

# **Funktionen des Kommas in *Superficie nº 4 (1968)* von Carmelo Bernaola (= Zweites Streichquartett)**

(Functions of the commas in *Superficie no. 4 (1968)*  
by Carmelo Bernaola (Second String Quartet))

Heine, Christiane

Univ. de Granada. Fac. de Filosofía y Letras. Dpto. de Hª y Ciencias de la Música. Campus de la Cartuja. 18071 Granada  
cheine@ugr.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 247-263]

Recep.: 12.06.2010

Acep.: 29.03.2011

---

*Musika-diskurtsoa obra garaikideetan antolatzeke arazoari euskal musikagile batek, Carmelo A. Bernaolak (1929-2002), eman zion konponbidea Superficie nº 4 (1968) obran, komak erabiliz. Testu hau erakusten saiatzen da, aztertutako obra horretan, gramatika linguistikoaren antzera erabilita dagoela koma, baliabide sintaktiko eta semantiko gisa, eta funtzio hirukoitza betetzen duela: zeinu grafikoarena, elementu eraikitzailearena eta etenaldi estilistikoarena.*

*Giltza-Hitzak: Espainiako musika. XX. mendea. Carmelo A. Bernaola. "Superficies". Hari lauokotea. Sintaxis. Semantika. Hizkuntzalaritza.*

*El problema de organizar el discurso musical en obras contemporáneas ha sido resuelto por el compositor vasco Carmelo A. Bernaola (1929-2002) en Superficie nº 4 (1968), con la utilización de comas. El presente texto trata de demostrar que, en la obra analizada, la coma está empleada, a semejanza de la gramática lingüística, como recurso sintáctico y semántico, cumpliendo una triple función como signo gráfico, elemento constructivo y pausa estilística.*

*Palabras Clave: Música española. Siglo XX. Carmelo A. Bernaola. "Superficies". Cuarteto de cuerda. Sintaxis. Semántica. Lingüística.*

*Le problème de l'organisation du discours musical dans les œuvres contemporaines a été résolu par le compositeur basque Carmelo A. Bernaola (1929-2002) dans Superficie nº 4 (1968), avec l'utilisation de virgules. Ce texte tente de démontrer que, dans l'œuvre analysée, la virgule est employée, à l'imitation de la grammaire linguistique, comme recours syntaxique et sémantique, remplissant une triple fonction comme signe graphique, élément constructif et pause stylistique.*

*Mots-Clés : Musique espagnole. XX<sup>ème</sup> siècle. Carmelo A. Bernaola. "Superficies". Quatuor à cordes. Syntaxe. Sémantique. Linguistique.*

## 1. DAS KOMMA IN LINGUISTIK UND MUSIK

Mit dem Ziel, "einen geschriebenen Text übersichtlich zu gestalten und ihn dadurch für den Lesenden überschaubar zu machen", übt das Komma als linguistisches Interpunktionszeichen, laut *Duden* (Band 1, 1996) – amtliches Standardwerk zur Rechtschreibung der deutschen Sprache –, eine syntaktische Funktion aus zur Gliederung innerhalb von Ganzsätzen mittels Abgrenzung von gleichrangigen Teilsätzen, Wortgruppen und Wörtern in Aufzählungen (*idem*: 896/§71) sowie von (ggf. eingeschobenen) Nebensätzen (*idem*: 897/§74), Zusätzen oder Nachträgen (*idem*: 898/§77). Das Komma erhält zudem eine semantische Bedeutung, da der Schreibende mit seiner Hilfe "besondere Aussageabsichten oder Einstellungen zum Ausdruck bringen oder stilistische Wirkungen anstreben" kann (*idem*: 893). Im spanischen Sprachraum werden die entsprechenden, von der Real Academia Española festgelegten Regeln zur schriftlichen Zeichensetzung ergänzt durch Hinweise auf die – allerdings nicht immer zwingende und deshalb nicht normierbare – orale Ausführung des Kommazeichens in einem gesprochenen Text, die "traditionsgemäß" mit einer *pausa breve o débil* [kurzen oder schwachen Pause] (*Ortografía de la lengua española*, 2010: 303)<sup>1</sup> bzw. einer *leve pausa* [leichten Pause] (*Ortografía*, 1974: 31) assoziiert wird, das heißt, einem bezüglich seiner Ausdehnung nicht definierten Einschnitt in die Rede.

In der Musik findet sich eine zur Linguistik analoge Verwendung des Kommas – als Terminus musikwissenschaftlich definiert<sup>2</sup> (Riemann, 1967: 473) – seit dem 13. Jahrhundert in der taktstrichlosen Modalnotation, in der "ein senkrecht Strichlein von unbestimmter Länge" (*idem*: 235) zur "Kennzeichnung des Anfangs und des Endes einer Ligaturenkette" diene, das zugleich "die Bedeutung eines Gliederungs- oder Pausenstrichs" (*idem*: 580) erhielt, wobei es gemäß seiner syntaktischen bzw. physiologischen Funktion als *Divisio modi* oder *Suspirium* (*idem*: 921) bezeichnet wurde. Mit Einführung der modernen Notenschrift setzte sich die Praxis des hochgestellten Kommazeichens (') in der Musikliteratur insbesondere in Gesangs- und Bläserstimmen durch, "um die Stellen zu bezeichnen, bei denen geatmet werden soll". Darüber hinaus wird das Komma in Instrumentalwerken vor allem dann eingesetzt, "wenn eine 'Luftpause', d.h. eine nicht ihrem Werte nach notierte Unterbrechung beabsichtigt ist" (*idem*: 473), deren ungefähre Dauer – speziell innerhalb der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts – nur in Einzelfällen vom Komponisten vorbestimmt wird<sup>3</sup>.

---

1. Siehe Kapitel 3.4.2.1.1 (*Delimitación en la oralidad y delimitación en la escritura*): *Tradicionalmente se ha vinculado el uso de la coma a la presencia de una pausa breve o débil en la cadencia hablada. Si bien esta relación se verifica en muchos casos, no siempre la escritura de una coma responde a la necesidad de realizar una pausa en la lectura en voz alta y, viceversa, existen en la lectura pausas breves que no deben marcarse gráficamente, mediante comas, como la que se hace a veces entre sujeto y predicado* (*Ortografía*, 2010: 303).

2. Nicht zu verwechseln mit dem analogen Terminus, welcher unter dem Begriff "pythagoreisches Komma" das Verhältnis von 12 reinen Quinten zu 7 Oktaven bezeichnet.

3. Als Beispiel sei auf Karlheinz Stockhausens *Refrain Nr. 11* für drei Spieler verwiesen (komponiert 1959, Erstdruck Universal Edition Wien), in dem – neben vier weiteren Typen von bezüglich ihrer Dauer definierten Pausenzeichen – das Komma die kürzeste Unterbrechung von "ungefähr einer halben Sekunde" verursachen soll (übernommen aus Locatelli, <sup>4</sup>1984: 55, 75).

In Anlehnung an diese sich bis in die Gegenwart fortsetzende musikalische Tradition<sup>4</sup>, die ihm einerseits aus seiner langjährigen Praxis als Berufs-Klarinetist<sup>5</sup> sowie andererseits als umfassender Kenner der zeitgenössischen Instrumentalmusik<sup>6</sup> hinreichend vertraut sein musste, benutzte der spanische Komponist Carmelo [Alonso] Bernaola (1929-2002)<sup>7</sup> Kommata mit der bekundeten Absicht, den "plötzlichen Abbruch eines Tones" (*Corte repentino del sonido / Sudden cut of sound / Coupe subite du son*) zu signalisieren, wie aus den – üblicherweise seinen Partituren vorangestellten – Erläuterungen der von ihm seit Anfang der sechziger Jahre benutzten graphischen Zeichen hervorgeht. Angesichts der selbst für ein avantgardistisches Werk ungewöhnlichen Häufung von Kommazeichen in seinem 1968 komponierten Zweiten Streichquartett, *Superficie n° 4*<sup>8</sup> –etwa zweihundertdreißig auf nur zehn (von insgesamt elf) Partiturseiten–, die in diesem Ausmaß in späteren Kompositionen Bernaolas nur noch vereinzelt, vor allem in Werken für Blasinstrumente<sup>9</sup>, anzutreffen ist und in krassem

---

4. Das im spanischen Sprachraum gängige Standardwerk zur "Notation in zeitgenössischer Musik" (siehe Locatelli, 1984) berücksichtigt bei der (eine kritische Systematisierung vermissen lassenden) Beschreibung und Auflistung graphischer Zeichen das Komma in seiner traditionellen Bedeutung als Pause bzw. Unterbrechung, gemäß den zu Grunde gelegten Musikbeispielen (*idem*: 51ff.). Hingegen spart der Autor des vorausgegangenen deutschsprachigen Standardwerkes über *Das Schriftbild der Neuen Musik* die in der abendländischen Musiktradition verwurzelten Pausen- und andere Zeichen, darunter das Komma, vollständig aus seinen kritisch-analytischen Betrachtungen aus (Karkoschka, 1984).

5. Das in Spanien bis heute (selbst im französischen Originaltext) als unentbehrliches Standardwerk für Klarinettenisten geltende dreibändige Lehrbuch von Aurelio Magnani – erstmals um 1900 in Paris unter dem Titel *Méthode complète de Clarinette* erschienen – verweist in der erweiterten spanischen Fassung von Filotette Martorella explizit auf die praktische Umsetzung des in den musikalischen Übungsbeispielen zuhauf verwendeten Kommazeichens, das den Zeitpunkt zum Atmen bestimmt: *la coma (') indica donde se debe respirar* (Magnani, 1967: I/11). Im Unterschied zu dieser mit einer physiologischen Reaktion des Bläusers verbundenen Definition des Kommas, übernimmt der Klarinetist und Komponist Jesús Villa Rojo in seiner dem zeitgenössischen Repertoire vorbehaltenen Klarinettenschule (welche auf fünf Werke Bernaolas Bezug nimmt) die in der musikalischen Avantgarde (neben anderen, außerhalb der Tradition liegenden Zeichen) allgemein üblich gewordene Bedeutung des Kommas zur Kennzeichnung einer kurzen Unterbrechung des musikalischen Diskurses: *' indica una breva pausa* (Villa Rojo, 1984: 116).

An dieser Stelle sei dem Klarinettenisten und promovierten Musikwissenschaftler Francisco José Fernández Vicedo Dank gesagt für diesbezügliche Hinweise auf Lehrwerke und Kompositionen (sowohl des klassisch-romantischen als auch des zeitgenössischen Repertoires), in denen sich (in der Klarinettenstimme) Kommas finden.

6. Es sei daran erinnert, dass Bernaola erstmals 1960 (und dann wieder 1961) die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt besuchte und dabei Gelegenheit hatte, Kontakt zu den führenden Komponisten der europäischen Avantgarde, wie Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur, Carter, Maderna und Kagel, aufzunehmen (siehe García del Busto, 2004: 63-64).

7. Zu Leben und Werk des Komponisten siehe Heine (1999 und 2001), Ibarretxe (1999), Villa Rojo (2003) sowie García del Busto (2004).

8. Erstdruck der revidierten Fassung (1969) bei Editorial de Música Española Contemporánea (= EMEC), Madrid 1979. Die Uraufführung des Ricardo Bellés gewidmeten Werkes erfolgte im April 1969 durch das Cuarteto de Juventudes Musicales de Madrid im Instituto Alemán der spanischen Hauptstadt (nach García del Busto, 2004: 344).

9. Als Beispiele hierfür wären zu nennen *Per due* für Flöte und Klavier (1974; Erstdruck EMEC, Madrid 1984) und *Superposiciones variables* für Klarinette und Tonband (*cinta*) (1976; Erstdruck *idem* 1981).

Gegensatz zum Lakonismus der Spielanweisung steht, erhebt sich die Frage, ob das musikalische Komma in der betreffenden Partitur über seine ursprüngliche Bedeutung als eine Unterbrechung bewirkender Pausenstrich hinaus etwa noch andere Funktionen ausübt. Hierzu ist zu berücksichtigen, dass das Komma in *Superficie N° 4* auf Grund der Häufigkeit seines Vorkommens gegenüber den anderen in dem Werk benutzten Pausenzeichen eine absolute Vorrangstellung einnimmt: nur in einem Fall wird es von einer notierten "großen" Generalpause ersetzt (Partiturseite 12: *G.P.* [= *gran pausa*]) sowie an zwei weiteren Stellen mit einer "kleinen" Generalpause kombiniert (Seiten 11 und 15: *P.P.* [= *pequeña pausa*]), deren zeitliche Ausdehnung gleichfalls nicht konkret festgelegt ist.

## 2. DER GEBRAUCH DES KOMMAS IN BERNAOLAS *SUPERFICIE N° 4*

Für Bernaolas Kompositionsstil der sechziger Jahre ist die Werkgruppe von vier *Superficies*<sup>10</sup> (Oberflächen) kennzeichnend, da sie beispielhaft für seine Tendenz zu stillstehenden und zugleich in sich bewegten Klangflächen ist, bei deren Erzeugung aleatorische Techniken eine wichtige Rolle spielen, die der Komponist als Folge seiner Kontakte zur europäischen Avantgarde erstmals 1961 in *Superficie N° 1* angewandt hatte. Nach Experimenten mit kontrastierenden Klangfarben in den für gemischte Ensembles komponierten *Superficies N° 1* und *N° 3* (1963) bzw. einer Einzelstudie des Violoncelloklangs in *Superficie N° 2* (1962) entschied sich Bernaola 1968 beim vierten Werk dieser Gruppe für den homogenen Streicherklang in traditioneller Quartett-Besetzung, den er bereits 1957 – allerdings mit konventionellen Stilmitteln – im Ersten Streichquartett (revidiert 1961) erprobt hatte. Kennzeichnend für das Notenbild von *Superficie N° 4* ist die seit Ende der fünfziger Jahre in nichttonaler zeitgenössischer Musik übliche ametrische Gestaltungsweise, bei der die zeitliche Ausdehnung von Einzeltönen graphisch durch Dauernstriche dargestellt wird, welche einen nicht pulsierenden, amorphen Klangverlauf symbolisieren.

### 2.1 Das Komma als optisches Zeichen

Mit dem Verzicht auf Taktstriche und dem ggf. damit verbundenen Verlust eines metrischen Ordnungsgefüges wird dem Interpreten ein wichtiges Bezugssystem zur Orientierung vorenthalten, die durch die Integration von bezüglich Dauer und Tempo *ad libitum* auszuführenden aleatorischen Elementen zusätzlich erschwert wird. In Kenntnis der sich daraus für die Aufführungspraxis ergebenden Problematik, verwies Bernaola im Vorwort der Partitur ausdrücklich auf die Notwendigkeit, dass "jeder Instrumentist 'sieht und hört' was die anderen

---

10. Vor dem im vorliegenden Text erörterten Zweiten Streichquartett, *Superficie N° 4* (1968), entstanden in chronologischer Folge *Superficie N° 1* für Holzbläserquartett, Streichquartett, Schlagzeug und Klavier (1961), *Superficie N° 2* für Violoncello solo (1962, revidiert 1965) sowie *Superficie N° 3* für Flöte/Piccoloflöte, Alt-Saxophon, Xylophon und vier Bongos (1963). Ende der siebziger Jahre komponierte Bernaola das letzte Werk dieser Gruppe, *Superficie N° 5* für Kontrabass solo (1979).

machen" (Bernaola, 1979: 4)<sup>11</sup>, womit er indirekt an den in der Gattungstradition verankerten Topos vom "Gespräch" anspielte (Finscher, 1998: 1926f.). Zur Unterstützung der Kommunikation zwischen den Spielern, die naturgemäß ohne Dirigenten auskommen müssen, stellte er das musikalische Komma zur Verfügung, welches sich vereinzelt zwar bereits in früheren Werken Bernaolas aus den sechziger Jahren findet<sup>12</sup>, aber als graphisches Hilfsmittel erst in *Superficie N° 4* zu voller Bedeutung gelangte.

Als optisches Zeichen stellt das Komma vor allem einen Ersatz für den Taktstrich dar und bietet den Spielern eine aufführungstechnisch notwendige Koordinierungshilfe, indem es – wenngleich nicht immer mit der zu erwartenden Systematik – in der Funktion eines verbindlichen Markierungspunktes den Verlauf einzelner Klangereignisse regelt. Dabei steht es in enger Beziehung zur Signalfunktion des Dauernstrichs, der eines der wichtigsten Stilmittel der Komposition zur Kennzeichnung des Endes syntaktischer Einheiten ist und zum Zweck der Gestaltung eines gemeinsamen Abschlusses bevorzugt an zeitlich versetzte Tonbewegungen angehängt wird, die häufig von mehrfach wiederholten aleatorischen Kontrapunkten herrühren.

Beispielgebend für dieses kombinatorische Verfahren der Schlussbildung ist der bezüglich seiner realen Dauer nicht determinierte erste Abschnitt (siehe Notenbeispiel 1)<sup>13</sup>, der von einem in sich bewegten, aus der Überlagerung von *ad libitum* repetierten Fünf- (2. Geige), Sechs- (1. Geige), Sieben- (Bratsche) und Achtton-Figuren (Violoncello) resultierenden klusterartigen Klangfeld (*g-a-h-c'-cis'-d'-e'*) geprägt ist. Die innere Mobilität dieses heterogenen Klangs erstarrt mit dem sukzessiven Eintritt von Dauernstrichen, die das Ende des Abschnitts ankündigen, welches mittels Kommazeichen in den drei Oberstimmen herbeigeführt wird, während der Liegeton des Violoncellos zum neuen Abschnitt überleitet:

---

11. Originaltext: *Para la ejecución de « Superficie N.º 4 », es preciso que cada instrumentista « vea y oiga » lo que hacen los demás... / To perform « Superficie No. 4 » it is required that each player « see and hear » what the others do... / Pour l'exécution de « Superficie N.º 4 », il faut que chaque instrumentiste « voit et écoute » ce que les autres font...*

12. In *Traza* für 4 Schlagzeuger, Klavier und Celesta (1966; Erstdruck EMEC, Madrid 1981) werden Kommas bezeichnenderweise nur in den eingeschobenen taktstrichlosen, als *senza tempo* ausgewiesenen Abschnitten verwendet (Partiturseiten 12 und 13), die das jeweils gültige, durch Taktstriche und Metrumsangaben kenntlich gemachte Ordnungsprinzip vorübergehend aufheben.

13. Zum besseren Verständnis erfolgt die Zählung der insgesamt siebzehn Abschnitte gemäß der Nummerierung im Erstdruck (Nr. 1-16 ohne Zählung des ersten Abschnitts).

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Muy tranquilo' and the section is numbered '1'. Each staff begins with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) and a 'cresc.' (crescendo) line. Above each staff, the instruction 'ripete ad lib.' is written. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents. The Violoncello part ends with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo).

Notenbeispiel 1 (Seite 5 des Erstdrucks)<sup>14</sup>

Darüber hinaus markiert das mit einem Dauernstrich kombinierte Komma in zahlreichen Fällen einen Beginn, wie der dritte Abschnitt (Nr. 2; siehe Notenbeispiel 2) zeigt, in dem ein statisches Klangfeld sukzessive aufgebaut und transformiert wird. Ein Komma bewirkt in der ersten Geige die Unterbrechung von deren oberem Liegeton (a') und dient zugleich dem Violoncello als optisches Signal für den Einsatz eines als quintgeschichteter Vierklang wahrgenommenen Akkords (*Cis-G-dis-b*), dessen in Form einer *Vibrato*-Liegenote verselbständigter Spitzenton (notiert als gewellter Dauernstrich) vorübergehend die unterbrochene Geigenstimme ersetzt. Einzelne Komponenten des mutierenden Klangfeldes sind durch drei- bzw. viertönige *Pizzicato*-Einwürfe (Violoncello / 2. Geige) scharnierartig verbunden, deren – im Sinne der Spielanweisung – intendierter rascher Abbruch durch Kommata bekräftigt wird, welche zugleich graphische Hinweise für den nachfolgenden Einsatz bzw. die Wiederaufnahme der entsprechenden Liegetöne in der Bratsche und ersten Geige darstellen:

In seiner Funktion als graphisches Zeichen gewährleistet das Komma die Kommunikation zwischen den Spielern in Fällen dialogartiger Beziehungen. So unterbricht das Komma im siebenten Abschnitt (Nr. 6; siehe Notenbeispiel 3) einen – mittels gewellter Dauernstriche dargestellten<sup>15</sup> –oszillierenden Tritonus-

14. ©1979, abgedruckt – wie alle anderen Musikbeispiele – mit der freundlichen Genehmigung der Erben Bernaolas und des Verlags EMEC (E-28009 Madrid/Spanien, Calle Alcalá, 70; <http://www.seemsa.com/>).

15. Laut Spielanweisung handelt es sich um Töne, die auf- und abwärts oszillieren, ohne die jeweils benachbarten Halbtöne zu erreichen: *Oscilando el sonido hacia arriba y hacia abajo, sin llegar al medio tono.* / *Oscillating the sound upwards and downwards, without reaching the middle tone* [sic; irrtümlich für *half tone* bzw. *semitone* (Anm. des Verf.)] / *En oscillant le son vers en haut et en bas sans arriver au moyen ton[e]* [sic; irrtümlich für *demi-ton*] (Bernaola, 1979: 2).

Notenbeispiel 2 (Seite 6/2. System)

pedalklang (*f-h'*) der zweiten Geige und gibt damit der Bratsche das Signal für den Einsatz einer mehrmals wiederholten Viertonfolge im Kleinterzambitus (*g-fis-e-fis*), deren kreisender Melodieduktus als Variante der zweistimmig parallelen Oszillationsbewegung interpretierbar ist, die ihrerseits unmittelbar nach dem Abbruch der Bratschenfigur, just in der auf diese folgenden Kommmapause, wieder aufgenommen wird:

Notenbeispiel 3 (Seite 10/2. System)

Trotz der graphischen Orientierungshilfen ist in den meisten Fällen allerdings – wie von Bernaola im Vorwort vermerkt – die zusätzliche Verständigung der Interpreten untereinander mittels Blickkontakt unerlässlich, insbesondere zur Beendigung der durch die Spielanweisung [*ripete*] *ad libitum* kenntlich gemachten aleatorischen Passagen, deren zeitliche Ausdehnung im Belieben der ausführenden Musiker steht – wie am Ende des ersten (siehe Notenbeispiel 1), vierten (Nr. 3: Seite 7/2. System; siehe Notenbeispiel 11), fünften (Nr. 4: Seite 8/1. System) und sechsten Abschnitts (Nr. 5: Seite 9/2. System), wo das Kommazichen die Funktion einer Zäsur (erster Abschnitt) bzw. Generalpause (Nr. 3-5) hat-, sowie generell zum gleichzeitigen Abbruch der von mehr als einem Instrument gespielten, als Dauernstriche bzw. deren Varianten dargestellten Liegetöne (siehe z.B. Notenbeispiel 3).

## 2.2. Das Komma als formbildendes und gestalterisches Mittel

Das Konstruktionsprinzip von *Superficie N° 4* basiert auf dem Verfahren der Reihung kontrastierender Formteile und -glieder, die mittels Tonmaterial, Klangfarbe (Spieltechnik), Satzart, Kompositionsstil, Agogik und Dynamik definiert sind und als statische bzw. dynamische Abschnitte einen dialektischen Gegensatz bilden. Als musikalisch-syntaktisches Darstellungsmittel übt das Komma eine wichtige formbildende Funktion aus, denn es dient – vorwiegend als Generalpause<sup>16</sup> oder Zäsur – zum einen (in Analogie zum Punkt in der Linguistik) der Kennzeichnung des Schlusses von selbständigen Formteilen und Binnenformgliedern und zum anderen (gemäß dem gleichnamigen linguistischen Interpunktionszeichen) der Abgrenzung zwischen (sich zum Teil überlappenden) Formteilen bzw. -gliedern.

Simultane Kommazeichen grenzen in Form kurzer Generalpausen acht der insgesamt siebzehn kontrastierenden Abschnitte deutlich voneinander ab [Nr. 2/3: Seite 7/1. System<sup>17</sup>; Nr. 3/4: Seite 7/2. System (siehe Notenbeispiel 11); Nr. 4/5: Seite 8/1. System; Nr. 6/7: Seite 10/2. System (siehe Notenbeispiel 3); Nr. 7/8: Seite 11/1. System (siehe Notenbeispiel 4); Nr. 8/9: Seite 11/2. System], wobei auffallend ist, dass diese Art der trennenden Strukturierung nur in der ersten Hälfte der Komposition mehr oder weniger systematisch angewandt

Notenbeispiel 4 (Seite 11/1. System)

16. Die mittels simultaner Kommata gebildeten Generalpausen unterscheiden sich von zwei weiteren (allerdings nur sporadisch) in *Superficie N° 4* verwendeten Pausentypen gleicher Funktion, deren expliziter Zusatz "groß" bzw. "klein" auf eine im Vergleich geringere zeitliche Ausdehnung der Kommmapause schließen läßt.

17. Die (der erkennbaren Tendenz beim Abbruch von Dauerstrichen widersprechende) Abwesenheit eines Kommas in der Bratschenstimme stellt eines von zahlreichen Beispielen für die nicht immer stimmige Zeichensetzung in *Superficie N° 4* dar und ist an dieser Stelle als mögliches Versäumnis seitens des Komponisten oder des Kopisten der Erstausgabe erklärbar.

wurde. Der Höhepunkt dieses ersten Formblocks wird in dessen vorletztem Abschnitt (Nr. 7) mit Hilfe einer vierstimmigen Engführungs-Passage erreicht (siehe Notenbeispiel 4), deren rasche, sich über vier Oktaven erstreckende und in ein "schnelles *Glissando*" (*gliss rápido*) übergehende Aufwärtsbewegung sukzessive auf den jeweils möglichen Spitzentönen – notiert als bezüglich der Tonhöhe nicht definierte Dauernstriche – verharnt, welche streckenweise mit Quintenklängen der schlagzeugartig behandelten leeren Saiten kombiniert sind. Die formbildende Funktion der am Ende dieser Passage als Zäsur wirkenden Kommata, die in der Aufführungspraxis den (mittels Blickkontakt festzulegenden) Moment des zeitgleichen Abbruchs der vier Liegetöne signalisieren, wird durch eine explizit kenntlich gemachte "augmentierte" Generalpause (*pequeña pausa / P.P.*) bekräftigt:

Die Spannung dieser expressiven Passage wird im epilogartigen neunten Abschnitt (Nr. 8; siehe Notenbeispiel 5) mittels einer sich auf Dynamik, Klangfarbe, Agogik und Klangdichte auswirkenden Rücknahme der musikalischen Gestaltungsmittel stufenweise abgebaut bis zum Erreichen eines *Vibrato* zu spielenden Unisono-Liegetons (es), der als Ruhezone und gemeinsamer Zielpunkt unspektakulär den ersten Teil der Komposition beschließt. Das Ende dieses durch gewellte Dauernstriche dargestellten und damit bezüglich seiner zeitlichen Ausdehnung nicht determinierten Einklangs – dem einzigen im gesamten Werk – wird durch Kommata herbeigeführt, die zugleich als Generalpduse dienen, welche den Streichern das Entfernen des in diesem Abschnitt verwendeten Dämpfers ermöglicht:

The image shows a musical score for section 8, consisting of four staves. A box with the number '8' is at the top left. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'mf' and 'sord.' (sordina). The second measure is marked 'f' and 'senza sord.' (senza sordina). The notes in the first measure are chords that move up the scale. The notes in the second measure are sustained notes with a wavy line above them, indicating vibrato.

Notenbeispiel 5 (Seite 11/2. System)

Abweichend von diesem ersten Formteil aus neun Abschnitten kommen in den fünf nachfolgenden (Nr. 9-13) keinerlei Kommazeichen zur Verwendung, und die auf dem Prinzip der kontrastierenden Reihung basierenden formbildenden Mittel sind ausschließlich kompositionstechnischer und gestalterischer Art. Eine Ausnahme bildet der statische zehnte Abschnitt (Nr. 9: Seite 12/1. System) –

charakterisiert durch die hartnäckige Wiederholung eines schlagzeugartig mit dem Frosch angerissenen und mittels Terzengriffen (im Violoncello als verminderte Quarte notiert) von den vier Spielern erzeugten Klusterklangs –, dem, als Ersatz für Kommazeichen (die sich als graphisches Abbruchsignal auf Grund der auf dreißig Schläge festgelegten Menge an dieser Stelle erübrigen), eine explizit als *gran pausa* (G.P.) ausgewiesene “große” Generalpause folgt, die eine deutliche Abgrenzung zum kontrastierenden elften Abschnitt (Nr. 10) bewirkt. Dieser weist einen völlig neuen Charakter auf und stellt, in umgekehrt komplementärer Ergänzung zum vorletzten Abschnitt des ersten Teils (Nr. 7), eine mit Hilfe von Tempo (*Lentamente*), Dynamik (*ppp*), Klangfarbe (*Flageolett*) und Klangmaterial (überlagerte Dreitonfolgen) generierte Antiklimax dar.

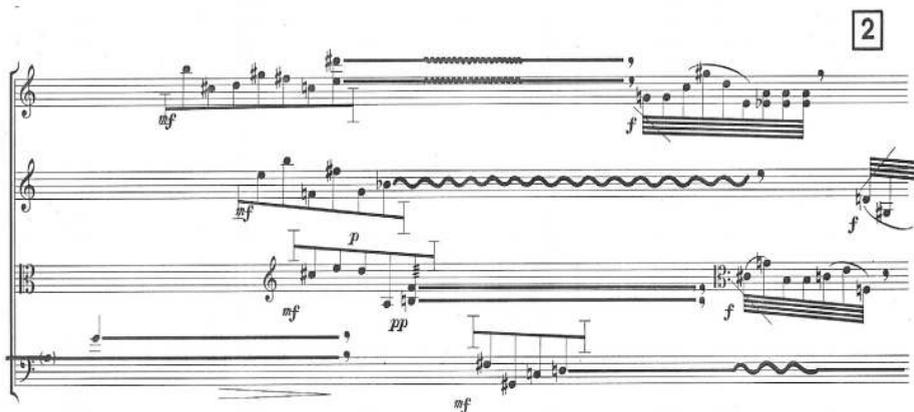
Das Notenbild der drei letzten Formabschnitte von *Superficie N° 4* (Nr. 14-16) wird erneut vom häufigen Gebrauch des Kommazeichens bestimmt, das hier allerdings überwiegend als gestalterisches Element eingesetzt ist. Als Generalpause kommt es nur noch am Ende des dynamischen – bezüglich seiner Stilvielfalt zum dritten Abschnitt (Nr. 2) analogen – fünfzehnten Abschnitts (Nr. 14) zum Einsatz (Seite 14/2. System), dort allerdings (im Unterschied zum ersten Teil der Komposition) nicht mit der erwarteten Strenge: trotz der Verwendung von Dauernstrichen in den vier Instrumenten, signalisiert lediglich ein einziges Komma in der ersten Geige den zur Abgrenzung vom nachfolgenden aleatorischen Kontrastabschnitt nötigen simultanen Abbruch der betreffenden Liegetöne und hat zugleich eine für alle Spieler verbindliche Bedeutung als kurze Pause.

Als Interpunktionsmittel zur Gliederung musikalischer Sinneinheiten wird das Komma vor allem innerhalb derjenigen Abschnitte verwendet, deren dynamischer Charakter aus der Vielfalt verschiedenartiger musikalischer Ereignisse resultiert. Auch hier tritt das Kommazeichen bevorzugt in Verbindung mit einem oder mehreren, einen syntaktischen Abschluss gestaltenden Dauernstrichen auf, die sich häufig mit dem neuen Formglied verschränken und sowohl gleich-

Notenbeispiel 6 (Seite 6/1. System)

zeitig als auch graduell versetzt beendet werden. So wird im zweiten Abschnitt (Nr. 1; siehe Notenbeispiel 6) der einleitende Doppelgriff-Dauernstrich des Violoncellos kurz vor seinem Abbruch mittels Komma von engführungsartig einsetzenden, rhythmisch freien Melodiefragmenten der Oberstimmen überlagert, die – nacheinander in Dauernstriche mündend (teilweise gewellt als *Vibrato* bzw. Oszillation dargestellt) und um die an letzter Stelle hinzutretende Violoncellostimme ergänzt – eine eigenständige, mit dem folgenden Binnenglied verschränkte Sinneinheit bilden, deren Begrenzung wiederum durch Kommata gekennzeichnet ist:

Eine seltenere Verwendung im Sinne einer Zäsur findet das Kommazeichen innerhalb von Binnengliedern in Verbindung mit einem kurzen Akkord oder Einzelton, mit dem es sich – bevorzugt zum Zwecke emphatischer Schlusswirkungen –, ähnlich dem Gebrauch in metrisch gestalteter Musik, in der Art einer auffüllenden Pause ergänzt. Beispielhaft hierfür ist die erste syntaktische Einheit des siebenten Abschnitts (Nr. 6; siehe Notenbeispiel 7), die, im Anschluss an den sukzessiven Auf- und Abbau eines mittels Dauernstrichen dargestellten Achtklangs, durch einen bezüglich des Klangmaterials komplementären Vierklang (*g-h'-f''-cis'''*) der ersten Geige zu einem kraftvollen Ende geführt und mittels Komma deutlich vom darauffolgenden kontrastierenden Formglied abgegrenzt wird:



Notenbeispiel 7 (Seite 10/1. System)

Desgleichen übt im nächsten Formglied die auf einen schlusskräftigen *Pizzicato-Flageolett*-Ton (e') der Bratsche folgende auffällende Kommmapause (siehe Notenbeispiel 3) eine formbildende Funktion aus zur Trennung zweier – durch ein oszillierendes Doppel-Pedal (2. Geige) verknüpfter – musikalischer Sinneinheiten, in denen sich gestalterische Prinzipien von Vielfalt und Einheit gegenüberstehen, einerseits in Form eines wechselseitigen Dialogs zwischen Bratsche und erster Geige anhand kurzer Melodiefragmente (siehe Notenbeispiel 7) und andererseits mittels Wiederholung einzelner Töne (1. Geige), Akkorde (2. Geige) oder Tonfolgen (Bratsche), mit der sich die statische Schlusspassage dieses Abschnitts ankündigt (siehe Notenbeispiel 3).

Als gestalterisches Element signalisiert das Kommazzeichen generell (wenngleich nicht immer mit der erwarteten Konsequenz) die individuelle Beendigung einzelner Motive oder Liegetöne und separiert aneinandergereihte Tonfolgen, Einzeltöne oder Akkorde. Häufig erweist sich dabei das Komma allerdings (im Sinne der Spielanweisung, die den plötzlichen Abbruch eines Tones vorschreibt) als überflüssig, insbesondere in Verbindung mit äußerst schnell auszuführenden melodischen Elementen, deren Ende sich nach Ablauf der entsprechenden Töne von selbst einstellt (siehe z.B. Notenbeispiel 6, 1. Geige und Bratsche).

Beispielhaft für den trennenden Gebrauch von Kommata anlässlich der Reihung kleinster musikalischer Sinneinheiten sind die beiden letzten Abschnitte von *Superficie N° 4*, die im Rahmen der Großform die Funktion einer Coda ausüben. Im aleatorischen vorletzten Abschnitt (Nr. 15; siehe Notenbeispiel 8) unterstützen Kommazzeichen die horizontale Auflösung eines, laut Spielanweisung, beliebig oft zu wiederholenden (*Repetir varias veces*) zwölfköstigen Klangfeldes, das sich aus der Überlagerung komplementärer Motive und ihrer Varianten ergibt, womit gegen Ende des Zweiten Streichquartetts ein letztes Mal die Idee von in sich bewegten homogenen Klangflächen aufgegriffen und kompositionstechnisch umgesetzt wird:

15

15 Repetir varias veces

16 pizz

⊛ Quasi sul pont.

Notenbeispiel 8 (Seite 15/1. System)

Der zäsurlose und offenbar graduelle Übergang auf ungleichmäßig zwischen den Stimmen verteilte und durch Kommata getrennte *Pizzicato*-Zweiklänge verursacht zu Beginn des letzten Abschnitts (Nr. 16; siehe Notenbeispiel 8) eine Verlangsamung der Bewegung, die als Folge kurzer Motiveinwürfe, gestrichen in *Fortissimo*, eine neuerliche, diesmal *stretta*-artige Steigerung erfährt, welche zu einem letzten Höhepunkt führt (siehe Notenbeispiel 9), auf dem sie – ungleichzeitig in den vier Stimmen und unterstützt von Kommazzeichen – abrupt abbricht. Das unvermittelte Aussetzen der motivischen Überlagerungen verursacht eine momentane Stauung der Spannung, die durch eine „auskomponierte“ General-

pause (*pequeña pausa* / *P.P.*) hinausgezögert wird und sich erst mit dem simultanen Eintritt der vier Spieler in einem vom jeweils höchstmöglichen (durch Pfeil dargestellten) Ton herabstürzenden *Glissando* entlädt, um, abgebremst durch parallel fallende *Arpeggio*-Figuren der leeren Saiten, schließlich in einem durch Dauernstriche zeitlich gestreckten Vierklang zum Stillstand zu kommen:

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The score is divided into two systems. The first system features various techniques: 'arco' (arco), 'pizz' (pizzicato), and 'sf' (sforzato). The second system is marked with '(1) pequeña pausa' and 'gliss rápido' (rapid glissando). The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p. p.' (pianissimo). The bottom left of the score reads 'Printed in Spain - Impreso en España' and the bottom right reads 'Graficos Agrup. S. A. - C/ Adolfo, 4 - Madrid, 1979'.

Notenbeispiel 9 (Seite 15/2. System)

Kennzeichnend für die Gestaltung des Schlusses von *Superficie N° 4* ist die Verwendung einer auffällenden Kommmapause (siehe Notenbeispiel 9), die sich mit der an den jeweiligen Dauernstrich der vier Streichinstrumente angefügten und im Sinne eines *Sforzato* mittels Abstrich betonten Achtelnote ergänzt. Während der aus einem Ganzton (notiert als None) und einem Halbton sowie einer die beiden Sekunden verbindenden Quarte gebildete Schlussakkord (C, d, g, gis) retrospektiv (und zum Teil komplementär) die Hauptintervalle der Komposition hervorhebt, wird die Bedeutung des Kommas als strukturierendes Interpunktionszeichen nochmals durch diese letztmalige Verwendung unterstrichen, bei der es die Funktion eines syntaktischen Schlusspunktes ausübt.

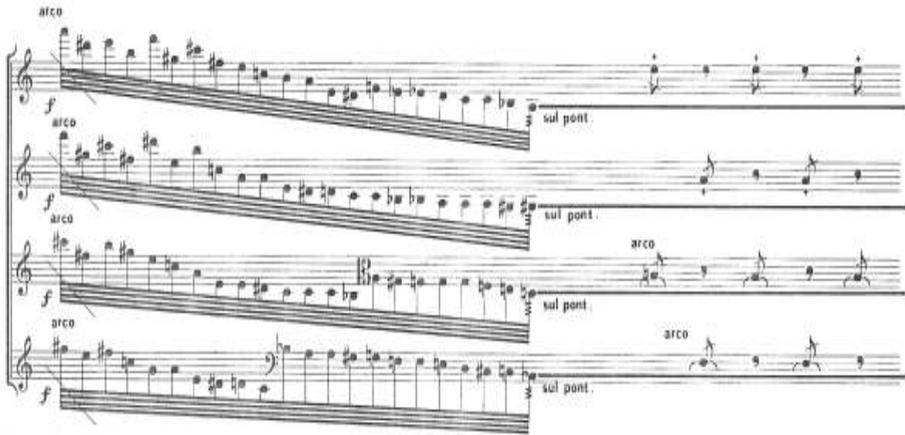
### 2.3. Das Komma als stilistische Pause

Neben den kommentierten aufführungstechnischen und formbildenden Aufgaben erfüllt das Kommazeichen in *Superficie N° 4* als stilistisches Mittel auch eine semantische Funktion, insbesondere zur Unterscheidung der kontrastierenden Klangfelder. In der Art eingestreuter Pausen erhöht das expressive Komma einerseits die Transparenz des Satzes und dient andererseits der Differenzierung der einzelnen Stimmverläufe, wobei Umfang und Häufigkeit seines Auftretens den Charakter des "melodischen" Duktus maßgeblich mitbestimmen.

Innerhalb der durch die Vielfalt der Klangereignisse gekennzeichneten dynamischen Zonen werden zur Unterstreichung der beabsichtigten Mobilität bevor-

zugt unregelmäßig verteilte und im Zusammenklang der Stimmen nicht simultane Kommappausen eingesetzt, die einer periodischen Pulsation entgegenwirken, wie im expressiven vorletzten Abschnitt (Nr. 15; siehe Notenbeispiel 8), dessen Atemlosigkeit aus dem üppigen Gebrauch von mit kurzen Motiven unterschiedlicher Länge kombinierten Kommata resultiert.

Regelmäßige Pauseneinschnitte führen hingegen zu gegenteiligen Ergebnissen, indem sie zu einer Beruhigung der betreffenden dynamischen Zonen beitragen. So begünstigt im zweiten Formglied des sechsten Abschnitts (Nr. 5; siehe Notenbeispiel 10) der periodisch über Dauernstrichen ausgeführte *Hoquetus*-artige Wechsel zwischen paarweise alternierenden Zweiklängen und Kommappausen das pendelnde Ausschlagen einer äußerst schnellen, vierstimmig über drei Oktaven abfallenden Eröffnungsfigur, womit der amorphe Klangverlauf der tremolierten Liegetöne (*B-d-gis-a*) eine gleichförmig pulsierende Rhythmisierung erfährt:

The image shows a musical score for four staves, likely representing different instruments. The notation is complex, featuring many notes and rests. Above the first staff, the word 'arco' is written. Above the second staff, 'arco' is written at the beginning and 'sul pont.' is written later. Above the third staff, 'arco' is written at the beginning and 'sul pont.' is written later. Above the fourth staff, 'arco' is written at the beginning and 'sul pont.' is written later. The score is written in a single system, with a double bar line at the end.

Notenbeispiel 10 (Seite 8/2. System)

Innerhalb statischer Zonen evoziert die regelmäßige Distribution von Kommata zwar ebenfalls den Effekt rhythmischer Gleichförmigkeit der betreffenden Passagen, doch verstärkt die periodische Alternanz zwischen Kommazeichen und Akkorden bzw. Einzeltönen im Zusammenspiel mit anderen kompositorischen Elementen zugleich den Eindruck inhärenter Bewegung. So beruht die Mobilität des – auf einem einzigen Klangereignis gründenden – vierten Abschnitts (Nr. 3; Notenbeispiel 11) hauptsächlich auf der Überlagerung einer schnellen, beliebig oft zu wiederholenden (*ripete ad. lib.*) *Arpeggio*-Figur (1. Geige) und deren auf die Vertikalstruktur übertragenen Variante, die im beharrlichen Wechsel mit Kommappausen eine dem kreisenden Ostinato metrisch entgegenwirkende regelmäßige Pulsation erzeugt (2. Geige). Diese harmonische Struktur aus vier Tönen ergänzt sich mit zwei unterschiedlich artikulierten, schlagzeugartig repetierten Zweiklängen (Bratsche, Violoncello) zu einem achttönigen Klangfeld (*B-e-g-d'-fis'-a'-es''h''*), das – im Sinne von Bernaolas *Superficie*-Idee – als Folge der rhythmischen Behandlung der einzelnen Schichten stillstehend und in sich bewegt zugleich ist:

Notenbeispiel 11 (Seite 7/2. System)

### 3. DIE BEDEUTUNG DES KOMMAS IN *SUPERFICIE N° 4*

Als optisches Zeichen, formbildendes und gestalterisches Mittel sowie stilistische Pause übt das musikalische Komma in *Superficie n° 4* eine dreifache Funktion aus und geht damit weit über die Bedeutung hinaus, die Béla Bartók fünfzig Jahre zuvor in einer den Bedürfnissen der Neuen Musik angepassten funktionalen Neuinterpretation dem Kommazeichen beigemessen hatte, welches er (z.B. im ersten Satz des 1915-17 komponierten Zweiten Streichquartetts) im Sinne von Fermaten einsetzte, um ein momentanes Innehalten des melodischen Flusses zu bewirken.

Als Folge der für *Superficie N° 4* charakteristischen ametrischen Gestaltungsweise und des amorphen Klangverlaufs kommt das Komma bevorzugt als musikalisch-syntaktisches Darstellungsmittel zum Einsatz zwecks Strukturierung der nach dem Prinzip der Reihung angelegten Komposition. Wenngleich die Abfolge der im Wesentlichen mittels Komma abgegrenzten syntaktischen Einheiten vom Komponisten festgelegt ist, das formale Ergebnis somit feststeht, liegt es letztendlich im Ermessen der Interpreten zu entscheiden, welche Wichtigkeit sie den einzelnen Binnenformteilen einräumen auf Grund der Möglichkeit, die betreffenden *ad libitum*-Elemente beliebig oft zu wiederholen und damit die hierarchische Stellung der jeweiligen aleatorischen Abschnitte und deren Funktion im Gesamtgefüge (als unter- oder übergeordnete Formglieder) zu bestimmen. Dadurch wird die Form – trotz ihrer Stabilität hinsichtlich der Organisation der Teile – zu einem in Bezug auf den musikalischen Gehalt flexiblen Parameter, der, gemäß der Idee der *Superficie*-Kompositionen, ebenso in sich beweglich ist wie der Klang.

Neben der auffallenden Häufigkeit führt im untersuchten Werk vor allem die stellenweise erkennbare Tendenz zu Gesetzmäßigkeiten bei der Verwendung von

Kommata zur Überlegung, ob Bernaola in *Superficie N° 4* eine – zur Linguistik analoge – Systematisierung des Kommazeichens in der Musik beabsichtigte mit dem Zweck, die praktische Ausführung und das theoretische Verständnis zeitgenössischer Werke zu erleichtern. Gegen ein bewusstes methodisches Vorgehen spricht allerdings das (zum Teil als drucktechnisches Versehen entschuldbare) Fehlen einer durchgängigen Logik bei der Zeichensetzung, der es mitunter an Konsequenz mangelt. Die Tatsache, dass keines seiner späteren Werke in einem nur annähernd umfangreichen Ausmaß Kommata aufweist und *Superficie N° 4* diesbezüglich ein einmaliges Phänomen blieb, könnte darauf hindeuten, dass sich Bernaola nach den in seinem Zweiten Streichquartett gemachten experimentellen Erfahrungen bei der Verwendung von Kommazeichen der Grenzen einer Analogisierung von Linguistik und Musik bewusst geworden war.

## BIBLIOGRAPHIE

- BERNAOLA, Carmelo A. (1979). "Sonidos gráficos. Graphic Marks. Signes graphiques". In: *Superficie N° 4 (Cuarteto N° 2)*. Madrid: EMEC, S. 2-4.
- Duden. *Band 1. Die deutsche Rechtschreibung* (1996). 21. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- FINSCHER, Ludwig (1998). "Streichquartett". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Spalten 1924-1977.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2004). *Carmelo Bernaola: la obra de un maestro*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; 419 S.
- HEINE, Christiane (1999). "Alonso Bernaola, Carmelo". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 1. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Spalten 526-531.
- HEINE, Christiane (2001). "Alonso Bernaola, Carmelo". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 1. Zweite Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London: Macmillan Publishers Ltd., S. 416-417.
- IBARRETXE, Gotzon (1999). "Carmelo A. Bernaola: de la fenomenología sonora al significado textual". In: *Musiker*, n° 11; S. 49-63.
- KARKOSCHKA, Erhard (1984). *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik* [1966]. Dritte Auflage. Celle: Hermann Moewig Verlag; 185 S.
- LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María (1984). *La notación de la música contemporánea* [1973]. Vierte Auflage. Buenos Aires: Ricordi Americana; 83 S.
- MAGNANI, Aurelio (1967). *Método completo para clarinete*. 3 Bände. Edición revisada y ampliada por Filotette Martorella. Buenos Aires: Ricordi Americana [1953?]. Übersetzte, revidierte und erweiterte Fassung der *Méthode complète de Clarinette*. 3 Bde. Paris ca. 1900.
- MARCO, Tomás (1976). *Carmelo A. Bernaola*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; 124 S.

Heine, C.: Funktionen des Kommas in *Superficie n° 4* (1968) von Carmelo Bernaola (=Zweites...

*Ortografía. Publicación que incorpora al texto tradicional las Nuevas Normas declaradas de aplicación preceptiva desde 1º de enero de 1959* (1974). Zweite Auflage. Madrid: Real Academia Española.

*Ortografía de la lengua española* (2010). Hrsg. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española (Presidente, Víctor García de la Concha). Madrid: Espasa Libros.

*Riemann Musik Lexikon. Sachteil* (1967). Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: Schott's Söhne; 1087 S.

VILLA ROJO, Jesús (Hrsg./2003). *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*. Bilbao: Ikerder; 247 S.