

... um spannenden Klang zu erzeugen

## EINIGE ANALYTISCHE BETRACHTUNGEN ZU LEPO SUMERAS *IN ES*<sup>1</sup>

Gerhard Lock

Der Gegenstand der Untersuchung des vorliegenden Artikels ist das Stück für zwei Klaviere *In Es* (1978) des estnischen zeitgenössischen Komponisten Lepo Sumera (1950–2000). Es werden verschiedene Aspekte der Struktur untersucht und die Vielfältigkeit dieses Werkes herausgestellt. Zu Beginn des Artikels wird *In Es* im Kontext des frühen Klavierschaffens des Komponisten betrachtet und danach in den Zusammenhang verschiedener Kompositionstraditionen gestellt, wobei folgende Aspekte untersucht werden: Harmonie, Form, Themen und Motivik sowie Elemente der Reihentechnik. Die Motivik wird auch im Spannungsfeld von Hör- und Partituranalyse betrachtet und ihr eine Systematik der Melodiekonturanalyse zugrunde gelegt, die es ermöglicht, die Elemente der Musik Sumeras strukturell hierarchisch und auch auf der semantischen Ebene als in Zeit und Raum sowohl gebunden als auch ungebunden zu systematisieren. Dazu wurden u.a. auch graphische Analysemethoden angewandt, um Hauptideen, Motive, Tiefenstrukturen und Elemente, die von außerhalb der Kunstmusik stammen, darstellen zu können.

### 1. *In Es* im Kontext des frühen Klavierschaffens von Lepo Sumera

*In Es* für zwei Klaviere entstand im April des Jahres 1978 und zufälligerweise fanden zwei Uraufführungen am selben Tag (25. April 1978) in verschiedenen Städten statt: in Tallinn durch Nata-Ly Sakkos und Toivo Peäske, in Baku durch Nora Novika und Raffi Haradžanjan [Vaitmaa 1992 : 20]. Zu dem frühen Klavierschaffen von Lepo Sumera gehören Stücke wie *Ostinato-Variationen* (1967)<sup>2</sup>, *Fughetta und Postludium* (1972) und *Pianissimo* (1976). In den *Ostinato-Variationen* verwendet Sumera alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter (ohne sie zu wiederholen), obwohl er erst später nach eigenen Worten auf Empfehlung des estnischen Komponisten Veljo Tormis (\*1930) das Zwölftonlehrbuch von Ernst Křenek las.<sup>3</sup> Eine Zwölftonreihe nutzt er auch später in *Fughetta und Postludium*. Davon abgesehen wendet er Dodekaphonie jedoch nicht streng an, sondern ist auf der Suche nach einem eigenen System. Auch *In Es* beinhaltet eine Zwölftonreihe, obwohl diese nicht konsequent den Regeln der Dodekaphonie folgend verarbeitet wird. Wichtiger als die Strenge eines Systems ist für Sumera die Suche nach eigentümlichen Klangstrukturen, die Vertiefung in den Klang und seine Kontraste sowie das Interesse an den verschiedenen Spieltechniken von Instrumenten (z.B. finden wir in *Pianissimo* interessante Pedaleffekte). Hierin ist Sumeras Eigenartigkeit sehr deutlich zu erkennen, dazu auch seine Fähigkeit ein Stück aus einer einzigen Idee heraus zu entwickeln.

<sup>1</sup> Dieser Artikel basiert auf meinem Vortrag *Lepo Sumeras „In Es“ für zwei Klaviere* für ein Seminar zum Schaffen Lepo Sumeras am 6.4.2003 im Estnischen Theater- und Musikmuseum (im Rahmen der Estnischen Musiktage). Die erste Fassung des Artikels wurde im Mai 2004 in der Zeitschrift *Teater. Muusika. Kino* auf Estnisch veröffentlicht. Die vorliegende deutschsprachige Fassung wurde vom Autor selbst übersetzt und für den vorliegenden Sammelband um theoretische Gedanken erweitert. Die erweiterte Fassung des Artikels entstand im Rahmen des Forschungsstipendiums *Graphische Methoden und ihre Anwendung bei der Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts* des Estnischen Wissenschaftsfonds (*Eesti Teadusfond*) von Kerri Kotta und Gerhard Lock (ETF6866; 2006–2008). Der Kontext des von Lepo Sumera stammenden Zitat-Fragments der Überschrift ist folgender: *Dies können Vogelstimmen sein, müssen es jedoch nicht. Solch eine Motivik hat mich seit der Kindheit begeistert. Hier brauchte ich es, um zwei Klaviere in verschiedenem Rhythmus „ticken“ zu lassen und um spannenden Klang zu erzeugen* [Vaitmaa 1992 : 20].

<sup>2</sup> ... das früheste Stück, was der Komponist [Sumera] bis heute zu seinen Werken zählt... [Vaitmaa 1992 : 10]

<sup>3</sup> Ernst Křenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, 1940. Es existiert aus den 1960er Jahren eine Übersetzung ins Estnische [siehe Vaitmaa 1992 : 11].

*In Es* weist eine komplexe Struktur auf und basiert auf sechs Grundideen: *Es*, Cluster, Tonleitern, Akkorde, Vogelstimmen und Kontrast von Registern. Darüber hinaus verwendet Sumera überzeugend sowohl die reichhaltigen Klangmöglichkeiten des Klaviers als solche als auch die spezifischen Möglichkeiten, die ein Klavierensemble bietet. Eine besondere Rolle kommt dem auskomponierten zentralen Ton *Es* zu, welcher als *roter Faden* das gesamte Werk durchzieht. Dazu finden wir, wie zuvor schon erwähnt, modale Strukturen, Akkorde, Cluster, eine Zwölftonreihe mit besonderer Struktur und mit Vogelstimmen vergleichbare Abschnitte.

Ein herausragendes Merkmal des Stückes ist eine vielschichtige Struktur, die zugleich verflochten und organisch ist. Eine der erfahrensten estnischen Musikwissenschaftlerinnen auf dem Gebiet der Neuen Musik, Merike Vaitmaa, hat das Werk folgendermaßen charakterisiert: „*In Es*“ für zwei Klaviere ist ein unkompliziertes Konzertstück, welches zugleich tokkatenhaft fröhliche Bewegung aufweist und auch mit Klangfarbennuancen begeistert [Vaitmaa 1992 : 20]. Zugleich ist es virtuos und mit Humor gewürzt.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Bezüglich Humor und Vogelstimmen in Lepo Sumeras Instrumentalmusik sind Publikationen von Kai Tamm zu empfehlen. Der Autorin zufolge gehört *In Es* als Tonmalerei zur Kategorie der Werke mit verweisendem Humor bzw. mit Objekten verbundenem Humor [Tamm 2001 : 50–51; Tamm 2006 : 26].

## 2. *In Es* im Kontext verschiedener Kompositionstraditionen

### 2.1. Harmonie, Akkorde

In diesem Stück gibt es keine funktional-harmonischen Kadenzbeziehungen; obwohl der Komponist verschiedene Dreiklangsbildungen (hauptsächlich in Moll) verwendet, treten sie hier in einer sich von traditionellen Schemata unterscheidenden Funktion auf (z.B. Terzgleichheit). In äußersten Registern zugleich erklingende Dreiklänge sind als polyharmonische Verbindungen zu betrachten.

### 2.2. Form, Themen und Motive

Die Form des Stückes kann man als rondoartig bezeichnen [Vaitmaa 1992 : 20], dennoch fehlen hier im klassisch-romantischen Sinne klar voneinander trennbare Themen. Themafunktion übernehmen verschiedene Motive, die aus der gleichen Keimzelle stammen bzw. leicht daran zu erkennen sind, dass sie Assoziationen zu sowohl außermusikalischen Klängen als auch zu Musik außerhalb der ersten Sparte aufweisen, darunter das *Vogelstimmenmotiv* und das *Jazzmotiv*. Das musikalische Material des Stückes kann man in Hauptideen und Motive unterteilen, wobei einige Hauptideen auch Motivstatus erhalten. Alle Namen der Hauptideen und Motive stammen vom Autor des vorliegenden Artikels.

### 2.3. Elemente der Reihentechnik

Sumeras Interesse an zeitgenössischen Kompositionstechniken führte ihn zu verschiedenen Lösungen. Er hat u.a. freie Dodekaphonie

angewandt. Auch in diesem Stück finden wir ein vom Komponisten selbst entwickeltes System einer quasi-chromatischen Reihe.

### 3. Strukturanalyse

Während eines Komponistenabends in Riga hat sich Lepo Sumera in folgender Weise geäußert:

*Die Aufgabe eines Komponisten ist es ein Motiv, möge es auch das einfachste la-si-do-re sein, so niederzuschreiben, dass der Hörer nicht enttäuscht reagiert: ach, das ist ja la-si-do-re..., sondern staunend hört: oh...! la-si-do-re...! Und so fort durch das ganze Stück [Vaitmaa 1985 : 10].*

Diese durch das Zitat beschriebene Denkweise scheint besonders für das reife Schaffen Sumeras charakteristisch zu sein, aber schon in diesem hier zu analysierenden Stück finden wir einfache Motive, die einzeln erklingend nicht besonders neu oder interessant zu sein scheinen. Dennoch verwendet der Komponist sie in einem interessanten Kontext. Zu diesen Motiven zählen z.B. einfache ansteigende oder abfallende Quinten, die diatonische Tonleiter (auf den weißen Tasten der Klaviatur) oder Akkorde (sowohl simultane als auch sukzessive bzw. arpeggierte). Nicht ohne Bedeutung ist natürlich die Hauptidee des Stückes *Es*. Eine scheinbar einfache Idee – Tonrepetition – wird mit Hilfe durchdachter Fakturbehandlung zum *roten Faden* des Stückes.

201

#### 3.1. Hauptideen

Es ist nicht bekannt, ob alle im Laufe der Analyse aufgefundenen sechs Hauptideen dem Komponisten gleichermaßen wichtig waren. Auf jeden Fall aber sind sie sowohl beim Betrachten der Partitur als auch beim Hören des Stückes deutlich wahrnehmbar. Hauptideen sind solche Klangphänomene der Oberflächenstruktur, die sich erstens durch das ganze Stück ziehen bzw. die ein- und dieselbe semantische Funktion im Laufe des gesamten Stückes innehaben. Zweitens unterscheiden sie sich in ihren Merkmalen deutlich voneinander.

Der Titel des Stückes ist *In Es*, deshalb scheint es natürlich und nahe liegend, dass der Komponist den klaren Wunsch hatte seine Musik aus einem einzigen Ton zu entwickeln (in diesem Falle *es*). Zu den Hauptideen zählen hier auch enge Cluster, denn sie stören bzw. unterbrechen die Hauptidee *Es*. Ansteigende diatonische Tonleitern bilden einen Kontrast sowohl zum stetigen *es* als auch zum relativ kurzen, aus nur vier Tönen bestehenden Cluster. Akkorde sind überwiegend Moll-Dreiklänge, die entweder simultan oder sukzessiv (ansteigend arpeggiert) auftreten. Solche Motive haben Sumera schon seit der Kindheit begeistert; es sei egal, ob es sich um Vogelstimmen handele oder nicht (siehe Sumera-Zitat – Fußnote 1).

Jedes Register des Klaviers hat eine eigene Klangcharakteristik, mit dessen Hilfe der Komponist ein vielfarbiges Klangbild zu schaffen vermag.

### 3.2. Motive

Die hier anzutreffende Motivik unterscheidet sich in vielem von der traditionellen, deshalb ist es erforderlich diese zu definieren. Als Motive werden alle Tonansammlungen bezeichnet, die die Tiefenstruktur des Stückes bilden. Ein wesentliches Merkmal der Motive sind ihre Bewegungstrajektorien im Klangraum, und sie unterscheiden sich voneinander deutlich dadurch, dass sie Bewegung beinhalten oder statisch sind. Motive können kürzer oder länger sein.

Die hier anzutreffenden Motive können in vier Gruppen eingeteilt werden. Motiv 1 ist ein kleiner, aus vier Tönen bestehender chromatischer Cluster; Motive 2–3 bestehen aus absteigenden oder ansteigenden Quinten; Motiv 4 basiert auf entweder simultanen oder sukzessiven Akkorden. Motiv 5 bildet sich aus verschiedenen ansteigenden Tonleitern. Motiv 6 ist eine Ausnahme, denn es findet sich sowohl in gegensätzlich verlaufenden Akkorden als auch in Figurationen. Motive 7–9 sind längere melodische Bildungen (*lyrisches Motiv, Vogelstimmenmotiv, Triolenmotiv*).

Alle Motive sind miteinander verbunden; sie entwickeln sich von einem ins andere oder verwenden gleiches Tonmaterial. Häufig sind sie rhythmisch ähnlich, manchmal auch von ihren Bewegungstrajektorien her; sie erklingen oft zeitgleich oder verschmelzen zu Zusammenklängen.

#### Beispiel 1. Namen und Nummeration der Motive

##### 1. Cluster

##### 2. Quinten (absteigende)

###### 2.1. langsame Quinten

###### 2.2. schnelle Quinten

###### 2.2.1. *Jazzmotiv*

##### 3. Quinten (ansteigende)

###### 3.1. Quinten ohne Zusatztöne

###### 3.2. Quinten mit Zusatztönen

##### 4. Dreiklänge

###### 4.1. arpeggierte Dreiklänge

###### 4.2. simultane Dreiklänge

##### 5. Tonleitern (ansteigende)

###### 5.1. phrygische Tonleitern

###### 5.2. dorische Tonleitern (ansteigende und absteigende)

###### 5.3. quasi-glissando (auf weißen Tasten)

## 6. Wechselmotiv

6.1. melodische Linien in Figuration

6.2. melodische Linien in Simultanakkorden

## 7. Lyrisches Motiv

## 8. Vogelstimmenmotiv (Nachtigall-ähnlicher Vogel)

## 9. Triolenmotiv (quasi-chromatische Reihe)

### 3.3. Motivanalyse im Spannungsfeld von Partitur- und Höranalyse

Um für die zuvor auf dem induktiven Wege aufgefundenen Merkmale der Motivik und Hauptideen Sumeras eine theoretische Basis zu finden, bietet es sich an, sowohl Prinzipien der semiotischen als auch solche der Melodiekonturanalyse in Betracht zu ziehen. Erstere ist ein sehr weites Feld, welches innerhalb der letzten Jahrzehnte immer mehr an Bedeutung gewonnen hat<sup>5</sup>, letztere wird überwiegend intuitiv angewendet<sup>6</sup>, besonders auch im deutschsprachigen Raum.<sup>7</sup> Eine grundlegende Systematisierung bietet jedoch Charles R. Adams [Adams 1976 : 179–215; zitiert nach Cook 1987 : 196–197] mit der sogenannten Interval-Frequenz-Technik (*interval frequency technique*), bei welcher die Tonhöhenstruktur abstrahiert und zeitunabhängig totalisiert wird. Zu semiotischen Analysen von Jean Jacques Nattiez und Elisabeth Morin gehören u.a. Merkmal-Listen (*feature-lists*), die musikalischen Einheiten bzw. Tonansammlungen sowohl (1) auf Basis traditioneller Notenschrift konkret und paradigmatisch mit allen ihren signifikanten Merkmalen (Tonhöhe, Rhythmus usw.) schildern als auch (2) abstrahiert und paradigmatisch in getrennten Listen (Intervallverhältnisse und rhythmische Merkmale) darstellen. Man kann also Tonansammlungen in Abhängigkeit von deren Zeitgebundenheit und deren Zeitungebundenheit betrachten, siehe dazu auch J. J. Nattiez' Konzept der paradigmatischen und syntagmatischen Analyse signifikanter musikalischer Einheiten [dargestellt nach Cook 1987 : 151 ff., 165]. Als methodologische Grundlage vieler Analysemethoden gilt das Konzept der Hierarchisierung, Segmentierung und Gruppierung, welches sowohl in der Partitur- als auch der Höranalyse durchgeführt wird und im Wahrnehmungsbereich musikpsychologisch erklärbar ist (darunter Gestaltprinzipien und Funktionen des Kurz- und Langzeitgedächtnisses).<sup>8</sup> Darauf zu verweisen ist notwendig, da im vorliegenden Artikel zwar ein grundsätzlich musiktheoretisch-strukturelles Verfahren verwendet wird, jedoch mit Höranalyse als Ergänzung zur Partituranalyse und den Begriffen *Gestalt*, *Bewegungsrichtung*, *Vektor* usw. unweigerlich in den musikpsychologischen Bereich hinübergreifen wird, da dies bei der Analyse zeitgenössischer Musik (auf Grund des Wegfalls traditioneller Strukturen und Formen) unabdingbar ist.

<sup>5</sup> Übersicht siehe Cumming [Cumming 2008] und Norris [Norris 2008 a und b].

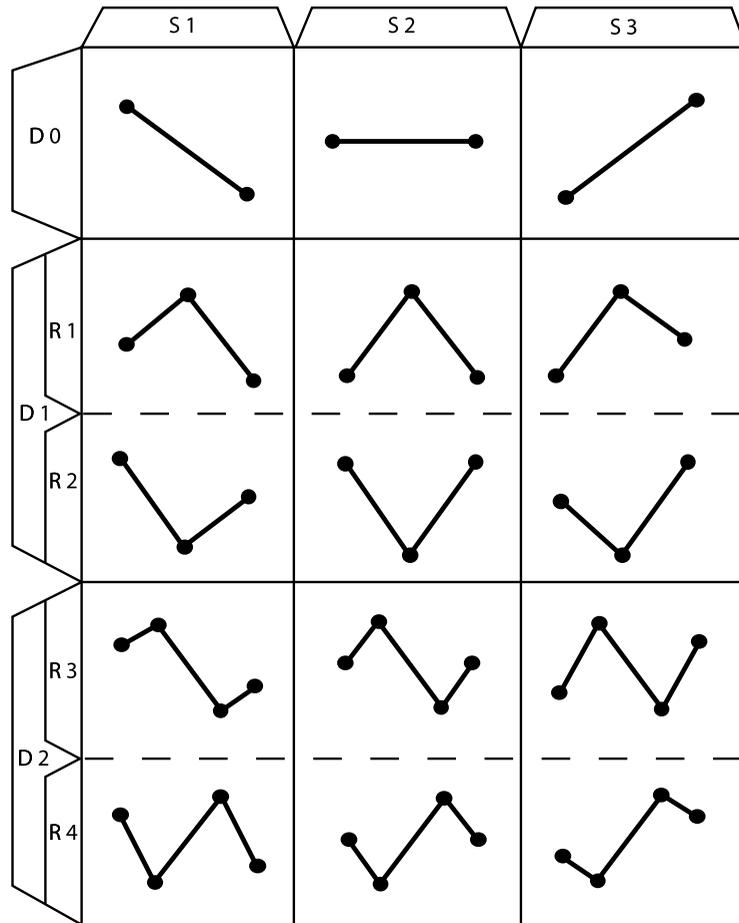
<sup>6</sup> Eine Übersicht zu intuitiven, systematischen, systembasierenden und automatischen Analysemethoden siehe Lock [Lock 2006].

<sup>7</sup> Stellvertretend und nur stichprobenartig herausgreifend de la Motte [de la Motte 1981], Holtmeier [Holtmeier 1999].

<sup>8</sup> Übersicht über verschiedene Analysemethoden siehe Cook [Cook 1987], Übersicht zum Konzept der Hierarchisierung siehe Baroni, Dalmonte und Jacoboni [Baroni, Dalmonte und Jacoboni 1995].

Beispiel 2 zeigt die Typologie der Melodiekonturanalyse von Charles R. Adams, in welcher er eine aus nur vier Tönen bestehende Tonansammlung als grundlegende Einheit festschreibt: erster Ton, letzter Ton, höchster Ton, tiefster Ton. Es ergeben sich also 15 verschiedene Konturtypen, wobei teilweise auch aus zwei oder drei Tönen bestehende Typen dargestellt werden, die (nach Cook) daher zustande kommen, dass zwei oder drei der insgesamt vier Merkmale ineinander fallen können (z.B. kann der letzte Ton der höchste und der erste der tiefste sein, oder es kann einen ersten, tiefsten und letzten Ton geben usw.).

Beispiel 2. Typologie der Melodiekonturanalyse von Charles R. Adams



Im vorliegenden Artikel besteht als einziges das Cluster-Motiv (Nr. 1) aus vier (chromatisch angeordneten) Tönen, die noch dazu weder rein horizontal – melodisch bzw. sukzessiv – noch rein vertikal – harmonisch bzw. simultan – erklingen und auch keine weiteren Tonhöhen- und Rhythmus-Varianten aufweisen, sondern durch das Tremolo zu einer

explizit sonoristischen Hörgestalt werden. Das Cluster-Motiv ist sowohl das strukturell *vollständigste* (abgeschlossenste, perfektteste) und abstrakteste als auch das klanglich selbständigste, welches noch dazu semantisch als zweite Hauptidee fungiert, die mit der ersten und augenscheinlichsten Hauptidee *Es* inhaltlich in Kontrast steht – wobei bei dieser nur ein einziger Ton den Kern der Struktur ausmacht, deswegen kann sie hier nicht als Motiv qualifiziert werden.

Die weiteren Motive bestehen grundsätzlich aus mehr als vier Tönen, deren Kern jedoch ebenfalls entweder auf zwei oder drei Töne abstrakt reduziert werden kann. Dazu zählen die Quinten der Motivgruppen 2 und 3 (im Beispiel 1 als oberste Kategorie und zugleich abstrakter Kern wurde hier das melodische, sukzessive Intervall gewählt). Dreitönig sind im Kern die Dreiklangsmotive der Motivgruppe 4 (im Beispiel 1 als oberste Kategorie Dreiklänge, die simultan und arpeggiert auftreten können). Die Motivgruppe 5 umfasst Tonleitern mit sowohl 7–8 als auch mehr Tönen (12–15, über eine Oktave hinausgehend). Bei der Motivgruppe 6 kann das *Wechselmotiv* in der Variante 6.2. in zwei zweitönige und eine viertönige Unterstruktur untergliedert werden (*e-d fis-a fis-e-g-gis*, parallel dazu erklingt *d-e c-a c-d-h-b*, siehe Beispiel 3), welche in zeitlichem Abstand voneinander erklingen. Grundsätzlich wurde der Begriff *Motiv* auch auf längere Strukturen ausgeweitet (der Themenbegriff erschien hier als zu fixiert auf klassisch-romantische Traditionen und damit unbrauchbar, da die Form eher als kaleidoskopartig bezeichnet werden muss), die dann jedoch zum Teil strukturelle, zum Teil auch semantische Hinweise auf den jeweiligen Charakter der musikalischen Einheit liefern. Auch diese wiederum können in zwei-, bzw. dreitönige Unterstrukturen untergliedert werden, vornehmlich Motiv 7 – *lyrisches Motiv* (diesmal ohne Pause zusammenhängend erklingend, jedoch rhythmisch-konturell unterscheidbar). Auch Motiv 8 – *Vogelstimmenmotiv* – besteht im Kern aus zweitönigen (Vorschläge) und als rhythmische Erweiterung aus dreitönigen Unterstrukturen (siehe Beispiel 9). Das Motiv 9 – *Triolenmotiv* – wird (ebenso wie Motiv 6) als zweistimmig behandelt, wobei die rechte Hand Dreitongruppen, die linke Hand kontrapunktisch synkopiert Zweitongruppen ausführt (siehe Beispiel 8).

Die Tabelle des folgenden Beispiels 3 zeigt Möglichkeiten der Motivanalyse im Zusammenspiel von Partitur- und Höranalyse. Dabei kann man sich entweder auf die Tonhöhe, den Rhythmus oder die Bewegungsrichtung konzentrieren, und man muss entscheiden, ob das Motiv als register-sensibel oder -unsensibel betrachtet werden kann. Übergeordnet erkennt man vier Hauptkategorien: klangzeit-unbezogene, klangzeit-bezogene, klangraum-bezogene und klangraumzeit-bezogene Kategorien. In der Tabelle sind alle Hauptmotive und ihre Varianten dargestellt, es kann hier jedoch aus praktischen Gründen keine komplette Detailanalyse aller Motive, ihrer Varianten in Hinsicht auf ihr (mehrfaches) Auftreten (bzw. deren zahlreiche rhythmische Varianten) geboten werden.

Es soll hier lediglich ein Grundprinzip der Kategorisierung vorgestellt werden, welches Anhaltspunkte für weitere Detailanalyse bietet.

*Abstrakt* als Kategorie ist hier das Analysieren einzelner Aspekte wie (geordnete und ungeordnete) Tonklassen auf der einen, Dauer (Rhythmus) in verschiedenen Varianten auf der anderen Seite gemeint. Diese abstrakten Kategorien sind zugleich register-unsensibel. Tonklassen sind darüber hinaus als klangzeit-unbezogen zu betrachten, mit dem Rhythmus haben wir jedoch zugleich eine schon klangzeit-bezogene Kategorie vor uns. Als abstrakte Kategorie ist ebenfalls noch die Bewegungskontur zu betrachten, welche Tonhöhe (beinhaltet Registersensibilität) und Bewegungsrichtung (von einer Note zur nächsten usw. im Tonhöhen-Zeit-Raum, im weiteren Vektor genannt) umfasst. Die Bewegungskontur ist zugleich eine klangraum-bezogene Kategorie.

*Konkret* als Kategorie bezieht sich auf das Zusammenspiel mindestens dreier Aspekte, z.B. kann man mit Tonhöhe, Rhythmus und Vektor die Originalgestalt eines Motivs definieren (so wie es sich in der Partitur darstellt), welches nun explizit register-sensibel ist und zugleich auch zur klangraumzeit-bezogenen Kategorie zu zählen ist. Sobald Tonhöhe, Vektor und Rhythmus eine Geste im Klangraum ergeben, haben wir es mit der Hörgestalt des Motivs zu tun (siehe Beispiel 3).

Wie man sieht, greifen die verschiedenen Kategorien ineinander. Im allgemeinen werden Partitur- und Höranalyse parallel verwendet und ergänzen sich bewusst oder unbewusst, da allein schon das Auffinden der Originalgestalten von Motiven überwiegend in Abhängigkeit vom zeitlichen Verlauf der Musik geschieht. Tritt ein Motiv zu Beginn eines Stückes sehr deutlich hervor, schreibt es sich ins Gedächtnis sofort ein. Alles, was ihm ähnlich ist, wird später automatisch auf das Motiv bezogen. Dabei dominiert gewöhnlich die Analyse von Tonhöhenstrukturen. Vor allem bei Musik des 20. und 21. Jahrhunderts kommt es jedoch häufig zu einer Emanzipation rhythmischer und vektoriell-klangräumlicher Aspekte, so das gerade deren Analyse verstärkt erforderlich wird.

#### 3.4. Form

Formbestimmend ist die Hauptidee *Es* und einige längere Motive (*Vogelstimmenmotiv*, *lyrisches Motiv*, *Triolenmotiv*). Im Ganzen ist das Stück dreiteilig, wobei diese Teile durch zwei Generalpausen von einander getrennt sind (Takt 48 und 69). Dazu kommt noch die Einleitung (*Es*, Takt 1–21) und die Coda (*Es*, Takt 116–129). Der dritte Teil ist der längste und unterteilt sich nochmals in acht deutlich erkennbare Abschnitte (abwechselnd *Triolenmotiv* und *Vogelstimmenmotiv*). Die Mehrzahl der Motive erklingt schon im ersten Teil (Motive 1–6). Das *lyrische Motiv* (7) des zweiten Teils kontrastiert mit der Vielzahl der Motive des kaleidoskopartigen ersten Teils. Der dritte Teil besteht aus zwei neuen

kontrastierenden Motiven (8, 9). Mit der Rückkehr der aus dem ersten Teil stammenden Akkorde (Motiv 4.2.) vor der Coda schließt sich der Entwicklungsbogen des Stückes. Die das Werk verbindende Hauptidee ist immer *Es*, welche zwischenzeitlich zwar verschwindet, jedoch gedanklich weitergetragen wird. Man kann auch latente Sonatenformbegriffe zur Analyse heranziehen, darunter Quasi-Exposition, Durchführung I und II, Quasi-Reprise sowie die eben genannte Coda (siehe Beispiel 4a).

Beispiel 3. Motivanalyse im Spannungsfeld von Hör- und Partituranalyse

		Partituranalyse		Partitur-+Höranalyse			Höranalyse	
		Klangzeit-unbezogene Kategorien		Klangzeit-bezogene Kategorien		Klangraum-bezogene Kategorie	Klangraumzeit-bezogene Kategorien	
		Abstrakte Kategorien					Konkrete Kategorien	
		Register-unsensible Motive			Register-sensible Motive			
		Tonklassen (pc-sets)		Dauern (Rhythmus)		Tonhöhe+Vektor	Tonhöhe+Vektor Rhythmus	Tonhöhe+Vektor+Rhythmus=Geste
Motiv - Nr.	Takt (erstes Auftreten des Motivs)	Geordnete Tonklassen ( <i>ordered pc-set</i> )	Ungeordnete Tonklassen ( <i>unordered pc-set</i> )	Originalgestalt*	Varianten	Bewegungskontur	Originalgestalt	Hörgestalt
1.	21	cis-d-dis-e						Tremolo-Cluster Kurze Klangattacke
2.1.	22/23						e3-a2-d2-d3-g2-c2	Langsame großschrittige Abwärtsbewegung in Quinten
2.2.	28						a3-d3-g2-f3-h2-e2	Schnelle großschrittige Abwärtsbewegung in Quinten
2.2.1.	38			16-8-16-8 [6]-16-16 [6]			A-D-G1-F-H1-E1	Jazzmotiv (in Quinten)
3.1.	22/23			8-8-8-8			des1-as1-es1-b2	Punktierte großschrittige Aufwärtsbewegung in Quinten
3.2	26			8-8-8 [9]-8-8 [9]			des1/es1+ges1/as1/b1-b1/es1-ges2/as2/b2-de2/es2	Langsame großschrittige Aufwärtsbewegung in Quinten mit Zusatztönen (Clustern)
4.1	51	e-g-h-e-g-h-e-g-h						Schnelle kleinschrittige Aufwärtsbewegung in Terzen
4.2	26	e-d-g-e d-f-a-d						e-Moll d-Moll

5.1.	26	Phrygische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige modale Aufwärtsbewegung
5.2.	36	Dorische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige modale Aufwärtsbewegung
5.3.	45/46	Diatonische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige diatonische Aufwärtsbewegung (Quasi-Glissando)
6.1.	30	e-d-fis-e-d-fis-a d-e-c-d-e-c-a					Reliefartig hervorgehobene Bewegung in einer schnellen Figuration
6.2.	30-32	e-d-fis-a-fis-e-g-gis d-e-c-a-c-d-h-b					Schnelle Akkordfolgen mit deutlichem Relief
7.	49	a-as-fis-a-g-fis-g-fis-f-c-b					Längeres lyrisches Motiv
8.	76	(e/c)-f (e/c)-f (a)-dis ... (b)-e ...				(e3/e4)-f3 (e3/e3)-f3 (a3)-dis3 ... (b2)-e3 ...	Vogelstimmenmotiv in hohem Register
9.	82-84	gis-a-g-fis-f-c-es-d-gis-a-c- h-als-cis-gis gis-a-g-fis-f-e-gis-a					Zwei synkopiert verlaufende Linien

\* 2=Halbe Note, 4=Viertelnote, 8=Achtelnote, 16=Sechzehntelnote; Zahl mit Punkt bedeutet Punktierung; Zahl in eckigen Klammern zeigt an, welcher Großteilung ein rhythmisches Motiv unterliegt, z.B. [6]=Sechstole usw.

In Beispiel 4a wird die Form des Stückes dargestellt, wobei für jeden Abschnitt nur die wesentlichen Charaktereigenschaften genannt werden. Die Großbuchstaben der letzten Zeile und ihre Nummerierung (siehe Beispiel 4a und b) bezeichnen den Abschnitt als Ganzes. Der Zusammenhang der Großbuchstaben mit den Motiven ist in Beispiel 4b erklärt. Nur die Motive 7–9 sind fähig selbständige Abschnitte zu bilden (zu Beginn des zweiten Teils und im dritten Teil). Die Abschnitte des ersten und zweiten Teils bestehen meistens aus den Motiven 1–6, welche intensiv verarbeitet sind. Daher auch der Name einiger Abschnitte (*Durchführung I und II*). *Es* – der rote Faden – ist als eine der Hauptideen in der unteren Zeile des Beispiels 4a dargestellt.

Beispiel 4a. Form, Hauptidee *Es* und Motive<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Zum Unterschied zwischen Autograph und gedruckter Partitur bezüglich des *Vogelstimmenmotivs* siehe Fußnote 10.

Taktzahl*	1-21	21-29	30-35	36-44	45/46	47/48	48	49-52	53-60	60-62	62/63	64-69	69		
Taktanzahl	21	9	6	9	2	2		4	8	3	2	6			
Abschnittsname	Einleitung <i>Es</i>			Quasi-Exposition der Motive			Durchführung I	GP	Lyrischer Abschnitt					Durchführung II	GP
Abschnitt charakterisierendes Motiv									Lyrisches Motiv						
Abschnitts-großbuchstaben				A			A + B	Bb		C	A' + B'	Bb'	D''	A' + B'	
Hauptidee <i>Es</i>	-----			-----											

Taktzahl*	70-75	76	77/78	79-81	82-85	86-98	98-103	104-113	114-115	116-129	
Taktanzahl**						86-104	104-109	110-119	120-121	122-135	
Taktanzahl*	6	1	2	3	4	3	8	10	2	14	
Taktanzahl**						9	6	10	2	14	
Abschnittsname	Episode								Quasi-Reprise Erinnerung an Akkorde des I Teils	Coda <i>Es</i>	
Abschnitt charakterisierendes Motiv	<i>Triolenmotiv</i> (quasi-chromatische Reihe)	<i>Vogelstimmenmotiv</i>	<i>Triolenmotiv</i> (quasi-chromatische Reihe)	<i>Vogel I</i> ( <i>Vogelstimmenmotiv</i> )	<i>Triolenmotiv</i> (quasi-chromatische Reihe)	<i>Vogel I/II</i> ( <i>Vogelstimmenmotiv</i> )	Zwei Vögel ( <i>Vogelstimmenmotiv</i> )	<i>Triolenmotiv</i> (quasi-chromatische Reihe)			
Abschnitts-großbuchstaben	E	D	E	D	E	D'	D''	E'	Bb''		
Hauptidee <i>Es</i>	-----							-----			-----

\* nach dem Autograph  
\*\* nach der Druckfassung

Beispiel 4b. Motive und ihre Zugehörigkeit zu größeren Abschnitten (Großbuchstaben und Nummerierung)

Motiv Nr.	1.		2.		3.		4.		5.			6.		7.	8.	9.
Ab-schnitts-großbuchstaben	Motivuntergruppen Nr.	2.1.	2.2.	2.2.1.	3.1.	3.2.	4.1.	4.2.	5.1.	5.2.	5.3.	6.1.	6.2.			
A		●			●	●			●							
A + B		●		●	●	●	●	●	●	●		●	●			
Bb		●						●			●	●				
C														●		
A' + B'		●		●	●	●	●	●	●	●		●	●			
Bb'											●					
D''											●				●	
A' + B'		●		●	●	●	●	●	●	●		●	●			
E		●														●
D		●													●	
E		●														●
D'															●	
D''															●	
E'		●														●
Bb''								●								●



Beispiel 7. Hauptidee *Es* (Anfangstakte 1-21, Autograph des Komponisten)

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a grand staff (piano) and a single staff (violin). The first system is marked with a 3/4 time signature and a piano (*pp*) dynamic. The piano part features a sequence of notes with slurs and ties, while the violin part has a melodic line. The second system includes dynamic markings *poco*, *a*, *poco*, and *crescendo* in the piano part, and triplet markings in the violin part. The third system shows further melodic development in both parts, with a *pp* marking and a *b* (flat) symbol in the piano part.

211

#### 4.2. Triolenmotiv (quasi-chromatische Reihe)

Das in der rechten Hand des ersten Klaviers erklingende *Triolenmotiv* kann man auch als quasi-chromatische Reihe bzw. als chromatische Permutation einer Reihe bezeichnen, denn verglichen mit der von *a* absteigenden chromatischen Tonleiter haben der erste und zweite Ton (*gis* und *a*) ihre Positionen vertauscht und der achte Ton (*cis*) erklingt erst nach den letzten drei Tönen – *c*, *h* und *ais*: 1-0, 2-3-4-5-6-7, 9-10-11-8.

Diese Reihe verlängern und verkomplizieren zwei sich wiederholende Töne (*gis* und *a*), klanglich angereichert wird sie von Vorschlägen. Obwohl

die Töne der Reihe auf zwei Oktaven verteilt sind, kann man deutlich das Absteigen der chromatischen Tonleiter wahrnehmen. In der linken Hand des ersten Klaviers erklingt zugleich der erste Hexachord der Reihe 1 1/2 mal langsamer. Dies kann man auch deutlich an der in Zweier- und Dreier-Gruppen geteilten synkopischen Struktur beider Hände hören.

Beispiel 8. *Triolenmotiv* (Takt 82–84, Autograph des Komponisten)



#### 4.3. *Vogelstimmenmotiv*

Die so genannten Vogelstimmen von Sumera können sowohl mit den von Olivier Messiaen als auch mit natürlichen Vogelstimmen verglichen werden. Sumera benutzte jedoch diese Vogelstimmen-ähnliche Motivik dazu, um zwei Klaviere in verschiedenem Rhythmus „ticken“ zu lassen und um spannenden Klang zu erzeugen (siehe Sumera-Zitat – Fußnote 1). Damit verweist Sumera auf die strukturelle Komponente der Komposition und gibt Anhaltspunkte für die Analyse.<sup>10</sup> Im großen und ganzen ähnelt Sumeras *Vogelstimmenmotiv* dem Gesang einer Nachtigall, aber diese Ähnlichkeit ist nur bedingt (beide sind in der Intervallik und der Rhythmik sehr vielfältig). So wie auch bei Messiaen ist Sumeras Vogelstimmenfaktor mehrstimmig und beinhaltet Akkorde. Das Notenbild von Sumera ist daher auf den ersten Blick dem von Messiaen relativ ähnlich. Beide verwenden Vorschläge, Septimen, Tritone, Sekunden, verschiedene Register des Klaviers und vom echten Vogelgesang geliehene Rhythmik. Davon abgesehen sind Sumeras und Messiaens Vogelstimmen dennoch unterschiedlich.

Die Tiefenstruktur des *Vogelstimmenmotivs* von Sumera ist kompliziert, jedoch konsequent. Die Partien beider Klaviere sind überwiegend gleich, aber das zweite Klavier *verspätet* sich entweder um ein Sechzehntel oder ein Achtel, später auch um einen halben Takt.<sup>11</sup> Das Motiv besteht aus verschiedenen Strukturblöcken und beinhaltet drei verschiedene Elemente. Diese folgen aufeinander entweder als extra-Blöcke oder bilden Kombinationen: 1+2, 1+3, 1+2+3.

<sup>10</sup> Die Druckfassung ist inhaltlich mit der Handschrift identisch. Einen Unterschied gibt es nur in der Notation des *Vogelstimmenmotivs*. In der Handschrift ist das sich um ein Sechzehntel bzw. ein Achtel *Verspätet* des zweiten Klaviers auskomponiert (dies bezieht sich auf das Verhältnis der Rhythmusstrukturen beider Klaviere untereinander). In der gedruckten Fassung ist dies für die Interpreten spielpraktischer notiert. Bei Autograph und Druckfassung ergibt sich daher auch ein Unterschied in der Gesamtaktzahl (siehe Beispiel 4a). Für die Analyse erweist sich die Handschrift des Komponisten als interessanter im Vergleich mit der Druckversion.

<sup>11</sup> Die Analyse entstand auf Grundlage des Autographs (Taktzahlen-Äquivalenz mit der Druckfassung siehe Beispiel 4a). Takt 62–63: Klavier I + Klavier II, Verschiebung um 2/16 (die Partien sind identisch); Takt 86–88: I+II 1/8 Verschiebung; 88–97: 1/16 Verschiebung; 98–103: I+II 6/8 Verschiebung. Bei den letzten drei Verschiebungen sind die Partien nur rhythmisch gleich, harmonisch ergeben sich Unterschiede (beide Klaviere bilden aus Tritonen bestehende vierstimmige Akkorde).

Beispiel 9 a. *Vogelstimmenmotiv* (Takt 88–91, S. 14, Autograph des Komponisten). Die Motivelemente werden graphisch markiert durch Halbkreis, Dreiecks- und Rechtecksfiguren sowie mit Nummern benannt (hinzugefügt vom Autor des Artikels).

\* РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК ПАРТИИ 2.-ого фп. АНАЛОГИЧНО ПАРТИИ 1.-ого фп. ТОЛЬКО С ОПАЗЫВАНИЕМ НА  $\frac{1}{16}$ .

\* RHYTHMICAL PATTERN OF THE 2.-nd p.-no IS ANALOGICAL WITH THE 1.-st, ONLY IT BEGINS WITH THE DELAY OF  $\frac{1}{16}$ .

Beispiel 9 b. *Vogelstimmenmotiv* (Takt 88–90, S. 21, und Takt 91–92, S. 22: beide Druckfassung)

S. 21 Takt 88-90

The image shows a musical score for measures 88-90. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sf'.

S. 22 Takt 91-92

The image shows a musical score for measures 91-92. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sf'.

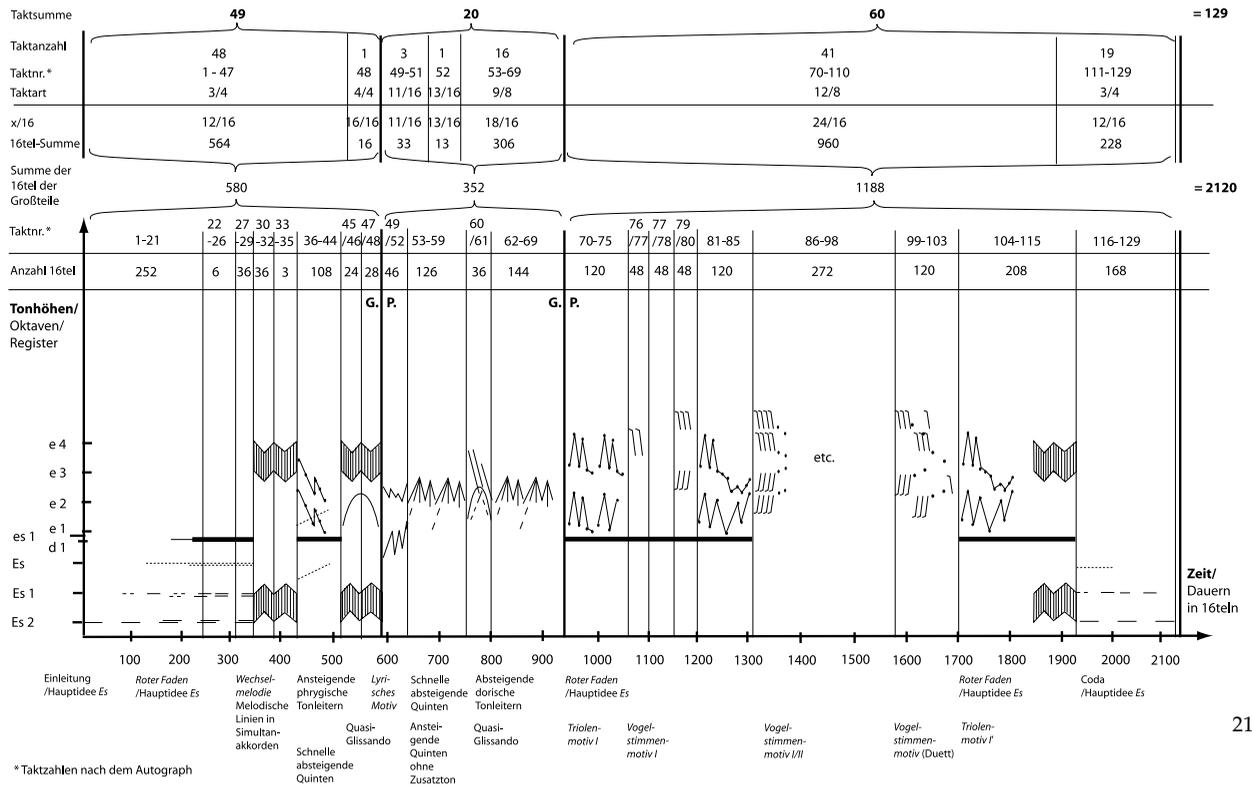
214

<sup>12</sup> Siehe Cogan und Escot [Cogan und Escot 1976], dies kann zu den system-basierenden Methoden gezählt werden [Lock 2006 : 248–254].

Eine umfassende Darstellung der Zeit- und Raumgebundenheit von Musik jeder Zeitepoche bietet Robert Cogan und Pozzi Escots Konzept des Klangdesigns (*sonic design*), in welchem die graphische Darstellung im vertikal-horizontalen Tonhöhen-Zeit-Koordinatensystem eine grundlegende Rolle zur Verdeutlichung dieser Grundprinzipien spielt.<sup>12</sup> Im vorliegenden Artikel verwende ich eine ähnliche Art der Visualisierung, welche aber neben der teilweise konkreten Renotierung der Tonhöhenstruktur sowohl eine ikonische, indexielle als auch symbolische Darstellungsweise beinhaltet.

Auf Grundlage der Analyse wurde ein Diagramm erstellt (siehe Beispiel 10), welches die Geschehnisse des Stückes zweidimensional – Tonhöhe und Zeit – darstellt. Die horizontale Zeitachse ist geteilt in Sechzehntel, welches die kürzeste Standardtondauer einzelner Noten des Stückes ist (Vorschläge wurden hier nicht einbezogen). Im Diagramm kann man die Einleitung *Es*, den stetigen *roten Faden Es*, die Coda *Es* und einen Teil der Motive sehen. Diese Darstellung ist zwar im Grundsatz in Tonhöhe und Zeit konkret, aber auf Grund der Vielfalt der Details können in solch einer Übersicht die Motive überwiegend nur indexiell bzw. symbolisch dargestellt werden. Das Diagramm bietet einen ersten Überblick über die Zeit-Raum-Geschehnisse des Werkes.

## Beispiel 10. Diagramm



## 6. Spektralanalyse

Zum Abschluss werden als Vergleich einige Spektralanalyse-Bilder gezeigt (die mit Hilfe des Programms *Audio Sculpt*<sup>13</sup> erstellt worden sind). Die Spektralanalyse (auch Sonogramm genannt) basiert auf dem so genannten Fourier-Theorem, nach dem man die kompliziertesten periodischen Schwingungen in einzelne Sinusschwingungen mit unterschiedlichen Frequenzen aufteilen kann (so genannte Teiltöne), welche das Spektrum des Klanges bilden. Obwohl man mit Hilfe von Sonogrammen die unterschiedlichsten und detailliertesten Schlussfolgerungen ziehen kann, beschränken sich die hier gezeigten Bilder auf das Aufzeigen folgender Aspekte:

1. Hauptidee *Es*,
2. mit der Hauptidee *Es* zusammenhängenden Öffnung und Schließung des Klangraumes,
3. Tonleitern und Akkorde,
4. *Vogelstimmennmotiv*.

In *Es* hat in der Verteilung der Obertöne des Spektrums einen sehr klaren Aufbau, es ist daher ein passendes Beispiel zur Verdeutlichung des Obertonspektrums des Klaviers (welches ein relativ reguläres ist).<sup>14</sup> Dazu ermöglicht die durchsichtige Faktur sozusagen die Struktur des Stückes zu sehen.

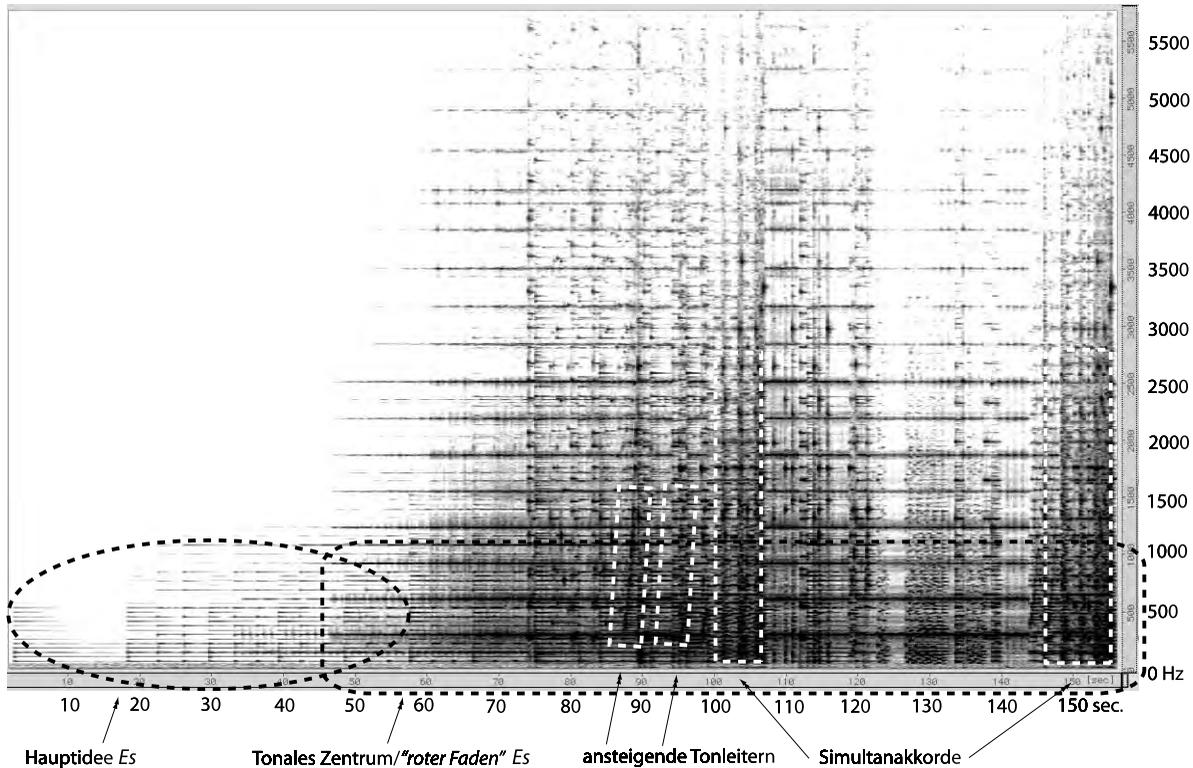
<sup>13</sup> *Audio Sculpt* ist ein Programm des Pariser Zentrums für elektronische Musik und Technologie IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Es wurde 1977 von Pierre Boulez gegründet und bietet Komponisten die Möglichkeit mit hochmoderner Technologie zu arbeiten, Konzerte zu geben und Kurse zu besuchen. Zum Programm selbst siehe *AudioSculpt 2 (Software Documentation. User's manual)*, Karim Haddad [edit.], IRCAM Centre Pompidou, Paris 2003.

<sup>14</sup> Zum Spektrum des Klaviers u.a. siehe Johan Sundberg, *The Science of Musical Sounds* (San Diego: Academic Press, 1991), S. 119 usw.; Neville H. Fletcher, Thomas D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments* (New York: Springer-Verlag, 1991), S. 305–344.

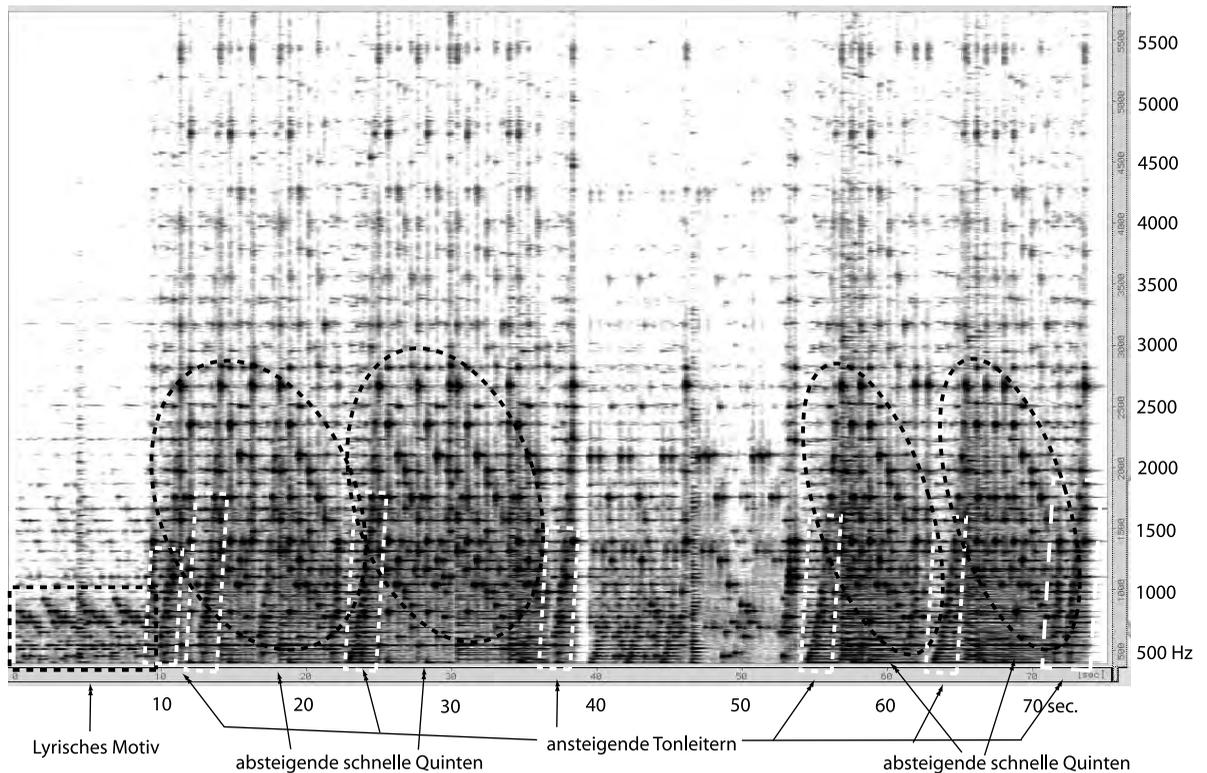
<sup>15</sup> Die Frequenzverhältnisse zwischen den Teiltönen (und somit auch deren Intervallen) sind im Sonogramm linear dargestellt: Grundton, Oktave, Quinte, Quarte usw.

Die detaillierte Spektralanalyse zeigt praktisch jeden einzelnen Ton des Stückes. Da die folgenden vier Bilder in der Resolution verkleinert werden mussten, kann man in ihnen dennoch nur gröbere Zusammenhänge sehen, was jedoch in diesem Falle ausreicht, um die oben genannten Aspekte zu erkennen. Ununterbrochene horizontale Linien zeigen grundsätzlich das Andauern von Tönen über eine bestimmte Zeit.<sup>15</sup> Übereinander gesetzt bilden sie das entsprechende Obertonspektrum eines Tones, aber im musikalischen Zusammenhang erklingen meistens verschiedene Töne gleichzeitig, so dass hier Überlagerungen der Spektren auftreten können, die das Analysieren von Einzeltonspektren erschwert. Die Helligkeitskontraste der Bilder zeigen die relative dynamische Situation der analysierten Interpretation des Stückes, welche auch von der Dichte der Faktur beeinflusst wird. Die im Sonogramm ersichtlichen Strukturen bestätigen zum Großteil die im vorherigen Diagramm dargestellten Strukturen (siehe Beispiel 10).

Beispiel 11 a. Spektralanalyse, Bild 1, erster Teil, Takt 1–48 (Taktzahlen im gesamten Beispiel 11 nach dem Autograph)



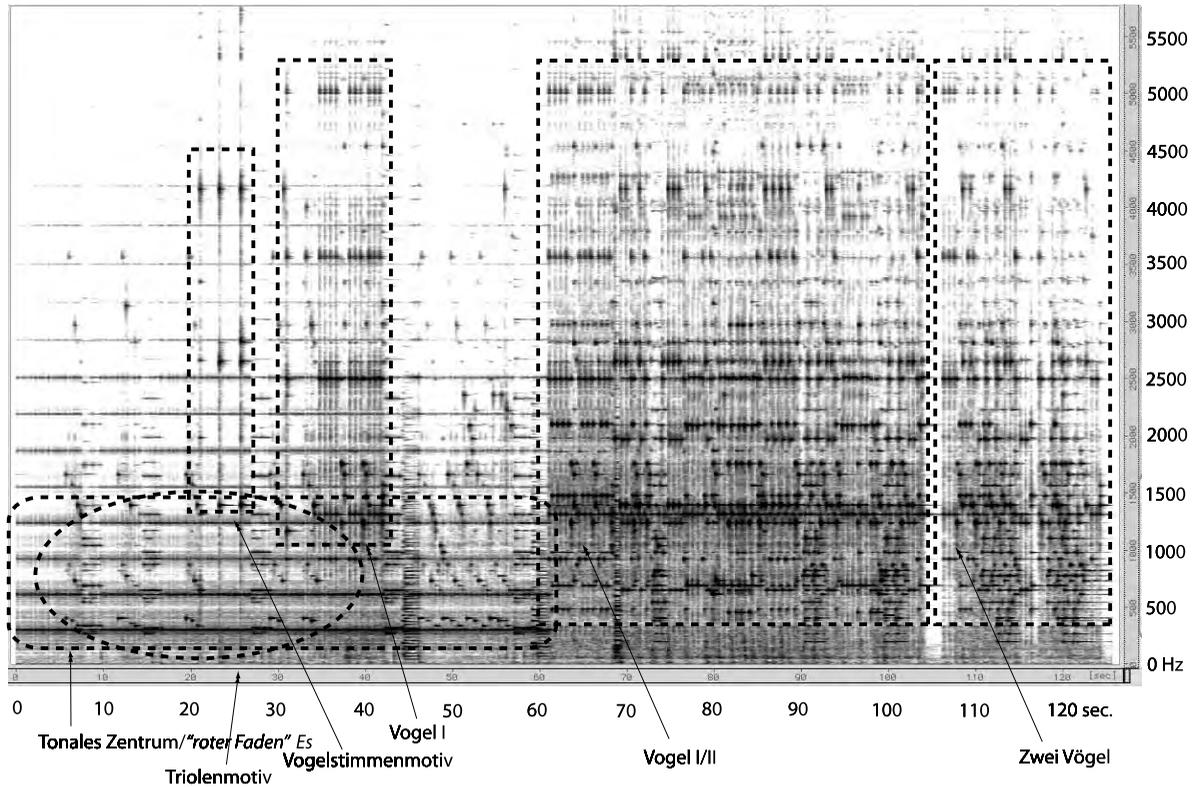
Hier kann man sehen, wie das Stück mit der Hauptidee *Es* im tiefsten Register beginnt ( $Es_1$ ). Allmählich kommt der selbe Ton in den höheren Oktaven hinzu und zugleich wird die Rhythmusfigur drei mal verschnellert.



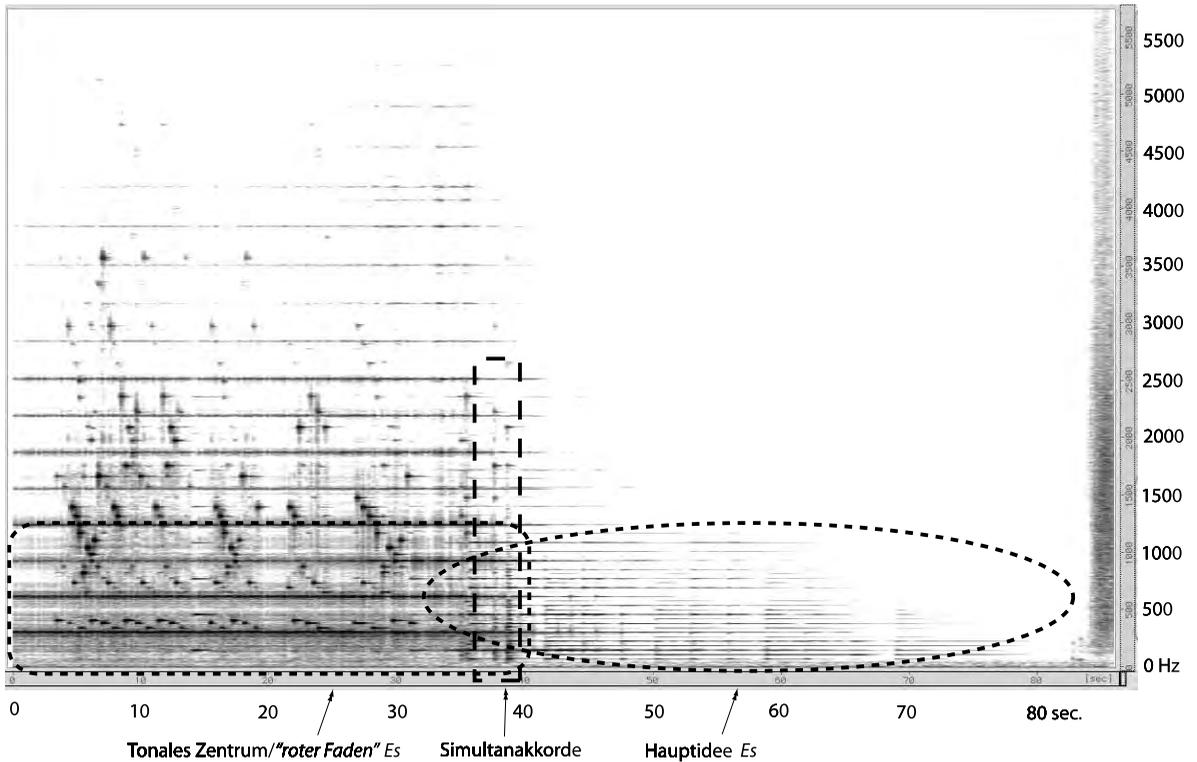
Im unteren Teil des Bildes fehlt die dunkle stetige horizontale Linie der Hauptidee *Es*. Stattdessen kann man verschiedene diagonal ansteigende Bewegungen sehen, durch die mehrere ansteigende Tonleitern entstehen. Links im Bild (und am Anfang des Abschnitts) sieht man auch die Töne des *lyrischen Motivs*. Ab der Mitte des Bildes ist die Struktur für eine Weile etwas dünner. Dies entspricht der Faktur, bei welcher die dem *Vogelstimmenmotiv* ähnlichen *durchsichtigen* Sechzehntel-Figuren vorherrschend sind.

Beispiel 11 c. Spektralanalyse, Bild 3, Episode des dritten Teils,  
Takt 70–103

218



In der ersten Hälfte des Bildes ist wiederum das tonale Zentrum bzw. der *rote Faden Es* zu erkennen (dunkle horizontale Linie im unteren Teil). Dazu auch das *Triolenmotiv* und das *Vogelstimmenmotiv*. In der rechten Hälfte des Bildes sieht man, wie die beiden Klaviere mit dem *Vogelstimmenmotiv* zum *ticken* gebracht sind (hier fehlt der *rote Faden Es*). Nach der weißen Stelle im letzten Drittel des Bildes (Generalpause) setzt sich das *Vogelstimmenmotiv* fort, hier sind beide Klaviere jedoch in einem halbtaktigen Abstand zueinander angeordnet, was auch an der etwas weniger dichten Struktur des Bildes zu erkennen ist.



Im linken Teil des Bildes sieht man die Töne des *Triolenmotivs*, danach die Simultan-Akkorde. Die horizontalen Linien entstehen durch das Erklingen des tonalen Zentrums *Es*. Im rechten Teil des Bildes schließt die Hauptidee *Es* den Klangraum so, wie sie ihn in der Einleitung geöffnet hatte.

\*\*\*

In dem Stück *In Es* verwendet Lepo Sumera verschiedene Kompositionstechniken auf eigene Art und Weise. Abgesehen vom ersten Eindruck der scheinbaren Eklektik des Materials wirkt das Stück dennoch als geschlossenes und organisches Ganzes, denn seine Hauptideen und Motive sind entweder mit einander verarbeitet oder erwachsen aus einander. Darüber hinaus finden wir Relikte traditioneller Formen wie Rondo oder Sonatensatz mit ihren Verarbeitungs- und Kontrastprinzipien. Wenn man sich in die Faktur des Stückes genauer einarbeitet, entdeckt man, dass *Es* auch in den Tiefenstrukturen organisch eingebaut ist. In diesem Werk zeigen sich die folgenden Prinzipien des frühen Sumeras:

- organische Verarbeitung des musikalischen Materials,
- Kontrastivität meditativer und außermusikalischer Abschnitte,
- Gleichgewicht von Chromatik und Modalität.

Dem Komponisten ist es geglückt, mit diesem Stück Musik als ein in Raum und Zeit sich bewegendes Phänomen zu zeigen, dem eigene Gesetzmäßigkeiten der Form und Strukturgestaltung innewohnen.

#### **Partitur:**

Lepo Sumera, *In Es* für zwei Klaviere, April 1978, Sumera Autograph, TMM M 397:2 (Grundlage der Analyse)

Lepo Sumera, *In Es* für zwei Klaviere, *Pieces by Composers from the Baltic Soviet Republics* for two pianos, issue 5, foreword by Rafi Kharajanian [Haradžanjan], edited by Nora Novik and Rafi Kharajanian [englisch-russische Ausgabe]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1986, S. 3–28

#### **Aufnahme:**

Lepo Sumera, *In Es* kahele klaverile [für zwei Klaviere] (1978, 7'20''), Klavierduo Mati Mikalai – Kai Ratasepp, Eesti Muusika Päevad [Estnische Musiktage] 2001, *Mammutkonzert*, Kammersaal der Estnischen Musikakademie in Tallinn 9.4.2001, Konzertmitschnitt, Tonregisseur Maris (Kuivjõgi-) Laanemets, Eesti Raadio, FDAT-1039.3

## **ANALĪTISKS IESKATS LEPO SUMERAS SKAŅDARBĀ *IN ES***

**Gerhards Loks**

**Kopsavilkums**

Pētījuma objekts ir 20. gadsimta igauņu komponista Lepo Sumeras skaņdarbs divām klavierēm *In Es* (1978). Raksturoti vairāki tā struktūras aspekti un daudzveidīgā mūzikas valoda. Sākotnēji skaņdarbs aplūkots komponista agrīnās klaviermūzikas kontekstā un pēc tam analizēts saiknē ar dažādām kompozīcijas tradīcijām, īpašu uzmanību veltot šādiem aspektiem: harmonija, forma, motīvu uzbūve un sērijtehnikas elementi. Motīvu uzbūves raksturojums balstīts gan dzirdes analizē, gan partitūras izpētē. Sniegts motīviem raksturīgo melodisko kontūru izvērtējums, kas ļauj sistematizēt dažādus Sumeras mūzikas elementus struktūras hierarhijas aspektā. Izmantotas arī grafiskās analīzes metodes, lai fiksētu darba pamatidejas, galvenos motīvus, dziļuma dimensiju un ārpusmuzikālu impulsu iedvesmotus elementus.

Skaņdarbā *In Es*, līdzīgi kā vairākos citos Sumeras agrīnajos klavierdarbos, izmantota divpadsmit skaņu rinda, tomēr dodekafonijas likumi nav konsekventi ievēroti. Svarīgāka par struktūras stingrību komponistam bijusi iedziļināšanās skaņējuma nokrāsā, savdabīgās tembra

kombinācijās un to kontrastos. Šī daiļrades perioda mūzikā izpaužas arī interese par dažādām klavierspēles tehnikām (piemēram, citā agrīnajā klavierdarbā, 1976. gadā tapušajā *Pianissimo*, atrodam interesantus pedāļefektus).

*In Es* sešas pamatidejas iemiesotas skaņā *es*, klasteros, citos akordos, skaņurindās, putnu balsu atveidā un reģistru kontrastā. Sevišķa loma ir skaņai *es*, kas kā sarkans pavediens caurvij visu darbu.

Lepo Sumera sev tipiskā, īpatnējā manierē izmanto dažādas kompozīcijas tehnikas. Kaut arī pirmajā mirklī rodas šķietami eklektisks iespaids, tomēr kopumā šim opusam piemīt iekšēja viengabalainība, jo pamatidejas un galvenie motīvi ir savstarpēji saistīti un caurauž cits citu. Skaņdarbā saskatāmas arī tradicionālo formu iezīmes – gan rondalitāte, gan sonātiskums ar raksturīgajiem attīstības un kontrasta principiem. Faktūrā ļoti būtiska ir dziļuma dimensija. Kopumā skaņdarbā spilgti atklājas vairāki agrīnajam Sumeram raksturīgi principi:

- mūzikas materiāla organiska attīstība;
- meditatīvu posmu un ārpusmuzikālu impulsu iedvesmotu fragmentu kontrasts;
- hromatikas un modalitātes līdzsvars.

Komponistam ir izdevies savā skaņdarbā atainot laikā un telpā mainīgu fenomenu, kas attīstās saskaņā ar tikai tam piemītošām formas likumsakarībām.

## Literatur

Adams, Charles R. Melodic contour typology. *Ethnomusicology* 20 (1976), pp. 179–215

Baroni, Mario; Dalmonte, Rossana; Jacoboni, Carlo. The concept of hierarchy: A theoretical approach. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* / Edited by Eero Tarasti. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 325–334

Cogan, Robert; Escot, Pozzi. *Sonic Design. The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987

De la Motte, Diether. *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981

Holtmeier, Ludwig. Arnold Schönbergs Klavierstück op. 23, II. *Musik & Ästhetik* 12 (1999), S. 40–51

Lock, Gerhard. Aspekte der Visualisierung und graphischen Analyse von Musik. Die Fünfte Sinfonie von Lepo Sumera. *Musical Work:*

*Boundaries and Interpretations* / 38th Baltic Musicological Conference, 21–23 October, 2004. Edited by Audronė Žiūraitytė. Vilnius: Lithuanian Composers Union, 2006, pp. 243–269

Tamm, Kai. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas. I [Zum Humor in Lepo Sumeras Instrumentalmusik. I]. *Teater. Muusika. Kino* 5 (2001), lk. 49–55

Tamm, Kai. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas [Zum Humor in Lepo Sumeras Instrumentalmusik]. *Vaateid Lepo Sumera loomingule* / Koostanud Gerhard Lock ja Merike Vaitmaa. Tallinn: Scripta Musicalia, 2006, lk. 24–45

Vaitmaa, Merike. Eesti NSV Riikliku preemia laureaadid... ja Lepo Sumera [Laureaten des Staatspreises der Estnischen Sowjetrepublik... und Lepo Sumera]. *Sirp ja Vasar*. 1985, 19. Juli, lk. 10

Vaitmaa, Merike. Lepo Sumera. *Eesti tänase muusika loojaid* [Komponisten der heutigen estnischen Musik]. Tallinn: Eesti Muusikafond, 1992, lk. 8–56

### **Weitere Quellen**

222

Cumming, Naomi. Semiotics. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49388>>

Norris, Christopher. Structuralism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993>>

Norris, Christopher. Post-structuralism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993>>