

Gedanken zu Bertold Hummel's op.83, Drei Klavierstücke

"hommage à Alban Berg"

Komponisten zeigen oft eine Affinität zu ihren Idolen. Es entstanden Variationen über musikalische Themen weit verbreiteter Kompositionen, auch Einbeziehungen von 'Zitaten' aus fremden Werken in das eigene Werk waren en vogue.

Kritisch zu betrachten sind Bearbeitungen (Übertragungen auf andere Instrumente, jegliche Veränderungen des Originals), die hierbei sich zeigenden stilistischen Unstimmigkeiten, wenn das bearbeitete Werk einer historischen Epoche angehört, in die sich der Bearbeiter nicht hineindenken kann, treten dann gravierend hervor.

Bei Kompositionen hingegen mit den Widmungen: "à la mémoire de ..." oder "hommage à ..." sind der schöpferischen Subjektivität keine Grenzen gesetzt.

In Claude Debussy's Klavierstück 'Hommage à Rameau' von 1904/05 (aus Image I) erscheint die Distanz zur französischen Musik des 18. Jahrhunderts zunächst absichtlich betont durch eine dissonante Harmonik verbunden mit pentatonischer Melodik. Die für eine Sarabande charakteristische Phrasengliederung wirkt verborgen in einer, bis zur Atonalität vorstoßenden Harmonik, allerdings mit tonalen Einschüben.

Maurice Ravel's, zwischen 1914 und 1917 komponierte Suite 'Le Tombeau de Couperin' für Klavier besteht aus Modellen von Tänzen des 18. Jahrhunderts mit den entsprechenden traditionellen Metren. In harmonischer und melodischer Hinsicht behält Ravel seinen Stil bei, er erweitert die einzelnen Sätze in formaler Hinsicht und treibt sie zur Persiflage.

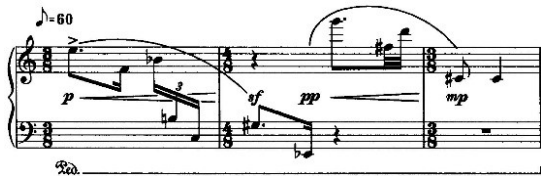
Im Jahr 1958 komponierte Witold Lutoslawski eine "Trauermusik" (à la mémoire de Béla Bartók) für Streichorchester. Die Besetzung der Streichinstrumente ist dieselbe wie in Bartók's "Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta". Lutoslawski verwendet eine Intervallreihe bestehend aus Tritoni und kleinen Sekunden. Im 'Prolog' wird diese Intervallreihe vertikal entfaltet, sodaß eine statische Klangschicht entsteht. Der anschließende zentrale Teil ("Metamorphoses") führt nach zögerndem Beginn in einen sich ständig verändernden, dichten Bewegungsmechanismus hinein. Unvermittelt erstarrt dieser Prozess auf einem Höhepunkt (Apogée). Unisono-Klangrepetitionen bilden eine Brücke zum "Epilog", hier hören wir wieder die "Leere" des Anfangs, hervorgerufen durch die Wahl der 12-Tonreihe (Tritoni/kl.Sek.)

Pierre Boulez komponierte zwischen 1974 und 1975 "Rituel in memoriam Maderna" für Orchester in acht Gruppen. Boulez schrieb dieses Werk im Gedenken an seinen Freund. Er geht von einer einzigen Klangfarbenstruktur aus (einem durchgehaltenen Block von sieben Tönen), von der alle anderen abgeleitet sind. Die Form entsteht aus dem Prinzip von Verdichtung und Auflösung musikalischer Texturen.

Wie nähert sich nun Bertold Hummel in seinen 3 Klavierstücken op.83 ("hommage à Alban Berg") dem Wesenhaften der Musik Berg's? Es gilt, einem äußerst differenzierten musikalischen Stil, schwankend zwischen Tonalität, freier Atonalität und 12 Ton-Musik sich zu nähern nicht durch Imitation, sondern eine eigene Haltung entgegenzusetzen. Hummel findet authentische Gesetzmäßigkeiten, prägende kompositorische Techniken, mit denen er die Form der 3 Klavierstücke gestaltet.

I. Fantasia

Eine weitausschwingende Linie (12 Ton-Reihe), rhythmisch und dynamisch präzisiert, als Gesamtklang mit Pedal fixiert, eröffnet das Stück.



Der letzte Ton der 12-Ton-Reihe („a“) ist zugleich der Beginn der hier eingefügten Formel (T.4,5):



Al b anB erg

verbunden mit einem chromatisch absteigenden Kontrapunkt: Takte 4-6



Mit dieser Formel, die das Zentrum der 'Fantasia' bildet, wird diese auch abgeschlossen. Darüber hinaus erscheint sie auch in veränderter Gestalt (bezgl. Tonhöhe, Rhythmus) im III. Stück ('Sostenuto'). Die formbildende Charakteristik der Fantasia besteht im Wechsel von arpeggierten Klängen und Einzelton- bzw. Akkordrepetitionen (im Pedal fixiert). Eingefügt sind Phrasen in metrisch-profilierter Rhetorik in unterschiedlicher Länge. Neben der zweimal erscheinenden Formel (T.4-6 u. T.47-49) und einigen aufblitzenden Motivfloskeln steht die rhetorisch ausgeprägteste Phrase zwischen den Takten 27 und 33.



Sämtliche in der 'Fantasia' vorkommenden Tonreihen (horizontal sowie vertikal) sind abgeleitet von der anfangs exponierten 12-Tonreihe, deren 4 Dreiergruppen unterschiedliche intervallische Zusammensetzungen aufweisen.

Durch Transpositionen und Intervall-Umstellungen innerhalb der Dreiergruppen entstehen ständig modifizierte Tonreihen. In jeder der 4 Dreiergruppen sind spezifische Möglichkeiten für Intervallmodifikationen enthalten.

Ab Takt 22-45 werden sämtliche melodische Linien bzw. Arpeggien und alle Klangkomplexe herausgefiltert aus der vollständigen 12-Tonreihe, immer mit der Tendenz der Komplettierung der einzelnen neuen Intervallbildungen zu einer 12-tönigen Gesamtheit.

z.B. Takt 26

Musical score for Takt 26, showing a piano (p) section with a treble clef and a bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord.

Takte 34/35

Musical score for Takte 34/35, showing a piano (pp) section with a treble clef and a bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord.

In den Takten 42-44 deutet Hummel als Reverenz an die Tonreihenkonstruktionen Berg's dessen bevorzugte Intervallfolgen (Tritonus-Quart oder Quintreihe) an. Assoziationen werden hervorgerufen (Violinkonzert: 1.Satz, Andante).

Takte 40-45

Musical score for Takte 40-45, showing a piano (p) section with a treble clef and a bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord.

II. Giocoso

"Wir sind keine Kinder! Wir tändeln nicht. Wir leben." sagt Doktor Schön zum Maler in Berg's Oper 'Lulu'. Alle werden sie aber Opfer ihrer sexuellen Begierde, der Medizinalrat, der Maler, Doktor Schön und dessen Sohn Alwa.

Das Leitmotiv der Lulu peitscht durch das Stück, ein 4-töniges Motiv, bei Hummel mit Vorschlag vor der vierten Note, führt unaufhaltsam zum Kollaps.

Musical score for Takte 48-59, showing a piano (p) section with a treble clef and a bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord.

Takte 48-59

Musical score for Takte 48-59, showing a piano (p) section with a treble clef and a bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord.

Eine rein musikalische Impression, erinnernd an die Schlagzeug-Passage (Monoritmica) aus dem I. Akt der "Lulu", während sich der Maler das Leben nimmt.

In 'Giacoso' tauchen 3 Tonreihen auf, die verschiedene Texturen voneinander trennen:

a) Lulu-Leitmotiv (Quart - kl. Sekunde - Quart)

als Vorschlag zur 4. Note

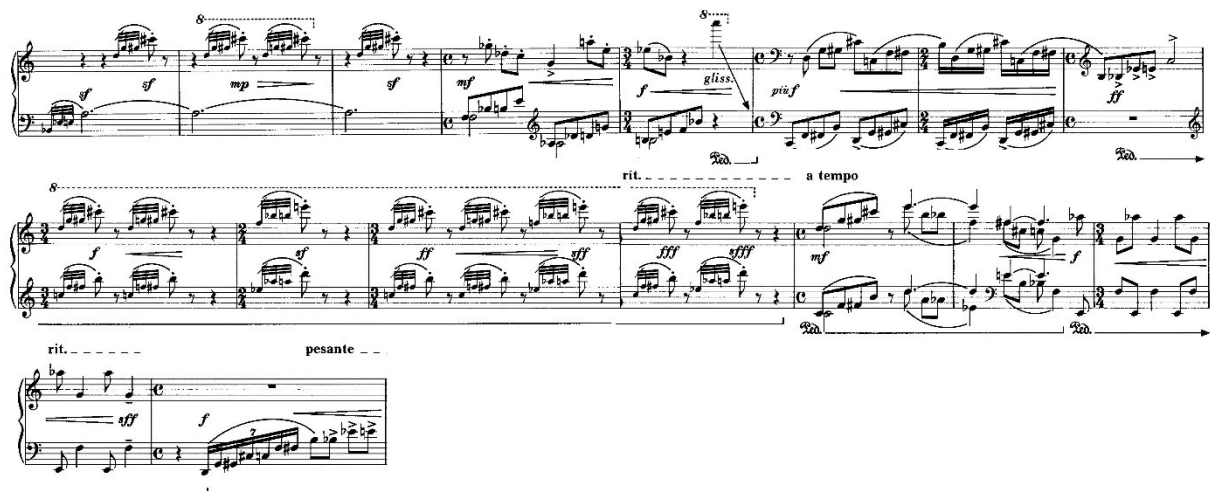


als motorische Achtel- bzw. arpeggierte Bewegung, verbunden oder isoliert

Takte 31-35



Takte 60-76



Takte 82-85



b) Allintervallreihe in Verbindung mit verschobenen Akzenten und asymmetrischen Taktwechseln



Takte 17-30

Musical score for measures 17-30, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *meno mosso* (less motion). The piece concludes with two short melodic fragments on a single staff.

Takte 36-45

Musical score for measures 36-45, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *f*. Performance instructions include *poco a poco rit.* (a little bit of ritardando). The piece concludes with a final flourish on the piano staff.

Takte 77-81

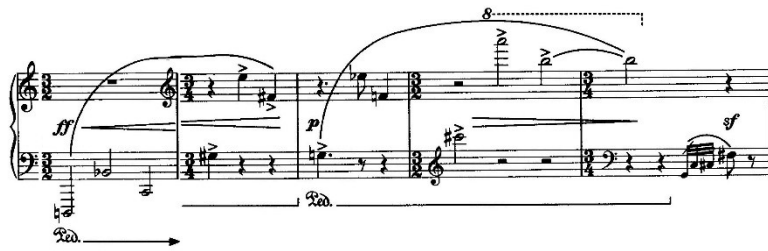
Musical score for measures 77-81, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *ff*, *ff*, *p*, *ff*, and *f*. Performance instructions include *accel.* (accelerando) and *a tempo* (at the original tempo). The piece concludes with a final flourish on the piano staff.

Takte 86/87

Musical score for measures 86-87, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff*. Performance instructions include *rit.* (ritardando). The piece concludes with a final flourish on the piano staff.

c) 12-Tonreihe

Diese Reihe steht zu Beginn des Stückes (Takte 9-12)



The image shows a musical score for measures 9-12. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. The first measure starts with a forte (ff) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a sforzando (sf) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

und in Spiegelgestalt gegen Ende (transponiert) (Takte 90-93)



The image shows a musical score for measures 90-93. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth measure has a sforzando (sf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'meno mosso' and 'rit.'.

Entscheidend für die Formbildung von 'Giocosio' ist die im Tonmaterial liegende Dialektik. Das Lulu-Motiv hat Signalcharakter als Einzelmotiv, in 12-töniger linearer Folge und in kontrapunktischer Verflechtung, während die Allintervallreihe eher kontemplativ wirkt. Hummel bringt durch Phrasenwiederholungen, asymmetrische Akzente und differenzierte Dynamik auch in diese Allintervall-Struktur entsprechendes Profil.

Die wechselseitige Disposition dieser beiden Strukturen ergibt einerseits vorwärtsdrängende Entwicklungen und andererseits statische Momente.


Die zweimal erscheinende 12-Tonreihe steht scheinbar außerhalb des musikalisch-strukturellen Geschehens, sie ist jedoch abgeleitet von der Urformel der 'Fantasia' (Takte 1-3). Diese weist vier Großerz-Zellen auf (in weit auseinanderliegenden Intervallen) allerdings keine Ganztöne (bzw. große Nonen). Durch die Einführung der Ganztöne (resp. gr. Nonen) entsteht die Reihe von 'Giocosio', deren vier Glieder à drei Töne in intervallischer Hinsicht identisch sind. Darüber hinaus entsteht eine zweiteilige Symmetrie.

Allerdings ist die Rhythmisierung (Tondauern) dieser beiden Reihen nicht so differenziert wie in der Urformel in der 'Fantasia' und 'Giocosio'.

III. Sostenuto

Ausgeprägter als in den beiden anderen Stücken ist hier die melodische Gestaltung, der sich Berg immer hingewandt hat trotz seiner Begeisterung für das veränderte strukturelle Musikdenken seit Schönberg's Erfindung der Zwölftontechnik.

Hummel rückt die kurze melodische Formel aus der 'Fantasia' in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens.



The image shows a short melodic formula on a single staff. It consists of six notes: A, B, A, B, E, G. The notes are written in a treble clef.

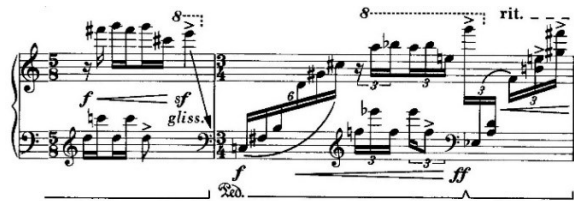
A | b a n B e r g

Nach zwei arpeggierten Akkorden und einem charakteristischen, punktierten Auftakt (aus dem Adagio der 'Lulu') erscheint diese Formel zweimal in höchster Tonlage und großen Intervallsprüngen: Takte 1-4



Desweiteren unerwartet, eingefügt in einen zwölftönigen Kontext mit kontrapunktartigen Nebenstimmen und transponiert:

Takte 29/30



schließlich zweimal in großer Präsenz (transponiert mit Nebenstimmen), gegen Phrasenende sich verflüchtend:

Takte 31-36



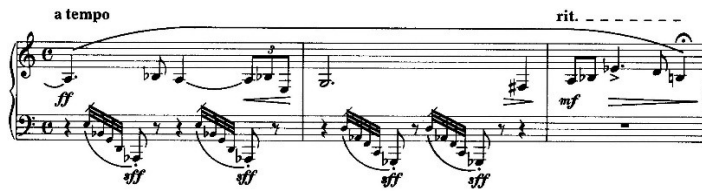
in höchsten Regionen mit einer neuen Hauptstimme: Takte 37/38



als Vorbereitung des Erscheinens in der Urgestalt: Takte 46-48



in der Urgestalt (nicht transponiert): mit Lulu-Motiv: Takte 49-51



vorletztes Erscheinen in extrem auseinanderliegenden Tonlagen, nur als Rhythmus wahrnehmbar:
Takte 62/63

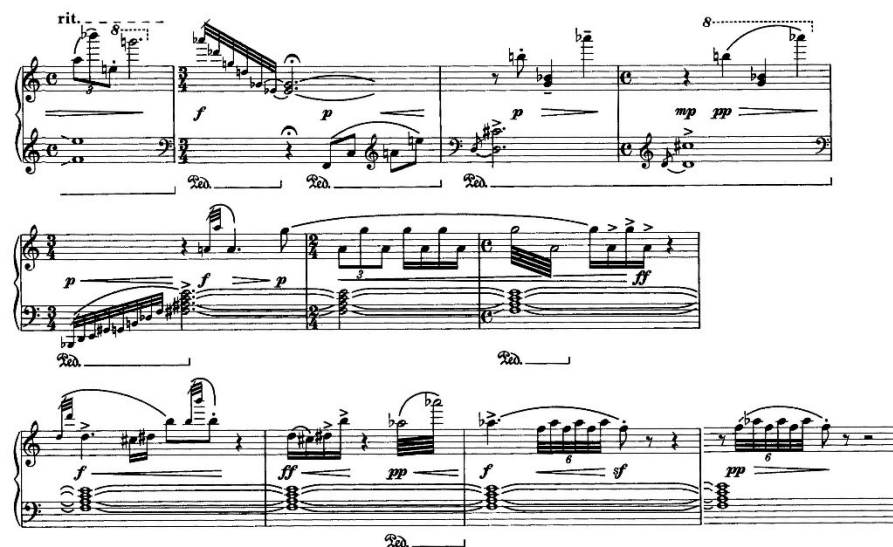


die letzten fünf Takte entsprechen im Rhythmus und in der Tonlage den Anfangstakten mit einer Ausnahme; der punktierte Auftakt steht hier in der Mitte zwischen der Formel und deren Wiederholung: (Takte 68-72)



Der Meister des kleinsten Überganges, wie Alban Berg von Theodor W. Adorno benannt wurde, war der distinkten musikalischen Geste sehr zugeneigt, dem blitzartigen Beleuchten einer veränderten Situation. In 'Sostenuto' zeichnet Hummel sein musikalisches Berg-Porträt, indem er diese besondere Charakteristik des musikalischen Denkens herausstellt.

Es ist faszinierend die Konzentration zu richten auf die kleinen Übergänge, einleitend einen Wechsel unterschiedlich strukturierter Phrasen. (Takte 4-14)



Takte 59/60:

In den Kontext der metrisch und melodisch-harmonisch profilierten Texturen sind zwölftönige 'Arpeggien' eingefügt, sämtlich abgeleitet aus der in der 'Fantasia' exponierten Zwölftonreihe. Sie erfüllen eine überleitende, eine Funktion des Atemholens.

Takte 15/16:

Takte 22-29:

Eine im Takt 17 erscheinende, dreitaktige, in Sequenzen sich steigernde Phrase entfaltet expressive Kraft und steht kontrastierend zur ausführlich beschriebenen, statisch in sich ruhenden Hauptformel. Das Tonmaterial dieser Phrase ist linear sowie vertikal (harmonisch) abgeleitet vom ersten Stück ('Fantasia', Takte 29-31)

Takte 17-21

Takte 39-45

Takte 52-60

The musical score for measures 52-60 is presented in three systems. The first system (measures 52-54) is marked 'a tempo' and 'poco più mosso'. The second system (measures 55-57) is marked 'accel.'. The third system (measures 58-60) is marked 'rit.', 'maestoso', and 'rit.'. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Die Episode am Anfang von 'Sostenuto' (Takte 8-14) und kurz vor den Schlußtakten (Takte 64-67) verkürzt erscheinend, steht außerhalb der strukturbildenden Gestalten in diesem Stück, sie wirkt wie eine Beschwörungsformel.

Takte 64-67

The musical score for measures 64-67 is presented in one system. It is marked 'a tempo'. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Eine tief bewegende surreale Situation wird erinnert an die 5. Szene des III. Aktes aus dem 'Wozzeck', wo die spielenden Kinder dem kleinen Sohn Marie's den Tod der Mutter mitteilen und er nichts versteht.

Konzentrierter, auf höchsten kompositorischen Niveau, dabei den eigenen Stil nicht preisgebend kann ein Komponist seine Huldigung nicht ausdrücken.

Halle, 17-12-2018

Alfred Thomas Müller