

## HANS ABRAHAMSEN (\*1952) – Märchenbilder (1984)

### Die Komplexität der „Neuen Einfachheit“

Neben Wolfgang Rihm ist der Däne Hans Abrahamsen ein anderer Komponist, der sehr jung auf sich aufmerksam gemacht hat: Orchester- und Kammermusikwerke des erst 20jährigen wurden international aufgeführt. Dass er in Deutschland nicht so bekannt geworden ist (obwohl sich z.B. Hans Werner Henze für ihn einsetzte), liegt an der Abseitsstellung Dänemarks (es hat stärkere Verbindungen zu den anderen skandinavischen Ländern, zu Großbritannien und der USA) und an einer längeren Auszeit, die der Komponist in den 90ern genommen hat. Die Werke der 70er Jahre bekennen sich ganz klar zur „New Simplicity“, die im Denken dänischer Komponisten seit den späten 60er Jahren präsent war (ein Protagonist war damals Per Nørgård, der auch einer der Kompositionslehrer Abrahamsens war). „New Simplicity“ arbeitet mit klaren tonalen Strukturen und einfachen formalen Prozessen. Dies war entscheidend beeinflusst durch den amerikanischen Minimalismus, der in Skandinavien früher bekannt wurde als in Deutschland.

Durch die Beschäftigung u.a. mit der Musik Ligetis fand in den 80ern eine gesteigerte Komplexität in Abrahamsens Musik Einzug, ohne den Wunsch nach Verständlichkeit und Traditionsgebundenheit aufzugeben. Seine „Märchenbilder“ von 1984, geschrieben für das Spezialensemble *London Sinfonietta*, zeigen z.B. klanglich und formal einige Parallelen zu Ligetis „Melodien“ von 1971, haben aber eine romantischere und freundlichere Stimmung. Schon der Titel ist natürlich von Schumann übernommen, so dass wir eigentlich Bilder über Bilder erhalten. Insgesamt handelt es sich um sechs Märchenbilder, von denen drei einminütige den ersten Satz und zwei ca. zweiminütige den zweiten Satz bilden. Nur das dritte Märchenbild, das sich attacca anschließt und auf das die gesamte Komposition abzielt, bildet einen einzelnen Satz und dauert ca. fünf Minuten.

Das Werk repräsentiert einen Typus, der für die gesamte Musikwelt seit den 70er Jahren symptomatisch wurde: Überall auf der Welt formierten sich große Kammermusikensembles und kleine Orchester, die sich auf die Ausführung der aktuellen Musik spezialisierten. So in Frankreich das *Ensemble Intercontemporain*, in Deutschland das *Ensemble Modern* und viele andere. In puncto Virtuosität war den Komponisten für diese Musiker quasi keine Grenze gesetzt. In den Märchenbildern äußert sich das zum einen durch eine sehr komplizierte, schwingende rhythmische Schreibweise (die genau ausgeführt werden muss und nicht nur ungefähr in den Schlag des Dirigenten eingepasst werden darf – ein Schlendrian, der sich aufgrund der Rücksichtslosigkeit vieler Komponisten und Undurchhörbarkeit der Partituren einerseits und der Bequemlichkeit und Unbeweglichkeit großer Orchester andererseits eingeschlichen hatte). Zum anderen sind aber auch die spielerischen Anforderungen sehr hoch: alle Instrumente des Quasi-Standardorchesters, allerdings solistisch besetzt (1.1.1.1 – 1.1.1 – 1 Perc. – Piano – 1.1.1.1.1) müssen souverän in jeder Dynamik in ihrem gesamten Tonumfang spielen. So liegt z.B. das Horn meist extrem hoch, die Oboe jedoch oft im *pp* sehr tief, die Streicher spielen z.B. häufig sehr hohe Flageolett-Töne. Die Spieler der Flöte und der Klarinette müssen zudem während des Stückes zu den Nebeninstrumenten Piccolo bzw. Es-Klarinette wechseln.

Gleichzeitig ist die Partitur extrem raffiniert instrumentiert, sie erfordert eben nur auch sehr spezialisierte Interpreten (Abrahamsen studierte selbst zuerst Horn und unterrichtete später Instrumentation).

Der erste Satz *Andante con movimento* beginnt mit einer hellen, verspielten Scherzoartigen Musik, die sich, kaum hat sie begonnen, zu Klangklumpen im hohen Register verdickt – ähnlich wie in Alpträumen, in denen man sich nicht bewegen kann. Das zweite Märchenbild im selben Satz arbeitet mit der Übereinanderlagerung minimalistischer kurzer Figuren, das dritte Märchenbild entwickelt aus einer Mikropolyphonie zwischen tiefer Flöte und Trompete um d' herum (unterbrochen von *grottesco* bezeichneten Figuren der anderen Bläser und Streicher mit Bartók-Pizzicato) allmählich weitere Liegetöne und daraus aufsteigende Skalen

(hier ist die Nähe zu Ligeti wohl am größten).

Der zweite Satz *Andante alla marcia* bringt als viertes Märchenbild eine groteske Marschmelodie der Klarinette und des Fagotts im unisono über zwei Oktaven (in ihrer unregelmäßigen Phrasenerweiterung zufällig gar nicht unähnlich der Bassführung im ersten „Marsch um den Sieg zu verfehlen“ von Mauricio Kagel), die im weiteren Verlauf mikropolyphon aufgespalten wird. Das fünfte Märchenbild überlagert hohe, absteigende Bläsermelodien zu milden G-Dur-Clustern, kontrapunktiert mit Streicher-Spiccati mit den Tönen von f-Moll.

Das sechste Märchenbild (III. Satz *Scherzo prestissimo*) ist ein heiter-transparentes Perpetuum mobile, das das Tonmaterial C-Dur (hauptsächlich) in den Streichern und Klavier gegen b-Moll in den tiefen Bläsern gegenüberstellt. Allmählich werden die Skalen ineinander überführt, so dass am Ende der gemeinsame Tonvorrat H-Dur (eigentlich C-Dur) existiert. Auf der Folie des durchgehenden Sechzehntelrhythmus entfaltet der Komponist verschiedene Zeitabläufe durch Übereinanderlagerung verschieden langer Phasen (hier z.T. echte Melodien) in unterschiedlichen Notenwerten.

#### Formale Übersicht über den III. Satz

T.1-51	(Scherzo)	
52-69	Trio I, 19 T.,	Des-Dur/b-Moll
70-80	(Scherzo) 11 T.	
81-107	Trio II, 27 T.	(16tel-Ebene: h wird zu b)
108-132	(Scherzo) 25 T.	(jetzt nur noch b)
T.133-156	Trio I (da capo?), 24 T.	
157-193	(Scherzo), 37 T.	(ab 173: e wird zu es)
194-227	Trio II, 34 T.	
228-251	(Scherzo), 24 T.	(ab 240: a zu as)
252-276	Trio I, 25 T.	(Begleitebene: F-Dur/d-Moll)
277-306	(Scherzo), 30 T.	(d zu des)
307-332	Trio II, 28 T.	(Begleitebene D-Dur/h-Moll)
333-362	(Scherzo)	g zu ges
363-380		c zu ces
381-390	58 T. (30+18+10)	f zu fes = H-Dur

Hier Beispiele für den großräumig angelegten Austausch von Vorzeichen. Im Trio I begegnet uns T.58ff diese markante Begleitfigur in Kl+Fg. Sie verwendet die Töne von b-Moll, während in der Hauptschicht (16tel) weiterhin der Tonvorrat von C-Dur zum Einsatz kommt. NB: die Oboe „holt“ die Töne der Piccolo „ab“ – eine sehr typische Setzweise in vielen Partituren seit den 70er Jahren. Diese Heterophonie könnte man als auskomponiertes Orchesterpedal ansehen. Sie verstärkt die gegen den Takt verschobene Phase der Piccolo-Figur.

53

Fl. picc.  
Ob.  
Picc. in H. b.  
Fg.

pp marc.  
pp marc.

59

In T.254 (wieder ein Trio I) sind bereits vier  $b$ s gegen  $b$  ausgetauscht (d-Moll), während in der Sechzehntelschicht die  $b$ s zugenommen haben (quasi Es-Dur).

251

Kurz zuvor eine deutliche Austauschstelle der 16tel-Ebene: ab T.240 (ein Scherzo-Teil) wird in der Klavierfiguration allmählich  $a$  gegen  $as$  ausgetauscht, ab T.244 kommt in der 16tel-Schicht kein  $a$  mehr vor.

239

Anhand von Abrahamsens „Märchenbildern“ werden viele typische Techniken der virtuos-  
 en Kammerorchestermusik mit tonalem, minimalistischen Einschlag exemplarisch deutlich.  
 Als Komponisten, die in einer ähnlichen Weise instrumentiert und komponiert haben (natür-  
 lich jeder auf seine individuelle Art), wären unter anderem zu nennen:

- György Ligeti (\*1923), Kammerkonzert (1968), Melodien (1971)
- Klarenz Barlow (\*1945), Im Januar am Nil (1981-84)
- Denys Bouliane (\*1955), Comme un silène entr'ouvert (1983-85)
- John Adams (\*1947), Chamber Symphony (1992)
- Michael Torke (\*1961), Music on the Floor (1992)
- Sidney Corbett (\*1960), Chamber Symphony (1995-96)

...und viele andere mehr, die für Ensembles wie oben beschrieben komponiert haben.