

## Gliederung

- 1 Vorwort (S. 2)**
  
- 2 Historische Entwicklung des Klavierkonzertes  
(S. 4)**
  
- 3 Analyse des Konzertes von Max Doehlemann**
  - 3.1 1. Satz (S. 18)
  - 3.2 2. Satz (S. 34)
  - 3.3 3. Satz (S. 44)
  - 3.4 Behandlung des Klavierparts (S. 55)
  
- 4 Conclusio (S. 58)**

## Vorwort

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, das Konzert für Klavier und Orchester von Max Doehlemann näher zu untersuchen.

Um gleichzeitig einen musikgeschichtlichen Gesamtbezug herzustellen und es nicht bei einem rein werkimmanenten Aufsatz zu belassen, habe ich einen weiteren, relativ umfangreichen Abschnitt vorangestellt, in dem die gesamte historische Entwicklung des Klavierkonzerts zusammengefasst wird. Das soll auch den Sinn haben, dem Leser die Grundsituation vor Augen zu führen, in der sich der Komponist befand, als er das Konzert schrieb.

Gerade an Klavierkonzerten wurde in der Literatur eine Unmenge geschrieben, sowohl an mittelmäßigen als auch an hervorragenden Werken, und als verantwortungsbewusster Komponist soll man sich gerade heute im 21. Jahrhundert, egal in welches formale Gewand man seine Musik kleidet, des kompositionsgeschichtlichen Hintergrunds des jeweiligen Genres sehr bewusst sein.

Max Doehlemann schrieb dieses Stück 1996 als Abschlusskomposition seines Studiums an der Hochschule für Musik und Theater in München und wählte dafür mit voller Absicht die Form des Klavierkonzerts, eine wahrhaft farbenfrohe Form:

- Durch Klavierkonzerte wurden musikalisch neue, entscheidende Strömungen mit eingeleitet; hier haben jeweils Bach, Beethoven und Schumann Pionierarbeit geleistet.
- Viele der effektivsten Werke quer durch die Literatur sind Klavierkonzerte, und nach wie vor verbindet man damit das romantisierende Idealbild eines Virtuosen.
- Mit der Aufführung des Tschaikowsky-Konzerts gelang es Vladimir Horowitz, einem der bedeutendsten Pianisten des 20. Jahrhunderts, eines der spektakulärsten Debüts in der Musikgeschichte zu landen und im wahrsten Sinne des Wortes über Nacht weltberühmt zu werden.
- Ein Klavierkonzert, nämlich das 3. Rachmaninoff-Konzert, steht spätestens seit dem Film „Shine“ im Ruf, von so immenser Schwierigkeit zu sein, dass Pianisten riskieren,

ihre geistige Gesundheit dadurch zu verlieren – Bachs Goldberg-Variationen dürften wohl ebenso schwer sein, werden aber generell mit wesentlich ungefährlicheren Attributen bedacht.

Kurz: es gibt wohl wenig Arten von Musik, die es an Popularität, Dramatik und Publikumswirksamkeit mit dieser speziellen Form des Solokonzertes aufnehmen können.

Die Analyse selbst als Hauptpunkt dieser Arbeit ist auf vielleicht etwas ungewöhnliche Art verfasst: ich habe es vorgezogen, nicht stereotyp nach bestimmten Unterpunkten wie Harmonik, Metrik oder Behandlung von Soloinstrument und Orchester zu ordnen.

Stattdessen erschien es mir sinnvoller, die musikalischen Ergebnisse gerade so, wie sie sich chronologisch ereignen, in Worte zu übertragen, die genannten Kriterien jeweils dann einzufügen, wenn sich ein sinnvoller Zusammenhang ergibt und damit auch der allgegenwärtigen Gefahr einer überakademischen Trockenheit oder sogar Langeweile nach Kräften aus dem Wege zu gehen. Die Notenbeispiele sind deswegen auch in den Textfluss eingefügt.

Darüber hinaus bin ich mir wohl bewusst, dass meine Arbeit keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Sie stellt lediglich eine mögliche Version der Analyse dieses Werks dar.

Die Partitur des Konzerts liegt der Arbeit als Anhang bei.

# Max Doehlemann: Klavierkonzert (1996)

## 1. Satz

*Un poco animato*

**Form: A B A**

<b>A</b>	Takt 1 – 54	Exposition
<b>B</b>	Takt 55 – 83	Rhythmische Überleitung
<b>A</b>	Takt 84 – Ende	Durchführung und Reprise

Vorbemerkung: technisch gesehen folgt der Satz der klassischen Sonatenhauptsatzform, allerdings in diesem Fall von bemerkenswert rhapsodischem Charakter.

### **A Exposition**

#### Takt 1 – 23 (Orchestereinleitung)

In dieser Einleitung stellt die Flöte (gemeinsam mit der eine Dezim tiefer spielenden Klarinette) im vierten Takt das Hauptthema des Satzes vor.

Das Thema umfasst 2 Takte: der erste besteht aus sekundweise nach oben sequenzierten Quintschritten, die ersten beiden Zählzeiten in Achteln, die dritte Zählzeit in Vierteln. Der zweite Takt bringt, nun in absteigender Richtung, in exakt derselben rhythmischen Disposition eine Viererkette von Ganztönen und endet mit Quinten.

*Beispiel 1: Hauptthema*

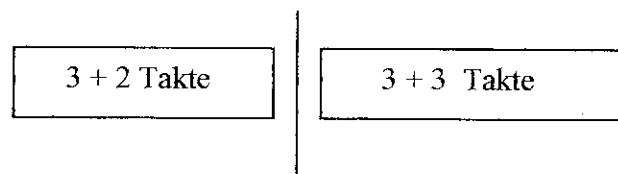


Die Innenstruktur des Themas verdeutlicht die Logik der Zweitaktigkeit seiner Anlage: der erste Takt hat anspannende, der zweite Takt entspannende Funktion. Höhe- und Wendepunkt ist Schlag 1 des zweiten Takts.

Die Orchestrerexposition besteht hauptsächlich aus diesem Thema bzw. seinen Bestandteilen (so sind beispielsweise die charakteristischen Quinten in fast allen Instrumenten zu finden), konterkariert durch Liegetöne.

Der Anfang der Exposition weist eine parallele Anlage auf (siehe Skizzen 1 und 2). Im Verlauf dieser ersten elf Takte beginnt bereits die musikalische Verarbeitung des Materials (wodurch die zweite Hälfte in Skizze 1 um einen Takt ergänzt wird).

*Skizze 1: parallele Anordnung der Anfangstakte*



*Trennachse*

Hier offenbart sich bereits ein kompositorisches Handwerksmittel, das im gesamten Verlauf des Werkes anzutreffen ist: Parallelismen und Spiegelungen.

Diese Topoi sind in verschieden großen Dimensionen anzutreffen, sei es, wie hier, im Aufbau eines musikalischen Gedankens oder, wie im zweiten Satz, in der symmetrischen Gesamtanlage des Satzes (Aufbau A B B A) oder – in kleinster Form – bereits in einer unmittelbaren Tonfolge wie beispielsweise gleich in der allerersten Figur des Satzes:

*Beispiel 2: Takt 1, die Figur der Klarinette wird von der Oboe gespiegelt übernommen*

Klarinette

Oboe

Mit der verschiedenen Anordnung der beiden Töne c und h wird in diesem ersten Takt neben der Spiegelung noch eine andere Besonderheit des Konzerts vorgestellt: die häufige Verwendung der kleinen Sekunde.

Wir werden im Verlauf dieser Analyse immer wieder auf dieses Intervall stoßen, sei es nun als Chroma eingesetzt oder, wie im obigen Fall, als Mittel zur Färbung eines Tones, hier das h: sowohl in der Klarinette als auch in der Oboe liegt die Betonung auf h, die Obersekunde c wird zur Eintrübung benutzt. Dieses Stilmittel *dirty intonation* stammt aus dem Jazz und wird seit dem 20. Jahrhundert auch gerne in der E-Musik benutzt.

Gershwin und Ravel verwendeten es wohl als erste weiße Musiker (beide übrigens in Klavierkonzerten: Gershwin in der *Rhapsody in Blue*, Ravel im G-Dur-Konzert)

Noch ein Wort zu den Spiegelungen und Parallelismen: in diesem Werk sind sie mehr struktureller als mathematischer Natur und werden zwar oft und logisch (bereits der erste Takt des Themas ist eigentlich eine Spiegelung der klassischen Quintfallsequenz), aber nicht mit der detailversessenen Akribie eines Bach oder Hindemith (in ihren Spiegelfugen oder durch Zahlensymbolismen strukturierten Werken) durchgeführt.

Skizze 2: Überblick über den Anfang der Exposition

Takt	T.art	was passiert?	Charakteristika	Instrumente
1	3/2	Akzente auf 1 & 2	Liegetöne	
2	3/2	Quinten <u>aufwärts</u>		Fl, Klar.
3	2/2	Figur des 1. Takts		
4	3/2	Thema, erster Takt	Quinten <u>aufwärts</u> , Viertel <u>abwärts</u>	Fl, Klar.
5	3/2	Thema, zweiter Takt	Ganztöne <u>abwärts</u> , Quinten <u>abwärts</u>	
			<b>Trennachse</b>	
6	3/2	Akzente auf 1 & 2		
7	2/2	Quinten abwärts		Fl, Klar.
8	2/2	Figur des 1. Takts		
9	3/2	Thema erster Takt	Quinten <u>abwärts</u> , Viertel <u>abwärts</u>	Ob, Eng
10	2/2			
	+	Thema, zweiter Takt	Quarten abwärts, Ganztöne abwärts,	
11	2/2	variiert	Quinten abwärts	

Wir sehen: Doehle mann behält die innere Abfolge der fünf Anfangstakte bei, wobei er jedoch die Taktarten vertauscht (der stetige Wechsel von 2/2 und 3/2 wird im Verlauf des ganzen Satzes beibehalten). Die Richtungen werden in der zweiten Abfolge fast alle gespiegelt, das Thema selbst wird bereits verarbeitet: von zwei auf drei Takte gestreckt, noch eine zusätzliche Quartenkette eingeschoben, in anderer Instrumentenkombination gespielt.

In diesem ersten Thema wird mit der Verwendung der Quinten und der Ganzton-Viererkette

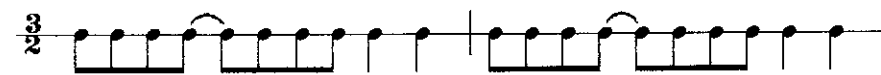
*Beispiel 3: Ganztonkette*



bereits das wichtigste musikalische Material des gesamten Konzertes (!) präsentiert.

Weiterhin prägend für diesen Satz ist der Rhythmus des Themas:

*Beispiel 4*



Diese Achtelbewegung, meist in Zweierphrasierung, und die Synkopierung werden fast in jedem Takt der Exposition verwendet.

In der Orchesterintroduktion werden all diese Elemente nun in den einzelnen Stimmen und Stimmgruppen dialogartig geführt, auch vertikal: das Thema hüpf t quer durch die Partitur von einer Instrumentengruppe zu einer anderen (z. B. Takt 14: erster Thementakt in Fagott und Bassklarinette, zweiter Thementakt in Saxophon und Klarinette Takt 16).



Dabei ist jedem Instrument neben dem Thema auch eine Begleitfunktion, meist mit Liegetönen, zur Harmoniebildung anvertraut, die Struktur ist also ziemlich kammermusikalisch. Ab Takt 19 wird das Thema in mehreren Stimmen in breiten Notenwerten gespielt, die Streicher und Bläser werden homophon geführt. Zusammen mit der crescendo-Vorschrift bilden diese Takte den Höhepunkt der Einleitung.

Ab Takt 23 wird das Motiv in seine beiden Intervallelemente, nämlich Quinten und Sekunden, aufgespaltet und je ein Teil einer Instrumentengruppe anvertraut: die Streicher spielen abwärts geführte Sekundensequenzen

*Beispiel 5: Streicher Takt 24*

The image shows a musical score for five string instruments in 3/2 time. The instruments are Violine 1, Violine 2, Viola 1, Violoncello, and Kontrabaß. Each instrument part consists of a single line of music. The Violine 1 and Violine 2 parts are in treble clef, while the Viola 1, Violoncello, and Kontrabaß parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a descending sequence of notes in each part, with the interval between notes being a second. The notes are: Violine 1: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; Violine 2: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3; Viola 1: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3; Violoncello: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3; Kontrabaß: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

die Bläser dagegen aufwärts geführte Quintsequenzen (nächste Seite).

Beispiel 6: Bläser Takt 25

The image shows a musical score for woodwinds in 3/2 time. The score is arranged in seven staves, each labeled with an instrument: Flöte, Oboe, Englischhorn, Saxophon, Klarinette, Baßklarinette, and Fagott. The Flöte part starts with a melodic line in the first measure, followed by the Oboe, Englischhorn, Saxophon, and Klarinette. The Baßklarinette and Fagott parts enter in the second measure. The score is written in treble clef for the first five instruments and bass clef for the last two. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/2. The score shows a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some measures with rests.

Während die eine Gruppe spielt, wartet die andere – sie werfen sich sozusagen die Bälle zu. Dieses Prinzip des Dialogs – vor allem in Verbindung mit den beiden Orchesterelementen Streicher und Bläser – ist ein kompositorisches Mittel, das im Verlauf des Konzertes noch öfter anzutreffen sein wird, wenn auch nicht mehr so exponiert.

Die Takte 23 – 27 führen hin zum *marcato*-Einsatz des Klaviers, das damit gleichzeitig die stetige Achtelbewegung der Orchesterstimmen als Zielpunkt abschließt.

Eine letzte Beobachtung zur Exposition: neben dem charakteristischen Hauptthema wird auch ein Seitenthema vorgestellt (Takt 19ff.)

Dieses Seitenthema ist, ebenfalls durch eine Spiegelung, aus dem Hauptthema abgeleitet:

### Beispiel 7: Seitenthema



Wir sehen: die Richtungen von Quarte und Quinte wurden umgedreht, und so entsteht aus den Quintanstiegen des Hauptthemas nun eine Quintfallsequenz. Die Notenwerte wurden augmentiert; im weiteren Verlauf des Satzes wird das Seitenthema meist in Vierteln geführt.

Mit diesem nahen Verwandtschaftsgrad zum 1. Thema wäre ein Seitenthema als solches theoretisch leicht anzweifelbar. Es gibt hier aber gute Gründe, ihm seine Position nicht streitig zu machen:

Während das Hauptthema des Satzes ziemlich lebhaft und rhythmisch ist, kann man das Seitenthema in seinen verschiedenen Variationen als mehr oder weniger ruhig und emotional bezeichnen – wenn es zum ersten Mal erscheint, werden wir an eine richtiggehend wienerisch schluchzende Geigenfigur erinnert, auch in der Überleitung und Reprise ist das Thema mit bestimmten Affekten verbunden. Die klassische Forderung nach dem Gegensatz der beiden Themen (in diesem Fall würde sogar das überzeichnete Bild eines „männlichen“ und eines „weiblichen“ Motivs passen) ist also erfüllt.

Das Seitenthema wird ganz bewusst an solchen Stellen eingesetzt, wo vor allem das Klavier sich in motorischem Passagenwerk ergeht und der Rhythmus das Hauptkriterium des Satzes bildet. Um einer Verflachung der Partitur zur bloßen Rhythmusetüde entgegenzuwirken, setzt Doehle mann einen musikalisch konträren Gedanken entgegen (siehe Punkt 1) und bringt so den klassischen Durchführungsaspekt im Konzertallegro ins Spiel.

Außerdem eine simple formale Tatsache: das Seitenthema wird korrekt in der Exposition vorgestellt, es erscheint, wie das Hauptthema auch, in der Reprise wieder (eine klassische

Durchführung gibt es nicht) und wird genauso verarbeitet.

Was es vielleicht ein bisschen schwer macht, das Seitenthema als solches zu akzeptieren, ist seine vage Identität. Im Gegensatz zum sehr markanten Hauptthema, das auch in seinen Verarbeitungen sofort wiedererkannt wird, zeigt es eine rhythmische Laxheit, die seine eindeutige Identifizierung erschwert. Andererseits ist gerade diese Profillosigkeit wesentlicher Punkt seines Naturells.

Doehlemann hat hier also gleichzeitig die Regeln des klassischen Sonatenallegros eingehalten und doch subtil abgeändert.

#### Klavier, Takt 28 - 54

Das Klavier greift in der Rhythmik und Struktur exakt die Anfangstakte der Orchesterintroduktion auf. Dies ist ein klassisches Phänomen, beginnt doch beinahe jedes Mozart- und Beethovenkonzert so. Während dort allerdings die Tonart der Introduktion und des ersten Klaviereinsatzes für gewöhnlich identisch ist, beginnt das Klavier im Doehlemann-Konzert um eine Sekunde nach unten versetzt.

Das Hauptthema, wie es in Beispiel 1 angeführt ist, erfährt jetzt eine minimale, aber doch merkbare Veränderung: anstatt im ersten Takt ausschließlich Quinten zu spielen, beginnt das Klavier ihn mit der Ganztonkette und setzt dafür im zweiten Takt die Quinten ein, so dass folgende Melodie entsteht:

#### *Beispiel 8: das Hauptthema im Klavier*



Wir werden im Verlauf des ersten Satzes beiden Versionen begegnen, ich werde aber nicht mehr die Differenzierung zwischen Flöten- und Klavierversion machen, weil mir

der Unterschied letztlich marginal erscheint, sondern mich einfach auf „das Hauptthema“ beziehen.

Nach 3 Takten wird ein neues rhythmisches Element eingeführt: synkopierte punktierte Viertel und synkopierte punktierte Achtel. So wird die gleichmäßige, durchgehende Achtelbewegung, die innerhalb der beiden Hände wandert, konterkariert und rhythmisch aufgefrischt.

Im Verlauf der nächsten Takte steigt nun die rechte Hand bis in den obersten Diskant, während die linke Hand konstant in der Mittellage bleibt. Immer mehr spieltechnische Elemente werden eingeführt und so der Klaviersatz virtuoser gestaltet (die Achtelpassage ist zuerst einstimmig, dann verläuft sie in Terzen, in Sexten und schließlich in Akkorden). Einhergehend mit der nun allmählich angereicherten Orchesterpartitur wird der Satz auch immer vollgriffiger und erreicht mehr Klangvolumen. Die lauten Akkorde im obersten Diskantbereich (ab Takt 50) haben gleichzeitig, quasi als oberste dynamische Grenze, einen metallischen, geräuschartigen Beigeschmack.

Mit diesen ersten Klaviertakten wird bereits die Art von Doehlemanns Behandlung des Instruments erkennbar. Zu einer genaueren Betrachtung komme ich im dritten Hauptteil dieser Arbeit (ab Seite 54), um jetzt den eigentlichen musikalischen Ablauf weiter zu verfolgen.

Mit Takt 48 bewegen sich die beiden Hände des Pianisten, die bisher quasi in der klassischen Position parallel geführt waren, auseinander und spielen im fortissimo jeweils zu den extremen Lagen des Instruments hin, die rechte in den Diskant, die linke in die Kontra-Lage in den Bass. Das Orchester beschleunigt synchron dazu seinen rhythmischen Puls (nach bisher zumeist Vierteln und Achteln werden nun fast alle spielenden Instrumente triolisch geführt) und sperrt sich damit gegen das Klavier, was – zusammen mit einem großen crescendo mit Paukenwirbel – der Stelle eine effektvolle marcato-Wirkung verleiht.

## B Überleitung

### Takt 55 – 83

Nun wechselt das Klavier übergangslos zu einer anderen rhythmischen Figur über: in der linken Hand bleiben die Achtelketten, die Rechte aber spielt dazu Triolen. In beiden Figuren sind symmetrisch verteilte Pausen eingebaut, so dass eine sehr komplexe rhythmische Struktur entsteht:

#### Beispiel 9

The musical notation for Example 9 consists of two staves. The right staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with rests, grouped into six triplets, each marked with a '3' and a 'v' above it. The left staff is in bass clef with a 2/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with rests, grouped into six pairs, each marked with a 'v' below it. The two staves are bracketed together on the left side.

Bei genauer Umsetzung des Geschriebenen entsteht hier eine faszinierende und eigenwillige Rhythmik.

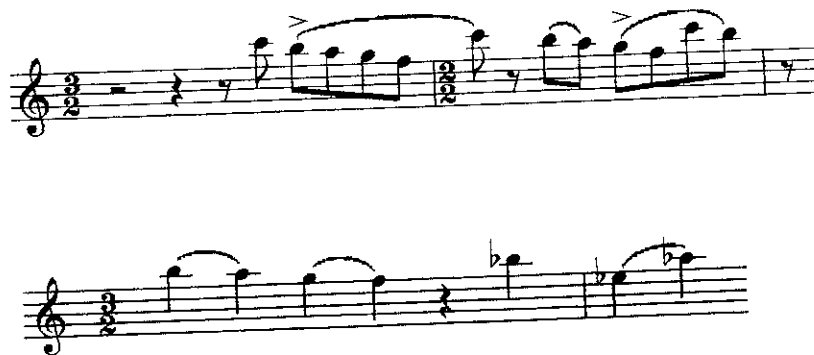
Gleichzeitig stellen diese Takte eine weitere metrische Aufspaltung des Grundpulses dar. Dieses Phänomen, ein rhythmisches crescendo, wird sich über die nächsten 13 Takte erstrecken:

- |         |                                   |
|---------|-----------------------------------|
| Takt 58 | Rechts Sechzehntel, links Achtel  |
| Takt 59 | Rechts Sechzehntel, links Triolen |
| Takt 66 | Unisono-Sechzehntel               |

Innerhalb dieses rhythmischen Korsetts bleiben die Töne allerdings weitgehend gleich, was ihre Lage, die Verteilung der Akzente und die Tonhöhen betrifft; die Strukturen sind in Parallelismen angeordnet.

Im Orchester beginnt mit Takt 58 wieder die in längeren Bögen geführte Achtelbewegung in den Streichern, die sich ebenfalls in zwei tonalen Lagen befinden: im Bereich f2-c3 und, ab Takt 63, im Raum h3-f4 – dass es sich dabei jeweils um Quinträume handelt, betont wiederum die Exponiertheit dieses Intervalls. Diese Streicherpassagen, die übrigens auch schon in Takt 46ff. zu beobachten sind, variieren ein Motiv, das aus dem Hauptthema stammt, nämlich die Ganztonkette.

*Beispiel 10: Takt 58 & Takt 46*



Diese und weitere Varianten von Beispiel 3 ziehen sich durch den gesamten ersten Satz. Die Besonderheit des Ganztonmotivs brachte mich auf zwei andere Komponisten: möglicherweise sind diese vier Töne vom Violinkonzert Alban Bergs inspiriert, genauer gesagt dem vierten Satz, in dem der Bach-Choral „Es ist genug“ zitiert wird.

*Beispiel 11: Bach, aus der Kantate Nr. 60*



Zu Bachs Zeiten war solch ein Anfang, dessen vier Töne nicht in einer tonalen Kombination zusammenhängen, sondern im Ganzton – Abstand stehen, höchst provokativ. Eigentlich wurde in der Musikgeschichte erst im Impressionismus mit Claude Debussy diese Kompositionstechnik systematisiert und galt immer noch als Innovation.

Der Zusammenhang dieser Figur mit dem vorliegenden Werk mag zufällig sein, ist aber nicht von der Hand zu weisen – Doehlemann spiegelt ganz simpel die Richtung der vier Ganztöne: statt nach oben geht die Skala nun nach unten.

Zwar wird im Berg-Konzert die Atmosphäre, die dieses Motiv mit sich bringt, dramaturgisch noch erweitert, dennoch erscheint mir dieser Bezug nicht zu weit hergeholt. Außerdem gibt es im zweiten Satz dieses Klavierkonzertes ebenfalls eine Stelle, die dem Berg-Konzert ähnelt (siehe Beispiel 17).

Ab Takt 68 schwenkt das Klavier plötzlich wieder um zu den Triolen in der rechten Hand, die gegen durchgehende Achtel in der Linken gesetzt sind. Die Betonungen innerhalb dieses Eckrhythmus sind vorwiegend synkopisch, der Takt wird gegen den Strich gebürstet. Parallel dazu gibt das Schlagzeug als einziges anderes spielendes Instrument versetzte, einzelne Achtel dazu, ab Takt 72 fügt sich die kleine Trommel, die einzelne Akzente in triolischem Modus gibt, ein, wodurch insgesamt ein jazzartiger Rhythmus entsteht.

Bis zum Ende der Passage in Takt 82 bleibt dieses Grundmuster bestehen, allerdings nicht konstant, sondern periodisch. Darüber setzen die Bläser eine kantable Linie im piano, die allerdings neben den Schlaginstrumenten und Klavier nur als ganz feine Färbung wahrnehmbar ist.

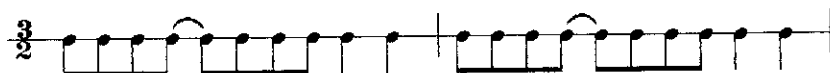
Dazu tritt wiederum (ab Takt 77) eine Solovioline, die ein neues, mit keinem bisherigen verwandtes und auch nur dort vorkommendes Motiv vorstellt, so dass insgesamt fünf Schichten zusammenwirken. Dabei wird aber keiner Stimme eine deutliche Führungsrolle zuerkannt, wodurch ein schwer zu durchschauendes Klangkonglomerat entsteht.



## A' Durchführung und Reprise

### Takt 83 bis 116

Nach diesen satztechnischen Feinessen wird mit einer virtuoson Geste im Klavier übergeleitet zur Wiederaufnahme des Hauptthema-Gedankens: wie zu Anfang taucht der Achtelrhythmus



wieder auf, diesmal aber schon begleitet von den synkopierten Punktierungen der linken Hand wie in Takt 26.

Nach wenigen Takten aber verlässt das Klavier seine Einzelkämpfer-Rolle und schwenkt gemeinsam mit hohen Streichern und Flöte in fast romantischem Klanggewand zu einer Variation des Seitenthemas über, das hier zum einzigen Mal im vollen Orchestertutti erklingt und einen wohltuenden kantablen Gegensatz zu all der rhythmischen Artillerie bildet, die im Abschnitt davor aufgeföhren wurde:

### *Beispiel 12*



Das Klavier verwendet jetzt ausschließlich das Seitenthema, sowohl in Viertel- als auch in Achtelwerten in einer abwärts führenden Anordnung, parallel dazu verarbeitet das Orchester den gleichen Gedanken.

Nach einem Höhepunkt im Fortissimo (Takt 94ff.) vergeht die Melodie in Pianissimo-Orchesterfarben, begleitet vom in den Bass absinkenden Gegrummel des Klaviers.

Mit reminiszenzartigem Charakter erklingt in T. 103, zwischen nachdenkliche Bläserquinten gestellt, wieder das Hauptthema im Klavier, allerdings nur ein Takt, der zweite folgt in T. 108. In den vier Takten dazwischen wird die ursprüngliche Themaentwicklung unterbrochen zugunsten einer eigenartigen Atmosphäre, die durch einen Stillstand im Orchester auf den Quinttönen h-f (f als Violinen-Tremolo, wiederum eine ganz spezifische Klangfarbe) und im Klavier auf den Ton h umkreisenden Akkorden gebildet wird.

In den Takten 108 – 110 sind die zwei Thementeile dann wieder zusammenhängend wie zu Beginn des Satzes. Darauf folgen zwei Takte in der gleichen Stimmung wie die Intermissionstakte 105 - 108, diese aber schwenken plötzlich mit einem starken crescendo in eine neue Stimmung: mit einem militärisch anmutenden Trompeten- und Hornsignal beginnt die Coda.

### **Reprise (Takt 117 – Ende)**

Wie zu Beginn setzt das Klavier wuchtig ein mit der Fortissimo-Oktav und dem anschließenden Hauptthema, begleitet lediglich von einem Triller-F in Flöte, Klarinette und Bratsche.

In Takt 122 beginnt die Bewegung, die den Satz zum Abschluss führen wird: Sekundskalen in vielen Orchesterstimmen (wieder fast ausschließlich große Sekunden), mit großer Geste abwärtsführend und konterkariert von ganztaktigen Quintfällen in den tiefen Streichern und Blech bewirken eine feierliche Stimmung, darüber zieht das Klavier in beiden Händen kanonisch imitierende Achtelpassagen abwärts. Sowohl das erste wie auch das zweite Thema werden hier noch einmal verarbeitet.

Der Satz endet, immer weiter crescendierend, mit einer langen Kette von Quintfällen im Klavier, deren jeweiliger oberer Ton dazu parallel im Orchestertutti mitgespielt wird, so dass sich zum letzten Mal eine, diesmal sogar vollständige, Ganztonleiter ergibt.

Am Ende dieser sich aufbauschenden Passage sind alle Instrumente auf dem Ton F angekommen, der als Orgelpunkt ausgehalten wird.

Das Klavier spricht ein letztes Wort mit fünf wuchtigen Schlägen im Bass, darauf beendet das Orchester, immer noch auf dem F, mit einem mächtigen *crescendo molto* den Satz.

## 2. Satz

*Tranquillo*

**Form: A B B A**

A	T. 1 – 37	Ruhiger Grundgedanke
B	T. 38 – 59	1. Steigerung
B'	T. 60 – 110	2. Steigerung
A	T. 111 – Schluss	Coda

Dieser Satz strahlt große Ruhe aus. Es kommt dem Komponisten nicht darauf an, etwas zu erzählen, stattdessen wird als Grundstimmung ein atmosphärischer, ruhig schwingender Klang aufgebaut. Zweimal im Verlauf des Satzes wird aus diesem Klang ausgebrochen und alles bauscht sich in hektischen Polyrhythmen auf und schwillt ins Fortissimo an – um dann sofort wieder in den piano-Kern zurückzukehren.

### **A Ruhiger Grundgedanke**

#### Takt 1 - 37

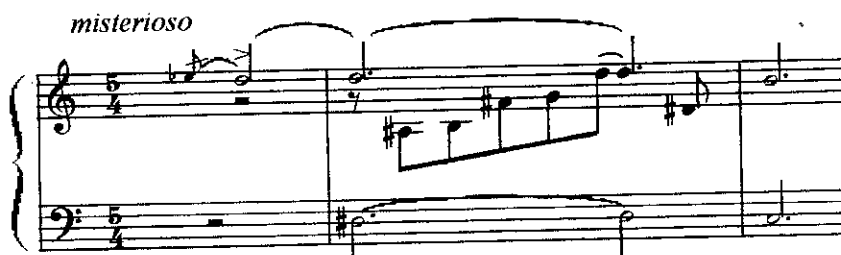
Wie im Kopfsatz wird auch hier das musikalische Material und seine Verarbeitung bereits am Anfang gezeigt; und wie dort sind es vor allem Quinten und ein Ausschnitt aus der Ganztonleiter-Skala, die verwendet werden.

Im Unterschied zum ersten wird dieser zweite Satz vom Klavier eröffnet. Lediglich vom Schlagzeug und einigen wenigen Orchesterinstrumenten begleitet, tritt es hier vom ersten Takt an in den Vordergrund (symmetrisch dazu wird es ihn in derselben Kombination auch beschließen).

So beginnt also der Satz mit einer achttaktigen Einleitung, die aus drei Komponenten besteht: Bass, Melodie und Überstimme. In Bass und Überstimme liegt als Orgelpunkt die Quinte dis-ais; die Melodie verläuft in der Mittellage in gleichmäßigen Halben.

Nun hebt eine erste längere Bewegung an: mit langsam arpeggierenden Achteeln, die sich vom Bass aus zu einer violinartigen Melodie in der Oberstimme spannen, entsteht etwas Fluss. Die Harmonik dieser Arpeggien besteht aus drei übereinandergeschichteten Quinten, jeweils um eine kleine Sekunde versetzt (siehe Beispiel 13). Auf der Zählzeit 4 setzt die Bewegung aus, um mit einem Auftakt zur nächsten Eins wieder zu beginnen.

#### Beispiel 13



Welcher Art ist nun der so geschaffene Charakter? Die Vortragsanweisung lautet *misterioso*: geheimnisvoll. Verborgene Farben sind im Klavier zu spüren, durch atmosphärische Beckenschläge im Schlagzeug angereichert - die Musik scheint wie in einen Nebel gehüllt. Obwohl durch die Liegetöne des Klaviers eigentlich eine Melodie gebildet wird, ist sie als solche nicht wahrnehmbar - durch die Natur des Klavieranschlags verklingen Liegetöne ziemlich schnell, so kann keine wirkliche Verbindung entstehen. Man wird mehr an Harfen und kleine Glocken erinnert.

Mit Auftakt zu Takt 14 setzt die Bassklarinette ein, die eine eigene Linie singt, eine nachdenkliche Melodie in getragenen Notenwerten. Als drittes Element geben das Becken und die kleine Trommel (mit dem Besen) kleine geräuschartige Tupfer dazu.

So wird, was die Gesamtdramaturgie angeht, ein größtmöglicher Gegensatz zu den sehr rhythmusbetonten und fetzigen Ecksätzen geschaffen und der zweite Satz durch seine Regungslosigkeit exponiert. Er verhält sich zum Kopfsatz also indirekt proportional in Bewegung, Charakter und Klangbild.

Ab Takt 25 setzt sich in der Posaune und einen Takt später in der zweiten Geige und Bratsche die Quint c-g zu einem Orgelpunkt zusammen, der den gesamten Satz hindurch immer wieder auftaucht, später auch durch Alterierungen bereichert. Dieser Quintklang bildet über 25 Takte hinweg die Stütze der harmonischen Geschehnisse, wobei er immer wieder durchscheint, vergleichbar den Wendungen in einem gregorianischen Choral.

So basieren also auch die nächsten 12 Takte, in denen das Klavier schweigt, auf dieser Quinte, vor allem auf dem c, wenn auch die Posaune und Bassklarinette mit kurzen, glissando-artigen Ausbrechern (Takt 28, 29) bereits den ab Takt 30 einsetzenden Aufstieg der Tonhöhe andeuten. Dieser Aufstieg vollzieht sich um je einen Ton pro Takt, die Töne lösen sich aber nicht ab, sondern lappen übereinander, so dass ein Cluster entsteht:

*Beispiel 14: Takte 30 - 36*

The musical score consists of three staves: Violine 1 (top), Violine 2 (middle), and Viola (bottom). All staves are in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The Violine 1 and Violine 2 parts play a melodic line that ascends stepwise from C4 to G4 over the six measures. The Viola part plays a series of overlapping notes, creating a dense cluster of sounds that supports the melodic line above. The notes in the Viola part are: C4 (measures 1-2), C4-D4 (measures 3-4), C4-D4-E4 (measures 5-6), and C4-D4-E4-F#4 (measures 7-8).

Als Melodie ergibt sich also, jeweils mit Unterquinte, c-d-e-fis-gis – eine Ganztonskala.

Erst die Quinten, jetzt die Ganztonskala: auch dieser zweite Baustein – er wird nämlich noch einige Male eingesetzt – stammt aus dem Kopfsatz, wenn er auch dort in anderer Form, nämlich als Durchgang innerhalb des Hauptthemas, eingesetzt wurde.

Das Spiel mit den Ganztönen setzt sich weiter fort: in den Blechbläsern ertönt ein kurzes, fanfarenartiges Motiv, das aber nicht weiter ausgebaut wird, sondern unvermutet mit einem kurzen, aber entschiedenen Akzent in den Holzbläsern abgeschnitten wird; die Trompete klinkt sich übergangslos in den ruhigen Liegeklang der Streicher ein. Darüber steigt nun (Takt 33f.) in den Klarinetten die kurze Linie e-fis-gis auf, die aber ebenfalls wieder abbricht, um das c, welches mit der gerade für Blechbläser fast unmöglich zu verwirklichenden dynamischen Vorschrift *ppp* versehen ist, weiterklingen zu lassen.

Diese Stelle spielt sich ein bisschen mit unseren „klassischen“ Hörerwartungen: ziemlich eindeutig werden neue Motive (die Glissandi in der Posaune, der langsame und spannungsvolle Aufbau der Ganztonleiter, die Trompetenfanfare) eingeführt, die sich – so meinen wir – eigentlich weiterentwickeln sollten, was sie aber nicht tun.

Stattdessen merken wir erst nach und nach, dass das Hauptaugenmerk des Komponisten weiterhin auf der Bildung einer vielschichtigen, passiven Atmosphäre liegt, die sich nicht auf eine bestimmte Instrumentengruppe beschränkt, sondern durch die ganze Partitur erstreckt.

## **B 1. Steigerung**

### Takt 38 - 59

Nun beginnt die erste, groß angelegte Steigerung des Tempos (*accelerando*) und der Lautstärke, die bisherige Atmosphäre wird verlassen. Das zeigen schon zu Beginn dieses Abschnittes die nun einsetzenden Streicher-Tremoli an, eine neue Klangfarbe, die Spannung und eine gewisse Nervigkeit zur Ausdruckspalette hinzufügt.

Vielleicht nicht zuletzt dadurch scheint ein Trägheitspunkt überwunden worden zu sein: erfolgte die Gewinnung von Tonhöhe in den letzten zwölf Takten ganz bewusst nur sehr

langsam und stark an Liegetönen haftend, so beschleunigt sich das Verfahren jetzt entschieden:

In Sekundsritten ansteigende Ganztonleiter-Ausschnitte, jeweils im Umfang einer Terz oder Quarte, durchziehen die gesamte Partitur, zuerst noch in Halben (Takt 40), dann in Triolen (Takt 43), in Vierteln (Takt 45), in Achteln (Takt 47) und schließlich (im Klavier) in Quintolen; so werden über drei Oktaven überwunden. Diese schubweise Beschleunigung, wiederum ein rhythmisches crescendo, kulminiert in den Takten 50 und 51 (fortissimo-Triller in fast allen Instrumenten) in maximaler Lautstärke und Schnelligkeit. Die Partitur wird mit Trompeten- und Hornsoli angereichert, um mehr Plastizität in diesem Fortissimo zu erreichen und nicht nur bloße Lautstärke zu produzieren – und ab Takt 52 wird der gesamte entfesselte Orchesterapparat allmählich wieder heruntergefahren, bis nach acht Takten das pianissimo-Ausgangsniveau wieder erreicht ist.

Was an dieser Stelle erstaunt, ist weniger die Idee einer Steigerung – das war fast zu erwarten – als vielmehr die mitreißende Art ihrer Durchführung. Doehlemann gelingt es, die ausströmende Energie schubweise zu steigern, und das auf einfache und effektive Weise mit sich beschleunigenden parallelen Anordnungen.

## **B` 2. Steigerung**

### Takt 60 bis 110

Nachdem sich also die Musik wieder etwas beruhigt hat, fängt das Klavier an, eine neue Steigerung mit der gleichen Methode aufzubauen, wobei es den Ambitus innerhalb einer Phrase von der Terz aus über zweieinhalb Oktaven spannt; die Phrasen werden dadurch auch länger. Die Blasinstrumente steigen ab Takt 64 in die Bewegung ein, die Streicher setzen Liegetöne – in Quinten – dagegen.

Neu sind die Tritonusgänge der linken Hand im Klavier ab Takt 67, die dem zweiten Aufgang eine andere Farbe verleihen.



In Takt 73 ist wieder die mezzoforte-Ebene erreicht, und das Klavier setzt einen neuen marcato-Charakter mit vollgriffigen Akkorden im Diskantbereich. Diese Akkorde entstehen durch ein interessantes Phänomen: von einem tonalen Dreiklang, dem h-moll-Akkord, ausgehend, gehen beide Hände in meist konsequenter Sekundrückung abwärts. Nur: die linke Hand tut dies in großen Sekunden, die rechte aber chromatisch. So wird aus h-moll zuerst A-Dur und dann c-moll.

*Beispiel 15*



Dieser tonale Anstrich wird aber immer durch die Streicher mit ihrer Überquinte des-as im Zaum gehalten. – Zum ersten Mal ist nun außerdem in diesem Satz ein Motiv abwärts gerichtet.

Die Beispiele 14 und 15 sind ziemlich deutlich verwandt: waren es zuerst nur Ganztöne, so werden nun auch Halbtöne verwendet, das Intervall der Sekunde bleibt also erst recht prägend. Im Aufbau treffen wir dieselbe Knappheit an, auch wenn dieses Motiv drei Töne zählt und das vorhergehende fünf. Nimmt man die Vorliebe des Komponisten für Spiegelungen dazu, ist klar, dass Beispiel 15 eine Variation von Beispiel 14 ist.

Im Orchester setzt sich die Aufteilung in den Bläsern und Streichern fort bis Takt 76, der Stelle des zweiten dynamischen Höhepunktes: fortissimo-Tremoli in den Streichern bilden den Teppich für abgehackte chromatische Akkordrückungen im Klavier in der Fortführung von Beispiel 12 und dieselbe imitierende ff-Linien in den Bläsern.

Ab Takt 80 spielen alle Streicher eine zwölftaktige, weitgespannte Melodie, die ausschließlich aus den beiden Hauptintervallen des Konzerts besteht: Quinten und Sekunden, die in einer neuen Kombination ohne thematischen Bezug zusammengefügt sind. Somit arbeiten nun drei verschiedene Fronten (Klavier, Bläser und Streicher) mit- bzw. gegeneinander – diese Technik der Blockbildung ist uns bereits im ersten Satz begegnet.

Mit Takt 86 verlässt das Klavier die Akkorde und ordnet sich, auch akustisch, mit einer einstimmigen Arpeggiolinie (eine Weiterführung des Gedankens vom Satzanfang) dem Orchesterapparat unter, der im dreifachen Forte spielt. Dieser dünnt sich aber ab Takt 91 aus (die Bläser spielen ab hier nicht mehr), und das Klavier ist wieder wahrzunehmen, wenn auch in diesem Fall die klassischen Rollen vertauscht sind und das Klavier die Streicher begleitet. In den folgenden Takten verlangsamt sich der musikalische Fluss immer mehr, bis er mit Erreichen der Coda endgültig stagniert.

Mit Takt 91 verändert sich auch die Melodie der hohen Streicher; sie reduziert sich auf eine in gleichmäßigen Vierteln fortschreitende Figur, bestehend aus Quartan.

*Beispiel 16: Takt 91 ff.*

The musical score shows three staves: Violine 1, Violine 2, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violine 1 and Violine 2 parts play a melodic line consisting of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. The Viola part plays a bass line consisting of quarter notes: C3, D3, E3, F3, E3, D3, C3, B2, C3, D3, E3, F3. The score spans four measures.

Die tiefen Streicher verharren darunter auf dem Liegeton cis.

Unwillkürlich fühlt man sich durch den archaischen Klang, der durch die reinen Quartan gebildet wird, irgendwie an den Klang einer Gitarre oder sogar der vier leeren Saiten einer Geige erinnert, die von unten nach oben und wieder zurück angestrichen werden, auch wenn es dort natürlich Quinten sind. Somit könnte auch diese Stelle ohne weiteres vom Berg-Violinkonzert inspiriert sein, das ja ganz ähnlich mit der berühmten Quintreihe beginnt:

*Beispiel 17: Berg*

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Harfe' and the bottom staff is labeled 'Solovioline'. Both are in 4/4 time. The Harfe part begins with a piano (*pp*) dynamic and plays a broken chord of four notes (a, d, f, c) in a chromatic pattern. The Solovioline part begins with a piano (*pp*) dynamic and plays a similar chromatic pattern starting in the second measure.

Der gebrochene Quartanakkord (Beispiel 16) reduziert sich in Takt 97 auf die Unterquart a-d und stagniert dann in Takt 99 auf einem langen Liegeton d bzw. cis in den Unterstimmen.

Darüber setzt das Klavier ein, das noch einmal versucht, die energische chromatische Akkordpassage wieder aufzunehmen, nach anfänglicher Forschheit aber sowohl in Dynamik als auch an Energie ausdünn, gleichsam zum Verstummen gezwungen von den stoischen Streichern. Die Musik verklingt im pianissimo.

**A' Coda**

Mit dieser Schlusscoda kehren wir zur meditativen Stille des Anfangs zurück: die Violinen teilen sich jetzt als einzige noch spielende Orchesterinstrumente in den Tritonus-Orgelpunkt c-fis auf, und das Klavier gleitet in dreistimmiger Chromatik

langsam im Diskant eine Sexte hinunter und verharrt auf dem erreichten Endpunkt gis zwei Takte lang, um dann von dort wieder, *sempre pianissimo*, bis zum obersten Ton der Tastatur überhaupt zu kriechen. Jegliche Bewegung scheint aus der Musik genommen zu sein.

Der Satz endet symmetrisch zum Anfang: die gleichen Achtelpassagen mit langgezogenen Melodietönen im Klavier, nur diesmal von oben nach unten gehend und bereits ziemlich deutlich auf den Orgelpunkt c ausgerichtet. Die Melodie hat kein Ziel, sie scheint einfach langsam zu versickern. Dazu die minimalen Farbtupfer im Becken und der Liegeklang der Streicher, der sich nun unmerklich von einem unbestimmten Tongebilde zur Basisquinte c-g reduziert.

Die Figuren des Klaviers senken sich allmählich herab, bis sie endlich in das tiefe c einmünden; synchron dazu die Bassklarinetten, die hier, wie zu Anfang des Satzes, noch einmal erklingt. Ein ruhiger Bogen – das letzte Anklingen des Ganztonmotives –

#### Beispiel 18

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Flöte' and the bottom staff is labeled 'Violine'. Both staves are in 4/4 time. The Flöte staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violine staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Flöte part starts with a note marked 'p' and is followed by three notes marked 'pp'. The Violine part starts with a note marked 'pp' and is followed by three notes marked 'pp'. Both parts have a slur over the final two notes.

in den hohen Bläsern und Streichern führt zum absoluten *pianissimo* und dem endgültigen Schlussakkord c-d-g. Den Schlusspunkt setzt darüber ein einsames c des Glockenspiels.

## Harmonik

Als kurzer Einschub in die chronologische Analyse einige Betrachtungen zur Harmonik, die im ganzen Konzert – stellvertretend dafür nun dieser zweite Satz – verwendet wird.

Sehr auffällig ist, wie bereits erwähnt, die deutliche Verwendung von Quinten und Sekunden. Diese Intervalle werden auch bei mehrstimmigen Linien innerhalb einer Instrumentengruppe verwendet, etwa am Anfang (Takt 9 ff.) im Klavier – die gesamte Harmonik besteht aus Quinten und kleinen Sekunden. Überfliegt man nun die nächsten sechs Partiturseiten, kommt man nicht umhin, sofort die ausschließliche Verwendung der Sekunde festzustellen. Und die auf den ersten Blick so komplizierten Akkorde im Klavier ab Takt 42: auch sie bestehen aus zwei Sekund-Paaren, sind nur nicht so offensichtlich als solche zu erkennen, weil die Töne der einen Sekunde nicht zusammenliegen, sondern zur Unter- und Oberstimme der rechten Hand auseinandergezogen werden. Die zweite Sekunde liegt dazwischen und bildet die beiden Mittelstimmen.

*Beispiel 19: Takt 42 Klavier*

So sind also die entstehenden Zusammenklänge meiner Ansicht nach nicht auf eine vertikal ganzheitliche, bassorientierte traditionelle Harmonik zurückzuführen; vielmehr entsteht sie einfach aus dem Zusammentreffen dieser Unmenge von Sekunden heraus. Ich denke, dass man Doeblemanns Harmonik auf diese Weise – als Konglomerat von Sekunden, die sich nicht auf eine tragende Stimme stützen, sondern untereinander vertikal zusammenwirken – begreifen muss.

### 3. Satz

*Vivo*

**Form:        A B C A**

A	T. 1 - 46
B	T. 47 - 85
C	T. 86 - 98
A'	T. 99 - Schluss

**A        Poco rubato – Vivo**

#### Takt 1 - 46

Der Satz beginnt mit einer fünftaktigen Klaviereinleitung (*Poco rubato*) im piano-Bereich mit zarten Tremolo-Figuren. Es steckt noch etwas von der leicht diffusen Atmosphäre des zweiten Satzes in diesen Takten, der Charakter ist noch ruhig, aber flirrend.

Mit Takt 6 treten wir dann in den eigentlichen dritten Satz ein, und Doehlemann hält sich auch mit ihm an die klassische Regel schnell – langsam - schnell: dieser Schlußsatz ist höchst lebhaft mit rhythmisch scharf konturiertem Innenleben!

Auffallend ist im ersten Teilabschnitt der taktweise Wechsel von 3/4 und 4/4; ein Verfahren, das uns bereits vom Kopfsatz her bekannt ist. Der angestrebte Effekt ist derselbe: durch die vorgegebene metrische Unruhe wirkt die Musik lebendiger und schafft sich, durch die Vermeidung einer regelmäßigen Eins, automatisch einen anderen, ruheloseren Puls. Das heißt aber nicht, dass die Musik ihren Zweck darin suchen würde, sich im Taktwechsel zu ergehen – man hört die neue Taktart nicht bewusst einrasten (wie

etwa bei Strawinsky), sondern spürt mehr ein rhythmisches Federn, eine durchgehende Impulsivität.

Mit dem ersten Takt dieses Abschnitts übernimmt gleich die Marimba die rhythmische Führung und bestimmt mit durchgehenden punktuellen Schlägen den Puls. Dieses Schema übernimmt nach fünf Takten die linke Hand des Klaviers.

Dabei wendet sie, mit Ausnahme des allerersten Taktes, ein unregelmäßiges synkopisches Muster an und setzt ihre Schläge auf die Grund- bzw. triolisch synkopierten Schläge der Takte. So wird ein unregelmäßiger, sehr lebendiger und gleichzeitig den ständigen Taktwechsel kaschierender, sprunghafter Puls erreicht.

*Beispiel 20*

Marimba

Im Klavier wird dieser Grundpuls in der Linken durch eine ebenfalls triolische, quasi Ostinatofigur in der rechten Hand ergänzt, diese Figur ist in sich ebenfalls rhythmisch verschoben, allerdings in einem Schema, das weitgehend beibehalten wird; nämlich – auf zwei Takte angelegt – der 3/4-Takt durchgehende Triolen, übergebunden auf die Zwei und Drei, der 4/4-Takt zwei Triolenpaare: das erste in der Notation Triolenviertel-Triolenachtel, das zweite andersherum.

*Beispiel 21*

Als letzte Komponente wird im Klavier die Melodie

*Beispiel 22*



dazugenommen, sie wird ebenfalls den ganzen Satz durchziehen.

Allmählich baut sich auf dieser Grundlage der restliche Orchesterapparat auf: Hatten bisher lediglich einige Streicher die Einleitung der Marimba mit einem auf den Klaviereinsatz hinzielenden Tremolo begleitet, so tritt nun ab Takt 18 die Trompete und das Schlagzeug (mit Maracas) hinzu. Ab Takt 34 ist der Streicherapparat komplett, die Oboe und kurz darauf auch die restlichen Bläser fügen sich ein.

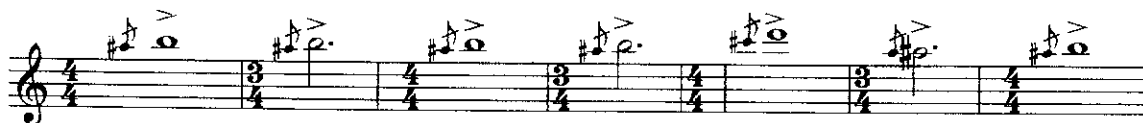
Nach 27 Takten wird noch einmal der poco rubato – Teil dazwischengeschaltet, diesmal aber um einen Takt verlängert und neben den Tremoli mit einem Liszt-artigen Akkordtriller versehen; dieses kurze Intermezzo wirkt schon kerniger als der Anfang.

Im Prinzip besteht das musikalische Material des Orchesters in diesen ersten 40 Takten aus der vom Klavier vorher eingeführten Linie (siehe Beispiel 19) mit Akzenten auf jedem Ton, es beginnt sich der Ton h als Hauptton des Motivs herauszukristallisieren.

Die Musik bekommt durch die taktweise Zusammensetzung der Melodietöne von Beispiel 19 mit der gelegentlich verwendeten Einfärbung des h durch einen Halbton-Vorschlag eine fast orientalische Farbe und wirkt durch die Akzente sehr energisch:



Beispiel 23:



**B**    **Anderes Rhythmusschema**

Takt 47 – 85

Das Klavier verlässt in Takt 47 seine bisherige Ostinatofigur, um eine andere aufzunehmen: dem rein triolischen Rhythmus wird ab hier ein 6/8 entgegengestellt, wir haben also im Dreiertakt eine Verteilung von 9 gegen 6.

Damit diese neue Struktur funktioniert, bleibt der 3/4 -Takt als Grundtaktart über 50 Takte bestehen.

Die beiden Hände des Pianisten laufen mit ihren jeweiligen Rhythmen, jeweils im Oktavambitus, fast konsequent chromatisch geführt, auseinander.

Beispiel 24:



Beim Erreichen des jeweiligen Endtons der chromatischen Skala wird ein Akzent gesetzt, und in der Unter- bzw. Überoktav läuft die Bewegung sofort weiter. Sind die so erhaltenen Akzente zu Beginn dieser Figur noch regelmäßig geführt (Betonungen auf

jede Eins in der Rechten, auf jede zweite Eins und auf jede zweite Taktmitte in der Linken), so tanzen sie nach kurzer Zeit schon aus der Reihe, die Symmetrie wird gesprengt.

Das Orchester wird jetzt mit etwas diffizileren Aufgaben betraut und zeigt eine andere, kammermusikalischere Struktur: die Streicher entwickeln eine eigene Melodie, die Bläser nehmen diese zum Teil auf oder beleuchten sie mit kurzen Einwüfen. Die Rolle des Orchesters als eigentlicher Melodieträger wird also fortgeführt, während das Klavier weiterhin in seiner Rolle als rhythmisches Perpetuum mobile bleibt und mit Akzenten gespickte toccata-artige Figuren im Triolenmodus spielt, die ab Takt 58 zusätzlich noch durch Sechzehntelaufgänge in der rechten Hand aufgelockert werden.

Ab Takt 61 wird diese spezielle Art der Klavierfiguration vorerst beendet; es werden nämlich acht Takte einer neuen Figur in durchgehenden Achteln eingeschoben, dann schließt sich – analog umgekehrt – ein Sechzehnteltakt an, der wiederum überleitet zum bisherigen Triolenmodus mit Akzenten, diesmal allerdings nicht aufsteigend, sondern absteigend. So sind die acht Takte 61 bis 68 also als eine Art Achse zu betrachten, die die Klavierfigur (Beispiel 21) in zwei Etappen aufteilt.

Das Gesamtbild der Passage bleibt im Prinzip unverändert, weil sie im gleichen Gestus aufhört, wie sie begonnen hat; in ihr wird aber ein neues Element eingeführt, das sie anreichert und profiliert.

Das Orchester setzt über die Klavierfigur eine neue Melodie, die ebenfalls an der fast ausschließlichen Verwendung von Sekunden, die das gesamte Konzert schon bisher so deutlich prägte, festhält und eine auch rhythmisch neue Figur einführt:

*Beispiel 25*



Auch diese Figur setzt den Gestus fort, der diesem Satz schon von Beginn her eigen ist: die Lebhaftigkeit, vor allem in der metrischen Vielfalt, sowohl in den Notenwerten als auch in der Phrasierung.

Es ergibt sich – von den Schwerpunkten her betrachtet – ein unsymmetrischer Puls, der ja auch schon in kleineren Details anzutreffen war, z. B. in der Triolenfigur des Klaviers zu Beginn des Satzes. Auch wenn auf den ersten Blick Elemente scheinbaren Stillstands in Form von langen Notenwerten eingearbeitet sind, so sollen diese nicht beruhigen oder einen anderen Puls herstellen, sondern sind mit einer inneren Nervigkeit ausgefüllt, die sich zusätzlich in den Vivo-Charakter einbringt.

Der Komponist selbst will diesen Satz als „gespenstischen Tanz“ verstanden wissen; ein Tanz, der nicht auf rhythmischer Gleichmäßigkeit basiert – wie etwa ein Walzer –, sondern eben eine relativ komplexe und abwechslungsreiche Struktur aufweist.

Die Form des Tanzes hat ja bereits seit dem Barock die Komponisten immer wieder gereizt, um Dinge auszudrücken, die über den Unterhaltungswert weit hinausgehen und eine bestimmte Atmosphäre wiedergeben sollen – schon Bachs Sarabanden sind nicht mehr „tanzbar“ und erreichen manchmal sogar tragische Dimensionen; auch Ravel bevorzugte den Walzer, um komplexe Inhalte zu vermitteln.

Dieser spezielle, derwischartige Tanz mit seinen Polyrhythmen, seinen vielen energetischen Momenten und gespenstischen Assoziationen wird allerdings vorerst ziemlich abrupt beendet: das Klavier verlässt mit Takt 80 den Diskantbereich, stürzt sich grollend in den Bass und beendet mit zwei marcato-Achteln die gesamte Bewegung.

## **C      *Meno mosso***

### Takt 86 – 98

Nun wird die Energie deutlich zurückgenommen, neben der Tempoanweisung „Meno mosso“ auch durch deutlich reduzierten Einsatz aller Instrumente. Die Marimba tritt wieder auf, sie ist für die nächsten Takte ein Soloinstrument, begleitet vom übrigen

Orchester und dem Klavier. Sie spielt jeweils eine zweitaktige Phrase, die scheinbar zur Eins des zweiten Taktes hinführt – wo aber statt des erwarteten Schwerpunkts eine Pause ist, gefolgt von einem gelächterhaften Tremolo.

*Beispiel 26*

Marimba

Diese Takte beinhalten außerdem eine motivische Besonderheit: Horn und Posaune nehmen hier, unterstützt von Fagott und Bassklarinette, ihr Fanfaren-Motiv des zweiten Satzes wieder auf, diesmal noch um eine kleine Sekunde ergänzt:

*Beispiel 27: Takt 86 m. A.*

Horn

Posaune

während die Achtelfigur in Saxophon und Klarinette mit ihrer speziellen Artikulation durchaus aus dem ersten Satz stammen könnte – die einzige thematische Überlappung im gesamten Konzert.

*Beispiel 28: Takt 87*

Saxophon

Klarinette

Mit Takt 95 meldet sich das Klavier mit rauschenden Arpeggien wieder zu Worte und führt mit einer virtuoson Chromatikpassage hin zum nächsten Vivo-Teil und damit zurück zum Grundgestus des Satzes.

## A' Vivo

### Takt 99 bis Schluss

So setzt auch nun, ab Takt 99, der stetige Wechsel von 3/4- und 4/4-Takt wieder ein, und im Klavier wird das hektisch-zerfahrene Triolenmuster aufgegriffen, sogar in der selben Lage wie zu Beginn.

Die nächsten 16 Takte scheinen harmonisch und melodisch auffallend um den Ton h zu kreisen, er wird im Klavier (wie zu Beginn in den Streichern) relativ exponiert dargestellt, auch tauchen im Orchester die Quinten h-f und h-fis (das Klavier hatte sie bereits in der poco rubato-Einleitung des Satzes vorgestellt) fast durchgehend auf. Aus dieser Konzentration auf das h erfolgt dann in Takt 117 nach einem Crescendo-Schub eine emphatische Rückung auf das eine Halbton höhergelegene c in allen Instrumenten.

Nach diesem Schub wuchtet sich das Klavier durch eine 9taktige Mini-Kadenz, die aber seine bisherige perkussive Charakterisierung nicht überschreitet.

Betrachtet man die Partitur von dem nächsten Takt 127 bis zum Schluss des Satzes, so fällt die blockartige Gestaltung des Orchesterapparates auf: die immerhin fünf verschiedenen Streichinstrumente spielen fast immer in den jeweils homophonen Kopplungen Violine1-Violine2-Viola gegen Cello-Kontrabass. Auch in den Bläsern herrscht diese einschienige Führung, wobei hier entsprechend Holz- gegen Blechbläser gesetzt sind. Im Schlagwerk tauchen neben der Marimba nun das Glockenspiel und einige exotischere Instrumente wie Guero und Flexaton auf, die selten zu hörende, geräuschhafte (in diesem Fall sogar unheimlich geisterhafte) Effekte in kluger Dosierung einsetzen.

Und zwischen all diesen Gruppen, als einziges Instrument mit pausenlosem Einsatz, spielt das Klavier seine immerwährenden triolischen Rhythmen, wenn auch zum Teil variiert (Takt 165ff.)

Auffällig ist auch ein sozusagen retardierendes Moment, nicht von der Lautstärke oder dem Tempo her betrachtet, sondern von der Aussparung der Flöte, Oboe, des Saxophons und des Englischhorns über 23 Takte hinweg (T. 169 – 192). Ab dieser Stelle, nach dem Aufbau einer exponierten Melodie in den Streichern und ihrem Höhepunkt in Takt 172, beruhigt sich die Musik: in der Posaune und den tiefen Streichern ebbt der Nachhall dieser Melodie ab, und in den nächsten vier Takten wird in regelrecht klassischem Sinne abkadenziert – sogar mit einer Quintfallsequenz, die wiederum auf h endet.

#### *Beispiel 29*

The image shows a musical score for five string instruments: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The score is written in 3/4 time and consists of five staves. The key signature has one sharp (F#). The melody is a simple, rhythmic line of eighth notes with a triplet of eighth notes in the first measure of each staff. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at the end of the fifth measure.

Dieses Ende ist gleichzeitig der Anfang des Schlussteils (Takt 182 bis 214), hier wird in stetiger Steigerung der gesamte Orchesterapparat wieder aufgebaut (es beginnen nur Klavier, tiefe Streicher, Horn und Trompete mit dem triolischen Grundmotiv und den archaischen Akzenten auf jeder zweiten Eins).

Ab Takt 192 steigert sich das Tempo von Vivo zu Presto, das Klavier verzichtet auf seine Melodie-Oktaven und spielt in Fortissimo-Vollgriffigkeit das Triolen-Ostinato. In den Streichern und Bläsern sind jeweils zweitaktige, in Vierteln fortschreitende Sekundketten, homophon geführt, mit Tremoli in den Streichern: ein gewaltiger Klangteppich entsteht. Mit Takt 200 spielt das gesamte Orchester bis auf die Blechbläser (diese mit einem mächtigen Orgelpunkt auf C ) unisono diese Sekundketten, gegen die das Klavier seine Rhythmen skandiert.

Sieben Takte vor Schluss erfolgt die letzte Steigerung durch ostinatoartige Trompeten- und Hornachtel; fünf Takte vor Schluss zieht fast das ganze Orchester unisono im Fortissimo eine letzte Linie nach oben, das Klavier nach unten; gezielt auf ein unisono-C, mit dem das Stück endet.

## Klavierbehandlung

Schon die ersten Takte zeigen uns die Art von Doehlemanns Klaviersatz: Er ist durchgehend ziemlich dicht, für gewöhnlich in Akkorden oder in Terz-, Quint- und Sextabständen gehalten. Diese kompakte Schreibweise, die schon im spätmantischen Stil sehr gebräuchlich war, verleiht dem Klavierpart mehr Tiefe und Klangfarben, lässt aber nur eine bestimmte „Höchstgeschwindigkeit“ zu, weswegen die schnelleren Passagen (z.B. im ersten Satz ab Takt 54, im dritten Satz ab Takt 47) wieder einstimmig sind.

Das Verhältnis von rechter und linker Hand ist ganz wie gewohnt: die Rechte hat die Melodie, die Linke die Begleitung. Allerdings handelt es sich hier um emotional sehr beherrschte Musik, deshalb sind gängig-einprägsame Melodien kaum zu finden: Doehlemann verlangt einen kühlen Kopf und sparsame Dosierung im Ausdruck.

Das Hauptgewicht liegt in der perkussiven Qualität des Klaviers. Im ersten Satz schält sich diese Funktion erst allmählich heraus, ist aber spätestens ab dem stürmischen Mittelteil Takt 54ff. nicht länger zu verleugnen. Auch in den anderen Sätzen spielen sich oft im Orchester die melodischen Vorgänge ab, während das Klavier selbst wie ein Orchesterinstrument behandelt wird, in diesem Fall „wie eine interessante Art Schlagzeug“ (was schon Hindemith über die Rolle des Klaviers in seiner *Suite 1922* sagte), das oft in girlandenhaften Laufpassagen eine Vielzahl von rhythmischen Impulsen gibt, die sich mit dem Rest der Partiturstimmen zu einem vielschichtigen Gebilde polyrhythmischer Strukturen vermengen, aus dem sich ab und zu eine Linie oder ein Motivfetzen herausschält.

Doehlemann kommt andererseits dem Pianisten entgegen: trotz dieser eher undankbaren Eigenschaften liegt der Satz selbst ziemlich gut in der Hand, ist aber deshalb nicht leicht. Die Virtuosität wird gefordert in der technischen Beherrschung der – oft auch rhythmisch – polyphonen Passagen und der Akkordmasse: die gesamte transparente Struktur des



Konzerts verlangt einen Pianisten, der die Partitur souverän beherrscht, aber der Versuchung des Donnerns widersteht. Alles sollte nach Möglichkeit schlank gespielt werden.

Aus der gerade gezeigten perkussiven Verwendung des Klaviers folgt der hohe Stellenwert, den die Rhythmik in diesem Konzert einnimmt. So sind auch etliche Passagen rhythmisch verschachtelt (siehe u. a. Beispiel 9 und Beispiel 21) und durch die eigenwillige, oft sich jeder Regel entziehenden Streuung der Akzente (vor allem im dritten Satz) schwer umzusetzen.

Die Schwierigkeit liegt also in strukturellen Dingen; damit unterscheidet sich Doehlemanns Werk deutlich von extrovertierteren Konzerten in romantischer Tradition und lässt sich eher in der Nähe von Bartók und Krenek ansiedeln. Dennoch kommt der Virtuose mit den schnellen Unisono-Läufen des ersten Satzes und mit etlichen Passagen im dritten Satz auch auf seine Kosten.

Auffallend ist das Fehlen von Kadenzten in allen Sätzen, das Klavier ist überhaupt an äußerst wenigen Stellen unbegleitet.

Man könnte außerdem vielleicht kritisch anmerken, dass die melodischen Qualitäten des Instruments fast gar nicht gefordert werden. Provokativ formuliert: auf den Gedanken, dass ein Klavier auch singen kann, kommt kein Mensch, wenn er nur dieses Konzert kennt. Der Interpret ist meist in ein dichtes rhythmisches Netz gezwängt, aus dem er sich nicht befreien kann.

Es gibt in der Literatur, soweit ich weiß, nur ein anderes Klavierkonzert, das ähnlich konstruiert ist, nämlich Igor Strawinsky's *Konzert für Klavier und Bläser*. Dort fesselt neben noch obsessiverer Rhythmik, die jeden Pianisten zum Akkordarbeiter erniedrigt, vor allem die Erfahrung, dass die verschiedenen Klänge und Farben von Bläser- und Klavierton hervorragend zusammenpassen können.

In Doehlemanns Konzert haben wir natürlich Streicher, die Rolle der Bläser scheint aber mindestens ebenso wichtig zu sein, was vor allem aus den immer verschiedenen Kombinationen der einzelnen Blasinstrumente, ihrer Rolle im thematischen Bereich und der oft verwendeten rhythmischen Abgrenzung der Bläser und der Streicher zu sehen ist.

Die Verbindung dieser Orchesterfarben, zusammen mit dem Perkussionsapparat, und dem Klavier als nicht unwesentliches Kriterium eines Klavierkonzerts ist hier ebenso organisch wie originell, zumal da Doehlemann eine angenehme Abneigung gegen schwülstige Geigensentimentalität hat und daher auch die Streicher mit dosiertem Vibrato und als rhythmisch ebenbürtigen Klangkörper einsetzt.

Das Klavier mit seinem naturgemäß unnachgiebigen, klaren Ton ist für einen so herben Orchesterklang das ideale Soloinstrument.

Zusammengefasst:

Der Klavierpart ist in diesem Konzert auf keinen Fall als solistisch im klassischen Sinn zu betrachten; also nicht nach dem flapsigen Motto „Alles, was mir das Orchester vorspielt, kann ich besser“, sondern im Gegenteil völlig in das musikalische Gesamtgeschehen eingewoben. Die Gestaltung des Satzes ist pianistisch sehr ansprechend und übersteigt nirgendwo die natürlichen Möglichkeiten des Instruments.

## Conclusio

Dieses Klavierkonzert von Max Doehleemann ist eine geschickte Mischung aus klassischem Vorbild und eigenen Varianten.

Für den gesamt-dramaturgischen Aufbau wird das bewährte klassische Muster verwendet:

Kopfsatz      schnell; kunstvolle Themenverarbeitung

Mittelsatz    langsam; lyrisch

Schlußsatz    schnell; motorisch-effektiv; teils rondohaft (Takte 1 – 47)

Die komponistische Verfahrensweise (Themenbehandlung, Variierung, formale Prinzipien, dynamische Balance der Instrumente) ist sehr komplex und genau ausgearbeitet. Die Themen sind originell und authentisch, wenn auch sehr kurz: kein Motiv hat mehr als zwei Takte – dafür werden die einzelnen Bestandteile der Themen mit fast beethovenschem Sinn für Konstruktion sehr einfallsreich verarbeitet; Doehleemanns handwerkliche Fähigkeiten sind enorm.

Nun zu den speziellen Besonderheiten dieses Konzerts:

Gleich an erster Stelle: das Klavier hat für ein Solokonzert unglaublich wenig Solostellen. Es tritt zwar regelmäßig in den Vordergrund, wird aber dabei fast immer von mehreren Orchesterstimmen begleitet. Eine echte solistische Passage, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, gibt es nicht; auch nicht in Form einer Kadenz, was äußerst ungewöhnlich ist, vor allem, wenn man die ungewöhnliche Genügsamkeit des Klavierparts, was äußere Virtuosität betrifft, bedenkt.

Weiterhin ist dem Konzert eine fast seriell zu nennende Intervallbehandlung eigen: alle thematischen Figuren bestehen ausnahmslos aus Quinten und Sekunden. Dies ist allen drei Sätzen gemeinsam, auch was die Akkorde und andere Klangballungen betrifft (typisch hierfür ist beispielsweise der Schluss des zweiten Satzes, wenn die Quinte c-g mit der Sekunde c-d sogar zusammenklingt). Terzhaltige Strukturen finden sich kaum.

In den kurzen schnörkellosen Motiven und Themen ist so der Kern für die gesamte Tonsprache Doehlemanns enthalten. Auf modische Phänomene des 20. Jahrhunderts wie Zwölftonreihen, Aleatorik oder Miminal Music verzichtet er bewusst.

Drittens: immer wieder tritt in der Musik ein ausgeprägter malerischer Zug hervor, der Doehlemanns Liebe zur Filmmusik verrät. So zum Beispiel der Anfang des zweiten Satzes mit seiner ganz eigenen tastenden Atmosphäre oder die manchmal an die Musik in den amerikanischen Fernsehserien der fünfziger Jahre erinnernden Streicherfiguren (z. B. Beispiel 7) mit ihrem antiromantischen Gestus – an solche Stellen tritt auch der sonst so präzise kompositorische Kalkül zurück, und die Priorität liegt ganz bei Klangfarben und Affekten.

Kontraste werden oft verwendet, was dem Stück angenehme Kurzweiligkeit und Pep gibt. Weiterhin wichtig sind Parallelismen und Spiegelungen, die fast auf jeder Seite zu beobachten sind. Bestimmte Instrumentengruppen oder Instrumentenkombinationen sind typisch und produzieren erstaunliche Klangfarben (z. B. die Technik, in den Bläsern eine Melodie zweigleisig in einem Holz- und Blechblasinstrument mit gleichbleibendem Intervallabstand laufen zu lassen); des weiteren werden Streicher- und Bläserapparat gleichwertig und autonom behandelt, oft finden wir dialogische Stellen der beiden Klangkörper.

Und das Klavier? Wie ist es, wenn man Solist in diesem scheinbar so unsolistischen Konzert ist? Ich habe Alessandra Gentile, die Pianistin der Uraufführung, nach ihrer Meinung gefragt, und mit ihrer Antwort erhalten wir ein wichtiges Kriterium, das in dieser Analyse bisher noch völlig fehlte, weshalb ich es zum Schluss unbedingt einfügen möchte: „Kann sein, dass es nicht perfekt ist. Aber es zu spielen, das macht einfach Spaß!“

So beweist uns Max Doehlemanns Werk schlussendlich also, dass es auch im vierten Jahrhundert der Geschichte des Klavierkonzerts noch absolut authentische, persönliche und gleichzeitig originelle Möglichkeiten seiner Gestaltung gibt.

# Quellen

## Verwendete Quellen in Teil 2:

Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*  
Handbuch der musikalischen Gattungen Band 4  
Laaber Verlag, herausgegeben von Siegfried Mauser

Michael Stegemann, *Glenn Gould*  
Leben und Werk  
Schott Verlag, Serie Piper, Seite 73

## Verwendete Quelle in Teil 3:

Alban Berg, *Violinkonzert*  
Taschenpartitur  
Universal Edition Nr. 12195