

Rückschauend erkenne ich eine Entwicklungslinie in meiner Musik. Mit den Labyrinth-Stücken hatte ich mich ein Stück weit von der Unverbindlichkeit des Improvisierens gelöst und zu einer anderen Art von Verbindlichkeit gefunden, die nicht in der Nachfolge westlicher *Main-Stream*-Methoden sondern eher meinen eigenen Vorstellungen wurzelte. In der Beschäftigung mit der Musik außereuropäischer Kulturen hatte ich Kontakt zum magisch-mythischen Musikmachen aufgenommen. Vor allem im Hören der hochstilisierten japanischen Hofmusik und im Studieren der alten altchinesischen Musik hatte sich mir die Schönheit einer entschleunigten Musik offenbart. So war ich Schritt für Schritt aus dem Musikdenken der westlichen Moderne heraus- und in eine andere Musikauffassung hineingewachsen. Die Formen meiner Stücke hatten zunehmend an Statik und Strenge gewonnen. War ich anfänglich von einer expressiven Grundeinstellung ausgegangen, hatte sich mir mehr und mehr die Schönheit von in sich ruhenden, geschlossenen Formen gezeigt. Damit dieses Gefühl absoluter Ruhe aufkommen kann, muss die Harmonik ohne die vertrauten Spannungsverläufe auskommen. Die in der westlichen Moderne etablierte Zwölftönigkeit und ihre spannungsgeladene (Hyper)-Expressivität ist durch eine modale Tonalität zu ersetzen, die sich mir als Harmonik der tonalen „Absichtslosigkeit“ darstellt. Weiterhin muss das moti-vische Geschehen gleichförmig und statisch ablaufen, wofür ich den Ausdruck ornamentales Denken benutze. Es geht nicht länger um irgendein Materialdenken alter Prägung, vielmehr ruhen die musikalischen Gestalten in sich. Sie entziehen sich jeder weiteren Entwicklung und Verarbeitung nach Art des Durchführens. Ziel ist eine flächige, lebendige Musik auf der Basis hierfür geeigneter Klangquellen.

1990 realisierte ich im Studio die radiophone (d.h. nur mittels Tonband-Wiedergabe aufführbare) Komposition *Der Stoff aus dem die Stille ist*¹. Das klangliche Ausgangsmaterial ist die Ton-aufnahme eines fallenden Wassertropfen, die bei guter Lautsprecherwiedergabe so natürlich klingt, dass der Zuhörer der Täuschung erliegt, tatsächlich fallende Tropfen zu hören. Innerhalb eines Zeitrahmens von 16 Minuten erklingen 64 solcher Tropfklänge, strukturiert durch vier streng kalkulierte Zeitstränge zu je 16 Tropfen. Die Frequenzen dieser Tropfklänge wurden im Computer tonhöhenmoduliert und ergeben vier Skalen, deren Eckintervall eine Doppeloktave ist und deren Binnenstruktur nicht äquidistant, sondern durch den Zahlenfaktor $15\sqrt{4}$ definiert ist. Untereinander stehen die vier Skalen im Verhältnis 4 : 5 : 6 : 7. Die tiefste Frequenz ist 64 Hz, die höchste 448 Hz. Die zeitliche Einsatzfolge der Tropfen regelt sich nach vier Zeitskalen, deren Struktur analog zu den Frequenzskalen nach den Proportionen 4 : 5 : 6 : 7 berechnet wurde. Zwei dieser Zeitskalen werden vom Anfang des Stückes her berechnet, die anderen beiden vom Ende her. Das hat zur Folge, dass die Einsatzfolge in den Skalen 1 und 2 abnehmend (Ritardando) und in den Skalen 3 und 4 zunehmend (Accelerando) ist. Schließlich sind als weitere Strukturmomente auch noch die Dynamik und die Lokalisierung im Panorama nach ähnlich stringenten Rechenvorgängen festgelegt. Mit dem Moment wo meine Planung abgeschlossen ist, habe ich sämtliche Gestaltungsmöglichkeiten ausgeschöpft und erlebe dann nur noch im Zuhören eine Viertelstunde Ruhe.

In *Weg nach Innen* benutzte ich den Bauplan des berühmten Fußbodenlabyrinths aus der Kathedrale von Chartres, welches von einem Schlagzeuger und einem Organisten gewissermaßen „abgeschritten“ wird. Abschnitte, bei denen der (imaginäre) Pilger auf seinem Weg im Sinne des Uhrzeigers geht, sind mit aufwärts gerichteten Tonfolgen markiert, abwärts

¹ Erschienen auf der CD „Klanglabyrinth“ PROVIVA Intersound (Best. Nr. ISPV 167)

gerichtete Tonfolgen stehen für Wegabschnitte entgegen dem Uhrzeigersinn. Wendemarken sind durch Glocken, Gongs und andere Metallinstrumente markiert. Die Akkordik wurde aus einer isomorphen Skala abgeleitet. Aufgebaut als Folge von großer Terz und kleiner Sekund, ergibt sie nach 12 Wiederholungen ein geschlossenes Tonsystem, das nach fünf Oktaven an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt:



Ich habe dieses Tonsystem sowohl als 9-tönigen Modus als auch die 25 Töne als Ganzes benutzt und dadurch eine in sich ruhende Tonalität erzielt. Diese Töne erklingen im Tempo Viertel = 60 in Gongs in den Röhrenglocken und Cimbales antiquas. Die Orgel spielt überwiegend liegende Klangflächen, beteiligt sich indessen partiell auch mit hell registrierten Partien am melo-dischen Geschehen. Die „Finalis“, das Ziel im Inneren des Labyrinths, ist ein ruhiger Abschnitt über dem C Dur-Dreiklang – alles in allem ein meditatives Stück Musik, das in sich ruht.

Mit dem Ziel eines meditativen Stücks vor Augen habe ich in dem Duo für die japanische Mundorgel *Shô* und Akkordeon *Wie ein Stillstand der Zeit* das Tempo konstant im Bereich eines ruhigen Pulsschlags gehalten und als Motiv nichts weiter als ein minimalistisches Terzmodell (→) benutzt. Über dieses

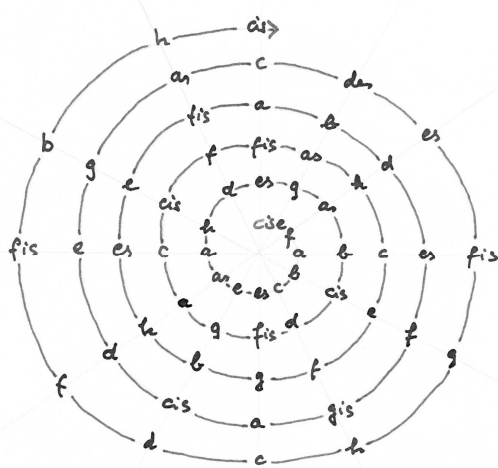


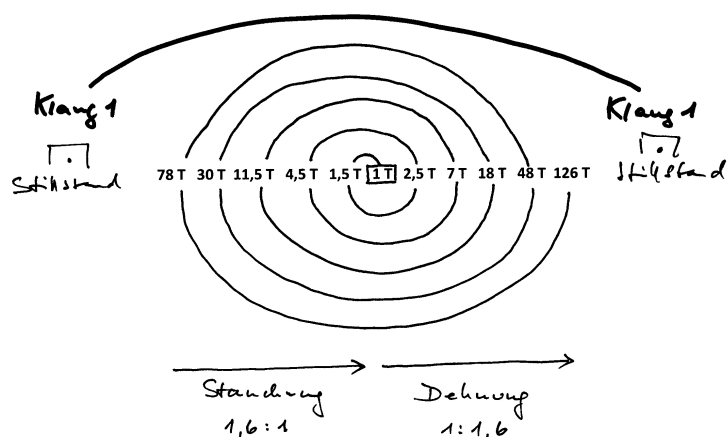
Grundthema dialogisieren die Instrumente vor dem Hintergrund lang ausgehaltener Akkorde. Eingebettet ist dieses reduzierte motivische Geschehen in einen formalen Rahmen, wo es heißt *Let time stand still* [Wie ein Stillstand der Zeit]. Auch hier definiert eine einzige isomorphe Tonreihe das ganze Geschehen. Zwölf identisch strukturierte Hexachorde mit



dem Eckintervall einer großen Septime werden aneinander gereiht (←), wobei der jeweils letzte Ton zugleich der An-

fangston des nächsten Hexachords ist. Nach 60 Schritten wird der Ausgangston wieder erreicht, der Kreis schließt sich. Diese ausschließlich aus Sekunden und Terzen bestehende 60-tönige Reihe habe ich auf einer von zwölf Radialen durchschnittenen Spirale angeordnet, deren Anfang im Zentrum liegt (→). Hieraus konnte ich dann durch radiale Verbindungen zwölf verschiedene Fünfklänge von annähernd gleicher harmonischer Spannung ableiten und gleichmäßig über das gesamte Stück verteilen. Klang 1 bildet den äusseren Rahmen. Die restlichen elf Klänge ergeben das Klangmaterial für den dazwischen liegenden großen Hauptteil. Dieser ist nach einem Zeitplan strukturiert, als dessen Basis eine

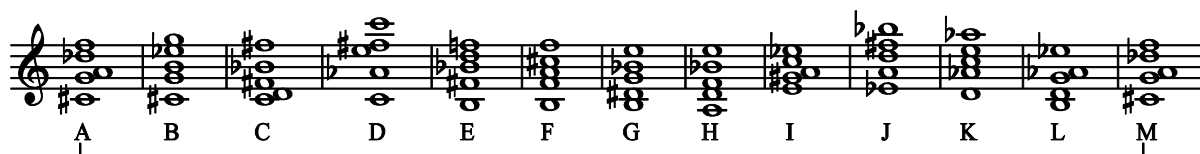




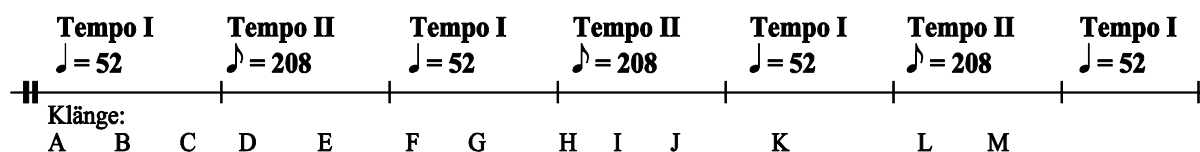
eintaktige Zelle im Zentrum des Stücks fungiert. An Hand von Berechnungen nach dem Goldenen Schnitt wurden die Längenverhältnisse der darum herum liegenden Abschnitte ermittelt. Damit ergibt sich für die erste Hälfte des Stücks eine Zeitstauchung und für die zweite Hälfte eine Zeitdehnung. Die überarbeitete Fassung für die chinesische Mundorgel *Sheng* und

Akkordeon trägt den Titel **Ning Shi²** [Chines.: Gefrorene Zeit].

1995 entdeckte ich Paul Gauguins Buch **Noa Noa** von Paul Gauguin. Seine kritische Haltung gegenüber westlicher Zivilisation traf meinen Nerv, und spontan entstand ein Trio für Saxofon, Klarinette und Klavier. Der Titel *Noa Noa* ist der Sprache der Tahitianer entnommen und heißt so viel wie „wohlriechend“ oder „duftet gut“. Ich hatte die Idee, eine Musik zu erfinden, die dem Schmuck an den Türpfosten Tahitis entspricht, eine Musik, die mit sich selbst im Einklang ist und in der die Klänge hell leuchten. So durfte es auch keine harmonikalen Spannungsabläufe mehr geben. Das 14-minütige Stück besteht ausschließlich aus zwölf aus einer isomorphen Endlos-Reihe abgeleiteten Akkorden, deren Dichte und Spannungsgrad gleichbleibend hoch ist, so dass sich keine Anknüpfungspunkte für kadenzuelle Prozesse anbieten. Am Schluss mündet das Stück wieder in den Anfangsklang ein:



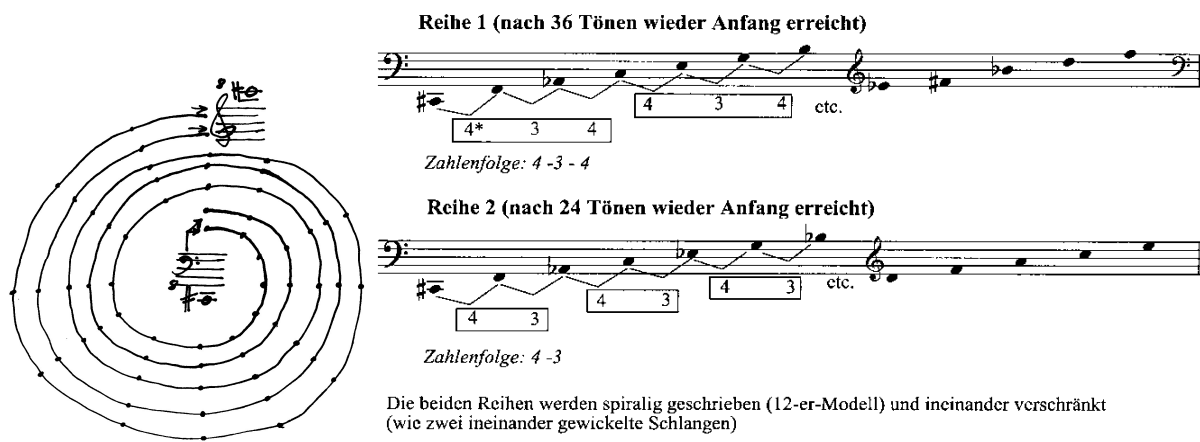
Jeder der 12 Klänge entfaltet sich für eine bestimmte Dauer in einer kammermusikalischen Textur, bei der ich auf jegliche Art motivverarbeitender oder kontrapunktischer Techniken verzichtet habe. In sieben Blöcken gibt es zwei unterschiedliche Ausdrucksformen. Im *Tempo calmo* entwickelt sich zunächst ein lang ausgespinnener Gesang, der im weiteren Verlauf dreimal aufgegriffen wird. Dazwischen sind als Gegenpol drei bewegte, kleinziselierte Abschnitte in prononcierter Artikulation geschachtelt, deren 11er-Takt so viele verschiedene Lösungen der Taktunterteilung erlaubt, dass an keiner Stelle Gleichförmigkeit aufkommt:



Gauguin beschließt seinen Text mit den Worten: „Der letzte Rest des Zivilisierten in mir war vollständig vernichtet. Ich kehrte in Frieden zurück.“³

² Erschienen mit Wu Wei und Stefan Hussong auf der CD „Silence is the only Music“ ARTS 81162 (Wergo)

In der gleichen Absicht schrieb ich *Sacred Site* [Heilige Stätte], einen 7-teiligen Klavierzyklus. Die Klänge indianischer Gesänge und Trommeln im Ohr und die Bilder ritueller Tänze vor Augen, hatte ich das Ziel, mit meiner Musik eine rituelle Handlung wiederzugeben. *Sacred Site* beruht auf einem über dem Grundton Cis aufgebauten und in sich geschlossenen Tonsystem. Hatte ich bisher immer nur eine isomorphe Tonreihe als Basis genommen, verband ich diesmal zwei solcher Reihen und wickelte sie zur Doppelspirale in- und umeinander:



Reihe 1 (nach 36 Tönen wieder Anfang erreicht)

Zahlenfolge: 4 - 3 - 4 etc.

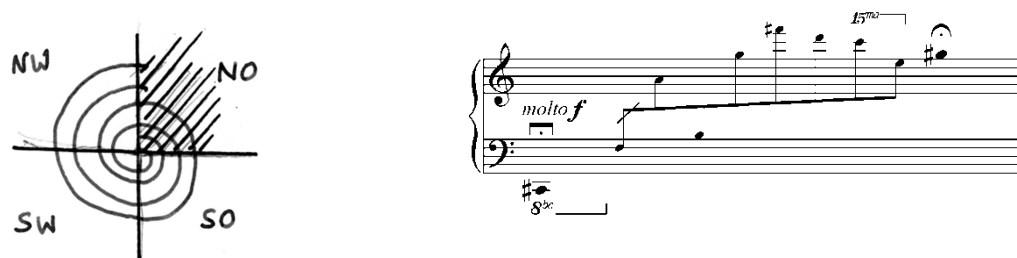
Reihe 2 (nach 24 Tönen wieder Anfang erreicht)

Zahlenfolge: 4 - 3

Die beiden Reihen werden spiralig geschrieben (12-er-Modell) und ineinander verschränkt (wie zwei ineinander gewickelte Schlangen)

* Ziffern bedeuten Abstände in Halbtönen

Hieraus ist das gesamte Klangmaterial für die sieben Rituale abgeleitet. Das Verfahren kann man sich am besten so vorstellen: Die beiden ineinander verschlungenen Spiralen sind auf einer Fläche aufgetragen und werden nach einer speziellen „Choreografie“ als Klangräume durchschritten. Im ersten Satz, der *Invocation of the Ancestors* [Anrufung der Ahnen], habe ich ein Quadranten-Netz nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet und über die Doppelspirale gelegt. Aus den Tönen eines der vier Quadranten habe ich melodische Gestalten entwickelt, die wie Vogelrufe klingen:



NW NO
SW SO

molto f

3²

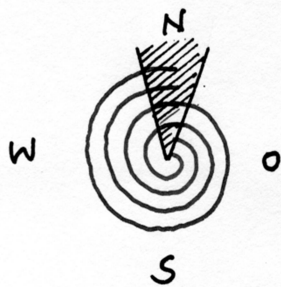
Dazwischen erklingen minimalistisch aufgefaserte Klangflächen, für die ich jeweils die vier Töne von einer der fünf Spiral-Umlaufbahnen verwendet habe:



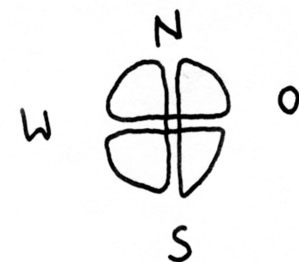
³ Paul Gauguin: *Noa Noa* (aus dem Französischen übersetzt von Rosmarie Aegerter), München/Zürich (Piper) 1992, S. 23.

Sobald alle Quadranten auf ähnliche Weise durchschritten sind, hat das Ritual seinen Endpunkt erreicht. Dem zweiten Ritual *Two Snakes Dance* [Tanz der zwei Schlangen] liegen animistische Vorstellungen der nordamerikanischen Pueblo-Indianer zu Grunde. Die Töne der beiden Spiralen werden jetzt radial gelesen und zu Akkorden verbunden, so dass mir insgesamt zwölf verschiedene Fünfklänge zur Verfügung stehen. Die zwölf Akkorde werden in der Reihenfolge des Uhrzeigers benutzt, und jedem Akkord wird eine spezifische Dauer zugeordnet. So dauert der „1 Uhr-Radius“ 7 Takte, der „2 Uhr-Radius“ 7,5 Takte: Jeder Akkord nimmt um einen halben Takt zu (7 – 7,5 – 8 – 8,5 etc.). Die fünf Akkordtöne werden in der Tiefe einzeln angeschlagen. Die Tasten bleiben so lange gehalten, bis der entsprechende Ton erneut angeschlagen wird. Dieses lineare Geschehen unterliegt bei langsamem Tempo einer Rhythmisierung:

The image shows a musical score for a piece titled 'Two Snakes Dance'. It consists of two staves: a bass clef staff on top and a piano staff on the bottom. The bass staff contains a sequence of notes, with a box above it labeled 'Wechsel vom ersten zum zweiten Radius' and 'etc.' indicating a transition. The piano staff shows chords corresponding to the notes in the bass staff. The tempo is marked 'poco Ad.' and the dynamics are marked 'p'.

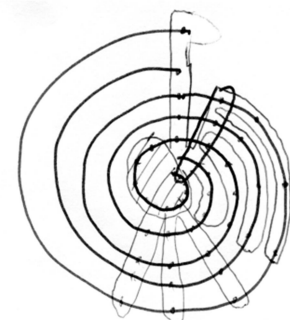


Wie in der *Invocation* habe ich auch im dritten Satz, dem *Inner Circle* [Innerer Kreis], das Spiral-System wieder in ein Quadranten-Netz gelegt, dann jedoch die Segmente auf andere Weise gebildet. Das Nord-Segment enthält alle Töne des „11 Uhr-Radius“, des „12 Uhr-Radius“ und des „1 Uhr-Radius“,

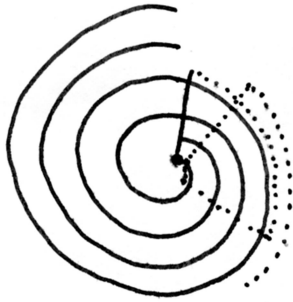


aus denen dann Akkorde gebildet werden. Für die Großform werden die Segmente auf besondere Weise aneinander gereiht. Ich beginne im Norden. Diesen Abschnitten weise ich Zahlen zu, so dass die Länge der jeweiligen Abschnitte nach Fibonacci-Regeln variiert. Gongtöne markieren den Übergang von einer Himmelsrichtung zur anderen. Die Tonabstände sind vom Spieler a-metrisch frei und mit großer Ruhe] zu gestalten.

Der vierte Satz *Bird Spirit* [Vogelgeist] ist von Indianertänzen inspiriert. Diesmal habe ich ein aus der altindianischen Mythologie entlehntes Vogelembem auf die Doppelspirale gelegt und die Musik aus dem linearen Nachzeichnen des Bildes von Ton zu Ton abgeleitet (→). Daraus ergibt sich der Tonvorrat für die einzelnen Abschnitte, deren Länge jeweils aus der Zahl „11“ heraus entwickelt ist.



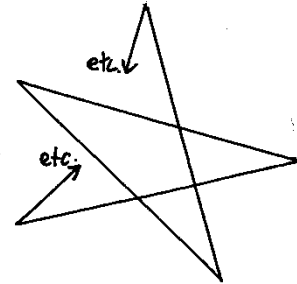
Im fünften Satz, dem *Ritual of Ashes* [Asche-Ritual], wechseln sich radial gebildete Akkorde mit solchen ab, die aus den Umlaufbahnen gewonnen wurden. So beginnt das Stück bei „Cis“ im Innern und folgt zunächst dem „12 Uhr-Radius“. Daran schließt sich der aus den Tönen der äußeren Umlaufbahn von „12 Uhr“ bis „4 Uhr“ gebildete Akkord an. Es folgt der „4 Uhr-Radius“ (nach innen) und von dort auf der inneren Umlaufbahn entgegen dem Uhr-



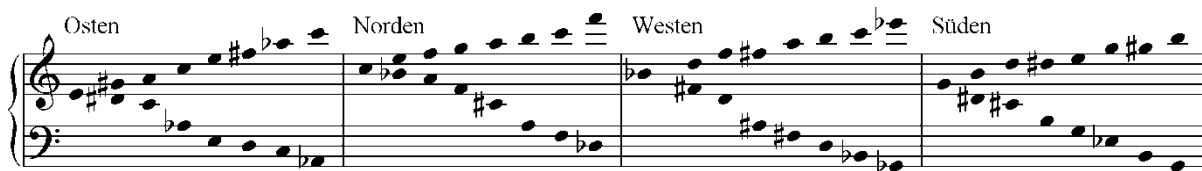
deren Reihenfolge im Sinne einer unendlichen Sternzeichnung geregelt (→).

zeigersinn zurück bis „1 Uhr“ (←). In dieser Bewegungsform geht es weiter, bis der Ausgangspunkt wieder erreicht ist. Die Akkorde klingen, ohne Metrum bei ruhigem Tempo in der Tiefe angeschlagen, wie feierliche Gongklänge).

Für den *Star Dream* [Sternentraum] diente der Sternenhimmel als Vorbild. Der Klangvorrat ist, wie auch im *Two Snakes Dance*, aus den zwölf Radialakkorden abgeleitet,



Im siebten Ritual habe ich ähnlich wie im *Inner Circle* vier Segmente gebildet, aus deren jeweils fünfzehn Tönen melodische „Klangstrahlen“ abgeleitet werden. Das Stück beginnt im östlichen Segment und geht über den Süden und Westen zum Norden, bis es wieder im Osten angelangt ist; Vogelrufe strukturieren den Ablauf:

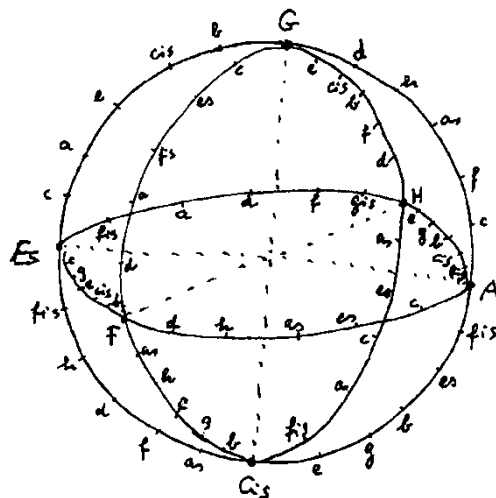


Auch für das Streichquartett **Em-bith-Ka** bildet die Welt indianischer Mythen und Rituale den ideellen Hintergrund. Ich hatte die Vorstellung, dass Em-bith-kâ wie ein musikalisches Ritual das allgemeine Werden und Vergehen sowie im speziellen Sinn den Jahreskreis und die Tag-Nacht-Zyklus wiedergeben sollte. Dazu entwickelte ich erneut ein Tonsystem, dessen Grundlage eine durch Wiederholung isomorpher Modelle geprägte Skala ist, bei der die Intervallfolge 3 – 3 – 3 – 5 so oft wiederholt wird, bis nach 24 Tönen der Ausgangston wieder erreicht ist (←). Die über dem Grundton Cis aufsteigenden Ausgangsskala erlaubt zwei Transpositionen,



wieder erreicht ist (←). Die über dem Grundton Cis aufsteigenden Ausgangsskala erlaubt zwei Transpositionen,

bevor dieselbe Tonfolge wiederkehrt. Diese drei Skalen habe ich in Kreisform geschrieben und auf ein räumliches Modell übertragen (→). Auf der Kugeloberfläche ergeben sich durch Kreuzung der drei Transpositionsformen der Skala sechs Schnittpunkte, von denen vier als Kristallisationspunkte von Siebentonfeldern eine spezielle Funktion haben. Sie symbolisieren das „Werden“ (1), die „Vollendung“ (2), den „Tod“ (3) und die „Ewige Wiederkehr“ (4).⁴ Die Siebentonfelder lassen eine gleichschwebend gespannte Tonalität entstehen, die den Gegensatz zwischen Konsonanz und Disso-



⁴ Notenbeispiel Seite 6

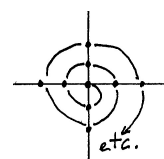
nanz aufhebt. Diese Klänge bilden das Material für die Quartettspieler, die sich im gemeinsamen *Breathing*, *Dreaming* und *Drumming* finden, im Atmen, im visionären Schauen sowie im kraftvollen Spiel der großen Indianertrommel. *Em-bith-kâ* beginnt aus winterlicher Ruhe heraus mit einem frühlingshaften Aufkeimen. Der Jahreszyklus bewegt sich dann über eine Phase sommerlichen

Reifens hin zum herbstlichen Absterben und endet in derselben Stimmung, in der das Ganze begonnen hat. Dieses Werden, Wachsen und Vergehen ist zugleich ein Abbild menschlicher Lebensphasen, die mit Zeugung und Geburt ihren Anfang nehmen und nach einer Zeit des Reifens und Welkens mit dem Tod enden. An entscheidender Stelle stehen die heiseren Schreie eines Adlers, der von sämtlichen Indianerstämmen als göttliches Wesen verehrt wird: „Em-bith-kâ“ sagen die Chinnikee-Indianer: „Der Adler ruft“.

Und noch einmal wollte ich in meiner Musik den Zustand der Zeitlosigkeit erreichen. **MING** ist von Helligkeit und fehlen-der Dramatik geprägt und lässt Facetten sowohl der fernöstlichen als auch der westlichen Klangwelten aufscheinen. Das chinesische Zeichen 明[Ming, frei übersetzt „Schritte ins Licht“ oder auch: „Viel Licht“] gibt die Stimmung wieder, die über dem meditativen Trio für die chinesische Mundorgel Sheng, Akkordeon und Violoncello liegt.

Eine wichtige Voraussetzung dafür ist die Konzeption der Harmonik. Ein Grundmodus (Abb.←) wird als Iso-Morphem so oft wiederholt, bis sein Anfangston wieder erreicht ist:

Diese Tonreihe wird spiralförmig „aufgewickelt“ und radial durchschnitten (Abb.→). Vier axial durchgeführten Radialschnitte ergeben die Klänge I bis IV. Diese vier Klänge sind heptatonisch und stellen das Klangmaterial für das Klanggeschehen der gesamten Komposition dar:



Sobald der Tonvorrat einer der vier Sektionen sich hinreichend ent-„falten“ konnte und ausgelotet wurde, erfolgt der Übergang in den nächsten Klangraum. Diese tonalen Wechsel soll der Hörer erleben wie „Schritte in's Licht“ – so jedenfalls ist der Titel MING gemeint.

Dass diese klangliche Progression mit Vorstellungen des Überganges in eine „andere Welt“ einhergeht, wird durch einen klanglichen Rahmen angedeutet, der sich aus der

altchinesischen Musik-theorie herleitet. Diese hatte nämlich für Alles und Jedes in der Welt ein System entwickelt, das sein klangliches Pendant in der Lehre der fünf „Lü“ und den Skalen für die „Si Ji“ [Vier Jahreszeiten] hatte. Herbst als die Zeit des Überganges in die Zeit des Nicht-Mehr-Seienden wird in der Komposition durch Anfangs- und Schlussabschnitte symbolisiert, deren Tonvorrat aus einer von mir aus der alten Theorie heraus entwickelten „Herbst-Skala“ besteht. Hervorzuheben ist weiterhin die rhythmische Gestaltung, die streckenweise ohne Metrum abläuft und die durch Zeit-Dehnungen (Pausen und Fermaten) den Hörer in einen Zustand größter Ruhe versetzt.

WU für Sheng (Chinesische Mundorgel), Klarinette und Viola (bzw. Violoncello) ist ein ein-sätziges Stück im langsamen Tempo, das bei verhaltener Gespanntheit den Hörer ein Fließen der Zeit erleben lässt. Der Titel stammt aus dem Chinesischen, wo das aus den beiden Elementen „Mensch“ und Herz“ zusammengesetzte Zeichen 悟 eine tiefere Bedeutung hat, die sich nicht ohne weiteres im Deutschen wiedergeben lässt. Unmittelbare Anklänge an die chinesische Musik sind nicht beabsichtigt. Vielmehr liegt dem Klanggeschehen eine Rahmen-konstruktion als Form zu Grunde, die in ihrer Strenge und Regelmäßigkeit an architektonisch streng konzipierte Bauwerke denken lässt. Am Anfang der Planung habe ich eine nach dem Prinzip isomorpher Module gebaute Tonfolge gesucht, aus der ich zwei Basis-Skalen ableiten konnte:

Isomorphe Kette

1 4 1 4 1 etc. Spiegelachse

Hieraus abgeleitete Skalen

Skala I Skala II

Diese beiden Skalen dienten als Ausgangsmaterial für eine Abfolge von elf Akkorden, die ich wie die Klänge einer Shô in der japanischen Gagaku-Musik benutzt habe:

② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ②

24T 25T 16T 15T 8T 9T 10T 12T 20T 20T 30T

4 : 5
5 : 4
4 : 5
5 : 4
4 : 5

① u. ② : Abgeleitet aus Skala ① bzw. ②

Aus diesen elf Akkorden werden 12 Formteile abgeleitet, wobei der erste Akkord am Schluss als zwölfter wiederkehrt und gewissermaßen den harmonischen Rahmen bildet. Das bedeutet, dass die Instrumente für eine Weile keine anderen als die aus den Sechs- bzw. Siebenklängen kommenden Töne benutzen. Sie verweben ihre Linien untereinander und dabei entsteht so etwas wie eine Klanglandschaft mäandrierender Flussarme, deren Be-

leuchtung sich bei jedem Akkordwechsel ändert. Für die zeitliche Ausdehnung der einzelnen Sektionen wurde ein aus der Grundzahl 9 abgeleitetes Proportionalsystem entwickelt, welches mit seiner Strenge der Komposition große Ruhe verleiht. Das Zentrum des Stücks ist mit einer Länge von neun Takten die 6. Sektion. Sie wird eingerahmt von zwei Sektionen (5 und 7), die zusammen die Länge von 18 (= 2 x 9) Takten haben, wobei deren Proporz 4 : 5 beträgt. Die längsten Sektionen mit einer Gesamtlänge von 54 Takten (= 6 x 9) stehen somit am Anfang bzw. am Ende des Stücks. Zugleich dient die Zahl 54 als Metronomangabe (54 Viertel pro Minute) für das Grundtempo der Musik.

Als ich 2010 die Uraufführung von *WU* hörte, kam mir die Idee, den langsamen Satz um zwei Ecksätze zu erweitern, und so entstand in mehreren Arbeitsschritten ***Der Weg*** als ein aus drei inhaltlich aufeinander bezogenen Sätzen bestehendes Trio. Dabei erfuhr der Mittelsatz Veränderungen, welche die ursprünglich so sorgfältig erschaffene Strenge an manchen Stellen aufhoben und die Form für die Dreisätzigkeit geschmeidig machten.