

CHRISTIAN SCHOMERS

VOM SCHWEIGEN IN TÖNEN - PAUSE UND STILLE IN DER MUSIK

*Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Schweigen - Sehnsucht und Grenzerfahrung“
des Katholischen Bildungswerks Stuttgart 1997/98*

Daß jemand als Musiker, als Musikwissenschaftler und Komponist, eingeladen ist, etwas zum Thema Schweigen beizutragen, ist keineswegs selbstverständlich. Zunächst einmal begreift man das Schweigen als Gegenteil von Sprechen, als notwendigen Gegenpol zur Sprache. Schweigen in der Musik oder Schweigen durch Musik könnte es demnach nur geben, wenn man die Musik selbst als eine Art Sprache ansieht, die reden und somit eben auch schweigen kann.

Tatsächlich faßt die Musikpraxis das gern so auf: Die Instrumente im Orchester spielen ihre „Stimme“, und „Tacet“ steht in der Partitur, wenn ein Instrument längere Zeit aussetzt - die Musik „schweigt“.

Die dahinterstehende ästhetische Auffassung von Wesen und Wirkung der Musik hat eine lange Tradition. Bis ins Barockzeitalter und weit in die Klassik hinein ist die überaus enge Verbindung von Musik und Sprache, ihre wesentliche Ähnlichkeit etwas Selbstverständliches für jeden, der über Musik nachdenkt. In der musikalischen Rhetorik des 18. Jahrhunderts werden die musikalische Formeln und Satzweisen ganz nach dem Muster der sprachlichen Redefiguren beschrieben und klassifiziert. Die Musiklehren der Zeit fordern, auch die Instrumentalmusik solle stets sanglich, sozusagen „sprechend“ sein.

Erst im 19. Jahrhundert gewinnt eine andere Sichtweise an Boden. Man besinnt sich darauf, daß Musik etwas ganz Eigenständiges ist. Schopenhauer schreibt in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ über die Musik (Rossinis): „... sie spricht so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf ...“ Und der Musikästhetiker Eduard Hanslick vertritt in seiner Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“ vehement die Ansicht, Musik sei eben nicht eine Sprache, die wie die gewöhnliche Sprache der Worte auf etwas außerhalb Liegendes hinweist, sondern ein ganz unabhängiges, nur den eigenen Gesetzen unterworfenen Phänomen: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“.

Folgt man diesem Gedankengang, so ist eigentlich alle Musik, zumindest die nicht wortgebundene Instrumentalmusik, Schweigen. Gerade weil sie nicht eigentlich redet, kann sie das Schweigen gestalten und ausdeuten mehr als jede Kunst, die mit Worten arbeitet und eben auch an Worte gebunden ist. Der Dichter - und Komponist! - E.T.A Hoffmann, hat das in seiner berühmt gewordenen

Rezension zu Beethovens 5. Symphonie formuliert und damit zugleich ein Ideal romantischer Musiksehnsucht aufgestellt:

Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.

Die Musik also hat das Privileg, allein das Unaussprechliche darstellen zu können. Wollte man dem Schweigen in der Musik gerecht werden, müßte man konsequenterweise an dieser Stelle den gesprochenen Vortrag beenden und entweder nur noch Musik erklingen lassen oder aber tun, was der György Ligeti in einem berühmt gewordenen Vortrag mit dem verheißungsvollen Titel „Die Zukunft der Musik“ tat. Der Vortrag bestand aus nichts anderem als 20 Minuten Schweigen - und der heftigen Publikumsreaktion darauf.

Stattdessen will ich versuchen, - dennoch mit Hilfe des Wortes - tiefer in das Phänomen des Schweigens in Musik und durch Musik einzudringen.



Zwei Wege kann man hier gehen, und ich möchte beide zumindest skizzieren. Zum einen kann man fragen, wie Schweigen als Thema musikalisch darstellbar ist. Wie und mit welchen kompositorischen Mitteln wurde und wird Stille, Ruhe, Schweigen komponiert? Der zweite Ansatzpunkt ergibt es sich aus der umgekehrten Frage: Wo und wie begegnet dem Hörer Stille in der Musik? Welche Rolle kann die Pause im musikalischen Kunstwerk spielen? Daß nicht beide Fragestellungen auf dasselbe hinauslaufen, ist nach dem Gesagten klar. Es wäre ein sehr vordergründiges Verständnis von der Wirkungsweise der Musik, wollte man erwarten, daß stets Stille als Idee mit musikalischer Stille wiedergegeben würde - etwa als eine Generalpause.

Allerdings finden sich in der Musik seit dem 16. Jahrhundert markante Pausen gern in Zusammenhang mit Vorstellungen, die im weiteren Sinne mit dem Schweigen zu tun haben. Bei Schütz sind es die Vorstellungen des Todes und der Ewigkeit, die zu ihrer Darstellung die Pause erforderten. Beethoven hat gesagt „Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause“, und in Mozarts „Zauberflöte“ wird der dreimalige Fanfarenakkord beim Eintritt in den Weisheitstempel durch Generalpausen vertieft. In Bruckners Te Deum folgt den Worten „usque ad aeternum“ eine markante Generalpause. Mehr als das läßt sich auch in Musik nicht über die Ewigkeit sagen.



Wenden wir uns der ersten Frage zu: Wie und mit welchen kompositorischen Mitteln wurde und wird Stille, Ruhe, Schweigen komponiert?

Ich beginne mit einem Stück, das keinen programmatischen Titel trägt, aber zweifellos den Charakter von Ruhe und Ausgeglichenheit vermittelt: Bachs C-Dur-Präludium.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Bach Präludium C-Dur, WTK I)

Die kompositorischen Mittel, mit denen Bach diese Wirkung erzielt, sind leicht zu benennen: Die rhythmische Bewegung ist völlig gleichmäßig, jeder Halbtakt wird sogleich wiederholt. Aber es fällt auf, daß dieser vordergründigen „Ereignislosigkeit“ im Rhythmischen und Melodischen eine ungewöhnlich reiche Harmonik gegenübersteht. Ohne sie wäre das Stück nicht ruhig, sondern langweilig. Es ist eine äußerst lebendige, bewegte Ruhe, die hier musikalisch ausgeleuchtet wird.

Erstaunlich ähnlich klingt die Klavierbegleitung in Schuberts Lied „Meeres Stille“¹¹

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Meeres Stille)

Die langsamen Arpeggien-Akkorde vermitteln in ihrem Gleichmaß sinnfällig Ruhe und Bewegungslosigkeit, sie machen Stille hörbar, auch ihre bedrohliche Qualität bei den Worten „Keine Luft von keiner Seite - Todesstille fürchterlich“.

Überhaupt ist in Schuberts Liedern Stille nicht selten ausdrückliches Thema. In „Wanderers Nachtlied“ ist die Atmosphäre der Worte „Über allen Gipfeln ist Ruh“ schon im ersten Takt der Melodie präsent.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Wanderers Nachtlied)

Die Melodik verharrt auf dem Ton b, umkreist ihn vorsichtig; die ostinaten b-Oktaven der Klavier-Begleitung schaffen das stabile Fundament, von dem aus sich das Stück entfaltet und zu dem es zurückkehrt.

Ähnliche musikalische Mittel finden wir in „Der Doppelgänger“ aus der „Winterreise“: hier ist es das beharrlich wiederholte fis in Melodie und Begleitakkorden, das den Eindruck nächtlicher Stille aufbaut. Die Akkorde des Anfangs sind unvollständig, „hohl“ und unheimlich. Mit der auftauchenden Vision des Doppelgängers - „du bleicher Geselle“ - spitzt sich die Harmonik, immer noch gehalten vom ostinaten fis, zu, und bricht schließlich in die Modulation des „Liebesleid“ aus. Wieder verbindet sich der Gedanke der Stille mit dem Motiv des Todes.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Der Doppelgänger)

Schlaf, der „kleine Bruder“ des Todes gehört ebenfalls in diesen Themenkreis. Musikalisch instruktiv ist Schumanns „Kind im Einschlummern“ aus den Kinderszenen für Klavier. Gleichmaß der rhythmischen Bewegung und eine um einen Ostinato-Ton kreisende Harmonik gibt es auch hier. Bemerkenswert ist der ungewöhnliche Schluß, der unvermittelt auf der Subdominante a-Moll stehenbleibt. Die erwartete Tonika bleibt aus; die Musik bleibt in der Schwebelage. Suggestiver läßt sich die Ruhe, aber eben auch die erwartungsvolle Fülle des Schlafes kaum darstellen.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schumann, Kind im Einschlummern)

Der tschechische Komponist Petr Eben greift in seinen 1991 geschriebenen Klavierstücken „Briefe an Milena“ auf ähnliche kompositorische Satzmodelle zurück. Im vierten der 5 Stücke ist die Atmosphäre eines Satzes aus Kafkas Brief an die Geliebte in Musik eingefangen: „Ich gehöre eben in die stillste Stille, so ist es für mich richtig.“

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Petr Eben: Briefe an Milena, Nr. 4)

Die zentrale Passage der Takte 14 bis 29 baut auf einem Klang-Ostinato der Töne cis und e auf - trotz moderner Tonsprache eine Art Moll -, steigt allmählich in die Höhe, wird harmonisch weiterentwickelt und verdichtet und beruhigt sich erst ganz zum Schluß. Die „stillste Stille“ ist voll zitternder Nervosität und untergründiger Angst. Wie in Bachs Präludium ermöglicht die äußerste Zurücknahme des rhythmischen Geschehens auf der anderen Seite eine ungewöhnlich reichhaltige Harmonik.

Das zweite Stück dieser „Briefe an Milena“ ist das instruktive Beispiel für die Durchführung dieses Prinzips auf einer anderen Ebene. Hier nämlich ist nicht die Rhythmik, sondern die Harmonik „eingefroren“ auf einen beständig wiederholten 5-Klang g-f-a-b-des, dafür ist der Rhythmik/Metrik, in rasantem Tempo und „con massima precisione di ritmo“ zu spielen, extrem ausgefeilt und durchgearbeitet.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Petr Eben, Briefe an Milena, Nr.2)

Die Gesamtwirkung ist hier alles andere als ruhevoll, obwohl die starre Harmonik bei aller Unruhe etwas Statisches vermittelt. Die Briefstelle, die dem Stück als Anregung diente, mag überraschen: „Es ist schwer, die Wahrheit zu sagen, denn es gibt zwar nur eine, aber sie ist lebendig, und hat daher ein stets wechselndes

Gesicht.“ Im Sinne des oben zitierten E.T.A Hoffmann könnte man ergänzen:
Aber Musik hat die Kraft, das Unaussprechliche zu sagen.

*

Ich kehre zurück zur zweiten oben formulierten Frage: Wie und wo gibt es tatsächliche Stille im musikalischen Kunstwerk?

Erleben wir Musik im Konzertsaal, so begegnet uns die Stille bei jedem Musikstück an mindestens zwei Stellen, so selbstverständlich, daß man zunächst gar nicht auf die Idee kommt, sie als solche zu benennen: als Stille am Beginn, also vor Erklängen des Stücks, und als Stille am Ende, wenn der letzte Ton verklungen ist. Wir erleben hier die Stille als „Medium für das Werden des Musikwerks“ (Z. Lissa), gewissermaßen als Zeitraum, in den die Musik gestellt wird. Ich persönlich empfinde die kurze Stille am Ende oft als besonders intensiv, geradezu als das Schönste an der Musik, ein Augenblick, der noch voll ist vom vergangenen klanglichen Ablauf, eine nachträgliche Vergegenwärtigung und Zusammenfassung im Geiste.

Die Freude allerdings währt, wie jeder Konzertbesucher weiß, nur kurz; mit dem anschließenden Applaus kommt etwas Drastisches, eigentlich der Musik Fremdes ins Spiel, das diese Stimmung radikal zerstört.

Es wäre ein Thema für sich, der meines Wissens nach noch ungeschriebenen Kulturgeschichte des Klatschens nachzugehen. Die Anfänge wären vermutlich bei der Entstehung der Oper und dem aufkommenden Virtuositentum zu suchen. Zu erwähnen wären die von rivalisierenden Parteien bezahlten „Claqueure“, die oft genug mit ihrem verabredeten Klatschen oder Buh-Rufen über Erfolg oder Mißerfolg einer Oper entschieden. Es wäre auch lohnend, über Alternativen zur Gewalttätigkeit des Klatschens nachzudenken. Im holländischen Musikleben kommt es vor, daß die Zuhörer sich am Ende eines Konzerts von ihren Plätzen erheben, um stehend - und schweigend - ihre Ergriffenheit und Anerkennung zum Ausdruck zu bringen.

Hermann Hesse hat in seiner Erzählung „Virtuosen-Konzert“ diese seltsame Seite der Musik, das Machtspiel zwischen Interpret und Publikum am Beispiel eines erfolgreichen Geigers einfühlsam geschildert:

Er, der Meister, der Zauberer, zog mit mühelosem Bogenstrich die Herzen hinter sich her, besiegte lächelnd und spielend das große Ungeheuer, die Menge, sog den Beifall, sog den Rausch der Masse ein, wiegte sich darin, lächelte darüber. Die Tausende waren entflammt. Sie duldeten nicht, daß das Konzert ein Ende nehme. Sie zwangen den Künstler, wieder und wieder sich zu zeigen...

Der aufführende Musiker kann sich gegen die Konvention stemmen, indem er die Stille am Ende durch gestisches Aufrechterhalten der Spannung verlängert. Auch der Komponist tut das mitunter, wenn er, wie György Ligeti für die letzten 20 Sekunden seiner „Aventures“ vorschreibt: Sänger, Instrumentalisten und Dirigent „verharren bis zum Schluß regungslos“ oder sein Orchesterstück „Atmosphères“ mit 5 Takten Generalpause beschließt. Doch beide, Interpret wie Komponist, kommen gegen die Macht der Konvention schwer an: In meiner CD-Aufnahme der „Atmosphères“ jedenfalls sind diese 5 Takte Schlußpause kurzerhand herausgeschnitten. Sie haben dem Tontechniker offensichtlich nicht eingeleuchtet.

Auch die Stille vor dem Erklängen der Musik soll gestaltet werden; das wissen vor allem die Dirigenten, die „den Auftakt geben“, indem sie die Zählzeit vor Einsetzen der Musik markieren, und das Kunststück vollbringen müssen, den ausführenden Musikern nicht nur das Tempo eindeutig zu vermitteln, sondern auch Dynamik, Artikulation zu suggerieren. „Entscheidend ist die Willenskonzentration des Auftakts“ schreibt Hermann Scherchen in seinem Lehrbuch des Dirigierens. Überspitzt könnte man sagen, daß der Dirigent eigentlich die Stille vor Beginn der Musik gestaltet und in diesem Augenblick das Werk als Ganzes erfäßt.

Ein lebhafter Bericht über dieses Erfassen eines Musikwerkes in einem Augenblick konzentriertester Stille findet sich in einem Brief Mozarts, in dem er über seine Arbeitsweise als Komponist berichtet - bemerkenswerterweise komponierte er meistens im Kopf, ohne Instrument:

Dann brennt meine Seele vor Inspiration. Das Werk wächst; ich erweitere es immer mehr, begreife es immer klarer, bis ich die ganze Komposition in meinem Kopf fertig habe, so lang sie auch sein mag. Dann faßt sie mein Geist, wie ein Blick meines Auges ein schönes Bild oder ein hübsches Mädchen erfäßt. Sie fällt mir nicht hintereinander ein, ... sondern in ihrer Gesamtheit, so wie ich sie in meiner Vorstellung hören kann.

Eine Zwischenstellung nimmt die Stille zwischen den Abschnitten eines mehrsätzigen Werkes ein: sie ist Nachhall des beendeten Satzes, ohne die Spannung ganz abklingen zu lassen, und zugleich Vorbereitung auf das Folgende, Zeit zur inneren Umstellung - man hat auch von „Wandlungspausen“ gesprochen. Wie wichtig diese Stille zumindest in heutiger Aufführungspraxis genommen wird, wie sehr sie zurecht als Teil der Musik empfunden wird, zeigen die vorwurfsvollen Blicke, die den treffen, der aus Unkenntnis nach dem 1. Satz der Sinfonie klatscht.

Die Bedeutung der Pause als Vermittlung zwischen kontrastierenden Teilen ist deutlich in der kurzen Stille nach vollem Orchesterklang, bevor der Solist mit seiner Kadenz beginnt, ähnlich auch im Sonatenhauptsatz vor der Durchführung und vor Eintritt der Reprise.

*

Die Stille des Anfangs und des Endes kann von beiden Seiten her die Musik durchdringen: es gibt das Ersterben des Klangs, das den Hörer behutsam in die Stille hineinführt (oder zurückführt) wie am Ende von Debussys 2. Arabeske für Klavier.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Debussy, Arabeske 2, Ende)

Ebenso kann die Stille des Beginns noch in das Stück hineinwirken, das dann gewissermaßen mehrere Anläufe braucht, um in Gang zu kommen, z.B. in Bachs „Chromatischer Fantasie“:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Chromatische Fantasie, Beginn)

Ein ähnliches Satzmodell findet sich am Beginn von Beethovens Klaviersonate F-Dur (op. 10,2):

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 10,2, Beginn)

Ganz ähnlich wie bei Bach setzt die Musik hier zweimal an, bevor sie in Gang kommt. Sie behält dann aber den entstandenen Spielfluß nicht bei, sondern wird immer wieder im ganzen Verlauf des 1. Satzes von charakteristischen Pausen durchbrochen (etwa beim Eintritt der Reprise in der „falschen Tonart“ D-Dur). Durch die vielen Pausen, man möchte sagen: Atempausen, gewinnt die Musik etwas Energisches und Sprechendes, das für Beethovens Stil typisch ist.

Der in den Pausen liegenden Energie wird Beethoven gerecht, wenn er in seiner 9. Sinfonie die folgende Passage schreibt:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven 9. Sinfonie, Scherzo)

Wir hören: 1 Takt Musik, 1 Takt Pause, 1 Takt Musik, 1 Takt Pause, 2 Takte Musik, 2 Takte Pause. „Hier haben die Pausen den gleichen zeitlichen Wert wie der klangliche Ablauf, in dem sie auftreten.... Dies weist darauf hin, daß das zeitliche Ausmaß der Pause vom klanglichen Gehalt der vergangenen Takte

abhängt. Zeitlich stehen sie der Klangmaterie gleichberechtigt gegenüber.“ (Zofia Lissa, S. 330-331). Diese Frage nach der gleichberechtigten Behandlung von Klang und Stille, die hier zumindest in einer kurzen Passage verwirklicht ist, wird uns noch in der Betrachtung von Kompositionen des 20. Jahrhunderts beschäftigen.

*

Ich bin mit meinen Überlegungen und Beispielen gewissermaßen vom Großen ins Kleine gegangen, ausgehend von der Stille als „grundierender Matrix“ (Hans Zender) des musikalischen Werks bis hin zur Pause, in der der allgemeinere Begriff der Stille musikalisch verdichtet wird.

Die Stille nämlich wird erst als **Pause**, also als Stille einer bestimmten, meßbaren Dauer, musikalisch-technisch faßbar. „Stille“ als Stichwort findet sich in keinem Musiklexikon, sehr wohl aber „Pause“. Übrigens findet man auch das Stichwort „Zeit“ nicht, jedenfalls nicht im allgemeinen Sinne, sondern im speziellen Sinne von Zeitmaß, Tempo. Bedenkt man, daß Musik ja als *Zeitkunst* schlechthin gilt, so ist das ein überraschender Befund.

Lange Zeit kam die Musik ohne Pausenzeichen aus. In der textgebundenen Musik ergaben sich Pausen ganz einfach aus dem Sprachfluß, aus dem Atem; allerdings waren es Pausen unbestimmter Länge. Die Neumenschrift und Choralnotation des Mittelalters kennt nur Teilungsstriche zur Markierung von Hauptabschnitten der Melodie, Atemzeichen vergleichbar. Der Terminus dafür, *suspirium* (= aufatmen) klingt heute noch in der französischen Sprache nach, die die Viertelpause in der Musik *soupir* nennt. Notwendig wurde die exakte Notation der Pausenwerte in der Mensuralnotation des 13. Jahrhunderts, um in mehrstimmiger Musik das zeitliche Einsetzen der verschiedenen Stimmen zu regeln.

Die Pause ist in der Musik allgegenwärtig. Pausen gehören wesentlich zum organischen Ablauf der Musik, zum musikalischen Gewebe. Man hat die verschiedenen Verwendungen und Wirkungen der Pause zu beschreiben und zu klassifizieren versucht. Zum gängigen Musikvokabular gehört der Begriff der Spannungspause (etwa in Ernst Kurths Analysen der Symphonien Bruckners) - sie treten oft noch Steigerung auf, im umgekehrten Fall eines abklingenden Verlaufs kann man, etwa in den Klaviersonaten Schuberts, von „Erschöpfungspausen“ sprechen. Weiter gibt es „Phrasierungspausen“, „Innenpausen“, Motivpausen“; man hat von der „sprechenden“, „tönenden“ und „neutralisierenden Wirkung“ (Doege) der Pause gesprochen.

Geht man noch tiefer in die Feinstruktur der Musik hinein, wird man bemerken, daß der ganze Bereich der Rhythmik stark von Pausen lebt (etwa in den Synkopen) und daß jede Phrasierung Zäsuren, also eigentlich feinste Pausen

benötigt - in der Regel werden sie nicht als solche notiert. Eine Staccato-Melodie besteht - physikalisch gesehen - zum überwiegenden Teil aus Pause, trotzdem erleben wir, wie unser inneres Wahrnehmungsvermögen uns mühelos über dieses „Schweigen der Klangmaterie“ (Riemann) hinwegträgt. Wir verlieren beim Zuhören nicht den Faden, erleben nicht einzelne Tonpunkte, sondern eine Melodie, die durch die Pausen nicht abgeschwächt, sondern ganz im Gegenteil sogar intensiviert wird. So am Beginn des 2. Satzes von Beethovens Klaviersonate D-Dur (op. 2,2).

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, Klaviersonate, D-Dur op.2,2, Beginn)

Noch eine Ebene tiefer könnte man schließlich der „Pause“ im Aufbau des Klangs selber nachspüren. Ich denke etwa an den „hohlen“ Klang des tiefen Klarinettenregeisters, das aus fehlenden Teiltönen in der akustischen Zusammensetzung des Klangs resultiert.

*

Von den vielfältigen Wirkungen der Pause möchte ich noch ein Phänomen erwähnen, das man paradox aber treffend als „laute Pause“ bezeichnen könnte. Der japanische Komponist Toshio Hosokawa hat 1993 „SEN VI“ für Schlagzeug solo komponiert. Zwei markante fortissimo-Schläge auf der Conga-Trommel stehen am Beginn. Sie werden von einer theatralischen, anscheinend von Tai-Chi-Bewegungen inspirierten langsamen Gebärde eingeleitet und sichtbar gemacht. Beim dritten Mal holt die Hand wieder zum Schlag aus, stoppt dann aber wenige Millimeter über dem Trommelfell. Eine geradezu schockierende Fortissimo-Pause ist hier wirkungsvoll in Szene gesetzt, ein Spiel mit Erwartung und Enttäuschung, ein Trugschluß mit anderen Mitteln.

Hugo Riemann führt aus, daß im Zusammenhang mit rhythmischen Wirkungen Pausen „nicht Nullwerte, sondern Minuswerte sind“. Auch ohne theatralische Inszenierung, mit rein musikalischen Mitteln läßt sich so etwas darstellen. Ich führe eine Stelle aus Dvoraks 9. Sinfonie an:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Dvorak, 9. Sinfonie, 4. Satz, T.6-8)

„Die stark betonten Viertelschläge in Verbindung mit der wachsenden Spannung der Akkorde erzeugen einen imaginären Schlag auf der ‘1’ dieses Taktes“ (Doege, S. 120), der gerade deshalb umso markanter ist, als er nicht erklingt.

Ein Parallelphänomen aus der Optik ist allbekannt: Das Auge reagiert auf einen starken Farbreiz mit einem Nachbild, das sichtbar wird, wenn man auf eine weiße Fläche (sozusagen in die Stille) schaut. Interessanterweise wiederholt nun das Nachbild nicht einfach das Gesehene, sondern erscheint genau in den Komplementärfarben. Schon auf der physiologischen Ebene also ist die Wahrnehmung offensichtlich weit mehr als ein passives Aufnehmen.

Ich brauche nicht zu verraten, woher das folgende Musikbeispiel stammt, das vor allem durch seine Verbindung von Pause und Fermate interessant ist:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, 5. Sinfonie, Beginn)

Auf den ersten Blick scheinen Pause und Fermate ganz verschiedene, ja gegensätzliche Phänomene zu sein: Abbrechen des Klangs mit der Pause gegenüber Andauern des Klangs in der Fermate. Tatsächlich aber treten sie oft gemeinsam (z.B. als Generalpause mit Fermate) oder in ähnlicher Funktion auf (z.B. beim Eintritt der Reprise). Der gemeinsame Nenner ist hier das **Stillstehen des Geschehens**, sei es im Aussetzen des Klangs, sei es in seinem Festhalten. Der Fluß der Zeit wird angehalten. In beiden Fällen „geschieht nichts“, während die Wirkung der hörenden Fantasie doch weitergeht oder gar verstärkt wird.

Ein Seitenblick auf die Etymologie der Worte *Pause* und *Stille* verdeutlicht diese überraschende Verbindung: *Pause* geht auf das griechische Wort *pauerein* zurück, das sich mit *aufhören* wiedergeben läßt, ein Wort, das seltsamerweise auch mit dem Hören zu tun hat. Ursprünglich meint *aufhören* wohl „aufhorchend von etwas ablassen“ (Duden). Das griechische *pauerein* ist auch verwandt mit dem französischen *poser* = *stellen, hinstellen*, was auf den Zusammenhang mit Stille verweist. In der Stille wird etwas „hingestellt“, das Geschehen steht still, so wie in der *Pose* die Körperbewegung erstarrt, aber gerade dadurch Ausdruckskraft gewinnt. Im englischen Sprachgebrauch schließlich lautet das Wort für Fermate *pause*, das ist genau unser Wort *Pause*.

*

Mit dem künstlerischen Umbruch, der sich in der Musik und den anderen Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzieht, rücken neuartige ästhetische Phänomene in den Mittelpunkt des Interesses der Komponisten. Dem Erleben der Tonalität, die gut 400 Jahre lang die abendländische Musik geprägt hatte, wird der - zunächst als Schmähwort gedachte - Begriff Atonalität entgegengesetzt. Mit der "Emanzipation der Dissonanz" tritt die ursprünglich als Spannungsklang oder

gar Mißklang empfundene Dissonanz der harmonischen Konsonanz als etwas Gleichberechtigtes gegenüber.

Es ist zu erwarten, daß in diesem geistigen Klima auch die Stille als ein Extrempol der Musik neu und schärfer ins Bewußtsein der Komponisten tritt. Wir begegnen in der modernen Musik ausgedehnten Passagen von Stille, etwa in der Musik von Webern, Cage und Ligeti, und zwar in ihren beiden Ausprägungen, wie sie schon anhand der Analogie von Fermate und Pause besprochen wurden: als Stillstehen des musikalischen Geschehens (Fermate - Lauschen in den Klang) einerseits und als Unterbrechung des musikalischen Ablaufs (Pause - Lauschen in die Stille) andererseits.

Als Stillstehen in weiterem Sinne fasse ich dabei auch das in vielen modernen Kompositionen anzutreffende Stilmittel der unablässigen Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen auf, das eine eigentümliche Wirkung auf die Wahrnehmung ausübt. Es klingt darin etwas Archaisches, Beschwörendes an., das wir schon erleben können, wenn wir beispielsweise dem Ticken einer Uhr lauschen oder einen kurzen Satz immer wieder vor uns hinsagen. Es treten unwillkürliche Veränderungen der Wahrnehmung auf; das Vertraute erscheint plötzlich fremd, verzerrt, "verrückt". Es wird überdeutlich, was eigentlich für alle Musikwahrnehmung gilt: daß das Hören nicht nur ein passives Aufnehmen, sondern ein höchst aktiver Prozeß ist, eine dauernde Deutung des Geschehens. Da ähnlich wie beim Erleben einer langen Pause nichts da ist, was den Geist beschäftigt, ist der Hörer auf Gedeih und Verderb in die Freiheit des Erlebens geworfen - es hängt in großem Maße von ihm selbst ab, ob er diese Freiheit als lustvoll, verwirrend oder unangenehm erfährt.

*

Die irritierende Seite dieser Erfahrung hat Eric Satie im Sinn, wenn er sein berühmtes, 1921 entstandenes Klavierstück *Vexations* nennt. Die *Quälerei* besteht aus aus 80 Sekunden Musik mit nur 120 Tönen, die aber ohne Unterbrechung 840 mal wiederholt werden müssen. Bei der Uraufführung waren für das knapp 20-stündige Unternehmen 10 Pianisten erforderlich.

→ 20.10.1954

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Satie, *Vexations*)

Mehr Lust an der Repetition weckt die *minimal music* eines Steve Reich, die in einem Feld unablässiger ostinater Wiederholung von meist perkussiven Klängen das Ohr für die vielen kleinen stattfindenden Veränderungen schärft, die vor diesem Hintergrund wie ins Überdimensionale vergrößert wirken.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Steve Reich, *Marimba Phase*)

für 2 Marimbas)

Es liegt auch hier eine Parallele zur optischen Wahrnehmung nahe: das Auge, das in die Dunkelheit schaut, adaptiert sich nach kurzer Zeit an das schwache Licht und nimmt nun Nuancen wahr, die im Taghellen untergehen würden.

Musik, die mit einem solchen Reichtum an Stille arbeitet, läßt sich mit meditativer Erfahrung vergleichen. Ein bezauberndes Beispiel für solche Stille, die "das Hören nach innen zwingt" (Zender), ist Morton Feldmans *Piano and String Quartet*:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Feldman, Piano and String Quartet, Beginn)

Es lebt aus einer unaufhörlich wiederholten musikalischen Geste: ein Streicherklang - ein Arpeggio des Klaviers, ein Verharren im Nachklang -, eine Geste, die mit ihren feinen Veränderungen und Verästelungen eine beschwörende Kraft gewinnt.

Ähnliches finden wir bei Anton Webern. Klänge, insbesondere die von ihm geliebten leisen und leisesten Klänge, können behutsam in eine Stille hineinführen, in der die Zeit selbst stillzustehen scheint. Das Ende von Anton Weberns Klaviervariationen op.27 mag als Beispiel für viele ähnliche Passagen stehen:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Webern op.27, 3. Satz, T. 56-66)

Wie hier Stille und Klang als gleichwertige Elemente behandelt werden, läßt sich bis in das kompositorische Handwerk hinein verfolgen. Webern (vgl.dazu Martin Erdmanns Analyse:: Webern und Cage. Zur Genese der Cageschen Losigkeit. in: Musikkonzepte Sonderband John Cage, Band II) verwendet hier Einzeltöne, Dreitonakkorde und Pausen, deren Reihenfolge er dauernd verändert, - im Jargon zeitgenössischen Kompositionshandwerks würde man von "events" sprechen, die permutiert werden, wobei - und das ist charakteristisch - die Pause als ein "event" neben den Klangereignissen Ton und Akkord völlig gleichberechtigt behandelt wird. Indem gleiche oder ähnliche Klangereignisse beständig in neuer Reihenfolge wiederkehren, wird die unmittelbare musikalische Logik geschwächt. Auch die von Webern gern benutzte Rückläufigkeit des musikalischen Geschehens (z.B. Kantate op. 29, 2.Satz, T 27-36) führt in die gleiche Richtung. Durch ihre Rückläufigkeit hebt sich die Zeit gewissermaßen selbst auf. Die Zeit kommt zum Stillstand.

Was in der früher angeführten Stelle aus Beethovens 9. Sinfonie als markante Ausnahme erschien, ist hier schon im kompositorisch-handwerklichen Ansatz realisiert: die Gleichberechtigung von Klang und Stille. Sie führt letztlich in ein neuartiges Erleben der musikalischen Zeit, das bei Webern stark ausgeprägt gewesen sein muß, wie Musiker bezeugen, die mit ihm zusammengearbeitet haben: Er hatte "eine merkwürdige Beziehung zur musikalischen Zeit, die ihn Temposchwankungen auch während der Pause erleben ließ", eine Art "inneres Beben" in der Stille (vgl. Doege, S. 122). Diese besondere Zeit- und Pausenwahrnehmung veranlaßte Webern, ein *accelerando* über einer Pause oder auch unausführbare Vibrato-Anweisungen für Klavier zu notieren.

John Cage, der wie kein anderer Komponist Stille auskomponiert und auch gedanklich thematisiert hat, hat für das eigenartige Verhältnis von Klang und Stille ein wundersames, suggestives Bild gefunden. Er beschreibt seine Kompositionsweise der 50er Jahre als "throwing sound into silence": Der Klang wird in die Stille hineingeworfen. Radikal hat er - inspiriert von fernöstlicher Zen-Philosophie - versucht, sich von der als Zwang empfundenen Logik und Funktionalität der westlichen Musik zu befreien, um in einer bewußten Negation des musikalischen Zusammenhangs das zu erreichen, was er als „no-mindedness“ bezeichnet hat - ein Kommentator seines Werkes übersetzt den Terminus kreativ mit „Losigkeit“.

Auch Cage hat handwerkliche Verfahren ersonnen, die ein Gleichgewicht von Klang und Stille herstellen. In der Ausarbeitung seines monumentalen Klavierwerks *music of changes* arbeitet er mit "sound charts", Klangtafeln, in denen er in 64 "Zellen" musikalische Elemente auflistet, aus denen er dann mithilfe eines Zufallsverfahrens, das er dem "Buch der Wandlungen", dem chinesischen Weisheits- und Orakelbuch I Ching, entlehnt, eine Auswahl trifft. Interessant ist dabei, daß nur die ungeraden der 64 Zellen Klang enthalten, die 32 geraden Zellen sind reine Pausen. Tatsächlich also besteht *music of changes* ziemlich genau zur Hälfte aus Stille. Paradoxerweise aber wird die Stille nur selten hörbar, weil nämlich bis zu 8 Schichten Musik übereinandergelagert werden, so daß meistens die Pause in einer Schicht vom Klang in einer anderen Schicht überdeckt und damit unhörbar wird:

Nur wenn sich die Textur auf wenige Schichten verdünnt, beginnt man Pausen zu hören - wie Löcher im Klanggewebe. Deutlicher ist das noch in Cages zur gleichen Zeit (1951-52) und mit dem gleichen Verfahren komponierten *Two Pastorales* für präpariertes Klavier, die durchgehend nur in 2 Schichten gearbeitet sind.

KLANGBEISPIEL (Cage, *Two Pastorales* 1951, Nr. 1, Beginn)

Ich möchte hinweisen auf eine wichtige Hörbeobachtung, die wir hier machen können: wo viel passiert, tritt das Einzelereignis in den Hintergrund. Die Wahrnehmung wird "statistisch", wir hören ein Klanggewebe, eine "Textur". Wo die Textur dagegen dünner wird, wo wenig geschieht, hören wir die Pausen, nehmen dadurch aber auch die klanglichen Einzelheiten besser wahr. Die Wahrnehmung wird "punktuell", wir hören "Klangereignisse". Gerade hier liegt eine Chance der Neuen Musik: sie setzt uns ungewohnte, fremdartige Klänge vor, wickelt sie aber gern in Stille ein und gibt uns dadurch den inneren Raum, den wir brauchen, um die Klangstrukturen zu erfassen, sie zu assimilieren, zu "verdauen".

So redet der Komponist Hans Zender von der "stillen Zeit", die sich "als das Zentrum der neuen Erfahrung von Musik überhaupt herausstellt". (Hans Zender: Komponieren in der Situation der Postmoderne, in: Happy New Ears, Freiburg 1991)

Zender macht dabei eine nützliche Unterscheidung zwischen zwei Arten von Stille, für die Webern und Cage als Prototypen gelten können. Die Stille bei Webern bannt das Hören, führt es nach innen. "Das hörende Bewußtsein wird zu konzentrierter Ruhe gebracht, ohne gelähmt zu werden." Die oft extrem langen Passagen von Stille bei Cage dagegen (*Waiting* beginnt mit 98 Sekunden Pause!) laden den Hörer ein, die unvermeidlich auftretenden Außengeräusche als Teil der Musik zu akzeptieren. "Hier ist die Stille also eine radikale Extraversion des Hörens, die einfach alles und jedes zuläßt."

Als ein "weiteres Wunder in diesem Nirwana der Musik" bezeichnet Zender ein Phänomen, dem ich noch nachspüren möchte:

Es wird nämlich möglich, den Gegensatz Ton - Stille zu vertauschen: nicht mehr die Stille wirkt als Unterbrechung der musikalischen Kontinuität, sondern Geräusche und Töne unterbrechen die grundierende Matrix der Stille.

Eine solche seltsame Wirkung erzielt Helmut Lachenmann in seinem Klavierstück *Filterschaukel*

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Lachenmann, *Filterschaukel* aus Ein Kinderspiel 1980)

Das ganze Stück durchzieht ein amorph wirkender, ostinat wiederholter, pedalisierter Clusterklang, der immer wieder von Momenten von Stille unterbrochen wird, in denen das Pedal gelöst wird und die Klangflut stoppt. Nur wenige Töne klingen weiter, leuchten aus dem einförmigen Klangnebel heraus. Die Farbigkeit dieser sparsamen Akkorde macht den Reiz des Stücks aus. Obwohl die gleiche musikalische Geste fortwährend wiederholt wird, ist man jedesmal aufs Neue von der aufscheinenden Klangnuance überrascht; ein ganz merkwürdiger Effekt, der den Klangcharakter des Klaviertons selbst zu ändern scheint. (Das dürfte damit zusammenhängen, daß der Anfang des Tons, der

Einschwingvorgang, der akustisch für die Wahrnehmung des Klangcharakters eines Instrumentes entscheidend mitverantwortlich ist, hier durch den Clusterklang unterdrückt wird.) Die Pause, also das Aussetzen mehrerer Stimmen, ist hier offensichtlich ereignisreicher als ihr Umfeld. Das Verfahren ähnelt - deshalb der Titel *Filterschaukel* - dem aus der elektronischen Musik bekannten Verfahren, Klänge bestimmter Tonhöhe durch Filter aus einem "weißen Rauschen" (das alle Tonhöhen enthält), herauszudestillieren - sozusagen aus der Stille herauszufiltern. Optisch entspricht dem genau eine Erscheinung, bei der das farblose Sonnenlicht durch Brechung in Farben aufgespalten wird: der Regenbogen.

*

An das Ende meiner Untersuchungen stelle ich eine Art Gedankenexperiment, man könnte auch sagen: eine Übung des inneren Hörens. Ich erinnere an die anfangs getroffene Unterscheidung zwischen der im Grunde unbegrenzten Stille und der metrisch genau abgegrenzten Pause. Komponieren mit reiner Stille, mit reiner Pause - geht das überhaupt?

Die Komposition von John Cage trägt den Titel 4°33' und ist recht bekannt, obwohl sie selten (oder immer?) zu hören ist. Es ist ein "tacet für beliebige Instrumente oder Instrumentenkombinationen". Der Pianist - im Falle, daß die Klavierfassung aufgeführt wird - betritt die Bühne, öffnet den Klavierdeckel und schließt ihn nach genau 4 Minuten und 33 Sekunden wieder. Stille pur?

Wie aber komponiert man mit Pausen? Da die Dauer der einzige musikalische Parameter ist, der die Pause charakterisiert und verschiedene Pausen voneinander unterscheidet, müssen wohl oder übel Anfang und Ende einer Pause klanglich markiert sein. Es bietet sich als möglichst uncharakteristisches, punktuelles Geräusch das Ticken eines Metronoms an - sozusagen das unmusikalischste aller denkbaren Geräusche. Zwischen je zwei Ticks „erklingt“ eine Pause.

Augenzwinkernd gibt György Ligeti seinem Werk für 100 Metronome, das auf dieser Konstruktion aufbaut, den Titel "Poème symphonique". Wenn anfangs alle 100 Metronome in 100 verschiedenen Tempi durcheinanderlärmern, wird man zwar kaum an eine Pausenmusik denken, aber ich finde es reizvoll, einmal wie in einem Vexierbild, das wahlweise eine weiße Figur vor schwarzem Hintergrund oder aber zwei schwarze Silhouetten um eine weiße Mitte zeigt, das Stück gedanklich umzukehren und als eine Flut ineinanderklingender Pausen zu begreifen. Gegen Ende des Stücks ist es eher möglich, das auch so zu hören: längst sind die schneller tickenden Metronome mit ihren kurzen Pausen abgelaufen, nur die allerlängsten Pausen sind noch im Spiel. Man wartet gespannt auf das letzte Ticken, auf das allerletzte ... noch eines.. und doch noch eines, bis schließlich alles erstarrt. Die letzte Pause bleibt unbeendet und taucht in die Stille zurück...

LITERATUR

John Cage: Silence, Wesleyan University Press 1967

Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hsg.): Musik zur Sprache gebracht, Kassel 1984

Hanns Stefan Doege: Die Pause in der Musik, Freiburg 1992, unveröffentlichte Diplomarbeit

Martin Erdmann: Webern und Cage - Zur Genese der Cageschen Losigkeit. In: Musikkonzepte, Sonderband John Cage II

Thr. Georgiades: Musik und Sprache, Berlin 1974

Zofia Lissa: Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik. In: Studien zur Musikwissenschaft, Band 25, 1962

Christoph Peter: Zum Phänomen der Pause und der Wiederholung in der Musik, Stuttgart 1986 (Als Manuskript gedruckt)

James Pritchett: The music of John Cage, Cambridge 1993

Hugo Riemann: System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903

Hermann Sabbe: György Ligeti - Studien zur kompositorischen Phänomenologie (=Musikkonzepte, Band 53)

Hans Zender: Orientierung - Komponieren in der Situation der Postmoderne. In: Hans Zender: Happy New Ears, Freiburg 1991

FRANZ SCHUBERT

op. 3, 2 Meeres Stille

Johann Wolfgang von Goethe
D 216
Zweite Bearbeitung*

21. Juni 1815

Sehr langsam, ängstlich (M.M. ♩ = 72)

Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re - gung rührt - das Meer,

und be - küm - mert sieht - der Schif - fer glat - te Flä - che rings um - her.

Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! To - des - stil - le fürch - ter - lich!

In der un - ge - heu - ern Wei - te re - get kei - ne Wel - le sich.

op. 96, 3 Wanders Nachtlied

Johann Wolfgang von Goethe
D 768

vor 25. Mai 1824

Langsam

Ü - ber al - len Gip - feln ist Ruh, in al - len

Wip - feln spä - rest du kaum einen Hauch; die Vög - lein schweigen,

schweigen im Wal - de, war - te nur, war - te nur, bal - de ru - hest du

auch, war - te nur, war - te nur, bal - de ru - hest du auch.

FRANZ SCHUBERT (Winterreise)

XIII. Der Doppelgänger

Sehr langsam

Still ist die Nacht,

es ru-hen die Gas-sen, in die - sem - Hau - se

Du Dop-pel - gin-ger, du blei-cher Ge - sel - le, was äiffst du nach mein

Lie-bes-leid, das mich ge-quält auf die-ser Stel - le

ROBERT SCHUMANN (Kinderszenen)

Kind im Einschlummern

(Langsam)

[ri] - tar - dan - - - do

PETR EBEN (Briefe an Hilena)

IV

Ich gehöre eben in die stillste Stille, so ist es für mich richtig.
My home is in the quietest quiet, this is what is right for me.

Moderato (♩ = 68)

tutti eguali

mp

più mosso (♩ = 96)

p

mp

mp

p

p

mp

③

mp

pp

II

Es ist schwer, die Wahrheit zu sagen, denn es gibt zwar nur eine, aber sie ist lebendig und hat daher ein lebendig wechselndes Gesicht.
It is difficult to speak the truth, for though there is only one it is alive and thus has a lively, changing face.

Con massima precisione di ritmo (♩ = 112)

mf

stacc.

stacc.

CLAUDE
DEBUSSY
(2. Arabeske)

Musical score for Claude Debussy's '2. Arabeske'. The score is in G major and 3/4 time. It features a flowing, chromatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'a tempo'. Dynamics include *f*, *pp*, *ppp*, and *dim.*. The score includes measures 102 and 106.

Chromatische Fantasie und Fuge

Herausgegeben von Alfred Kreutz
Johann Sebastian Bach
1685-1750

Musical score for Johann Sebastian Bach's 'Chromatische Fantasie und Fuge'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a 'Fantasia' section followed by a 'Fuge' section. The fantasia is characterized by its chromatic, flowing lines, while the fuge is a more structured, contrapuntal piece. Dynamics include *f*, *pp*, and *ppp*. The score includes measures 1, 3, 11, 14, 17, 21, 23, 27, 31, 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63, 67, 71, 75, 79, 83, 87, 91, 95, 99, 103, 107, 111, 115, 119, 123, 127, 131, 135, 139, 143, 147, 151, 155, 159, 163, 167, 171, 175, 179, 183, 187, 191, 195, 199, 203, 207, 211, 215, 219, 223, 227, 231, 235, 239, 243, 247, 251, 255, 259, 263, 267, 271, 275, 279, 283, 287, 291, 295, 299, 303, 307, 311, 315, 319, 323, 327, 331, 335, 339, 343, 347, 351, 355, 359, 363, 367, 371, 375, 379, 383, 387, 391, 395, 399, 403, 407, 411, 415, 419, 423, 427, 431, 435, 439, 443, 447, 451, 455, 459, 463, 467, 471, 475, 479, 483, 487, 491, 495, 499, 503, 507, 511, 515, 519, 523, 527, 531, 535, 539, 543, 547, 551, 555, 559, 563, 567, 571, 575, 579, 583, 587, 591, 595, 599, 603, 607, 611, 615, 619, 623, 627, 631, 635, 639, 643, 647, 651, 655, 659, 663, 667, 671, 675, 679, 683, 687, 691, 695, 699, 703, 707, 711, 715, 719, 723, 727, 731, 735, 739, 743, 747, 751, 755, 759, 763, 767, 771, 775, 779, 783, 787, 791, 795, 799, 803, 807, 811, 815, 819, 823, 827, 831, 835, 839, 843, 847, 851, 855, 859, 863, 867, 871, 875, 879, 883, 887, 891, 895, 899, 903, 907, 911, 915, 919, 923, 927, 931, 935, 939, 943, 947, 951, 955, 959, 963, 967, 971, 975, 979, 983, 987, 991, 995, 999.

LUDWIG VAN
BEETHOVEN
SONATE

Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Komponiert 1796/98

Opus 10 Nr

Musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata, Opus 10, No. 6. The score is in G major and 3/4 time. It is marked 'Allegro' and 'p'. The score includes measures 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, 62, 66, 70, 74, 78, 82, 86, 90, 94, 98, 102, 106, 110, 114, 118, 122, 126, 130, 134, 138, 142, 146, 150, 154, 158, 162, 166, 170, 174, 178, 182, 186, 190, 194, 198, 202, 206, 210, 214, 218, 222, 226, 230, 234, 238, 242, 246, 250, 254, 258, 262, 266, 270, 274, 278, 282, 286, 290, 294, 298, 302, 306, 310, 314, 318, 322, 326, 330, 334, 338, 342, 346, 350, 354, 358, 362, 366, 370, 374, 378, 382, 386, 390, 394, 398, 402, 406, 410, 414, 418, 422, 426, 430, 434, 438, 442, 446, 450, 454, 458, 462, 466, 470, 474, 478, 482, 486, 490, 494, 498, 502, 506, 510, 514, 518, 522, 526, 530, 534, 538, 542, 546, 550, 554, 558, 562, 566, 570, 574, 578, 582, 586, 590, 594, 598, 602, 606, 610, 614, 618, 622, 626, 630, 634, 638, 642, 646, 650, 654, 658, 662, 666, 670, 674, 678, 682, 686, 690, 694, 698, 702, 706, 710, 714, 718, 722, 726, 730, 734, 738, 742, 746, 750, 754, 758, 762, 766, 770, 774, 778, 782, 786, 790, 794, 798, 802, 806, 810, 814, 818, 822, 826, 830, 834, 838, 842, 846, 850, 854, 858, 862, 866, 870, 874, 878, 882, 886, 890, 894, 898, 902, 906, 910, 914, 918, 922, 926, 930, 934, 938, 942, 946, 950, 954, 958, 962, 966, 970, 974, 978, 982, 986, 990, 994, 998.

BEETHOVEN (9. Sinfonie, Scherzo)

Molto vivace

BEETHOVEN (Klavierkonzerte D-DUR, op. 2, 2. Satz)

5

ANTONÍN DVORÁK
(9. Sinfonie, 4. Satz, T. 6-11)

HELMUT LACHENMANN (Ein Klavierpiel)

5.

Filter-Schaukel / Filter Swing

$\text{♩} = \text{ca. } 66$
2X (zweimal spielen, also einmal wiederholen) *sempre sim.*

f sempre

ANTON WEBER

(Klaviervariationen, op. 27, 3. Satz)

wieder ruhig

56 *subito pp*

57 *d*

58 *d*

59 *dd*

60 *rit. - tempo*

61 *dd*

62 *d*

63 *dd d*

64 *rit. - molto*

65 *ddd*

66 *10 Min.*