der organischen Zusammenhänge in der allegorischen Intention zusammen.“¹¹ Eine, wenn nicht die entscheidende Grundlage für Baudelaires Produktion ist „das Spannungsverhältnis, in dem bei ihm eine aufs höchste gesteigerte Sensitivität zu einer aufs höchste konzentrierten Kontemplation steht.“¹² (Benjamin 1974, S. 170)

Etwas, das Goldmann mit Baudelaire gewissermaßen teilte, war die unverbrüchliche Absage an die Gemütlichkeit und seine [...] stete „Bereitschaft, sie zu stören, wo und wann immer sie auftreten sollte.“ (Ebenda S. 171) Auch Goldmann strebte vehement nach einem unverwechselbaren künstlerischen Ausdruck, und er ging streitbar engagiert gegen all das an, was wesentliche Erkenntnisse, Zusammenhänge und Vorgänge zu verschleiern suchte. Im Gegensatz zu Baudelaire war Goldmann sehr an philosophischer und soziologischer Literatur interessiert, er war umfassend gebildet, Konstruktivist und Dialektiker, Antinomien beschäftigten sein Denken und verursachten die schöpferische Unruhe in ihm.

¹⁰ Benjamin 1974, S. 161.

¹¹ Ebenda, S. 165.

¹² Ebenda, S. 170.

IV Zu den Werken

... fast erstarrte Unruhe ... 1 für sechs Spieler

Die erste Komposition für sechs Instrumentalisten entstand im Auftrag der 13. Musik-Biennale Berlin für das Ensemble Modern Frankfurt. Sie ist einsätzig und zeigt folgende Besetzung: Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Violine und Violoncello. Die Uraufführung erfolgte am 23. Februar 1991 im Konzerthaus Berlin zur 13. Musik-Biennale. Der Komponist selbst dirigierte die Uraufführung mit einer Dauer von ca. 9 Minuten.

Die Tempi *lento* und *andante* dominieren die Komposition mit einigen Übergängen, ein Abschnitt ist mit *allegro* bezeichnet. In der Abfolge finden sich bei den langsamen Tempi nur relativ schwach variierte Veränderungen von ♩ ca. 48 über ♩ ca. 54 und ♩ ca. 66, ausgenommen das Allegro mit ♩ ca. 120. So ließen sich unterschiedliche formale Möglichkeiten erwägen: Latent im Hintergrund waltet eine dreigeteilte Form mit der Tempofolge langsam – schnell – langsam. Das würde die Lento- und Andante-Abschnitte, wie durch die langen Trennstriche angedeutet, zusammenfassen:

lento (♩ ca. 48) - andante (♩ ca. 66) - lento (♩ ca. 48) - mosso (♩ ca. 54) - rall. (lento ♩ ca. 48) - andante (♩ ca. 66) rall. - meno lento (♩ ca. 54) — **allegro** (♩ ca. 120) — **lento** (♩ ca. 48) - poco accel. - andante (♩ ca. 66) - lento (♩ ca. 48).

Denkbar wäre aber auch eine Teilung in sechs Abschnitte, wie die nachfolgende Gliederung wiederum durch die langen Trennstriche andeutet:

lento (♩ ca. 48) — **andante** (♩ ca. 66) — **lento** (♩ ca. 48) - mosso (♩ ca. 54) - rall. (lento ♩ ca. 48) — **andante** (♩ ca. 66) rall. - meno lento (♩ ca. 54) — **allegro** (♩ ca. 120) — **lento** (♩ ca. 48) - poco accel. - andante (♩ ca. 66) - lento (♩ ca. 48). Die sechs Tempoabschnitte sind von den Taktzahlen her relativ kurz mit folgender Entsprechung: 12 – 15 – 18 – 20 – 52 – 20 Takte, insgesamt also mit 137 Takten.

Die Komposition bewegt sich mit Ausnahme von zwei 5/4-Takten (T. 70 und 122) weitgehend im 4/4-Takt, lediglich das Allegro steht im 4/8-Takt.

Schließlich wäre noch eine dritte formale Möglichkeit in Betracht zu ziehen, nämlich die kaleidoskopartige Abfolge der ständigen Veränderungen, Abwandlungen und wechselnden Gegeneinanderstellungen unterschiedlichster Spieltechniken und Intervallkombinationen in den durch den Wechsel der Tempi angezeigten Passagen (!) als solche zu akzeptieren und auf jegliches herkömmliche Formdenken zu verzichten. Das würde die allegorische (Be-) Deutung als permanente Metaphern erlauben. Claude Debussy schreibt in seiner Besprechung der „Kinderstube“ von Modest Mussorgsky: „[...] zumindest ist die Form derartig vielseitig, dass man unmöglich behaupten kann, sie sei mit den feststehenden (établiés) – man könnte

auch sagen: vorgeschriebenen (administrative) – Formen verwandt.“¹³ Ähnlich scheint es auch in dem Stück von Goldmann zu sein.

Wie so häufig in seinen Kompositionen beginnt Goldmann das Stück mit der Offenlegung des Materials. Weit gespreizte Intervalle, kleine Nonen, eröffnen *lento* und im *ppp* die Komposition mit der permutierten chromatischen Tonfolge d-cis-es-c im ersten Takt, einer transponierten und permutierten Folge von B-A-C-H. Es sind Rahmenintervalle deren Halbierung zwangsläufig auf den zweiten Takt verweist: die allgegenwärtige Folge von Tritonus und Quinte.

The musical score shows two measures in 4/4 time. The first measure is marked *lento* (♩ ca. 48) and *ppp*. It features wide intervals in the upper register. The second measure is marked *pp* and features a tritone and a fifth. The score includes parts for Violin (Vln. s. v.), Flute (Fl. s. v.), Clarinet (Klar.), Guitar (Git. *mp*), and Violoncello (Vc. pizz *p*). Pedal points (Vibr. (Ped.)) are indicated for the piano and cello parts.

NB 1: Materialbestand: weitgespannte Rahmen-Intervalle für Tritonus und Quinte (des-g-d, d-a-es, c-g-des sowie g-des-as im 2. Takt).

Beide Takte stehen als Metaphern für die allegorische Intention der gesamten Komposition. Im Takt 1 stehen die Spannungsfiguren, im Takt 2 die daraus hervorgehenden Prozessgestalten für den nahezu gesamten Ablauf der Komposition.

Auch wenn die Allegorie ein Stilmittel literarischer Gattungen ist, so glauben wir, dass aufgrund des Zeigens bzw. Hörenlassens von Gegebenheiten und Vorgängen – für diese Komposition ein derartiger Gebrauch mithin „denkbar“ wäre, eben wegen der speziellen Sprachlichkeit der Musik. Unmittelbar nach der politischen Wende geschrieben, ließen sich durchaus gesellschaftspolitische Gegebenheiten, zeitgemäße Ereignisse und Vorgänge (hinein-) deuten. Doch halten wir es mit Schopenhauers Hinweis, dass es besser sei, die Musik „in ihrer Unmittelbarkeit [...] aufzufassen“¹⁴.

Im Fortlauf der ersten 12 Takte werden jeweils weitere Töne hinzugefügt so, dass nach elf Takten elf Töne der chromatischen Oktav-Reihe in immer neuen Prozessgestalten vorliegen, ausgespart bleibt der Ton b. Noch bevor der zwölfte Takt auf d in drei Oktaven endet, wobei das mittlere d aufwärts glissandiert, testet

¹³ vgl. Debussy 1975, S. 44.

¹⁴ vgl. Schopenhauer 2009, S. 829.

Goldmann den Klangreiz einer mikrointervallischen Veränderung des d^3 und d^1 . Der ganze Abschnitt ist vornehmlich ein Intervallspiel mit dem Tritonus und der Quinte, nur einmal lassen Sexten ihre spätere Verwendung vermuten.

Das folgende Andante greift den Klangreiz der mikrointervallischen Veränderungen in den beiden Holzbläsern im *ppp* auf, was durch den permanenten mikrointervallischen Wechsel wie ein breit gedehntes Vibrato anmutet, während die beiden Streicher leichte Halbton-Glissandi spielen, das Schlagzeug auf dem Fell der Bongos reibt, und der Gitarrist mit den Fingern auf gedämpfte Saiten trommelt. Aufgrund der Engräumigkeit entsteht eine „rumorende“, unruhige Instabilität der Klang-Textur, es ist ein spannungsvolles „Verharren“ auf engem Raum, daran ändern auch die folgenden chromatischen Triller in den Holzbläsern und der Violine nichts. Im subito *forte* beginnt plötzlich die Flöte mit einer rhythmisierten Abwärtsfigur aus Quinte und Tritonus. Quasi kanonisch folgen gleichermaßen die Einsätze der Violine, Klarinette und des Violoncellos (vgl. NB 2). Es sind ausgedehntere Linienbildungen als im ersten Lento.

NB 2: T. 19-22, Spiel mit den Intervallen Quinte und Tritonus.

Fortgeführt wird das Spiel durch Tonrepetitionen und mit Unterstützung der Bongos, um darauf schließlich wieder – wie zu Beginn des Andante – mikrointervallische Färbungen in den Holzbläsern gegen die Glissandi in den Streichern zu stellen. Ein Rallentando leitet zum zweiten Lento-Abschnitt über. Col legno battuto spielt das Violoncello, unterstützt von der Gitarre, die Tonfolge H-Fis-f-g-E-c. In die letzten Töne hinein bläst die Klarinette permutiert die Tonfolge Tritonus-Quinte $g-des^1-as^1$ des Vibraphons aus dem zweiten Takt (vgl. NB 1), übernommen, abgewandelt und variiert spielt es die Gitarre, während andere Instrumente mit den Varianten $d-a-es$ oder $as-d-a$ in diversen Umstellungen ein dichtes Figurenwerk erzeugen.

Nach dieser tumultuarischen Passage beginnt mit *mosso* (♩ ca. 54) ein Klangabschnitt, wie ihn Goldmann vielfach in den *Klangszenen* für Orchester äußerst

nuancenreich ausgeführt hat¹⁵. Weiträumig liegende Töne, mehr oder weniger überlappend, bilden Aufmerksamkeit heischend hier ein spartanisches Klanggebilde, das durch Repetitionen der Bongos oder über die Saiten der Gitarre gewischte Repetitionen – mitunter um die Tonwechsel zu kaschieren – Erwartungen weckt. Es ist ein kurzes Innehalten, nur ein kleiner, sechstaktiger Abschnitt, der nach einem Rallentando wieder in ein Lento-Tempo (♩ ca. 48) zurückfällt, und Vibraphon und Gitarre nehmen das Spiel mit Tritonus und Quinte (g-des-as) wieder auf. Die Passage endet mit mikrointervallischen Veränderungen (a² und g) und schließlich mit dem Dreiklang f-des¹-as¹ (T. 45).

Das zweite Andante greift eine Quinte tiefer die mikrointervallischen Färbungen aus dem ersten in den Holzbläsern und der Violine wieder auf. Auch die anschließenden, chromatischen Trillerfolgen in den Holzbläsern und beiden Streichern bekommen einen besonderen, geheimnisvoll-gläsernen Klang durch die Violine, die ihre Triller *sul ponticello* spielt. Und wieder erzeugt der enggepresste Raum diese statisch-unruhige Starre.

The image shows a handwritten musical score for measures 46 to 50a. It consists of five staves. The top staff is marked '46' and 'Andante (rit.)'. The music is characterized by dense, rhythmic patterns with many micro-intervals. There are various dynamic markings such as 'ppp', 'p', 'f', and 'pp'. Annotations include 'auf abged. Saiten tremolieren' and 'auf ponticello'. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous, intricate melodic line. The bottom staff shows a bass line with some rests and notes.

NB 3: Andante, Takt 46-50a. Spiel mit den Klangreizen von Mikrointervallen in den Bläsern und der Violine.

Der sechste Takt leitet *rallentando* über in *meno lento* (♩ ca. 54). Geräusche (auf dem Steg streichend in den Streichern, *tonlos* ohne Mundstück bei den Bläsern, mit den Fingern reiben auf den Bongos), gehalten oder repetierend, charakterisieren diesen Abschnitt. Ein *Accelerando* leitet über in das *Allegro*, das die Repetitionen und geräuschhaften Spielweisen nach anfänglich punktuellen Einsätzen im akzentuierten Sextolen-Rhythmus wieder aufgreift, unterbrochen von einem 4/4-Takt als quasi G.P. (T. 79). In einem *Accelerando* wird das Spiel mit Tritonus und Quinte in den Bläsern,

¹⁵ Vgl. Kontressowitz 2021.

der Gitarre und den Streichern wieder aufgegriffen. Höchste Flatterzungen-Töne werden den Bläsern abverlangt, die Streicher spielen mit extremem Bogendruck und die Gitarre schlägt repetierend Akkorde im Fortissimo. Die Anspannung lässt uns eine „dramatische“ Gestaltung empfinden, ein „hin zu ...“; in anderer Großform würde man vielleicht von einem angestrebten Höhepunkt sprechen, hier sind wohl eher beunruhigende, zumindest aber „unruhige“ Äußerungen gemeint. Stark ausgedünnt setzen die Instrumente nacheinander ihre geräuschhafte Spieltechnik fort. Ab Takt 103 beginnt eine „versöhnliche“, homorhythmische Spielweise der Instrumente, die bis Takt 116 währt und im Vibraphon bei getretenem Pedal mit einem *ff*-Akkord aus zwei Nonen und einer Duodezime ausklingt, unterstützt von zwei Nonen in der Gitarre und den beiden Streichern (vgl. NB 4).

Musical score for measures 103-106. The score is in 4/4 time and features five staves: Clarinet (Klar.), Flute (+Fl.), Guitar (Git.), Violin (Viol.), and Viola (Vc.).

- Measure 103:** Clarinet (Klar.) and Flute (+Fl.) play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The Flute part is circled in red. The Guitar (Git.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin (Viol.) and Viola (Vc.) play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. Dynamics include *ppp* and *pp*.
- Measure 104:** Similar melodic lines for Clarinet and Flute. The Flute part continues to be circled in red. The Guitar continues its rhythmic accompaniment. The Violin and Viola continue their melodic line. Dynamics include *ppp*.
- Measure 105:** Similar melodic lines for Clarinet and Flute. The Flute part continues to be circled in red. The Guitar continues its rhythmic accompaniment. The Violin and Viola continue their melodic line. Dynamics include *ppp*.
- Measure 106:** Similar melodic lines for Clarinet and Flute. The Flute part continues to be circled in red. The Guitar continues its rhythmic accompaniment. The Violin and Viola continue their melodic line. Dynamics include *ppp*.

109

113

Vibrafon

ff

Ped.

f

NB 4: Motion und Emotion: „Starres erweist sich als beweglich, Ausdrucksloses entwickelt einen eigentümlichen Ausdruck“ (s. o. F. G.)

Nachdem der Akkord im Vibraphon „verhallt“ ist, setzen die Bläser (*lento*) mit a^1 und a^2 und die Violine mit dem d^2 im *ppp* ein. Das Vibraphon tremoliert mit Trommelstöcken auf den Tönen f und danach g . *Sfz*-Akkorde der Gitarre und des Violoncello markieren den Beginn einer im *ppp* einsetzenden auf- und absteigenden Trillerkette in den beiden Bläsern und der Violine als variiertes Aufgreifen aus dem ersten bzw. zweiten Andante. Dieses nur 5/4-taktige Andante (T. 122) mündet in das letzte *Lento*, das mit dem *senza vibrato* ausgehaltenen Ton a^1 und dem

darauffolgenden a^2 noch einmal die Rahmentöne anzeigt, aus denen dann die sechs Instrumente das Tritonus-Quint-Figurenspiel im *pp* anklingen lassen. Zwei mikrointervallische Färbungen folgen ein kurzer Akkord in Vibraphon und Violoncello, ein kurz aufwallendes *as* in den beiden Bläsern, die daraufhin „quasi pizzicato“ die Töne des¹ und *f* blasen. Geräuschhaft repetieren zwei Bongos sowie Gitarre und die Streicher ihre Sextolen. „Liberamente“ verliert sich in den drei letzten Takten das „ewige Spiel“ von Quinte und Tritonus aus der Fülle des chromatischen Materials der zwölf Töne, wobei sich in die nun metrisch frei zu interpretierende „Ordnung“ „fremde“ Intervalle, die eingangs erwähnte Sexte zum Beispiel, untermischen. Trocken, kurz mit entsprechenden Anweisungen des Komponisten (Flöte: „pizzicato“, Klarinette: slap, Bongos: reiben, Gitarre: Saiten reiben, Streicher: hinter dem Steg) und unspektakulär endet das feinsinnige Spiel im Pianissimo.

... fast erstarrte Unruhe ... 2 für neun Spieler

Friedrich Goldmann komponierte dieses Werk im Auftrag des Ensembles Insel-Musik Berlin mit folgender Besetzung: Flöte (auch Piccolo), Klarinette, Posaune, Vibraphon (auch 2 Wood blocks), Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Die Uraufführung fand am 21. November 1992 im Sender Freies Berlin (heute RBB) als Konzert des Deutschen Musikrates statt, es dirigierte der Komponist. Die Aufführungsdauer beträgt ca:14 Minuten.

Wie schon in ... *fast erstarrte Unruhe* ... I legt Goldmann auch hier in den ersten Takten das kompositorische Material offen. Anders aber als im ersten Stück der Trilogie, stellt er deutlich drei Instrumentengruppen heraus. In der Gruppe I, den vier Streichern, erklingt im ersten Takt als Rahmenintervall eine weitgespannte kleine None, von ihr wird eine große Sexte umrahmt, deren unterer Ton wiederum eine None zum Violoncello bildet, deren oberer Ton hingegen eine große Sekunde zur Violine 1. Im zweiten Takt und übergebunden zum dritten bläst die Gruppe II mit Flöte und Klarinette eine kleine None (g^1 - as^2), und mit dem Einsatz der Posaune wird eine weitere kleine None hinzugefügt (fis - g^1). Die dritte Gruppe (T. 3 ff.) bilden das Klavier mit zwei kleinen Nonen (a^1 - b^2 , a^2 - b^3) und das von Goldmann häufig verwendete Vibraphon mit zwei kleinen Sekunden (h - c^1 und h^2 - c^3) im Abstand von zwei Oktaven (vgl. NB 1). Damit ist das elftönige Material (ohne cis) in seiner Zuordnung zu den Gruppen präsentiert, anagrammatisch das B-A-C-H transponiert für die vier Streicher der Gruppe I (es - d - f - e) und für die Gruppe III in den kleinen Sekunden b - a - c - h .

The image shows a musical score for the first three measures of the piece. It is written in 4/4 time. The top staff is for Violins 1 and 2 (Vln. 1, 2). The bottom staff is for Viola (Va.) and Violoncello (Vc.). Above the top staff, there are staves for Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), and Piano (Klav.). Below the bottom staff, there is a staff for Vibraphone (Vibr.). The score is marked 'ppp' and includes dynamic markings like 'ff'. The first measure shows a wide interval for the strings. The second measure shows a small interval for the woodwinds. The third measure shows small intervals for the piano and vibraphone.

NB 1: Das fragmentierte, elftönige Ausgangsmaterial (ohne cis) der drei Gruppen: I Streicher – II Bläser – III Klavier/Vibraphon.

Der formale Aufbau der Komposition ist latent dreiteilig, wenngleich innerhalb der „Teile“ – ähnlich dem ersten Stück der Trilogie – zahlreiche Tempowechsel angezeigt sind, die aber nur bedingt Einfluss auf die „Dreiteilung“ haben.

Man kann sich beim wiederholten Hören der Komposition des Eindrucks nicht erwehren, dass Goldmann mit dieser Kammermusik ein Stück dramatischer

Zeitgeschichte komponiert hat. Die unterschiedlichsten „Ereignisse“ in den charakteristisch-konturierten Abschnitten geschehen im Wechsel mit vermittelnden Passagen in Form von Klangwechseln mit filigraner Textur, Repetitionen oder Tremoli in den vier Streichern, aber auch von ausgehaltenen Tönen oder Klängen bis hin zu Geräuschen. Jeder Rezipient hat hier die vielfältigsten Möglichkeiten der Interpretation aufgrund seiner ganz eigenen Lebensgeschichte.

Dem ersten Teil subsumieren sich im ppp drei Tempo-Abschnitte mit den nüchternen Bezeichnungen ♩ ca. 60 (T. 1-63) – ♩ ca. 72 (T. 64-71) und ♩ ca. 60 (T. 72-81). Zu Beginn werden die für die einzelnen Gruppen vorgestellten, ausgehaltenen Klänge rhythmisiert (ab Takt 4), bei den Bläsern in kurzen tenuto Sechzehnteln mit einem Abstand von drei Achtel-Pausen, im Klavier sind es Staccati im Abstand von einem Sechzehntel, im Vibraphon ist der Abstand eine Achtelpause, bei den Streichern wechselt der Abstand. Interessant ist der achte Takt. Flöte und Klarinette spielen schnelle Zweiunddreißigstel-Figuren mit den Tönen c, h, a, b des Vibraphons und des Klaviers.

Die Takte 9-17 werden ausschließlich von der Gruppe II, dem Vibraphon und dem Klavier bestritten mit kurzen, numerisch gesteuerten Verzierungsfiguren („Vorschlägen“ auf der Hauptzeit) von 5-4-3-2 Zweiunddreißigstel und einem Sechzehntel im Vibraphon mit dem Anagramm b-c-h-a und 6-5-4-3-2 Zweiunddreißigstel im Klavier, wobei aufgrund des jeweils gleichzeitigen Einsatzes die Überlagerung kaum durchhörbar wird. Fünf in Bewegung geratene Figuren der Gruppe II und die eingeschobenen Ganztaktpausen vor jeder Figur steigern die Erwartungshaltung des Rezipienten.

The image shows a musical score for measures 9-17. It consists of two staves: the top staff is for Vibraphon (Vibr.) and the bottom staff is for Klavier (Klav.). The tempo is marked as 'ca. 60'. The Vibraphon part begins with a 'secco' marking and features a rhythmic pattern of eighth notes with tenuto marks. The Klavier part begins with a 'ppp' marking and features a rhythmic pattern of eighth notes with tenuto marks. The score includes various performance instructions such as 'secco', 'ppp', 'loco', 'sim.', and '8va'.

NB 2: Gruppe III, erster charakteristischer, unruhig konturierter Abschnitt mit dem vermischten Tonmaterial.

Ab Takt 18 macht sich eine starke dynamische Bewegung in den Gruppen I und II bemerkbar vom ppp zum sfz und eine abschließende Repetition im Forte in den Bläsern. Die Rhythmisierung der Streicher erfolgt ab Takt 18 numerisch mit Notenwerten von 9-8-7-6-5-4-3-2-1 Sechzehntel-Dauern, und sie schließen ab im letzten Viertel von Takt 20 mit einer Repetitionsfigur. Die numerische Steuerung

von Formteilen hat Goldmann vor allem in den 70er Jahren intensiv betrieben¹⁶.

Vibraphon und Klavier bereiten mit Klängen in kurzen Sechzehnteln bei ständig wechselnder dynamischer Lautstärke *pp* – *ff* – *pp* – *p* – *mp* – *f* – *ff* über fünf Takte den Einsatz der Gruppen II und III mit einer rhythmisierten Variante des Spiels mit den kleinen Nonen im *ppp* vor (vgl. NB 3).

The image shows a musical score for measures 26 to 30. It consists of four staves: Flöte (Flute), Klar. (Clarinet), Pos. (Trumpet), and Vibr. (Vibraphone). The Flöte staff starts with a *ppp* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Klar. staff has a *ppp* dynamic and plays a rhythmic pattern. The Pos. staff has a *ppp* dynamic and plays a rhythmic pattern. The Vibr. staff has a *pp* dynamic and plays a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *fmp*. There are also performance instructions like *Ped.* and ** Ped.*.

NB 3: Bläser und Vibraphon, noch zaghaft charakteristisch-konturierter Abschnitt in repetitiv rhythmischer Bewegung mit dem Tonmaterial der Gruppe II.

Das Klavier übernimmt das Tonmaterial der Streicher, während diese das Material von Vibraphon und Klavier rhythmisieren. Dieser Wechsel ist gruppendynamisch ein interessanter Aspekt (vgl. Annäherung 1: *Ansätze einer Gruppendynamik* in: Kontressowitz, 2014, S. 8).

Im Folgenden (T. 32) bläst die Posaune ihr Fis über zwei Oktaven (*fis*, *fis*¹) aufwärts und danach abwärts, während die Flöte ihr *as* über zwei Oktaven abwärts und danach aufwärts bläst. Beide Instrumente treffen auf das mit einer punktierten Achtelnote repetierte *g*¹ der Klarinette, und der Vorgang wird verkürzt in den Dauerwerten noch zweimal wiederholt. Vibraphon und Klavier repetieren ihre Doppeloktaven um eine Achtelpause zeitversetzt gegenüber den Bläsern. Ein unisono ausgehaltenes *as*¹ in den Bläsern, das sich mit Abstand in Gruppen von 1, 2, 3 Sechzehntel auflöst, um dann mit Zweiunddreißigstel-Repetitionen der Streicher diese vermittelnde Passage zu beenden.

Erstmals erhebt sich im Fortissimo die Stimme der Violine 2 im schwebenden Rhythmus und der Tritonus-Quint-Folge zu einer selbstbewussten Aussage, die in den Bläsern zu einem „Kommentar“ zu führen scheint, der jedoch durch unterschiedliche Fiorituren seine Bestimmtheit verliert (vgl. NB 4).

¹⁶ Vgl. Kontressowitz, 2014.

Die charakteristisch-konturierten Abschnitte ließen sich metaphorisch als wechselnde Ereignisse der aktuellen Geschichte deuten.

The image shows a musical score for measures 51 to 56. The score is written in 4/4 time and features several instruments: Violin 2 (pizzicato), Flute, Clarinet, Trumpet, and Violoncello (pizzicato). The music is characterized by triplet patterns and dynamic markings such as *ff* and *f*. The score is divided into three systems: measures 51-54, 54-56, and 56-58. The first system shows the Violin 2 and Flute parts. The second system shows the Clarinet and Trumpet parts. The third system shows the Violoncello and Clarinet parts. The music is characterized by triplet patterns and dynamic markings such as *ff* and *f*.

NB 4: Violine 2, Flöte, Klarinette, Posaune und Violoncello, charakteristisch-konturierter Abschnitt mit vermischtem Gruppenmaterial.

Nach einer kurzen Passage mit Repetitionen in den Streichern, Tremoli von Vibraphon und Klavier im Pianissimo und kurzen Nachwehen mit schnellen Figuren in den Bläsern und der Gruppe III erscheint nun ein kontrapunktischer Abschnitt in Form von drei gleichen Intervallreihen mit wachsender Intervallgröße (von der kleinen Sekunde bis zur Quinte) und unterschiedlichen Dauern. (vgl. NB 5) bei etwas beschleunigtem Tempo.

63 ♩ ca. 72



Fl.
Klar.
Pos.

ppp

NB 5: Gruppe II, dreistimmiger Kontrapunkt mit dem vollständigen elftönigen Material (ohne g), charakteristisch-konturierter Abschnitt mit drei Reihen wachsender Intervalle und unterschiedlichen Dauern.

Nach diesem eher introspektiven Abschnitt reduziert sich das Tempo wieder auf das des Ausgangs. Die drei Gruppen – jeweils zeitversetzt – halten kurz Klänge aus, die zunehmend zu kreisen anfangen. Ein auskomponiertes Accelerando leitet über zum neuen Tempo ♩ ca. 90 , und damit beginnt der mittlere Teil der Komposition mit verändertem Tonmaterial (T. 82).

Den drei Gruppen ist jeweils ein bestimmter eigener Part zugeordnet. In der Gruppe II wiederholen Flöte und Posaune auf- und absteigenden Dreiklängen (vgl. NB 6). Das Vibraphon repetiert monoton eine gleichbleibende Figur aus h-e¹-cis¹-d¹, das Klavier repetiert arpeggierend zwei unterschiedliche Akkorde (vgl. NB 7), wechselt dann zu Akkordbrechungen (T. 92) gegenläufig zu den Streichern.

82 ♩ ca. 90



Fl.
Klar.
Pos.

NB 6: Gruppe II, Bläser.

sempre arpeggio



NB 7: Gruppe III, Klavier.

In den folgenden Takten löst sich der geballte Klang und wandelt sich zunehmend einschmeichelnd zu einem B-Dur-Septakkord über drei Takte (T. 89-91), dessen Auflösung aber nicht wie zu erwarten wäre nach Es-Dur erfolgt, sondern im Takt 92 setzt überraschend ein E-Dur-Akkord ein, dem weitere Akkorde folgen: G-Dur, B-Dur, E-Dur, c-Moll, Ges-Dur, a-Moll und Es-Dur. Ab dem B-Dur-Akkord kommt es zu ständig wechselnden Metren: 2/4, 9/16, 1/4, 12/16, 2/4, 15/16. Es ist die Kunst der Verführung, der Rückgriff auf die ach so schöne Vergangenheit, und Goldmann gestaltet diese Kunst des schönen Klanges mit wirkungsvoller Perfektion, nicht aufdringlich, sondern einschmeichelnd im Pianissimo nimmt sie unser Ohr wahr. Goldmann hatte 1985 ein Konzert in Leipzig dirigiert unter anderem mit der Urfassung der vierten Sinfonie von Anton Bruckner aus dem Jahr 1874. Er adaptierte eine Medianten-Reihe aus dieser Sinfonie für das *Ensemblekonzert II* (1986) und später für die *Klangszene II* aus dem Jahr 1992.

Hier nun, in ... *fast erstarrte Unruhe 2* ..., nutzt er dieses Material für die Darstellung einer Welt des schönen Scheins, wobei er sich von den Medianten verabschiedet und die Klangwechsel im Tritonus-Abstand (B-Dur-E-Dur, c-Moll-Ges-Dur, a-Moll-Es-Dur seiner Material-Konzeption einpasst. Es ist gleichzeitig auch das „Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen“, aus dem Denken der Romantik, das heißt „die Zerstörung der organischen Zusammenhänge“ (Benjamin 1974, S. 165 resp. S. 170).

Nach diesem Abschnitt (T. 92-100) beginnt wieder ein regulärer 4/4-Takt mit dem Tempo ♩ ca. 120. In numerischer Anzahl und mit numerisch gesteuerten Abständen werden (h-Moll-) Klänge repetiert, die bei den Streichern in Quintolen enden, die vom Vibraphon übernommen werden. Diesen Takten folgt eine weitere Tempobeschleunigung auf ♩ ca. 144. (Moll-) Akkorde, pizzicato bzw. staccato gespielt, wandern auf und ab (vgl. NB 8) und lösen sich nach vier Takten im Klavier mit quasi arpeggierenden Sechzehnteln in (Moll-) Septakkorde auf, während die Streicher tremulierend Aufwärtsglissandi spielen, auch die Posaune spielt Glissandi mit kleiner werdendem Ambitus.

NB 8: Die drei Gruppen vereinen sich im homophonen Akkordspiel.

Nach diesen tumultuarischen Takten steigert sich das Tempo noch einmal auf ♩ ca. 160. In gleichbleibenden Abständen hämmert das Klavier wechselnde Achtel-Akkorde im Abstand von jeweils einem Viertel. Die Gruppe II scheint *ff* in Doppeloktaven fanalartig ein „Zeichen“ setzen zu wollen (vgl. NB 9 und Kontressowitz 2021, S. 124). Nach einer dreitaktigen Unterbrechung, in der die Streicher einen Akkord im *fff* „mit extremem Bogendruck mehr Geräusch als Ton“ (Anweisung des Komponisten) spielen, wird das Fanal (T. 128) wieder aufgenommen, und den wechselnden Tönen wird vom Klavier in kurzen Achteln Nachdruck verliehen.

NB 9: Charakteristisch-konturierte Abschnitte mit dem Fanal der Gruppe II.

Nach diesem Fanal repetiert das Klavier kleine Sekunden (Cis-D) im Oktavabstand in tiefster Lage und mit dynamischer Aufwallung vom *p* zum *ff*, die Streicher – nach ihren *col legno battuto* „Klängen“ – wechseln vom hohen Bogendruck hin zu „nur

Knirschgeräusche“ (Spielanweisung) im Fortissimo. Das as^2 der Flöte zu Beginn der Komposition, das auch vor dem NB 4 nachdrücklich in der Gruppe II erklang, wird jetzt wieder zum angestrebten Zielton in der Violine 1. Ein Akkord aus den Tönen C-As-g-es¹ im fff schraubt sich diatonisch aufwärts und beschließt den „Mittelteil“ mit einem ausgehaltenen Akkord aus C-cis-c-h-g-fis¹-as¹ über fünf Takte im Diminuendo. Das auskomponierte Rallentando verdeutlicht der Wood block mit einer Folge von Septolen, Sextolen, Quintolen etc.

Mit Takt 150 beginnt der „dritte Teil“ im Tempo ♩ ca. 72. Die Gruppe II greift ihr Ausgangs-Tonmaterial oktavversetzt im ppp wieder auf (T. 151). Klänge von unterschiedlichen Dauern wechseln sich ab und wandern durch die Gruppen. Die kleine Sekunde des Vibraphons im Doppeloktav-Abstand erinnert an den Anfang, nun transponiert nach a/b als Übernahme der Töne des Klaviers. Wie ein letzter Ausbruch erklingt unvermittelt ein Akkord im fff (vgl. NB 10).

166
Fl., Klav.
Vibr.
Viol. 1, 2
Pos., Klav.
Vc.

fff
fff
fff

8va

NB 10: Ein Klang aus den neun Tönen des verwendeten Materials.

Nach einer Generalpause beginnt der letzte Abschnitt mit einem sehr zurückgenommenen Tempo ♩ ca. 48. Jede Gruppe agiert zunächst für sich, die Bläser und Streicher (ohne Violine 1) im Wechsel mit ausgehaltenen Klängen, die Gruppe III mit kurzen Tremoli. Erst in der Schlussphase des Stückes verwendet Goldmann gewissermaßen als neue Klangfarbe Mikrointervalle, zunächst in der Viola, bald darauf auch in der Flöte, Klarinette, Violine 2 und dem Violoncello, wobei sich die mikrointervallisch veränderten Töne um einen natürlich erklingenden Ton gruppieren. Unverkennbar beginnt damit die etwas verzerrte Erinnerung an den Anfang des Stückes. Die Gruppe III – unterstützt von der Violine 1 – übernimmt das Tonmaterial des Klaviers mit durch Pausen getrennte Sechzehntel-Repetitionen, bis schließlich die numerisch organisierten Spielfiguren von Takt 10 (Vgl. NB 2) etwas erweitert im ppp das Stück gewissermaßen ganz unspektakulär beenden. Es ist eine

außergewöhnliche Kammermusik, die wie kaum ein anderes Stück den Zeitgeist Ihrer Entstehung atmet.

Der Komponist schreibt über sein Werk im Programmheft der Uraufführung: „Der Beginn wird geprägt durch vorwiegend starre Klangaggregate, verteilt auf 3 instrumentale Gruppen: Bläsertrio (Flöte, Klarinette, Posaune), Vibraphon und Klavier sowie Streichquartett. Wechselnde Anordnungen dieser Aggregate (durch Vertauschung, Verschiebung, Annäherung, Abstoßung etc.) bestimmen den ersten Teil, der so weitgehend statischen Charakter erhält (trotz gelegentlicher „expressiver“ Ausbruchsmomente). Im Mittelteil folgt ein Beschleunigungsprozess, wobei alle 3 Gruppen vom gleichen Klangaggregat ausgehen. Im Verlaufe dieses Beschleunigungsprozesses verändert sich die interne Zusammensetzung jenes Aggregats: aus unterschiedlich sich überlagernden Rhythmen wird gleichmäßige Pulsation, aus komplexen Klängen werden simple Dreiklänge. Bei der letzten Beschleunigungsstufe kippt das freilich wieder. Geräusche bzw. komplexere Klänge setzen sich durch. [...] Die Spezifik der in diesem Teil eingesetzten Klänge verleiht der Musik einen eigentümlich changierenden Zitatcharakter, obschon es keinerlei direkte Zitate gibt. Das wird aufgehoben im Schlussteil, der die Ausgangsmaterialien des Stücks verändert wieder aufgreift. Als neues Element kommen mikrotonale Abweichungen ins Spiel.“

... fast erstarrte Unruhe ... 3 für zwölf Spieler

Das dritte Werk dieser Trilogie entstand als Auftragswerk des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik und des Musica Viva Ensembles Dresden mit der Besetzung: Flöte, Klarinette, Horn, Posaune, Schlagzeug (Vibraphon, 2 Wood blocks, Kleine Trommel, 3 Bongos, 3 Tom-Tom, Große Trommel), Gitarre (auch 2 Crotales as^2 , b^2), Klavier (auch 2 Crotales f^2 , g^2), Violine 1, 2, Viola, Violoncello und Kontrabass. Die Uraufführung erfolgte am 1. Oktober 1996 in der Drei Königskirche in Dresden, der Dirigent war Friedrich Goldmann, die Aufführungsdauer betrug 13' 28''.

Von den Taktzahlen her ist das dritte Stück der Trilogie mit mehr als 270 Takten – gegenüber dem ersten mit 137 Takten und dem zweiten mit 191 Takten – am umfangreichsten. Von der Aufführungsdauer gibt es kaum einen Unterschied zum zweiten Stück ca. (14'), jedoch einen deutlichen zum ersten mit ca. 9 Minuten. Goldmann teilt die instrumentalen Akteure in drei Gruppen mit jeweils eigenem Klangcharakter und mit einer jeweils eigenen Klangstruktur. Der Gruppe I, den vier Bläsern, sind im ersten Abschnitt (\downarrow ca. 132) und in Abständen liegende Akkorde (vgl. NB 1) von unterschiedlicher Dauer zugeordnet: T. 1: c^1 - h - a - fis , T. 9: d^1 - c^1 - fis - es , T. 13: e^1 - c^1 - fis - cis und T. 18: f^1 - c^1 - fis - A .

Mit leichten Überlagerungen wechseln die Klangstrukturen der Gruppe II mit denen der Gruppe I und III.

The image shows a musical score for the first measure of the piece. It is divided into two systems. The first system is for Group I, consisting of four woodwind instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), and Trombone (Pos.). The notation is in 4/4 time and features a dynamic marking of *poco sfz pp*. The second system is for Group II, consisting of Guitar (Git.), Vibraphone (Vibr.), and Piano (Klav.). The notation is also in 4/4 time and features a dynamic marking of *mf* for the guitar and *mp* for the vibraphone and piano. The score shows the initial chords and rhythmic patterns for both groups.

NB 4: Gruppe I (4 Bläser) mit der Klangstruktur 1a, Gruppe II (Vibraphon, Gitarre, Klavier) mit der Klangstruktur 1b, Takt 1. In diesen Takt eingelagert sind „Erstarrung“ (1a) und „Unruhe“ (1b).

Die Klangstruktur der Gruppe II mit Vibraphon (Schlagzeug), Gitarre und Klavier besteht in den nachfolgenden Takten aus unsicher kreisenden, transponierten und permutierten B-A-C-H- Figuren von bis zu 8 Tönen. (vgl. NB 2).

ca. 132

2 Git. *p* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

Vibr. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Klav. *sempre stacc.* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

5 *p* *sfz* *p* *sfz*

NB 2: Klangstruktur 2, unruhig-kreisende, desorientierte, transponierte und permutierte B-A-C-H- Figuren der Gruppe II.

Die fünf Streicher der Gruppe III setzen im Takt sechs ein mit sphärisch klingenden Sechzehntel-Figuren *sul ponticello* und im *pp* gespielt mit einem leicht drängenden Crescendo (vgl. NB 3), numerisch gelenkt in der Taktanzahl von 1-4. Es sind Varianten der Klangstruktur 2, unterbrochen jeweils von 3, 2 und einem Pausentakt, den die Gruppe II ausfüllt.

6 sul pont. *pp* *mf* *p*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

NB 3: Gruppe III mit der verwandten Klangstruktur 2a der Gruppe II.

Der Ablauf der „Tempo“-Abschnitte des gesamten Stückes – jeweils durch doppelte Taktstriche verdeutlicht – stellt sich folgendermaßen dar, woraus sich letztendlich Abschnitte ergeben, die – wenn auch nicht wiederholt – so doch regelmäßig in abgewandelter Form wiederkehren. Goldmann lässt dabei eine zunehmend spannungsreiche Dramaturgie walten, ohne dass von Tempo-Abschnitt zu Tempo-Abschnitt von einer „Entwicklung“ zu sprechen wäre, eher würde man hier und da eine Wiederkehr oder eine ständige Verwandlung annehmen.

Die Tempoabschnitte:

- T. 1-26 ♩ ca. 132
- T. 27-39 ♩ ca. 88 (2/4 3/8 3/4 5/8 9/16 2/4 7/16 3/8 5/16 5/8 3/4
7/8 4/4)
- T. 40-55 ♩ ca. 132 Tempo primo
- T. 56-74a ♩ ca. 66
- T. 74b-87 ♩ ca. 88 (2/4 3/8 3/4 5/8 9/16 8/16 7/16 3/8 5/16 5/8 2/4
3/8 1/4)

T. 88-107	♩ ca. 132 Tempo primo
T. 108-127a	♩ ca. 66
T. 127b-146	♩ ca. 88
T. 147-202	♩ ca. 132 (T. 203-216 ♩ ca. 66)
T. 217-219	senza Tempo/ T. 220-241 ♩ ca. 66
T. 242-254	♩ ca. 44
T. 255-266	♩ ca. 88 (2/4 3/8 3/4 5/8 9/16 2/4 7/16 3/8 5/16 2/8 3/16 3/4) 2x wiederholen
267-270	nach der 3. Wiederholung und Schluss

Den ersten Abschnitt beschließt die Gruppe II (Vibraphon, Gitarre, Klavier) mit Sforzati, wie sie zuvor schon gewissermaßen als Störfaktor zwischen den Gruppen I und III eingeworfen worden waren.

Die zweite Klangstruktur (vgl. NB 2) erscheint variiert – auch im Zusammenspiel mit der Gruppe I und III abgewandelt – in drei Abschnitten des Tempo primo (♩ ca. 132). Trotz ihres jeweils veränderten Erscheinens hat sie einen deutlichen Wiedererkennungswert und wird dadurch formbildend. Ähnliches gilt auch für die Tempo-Abschnitte zwei und fünf, die sich nicht nur aufgrund der häufigen Wechsel des Metrums, sondern auch von den Aktionen der drei Gruppen her sehr ähnlich sind. Die Streicher (Gruppe III) spielen crescendo vier Aufwärtsläufe sich steigernd von *pp* zu *mp*, *mf*, *f* und *ff* (T. 27-30), und die Bläser (Gruppe I) reagieren mit einer markanten akkordischen Figur abwärts und decrescendo (9♩, 7♩, 5♩-Takt) im Wechsel mit crescendierenden Aufwärtsläufen in den Takten 32 und 34 (vgl. NB 4). Interessant ist die Oberstimme mit der Folge Tritonus-Quinte – vier Quarten – Quinte-Tritonus.

Fl., Klar., Hr., Pos.

31

f *mp* *f*

NB 4: Markante, agierend-einprägsame, dritte Klangstruktur der aktiv werdenden Gruppe I.

Die Gruppe II ist reduziert auf homophones Akkordspiel, unterbrochen von Achtelpausen, während die Streicher (ab T. 36) im Fortissimo Auf- und Abwärts-

Figuren aus den Intervallen Sexte, Quinte und Tritonus spielen und dies taktweise im Wechsel mit der Gruppe I (vgl. NB 5).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Gruppe III' and the bottom staff is labeled 'Gruppe I'. The score begins at measure 36. The music consists of rhythmic patterns of eighth notes and chords. The first staff (Gruppe III) starts with a forte (ff) dynamic. The second staff (Gruppe I) starts with a forte (f) dynamic. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

NB 5: Zweimaliger Wechsel zwischen Gruppe III und I im Nachgang zu NB 4.

Mit Tempo primo setzt im Takt 40 ein weiterer Tempo-Abschnitt \downarrow ca. 132 ein mit der veränderten zweiten Klangstruktur der Gruppe II (vgl. NB 2). Die Gruppe I bläst wie schon im ersten Abschnitt ausgehaltene Akkorde, und die Streicher spielen dazu ihre verwandte Klangstruktur 2a (vgl. NB 3), beide im Wechsel mit der Gruppe II, die vorübergehend häufiger sfz-Akzente setzt, aber den Schluss dieses Abschnittes im pp allein mit ihrer Klangstruktur bestreitet.

Den folgenden Abschnitt \downarrow ca. 66 dominieren die lautstark beginnenden, „pochenden“ Pizzicati der Streicher von T. 56 bis 72: „tutti pizzicati, secco, im f sehr scharf gerissen, quasi sfz, evtl. mit Plektrum“, (Spielanweisung des Komponisten), schon bald unterbrochen von gellenden Quintolen-Einwürfen der Gruppe II mit weiträumigen Intervallen (vgl. NB 6). Horn und Posaune setzen mit ausgehaltenem Ton F ein, zu dem Flöte und Klarinette unruhige Figuren bis hin zu Flatterzunge und Triller spielen. Und noch einmal erklingen zum Schluss des kurzen Abschnittes die gellenden Quintolen-Einwürfe von Flöte und Klarinette der Gruppe I sowie der Gruppe II über dem Schwellton F.

Vibr., Git., Klav.

Vln., Va. pizz.

Vc., Kb. pizz.

NB 6: *Gellende Einwüfe der Gruppe II (T. 65f.). Pochende Pizzicati der Streicher als vierte Klangstruktur der renitenten Gruppe III, T. 65-66.*

Und noch einmal tauchen die wiederholten Aufwärtsläufe in den Streichern auf, mit der akkordisch zu erwartenden Antwort-Variante der Bläser (T. 75-87), wie wir sie bereits von den Takten 27-39 her kennen (vgl. NB 4). In den vier Folgetakten erklingt in der Gruppe II deren ureigene Klangstruktur (vgl. NB 2), lediglich das Klavier verlässt die engen Intervalle und spielt weiträumige. Einen Fermatentakt überbrücken die Bläser mit einem Akkord aus den Tönen a¹, g¹, des¹, b.

Gruppendynamisch interessant ist die Tatsache, dass in den Takten 96-107, also im dritten Abschnitt des Tempo primo, die Gruppe I die variierte Klangstruktur der Gruppe II übernimmt, während die Gruppe III in zwei kurzen Einschüben – etwa in der Art von NB 3 – die Akzente setzenden Takte der Gruppe II überbrückt. Mit Takt 108 setzen die Pizzicati der Streicher im Forte ein (vgl. NB 6), den ersten Quintolen-Einwurf liefert die Gruppe II, den zweiten Flöte und Klarinette der Gruppe I, und sie greifen das Innuendo aus dem Takt 1 auf, die Klangstruktur 1b (vgl. NB 1). Horn und Posaune, die den Ton G dynamisch agierend über sechs Takte blasen, und damit das gemeinsame Treffen ab Takt 127 (♩ ca. 88) vorausnehmend andeuten, bewegen sich vom G eine Oktave nach oben zum g, lösen damit aber dramatische Reaktionen aus.

Erstaunlich ist es also, was im ersten Takt gewissermaßen in nuce und als Innuendo enthalten ist. Auf dem Höhepunkt, im Takt 127b (♩ ca. 88) setzen im ff die Gruppen I und III im ff mit g und g² ein, und die mikrintervallischen Verschiebungen hoch und tief zeitigen durch das jeweilige Marcato eine besonders starke, fast bittere Wirkung. Goldmann hatte bereits im *Essay II* über sieben Takte das Geschehen „auf

einen einzigen, klangfarbenmodulierten Ton fis^{14} “ reduziert¹⁷, und auch im *Essay III* „erklingt der Ton a^1 in unterschiedlichsten Rhythmen und Klangfarben, dynamischen Veränderungen und Spielweisen (gestopft, offen, Flatterzunge, Tremolo) über 34 Takte“ (ebenda, S. 71). Goldmann gestaltet dieses Treffen auf einem Ton nun nicht mehr als sehnsüchtige Einigkeit oder „Einheit“, sondern der Realität entsprechend als problematische, quasi kollidierende Zusammenführung, wie die mikrointervallischen Veränderungen des Tones g zeigen. Nach dem modulierten g-g^2 schrauben sich über ein d-d^3 im Abstand von drei Oktaven die Gruppen I und III jeweils homorhythmisch und diatonisch „quälerisch-würgend“ voran.

The image displays a page of a musical score, measures 130 to 132. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Kl. (Clarinet), Hr. (Horn), Pos. (Bassoon), Bong. (Bongos), Violin (Viol.) with parts 1 and 2, Br. (Trumpet), Vcl. (Violoncello), and Kb. (Kontrabass). The score is written in a complex, rhythmic style with many micro-intervallic changes and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *<f>*. The bottom left corner of the score area is labeled 'Litolf/Peters' and the bottom center is '32059'.

NB 7: Durch Mikrointervalle „quälerisch-würgende“ Klangstruktur, T. 130-132 (vgl. NB 9).

Violoncello und Kontrabass bilden rhythmisiert über 12 Takte den „Basis-Ton“ E-E_1 , und erst zum Schluss des Abschnitts werden e^1 und e^3 in der Gruppe I vierteltönig

¹⁷ Vgl. Kontressowitz, 2021, S. 52.

verändert (T. 145). Im Übergang von unisono g zu unisono d setzen drei Bongos ein, dann steigern zwei Tom-Toms, Große Trommel sowie Klavier (Gruppe II) ihren Aktionismus (vgl. NB 8)

The image shows a musical score for three percussion instruments and a piano. The top staff is for Bongos (Bong.), the middle for Tom-Toms (Tomt.), and the bottom for Piano (Klav.). The Bongos part features a series of rhythmic patterns with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The Tom-Toms part has a similar rhythmic structure with dynamics from *f* to *mf*. The Piano part consists of a series of chords and single notes, with dynamics from *ff* to *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

NB 8: Aktionismus der Gruppe II, T. 133-135.

Der Abschnitt ist geprägt von einem drängenden, ausdrucksstarken Charakter und erlaubt die Deutung einer Aufgipfelung, vielleicht einer Zerreißprobe. Ob es sich bei den ausgehaltenen Tönen G – D – E um eine Codierung handelt, die auf ein wenige Jahre zurückliegendes, einschneidendes Ereignis verweist, muss mangels jeglicher Hinweise Spekulation bleiben.

Wollte man einen Form-Versuch wagen, dann ließen sich die Abschnitte von Takt 2-127 etwa folgendermaßen skizzieren: a-b-a'-c-b'-a''-c', was bedeutet, dass die Takte 74b-87 (b'), 88-107 (a'') und 108-127a (c') auf vorangegangene Abschnitte variantenreich zurückgreifen. Goldmann sprach von „striktem Zusammenhang“ (s. o.). Diese Abschnitte könnten einen größeren Formteil I bilden, wollte man als Großform eine Dreiteiligkeit ins Auge fassen.

Im vierten Tempo-Abschnitt \downarrow ca. 132 (T. 147-202) übernehmen Flöte und Klarinette abgewandelt die Streicherfiguren von Takt 27 respektive 75, dort mit vier Aufwärtsläufen, hier nun aber in beide Richtungen sich bewegend. Horn, Posaune und die Violine 2 halten ein e¹ aus, das von der Violine 1 und der Viola mikrointervallisch verändert wird, während das Klavier martellato und mit den tiefen Streichern pizzicato Auf- und Abwärtsfiguren in kleinen Intervall-Schritten spielt. In der Flöte und der Klarinette klingen noch wahrnehmbare Rudimente an. Diese aufwühlende Passage endet mit einem Crescendo zum *sfz* und bricht abrupt ab (T. 161). Das Klavier erinnert im *ff* und in tiefster Lage an den Anfang der Komposition in der Gruppe II mit engliegenden Intervallen, hier aber nun begleitet von bedrohlich dumpfen *ff*-Schlägen der Großen Trommel.

Eine „Reminiszenz“ an den ersten Tempo-Abschnitt \downarrow ca. 66 bietet die Gruppe III mit den pochenden Pizzicati im ff, der vierten Klangstruktur (vgl. T. 164ff.). Die Instrumente der Gruppe I begnügen sich nacheinander mit kurzen Einwürfen. Auch die wieder einsetzende Gruppe II (T. 170) erinnert mit ihrem engen Intervallspiel an den Anfang der Komposition. Den Wechsel des Instrumentariums in der Gruppe II zu den Schlaginstrumenten überbrückt die Gruppe I mit kapriziösen Figuren in Flöte und Klarinette. Horn und Posaune steigen mit ausgehaltenen Schwelltönen und diatonischen Aufwärts-Schritten unisono von G zu g auf (T. 187-194), und Klarinette und Horn streben den höchsten Ton mit einem Glissando an, das die Flöte mit einem „Pfiff“ sffz abschließt (T. 195). Ein Wirbel der Kleinen Trommel hält die Spannung vom ppp mit einem Crescendo über zwei Fermaten-Takte. Im ersten punktierten Viertel des ersten Fermaten-Taktes tremolieren die Streicher fünf verschiedene Quinten (des²-as², b¹-f², h-fis¹, g-d¹ und es im Kontrabass), in den übrigen sieben Vierteln spielt die Kleine Trommel einen Wirbel mit einem Crescendo zum Forte. Das Klavier wiederholt ausklingende tiefste Clusters. Die Gruppen I und III spielen sprunghafte Triolen im Fortissimo. Ein erneuter Trommelwirbel leitet über in eine Phase, in der alle drei Gruppen gleichzeitig agieren. In zum Teil grellen Harmonien setzen die Gruppen I und III noch einmal zu einem Höhepunkt an. Über dem Basis-Ton der Blechbläser und des Kontrabasses (e-E-E₁) spielen sowohl Flöte und Klarinette, die beiden Violinen sowie Viola und Violoncello jeweils zweistimmig eine „Melodie“, wobei sich die Stimmen chromatisch von der großen Sekunde bis zur verminderten Oktave voneinander entfernen (vgl. NB 9). Die Streicher spielen homorhythmisch mit den Holzbläsern die Passage eine Oktave höher, Viola und Violoncello eine Oktave tiefer. Die akzentuierten Wirbel der Großen Trommel und die permanent repetierten, später wandernden Klein-Clusters in tiefster Lage auf dem Klavier wirken weniger quälerisch eher bedrohlich. Die Passage endet dramatisch im fff und mikrintervallisch verschärft („verstimmt“) mit einem „Pfiff“ der Flöte und einem Glissando in den Streichern (T. 216).

The image shows a page of a musical score, measures 204 to 212. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute/Klarinetten (Fl. Klar.), Horn/Posaune (Hr., Pos.), Grand Trommel (Gr. Tr.), Klavier (Klav.), Violinen 1, 2 (Vln. 1, 2), Viola/Violoncello (Va. Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The music is in 3/4 time and features a complex texture with many triplets. Dynamic markings include *ff*, *sfz*, and *mf*. The Flute/Klarinetten part starts with a *ff* dynamic and features a melodic line with triplets. The Horn/Posaune part has a *sfz* dynamic and features a melodic line with triplets. The Grand Trommel part has a *mf* dynamic and features a melodic line with triplets. The Klavier part has a *sfz* dynamic and features a melodic line with triplets. The Violinen 1, 2 part has a *ff* dynamic and features a melodic line with triplets. The Viola/Violoncello part has a *ff* dynamic and features a melodic line with triplets. The Kontrabaß part has a *sfz* dynamic and features a melodic line with triplets.

NB 9: Zweistimmige „Melodie“ in drei Oktaven: Flöte/Klarinette, Violinen 1, 2 und Viola/Violoncello.

Die Gruppe I teilt sich auf in eine Zweistimmigkeit zwischen Flöte und Klarinette (T. 204-212) mit ständiger Intervallvergrößerung von großer Sekunde bis zur verminderten Oktave. Horn, Posaune und Kontrabaß steigen in Oktaven homorhythmisch von E₁-E-e über neun Takte zu E-e-e¹ hinauf.

Die Abschnitte (T. 127b-216) – wollte man von einer dreiteiligen Form sprechen – wären dann zum Teil II zusammenzufassen.

Den Übergang zum Teil III bildet ein kurzer *senza Tempo*-Abschnitt (T. 217-219) mit einem Trommelwirbel der Kleinen Trommel, einem Tremolo des Vibraphons und einzelnen Crotali-Schlägen im *pp* (T. 217-219). Im dritten Tempo-Abschnitt \downarrow ca. 66 (T. 220-241) greifen *pppp* unisono die Gruppen I und III *sul tasto* den Ton g wieder auf, der in den folgenden Takten *ff* – wie auch die anderen Töne – (d, fis, es, f, e) mikrointervallisch verändert wird. Im vierten Viertel von Takt 228 an beginnt ein Abschnitt, dessen Klanglichkeit von einer gradezu schmerzhaft empfindlichen Fragilität ist und dessen Introvertiertheit zum ernsthaften Nachdenken zwingt. Erneut

blasen Flöte und Klarinette eine Tonfolge, die von fortschreitender Intervallvergrößerung von der großen Sekunde bis zur großen Septime (und zurück) zwischen den Stimmen geprägt ist und deren Tonwechsel jeweils von Horn und Posaune staccato und *pp* unterstützt werden. Der Scheitelpunkt liegt im dritten Viertel von Takt 233. Aus der Gruppe II gibt das Vibraphon den Klängen eine besondere Farbe. Die Gruppe III spielt die gleichen Töne im Flageolett bzw. Halbflageolett (quasi Flageolett-Fingerdruck, zwischen Geräusch und gegriffenem Ton fluktuierend), wobei die Viola die Tonwechsel pizzicato ebenfalls unterstützt (vgl. NB 10).

228 Fl., Klar.
Vibr. *fast tonlos*

ppp

Hr., Pos.
pp

Vln. 1, 2
pp

Va. pizz.
p

Vc., Kb. Halbflageolett
ppp

The image shows a musical score for measures 228-233. It consists of five staves. The top staff is for Flute and Clarinet, marked 'fast tonlos' and 'ppp'. The second staff is for Horn and Trumpet, marked 'pp'. The third staff is for Violins 1 and 2, marked 'pp'. The fourth staff is for Viola, marked 'pizz.' and 'p'. The bottom staff is for Cello and Double Bass, marked 'Halbflageolett' and 'ppp'. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

NB 10: Fragilität des Klanges über vier Oktaven mit permanenter Intervallvergrößerung zwischen zwei Stimmen.

Im folgenden Tempo-Abschnitt \downarrow ca. 44 greift die Gruppe I (T. 242) mit den „Vorschlägen“ auf der Hauptzeit die Gesten aus dem ersten Takt der Gruppe II auf, verstreut über sechs Takte. Danach setzt das Klavier zweistimmig (r. H.) mit den wachsenden Intervallgrößen in der dreigestrichenen Lage ein, gestützt von einer Basslinie und unterstützt taktweise mit Harmonien der Gruppe I und der Gitarre. Auch die Streicher begleiten einige Tonwechsel mit kurzen Quint-Tremoli, die sich zunehmend verdichten. Irritiert wandern lineare Bewegungen in der Gruppe I auf und ab.

Eine abschließende Passage (T. 255-270) zieht sich aus dem Klanggeschehen heraus. Die Geräusche dominieren: In der Gruppe I blasen die beiden Holzbläser *fast tonlos*

und die Blechbläser nur Luft, das Tom-Tom wird mit einer Bürste gewischt, im Klavier sind die Saiten mit dem Fingernagel (oder einem Plektrum) anzukratzen, die Streicher spielen *col legno battuto* ihre Aufwärts- bzw. Abwärtsfiguren. Lediglich die Gitarre spielt *ppp* diatonisch engräumig ihre Töne. Eine Aufwärtsfigur in den Holzbläsern signalisiert die zweifache Wiederholung (T. 255-266f) bzw. dritte Wiederholung (T. 255-266-267-270) der Passage. Ab Takt 266b, in die zweifache Wiederholung hinein, spielt die Gruppe III hier nun demonstrativ aufdringliche Pizzicati („eventuell mit Plektrum“) im *ff* entsprechend der vierten Klangstruktur (vgl. NB 6, Streicher).

Der Versuch, eine irgendwie vertraute Form zu finden, muss wohl in Anbetracht der Vielfalt originärer wie abgewandelter Klangstrukturen, ideenreicher Kombinationen und bedeutungsstarker Klang-„Szenen“ fehl schlagen. Unser Bemühen einer Dreiteilung ist mehr psychologischer Art: Teil I gewissermaßen als „Vorstellung und in Aktion“ der Gruppen I, II und III, Teil II als dramatisch-kämpferischer Teil und Kulminationspunkt (fernab von „Durchführung“) und schließlich Teil III, der hier und da an Zurückliegendes, Geschehenes erinnert und dann im Geräusch gewissermaßen „versendet“. Auch wenn man das Stück zehnmal hört, es bleibt vor einem stehen wie eine sich ständig wandelnde, unergründliche und faszinierende Klangskulptur.

Friedrich Goldmann schrieb seinen Kommentar zu dem Stück im Programmheft der Uraufführung: „Für ... *fast erstarrte Unruhe 3* ... ist charakteristisch ein trotz häufiger Einschnitte, Brüche, Ablenkungen, dennoch durchgehender Entwicklungszug der mehr als die Hälfte des Stücks bestimmt. Dann scheint alles auseinanderzudriften und nur noch Platz für isolierte Restbrocken übrig zu bleiben.

Tatsächlich folgt eine Reihung verschiedener Momente, die alle „schon mal da waren“, freilich klanglich stark verändert und vor allem ohne den „Zwang“ jenes fortlaufenden Entwicklungszuges. Damit wird auch auf formaler Ebene eine Ambivalenz wirksam, nämlich die von striktem Zusammenhang und beliebiger Abfolge. Zum Schluss bilden zwei aneinandergekoppelte Momente aus dem früheren Verlauf eine Art Schleife, die endlos fortlaufen könnte. Hier kommt das Stück zum Ende – die Schleife wird einfach unterbrochen.“

Literatur

Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1974, S. 161f., 165, 170

Debussy, Claude: *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche* (1921 unter *Monsieur Croche antidilettante*), Leipzig 1975, S. 44

Goldmann, Friedrich: im Programmheft der Uraufführung, Dresden 1. Oktober 1996

Kemp, Friedhelm / Siepe, Hans T. (Hrsg.): *Französische Dichtung - Von Baudelaire bis Valéry*, München 1991, Nachwort S. 463

Kontressowitz, Reiner: *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014

Kontressowitz, Reiner: *Annäherungen II. zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020

Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, (3 Essays und 3 Klangszenen), Neumünster 2021, S. 52, 71

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Köln 2009, S. 829

Personenverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian 9
Banville, Théodore 11
Baudelaire, Charles 11f.
Benjamin, Walter 11f., 26, 42
Bonaparte, Louis-Napoléon 12
Boulez, Pierre 9
Bredemeyer, Reiner 11
Bruckner, Anton 26
Coppée, François 11
Debussy, Claude 9, 14, 42
Dittrich, Frank 3
Dittrich, Paul-Heinz 11
Katzner, Georg 11
Kemp, Friedhelm 11, 42
Kontressowitz, Reiner 9, 17, 23, 27, 42
Lachenmann, Helmut 9
Ligeti, György 9
Lisle, Lecomte de 11
Mahler, Gustav 9
Mallarmé, Stéphan 11
Matthus, Siegfried 11
Mozart, Wolfgang Amadeus 9
Mussorgsky, Modest 14
Proudhomme, Sully 11
Ravel, Maurice 9
Rimbaud, Arthur 11
Schenker, Friedrich 11
Schnebel, Dieter 9
Schopenhauer 15, 42
Siepe, Hans T. 11, 42
Varèse, Edgar 9
Verlaine, Paul 11
Xenakis, Iannis 9
Zimmermann, Udo 11