

Mag. art. Mitra KOTTE

**Gerald Resch "Sostenuto" für Violine, Violoncello und Klavier  
und "und über dir das Meer" für Violine, Violoncello und  
Klavier**

**KÜNSTLERISCHE MASTERARBEIT**

**Schriftlicher Teil**

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (MA)

MA Kammermusik

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Betreuer Textteil und künstlerischer Teil (Joseph Haydn Institut für Kammermusik und  
Neue Musik): Stefan Mendl

Wien 2024

## **Inhaltsverzeichnis**

Vorwort.....	2
Einleitung.....	3
I. Der Komponist Gerald Resch.....	4
I. 1. Die Musik von Gerald Resch.....	4
II. „Sostenuto“ für Violine, Violoncello und Klavier (2015).....	6
II. 1. Entstehungsprozess.....	6
II. 2. Tonmaterial.....	8
II. 3. Formaler Aufbau.....	10
II. 4. Dynamik.....	10
II. 5. Metrum.....	10
II. 6. Analyse und Anregungen zur Interpretation.....	11
II. 7. Erarbeitung des Werks mit dem Komponisten.....	17
III. „und über dir das Meer“ für Violine, Violoncello und Klavier.....	20
III. 1. Entstehungsprozess.....	20
III. 2. Analyse und Anregungen zur Interpretation.....	21
III. 3. Erarbeitung des Werks mit dem Komponisten.....	26
IV. Schlusswort.....	29
V. Abstract.....	30
VI. Literaturverzeichnis.....	31
VII. Abbildungsverzeichnis.....	33
VIII. Erklärung zur Einhaltung der gWP.....	34
IX. Anhang.....	36

## **Vorwort**

Im Sommer 2023 durfte ich zum ersten Mal Werke von Gerald Resch („fluid“ für Violine und Klavier und „notturmo turbato“ für Klavier solo) spielen. Die Arbeit mit diesen Stücken hat mich dazu angeregt, mich mit weiteren seiner Werke auseinanderzusetzen. Dabei bin ich auf die beiden Klaviertrios gestoßen, mit denen ich mich im Rahmen dieser Arbeit im Detail beschäftigt habe.

Ich danke Gerald Resch für die Gespräche und das gemeinsame Erarbeiten der Stücke sowie die von ihm zur Verfügung gestellten (unveröffentlichten) Skizzen seiner Kompositionen. Diese gaben mir einen unschätzbaren Einblick in seine Gedankenschritte im Zuge des Komponierens.

Darüber hinaus möchte ich dem Verlag Sikorski dafür danken, dass er mir die Noten und sämtliche biographischen Unterlagen und Rezensionen über Gerald Resch zur Verfügung gestellt hat.

## **Einleitung**

In dieser Masterarbeit beschäftige ich mich mit dem Komponisten Gerald Resch und seinen beiden Klaviertrios „Sostenuto“ und „und über dir das Meer“.

Nach einer Vorstellung des Komponisten und seiner Musik im Allgemeinen, beginnt die Auseinandersetzung mit den beiden Stücken jeweils mit einer formalen Analyse, welche teilweise auf Skizzenbüchern des Komponisten basiert.

In künstlerischer Hinsicht enthält die vorliegende Arbeit außerdem eine Auseinandersetzung mit den Werken, welche auf meinen eigenen Erfahrungen aus der Praxis beruht sowie im Zusammenspiel mit Kolleg\_innen entstanden ist.

Daneben hatte ich den unschätzbaren Vorteil, die Stücke im Rahmen dieser Arbeit gemeinsam mit dem Komponisten selbst zu besprechen und zu erarbeiten sowie seine Skizzenbücher zu studieren, um weitere Anregungen zur Interpretation zu erlangen. Dies hat meine Aufarbeitung der Werke wesentlich bereichert.

Zusammengefasst stellt diese Arbeit somit sowohl ein Porträt des Komponisten Gerald Resch und seiner Musik dar, sowie im Speziellen eine Analyse der beiden ausgewählten Klaviertrios, welche einen tieferen Einblick in seine Arbeitsweise gibt.

## **I. Der Komponist Gerald Resch**

Gerald Reschs Laufbahn begann mit einer umfangreichen Ausbildung. 1975 in Linz geboren, studierte er 1993-2001 Komposition in Wien, Köln und Graz bei namhaften Persönlichkeiten wie Michael Jarrell, York Höller und Beat Furrer. Darüber hinaus studierte er Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Er unterrichtet an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz und ist seit 2022 Professor für Komposition an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.<sup>1</sup> Vielseitig interessiert war Resch nicht nur in seiner Ausbildung; im Laufe seiner Karriere schrieb er musikjournalistische Arbeiten für Zeitschriften und Fachlexika, hielt Einführungsvorträge und initiierte Musikvermittlungsprojekte.<sup>2</sup>

Mittlerweile stellt der bereits lang etablierte Komponist neben seiner Lehrtätigkeit sein kompositorisches Schaffen in den Vordergrund. Er war Composer in Residence bei den Festivals Wien Modern 2011, Davos 2021, Concerti Corti 2023 und Loisiarte 2024.<sup>3</sup>

### **1. Die Musik von Gerald Resch**

Gerald Resch beschreibt seine Herangehensweise an ein neues Werk als eine Kombination von zwei unterschiedlichen Prozessen. Einerseits legt er eine Struktur fest und andererseits improvisiert und skizziert er, noch zu Beginn, unzusammenhängende Ideen. Im Laufe des Kompositionsprozesses probiert Resch verschiedene Kombinationen der Ideen, geht den Möglichkeiten ihrer Entfaltung nach und verwirft einige wieder. Da ihm die organische Entwicklung seiner Stücke besonders wichtig ist, entscheidet er sich für eine Variante, die seiner Musik einen gewissen „Zug“ verleiht und „Sachen weitergetragen werden“.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Resch, Gerald, „über mich“, <https://www.geraldresch.at/ueber-mich>, abgerufen am 14.3.2024.

<sup>2</sup> Vgl. Waldek, Gunter, „Laudatio anlässlich der Verleihung des Oberösterreichischen Landeskulturpreises an Gerald Resch 2014“, <https://www.geraldresch.at/gunter-waldek-2014-laudatio>, abgerufen am 14.3.2024.

<sup>3</sup> Vgl. Resch, Gerald, „über mich“, <https://www.geraldresch.at/ueber-mich>, abgerufen am 14.3.2024.

<sup>4</sup> Reiter, Sabine, „mica-Interview mit Gerald Resch“, 3. September 2008, <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-gerald-resch-2/>, abgerufen am 14.3.2024.

In einem Interview mit Michaela Preiner vom 9. Dezember 2011 erklärt Resch sein Anliegen:

*„Es gibt viel zeitgenössische Musik, die sehr diskontinuierlich ist, in der sehr viele Brüche aufeinanderfolgen, sehr starke Kontraste in sehr kurzer Zeit eingesetzt werden. Das ist in meiner Musik nicht so. Bei mir geht es fast immer um recht logische, deutliche Prozesse die sich entwickeln.“* Er möchte *„die Hörer in gewisser Weise an der Hand [...] nehmen und in die Musik hinein[...]ziehen als Unterschiedliches einigermaßen wirr vorzuzeigen.“*<sup>5</sup>

Darüber hinaus ist Resch ein dramaturgischer Aufbau seiner Werke im Laufe seines Schaffens immer wichtiger geworden. Sobald er in seinem neuen Stück an einen Punkt kommt, an dem sich die Musik bereits über einen längeren Zeitraum organisch entwickelt hat, führt er ein Überraschungsmoment ein. Der Zeitpunkt für diesen Einschnitt in seinem Werk ist nicht zufällig, sondern mit Bedacht gewählt.<sup>6</sup>

Der Komponist Gunter Waldek beschrieb Reschs Musik in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Oberösterreichischen Landeskulturpreises an Resch:

*„Da wird nichts dem Zufall überlassen, der Komponist übernimmt die alleinige Verantwortung über alle Bereiche seiner Musik bis hin zum kleinsten crescendo, zur scheinbar unwichtigsten Phrasierung. [...] Formale Symmetrien und Proportionen sind ihm ebenso wichtig wie plötzliche, unvorhersehbare und überraschende Wendungen.“*<sup>7</sup>

Auch in Kritiken über seine Werke werden diese Charakteristika angeführt. Dirk Wieschollek schrieb in einer CD-Rezension:

*„Auffallend plastische Gestaltungsmittel auf der einen, prinzipiell unvorhersehbare Abläufe und Mischungen auf der anderen Seite fügen sich bei Resch zu bemerkenswerten kompositorischen Gebilden, deren eigenwillige*

---

<sup>5</sup> European Cultural News, „Ich habe den Eindruck, dass ich ein musikalischer Tafelbildmaler bin“, <https://european-cultural-news.com/interview-gerald-resch/5187/>, abgerufen am 14.3.2024.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Resch, Gerald, „Gunter Waldek 2014“, <https://www.geraldresch.at/gunter-waldek-2014-laudatio>, abgerufen am 14.3.2024.

*Auseinandersetzung mit Tradition (auch mit «Tonalität») sie ebenfalls auszeichnet.“<sup>8</sup>*

Die folgenden Kapitel dieser Arbeit sollen einen detaillierten Einblick in zwei Werke von Gerald Resch auch in Hinblick auf die oben genannten Charakteristika geben.

## **II. „Sostenuto“ für Violine, Violoncello und Klavier (2015)**

Gerald Resch stellt sein Klaviertrio „Sostenuto“ mit folgenden Worten vor:

*„Das italienische Wort sostenuto hat mehrere Bedeutungen, etwa: gehalten, getragen, gestützt, zurückgehalten. Alle Bedeutungen schwingen in sostenuto gleichzeitig mit.*

*In meinem Stück gibt es eine aufsteigende Melodie, die 15 Töne lang ist und gehalten, also vielfach wiederholt wird. Dabei wandert sie von Instrument zu Instrument, verändert sich, bleibt aber als Stütze, aus dem sich andere Klangereignisse entwickeln, das ganze Stück hindurch fast immer deutlich vernehmbar. Auf diese Weise, und auch weil fast alle Formteile – wenn auch verändert – mehrfach wiederkehren, entsteht eine getragene, zurückhaltende Musik.“<sup>9</sup>*

### **1. Entstehungsprozess**

Gerald Resch wurde von den Haydnfestspielen Eisenstadt beauftragt für das Haydn Chamber Ensemble ein Klaviertrio zu schreiben. Das neue Werk sollte in Eisenstadt bei einem Konzert des Kammermusikzyklus 2015 zwischen Klaviertrios von Joseph Haydn uraufgeführt werden. Um den dramaturgischen und musikalischen Aufbau des Konzerts nicht zu unterbrechen, entschied sich Resch dafür, ein durchkomponiertes Werk mit konventionellen Spieltechniken zu schreiben. Um Ideen für ein Trio „im klassischen Stil“ zu sammeln, ließ er sich von ausgewählten Kammermusikwerken

---

<sup>8</sup> Wieschollek, Dirk, Rezension der CD „COLLECTION SERTI / FIGUREN / EIN GARTEN. PFADE, DIE SICHERZWEIGEN / CANTUS FIRMUS“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 174, Nr. 2, (2013) „Komposition/Forschung“, S. 88.

<sup>9</sup> Resch, Gerald, „Werke, Sostenuto“, <https://www.geraldresch.at/sostenuto>, abgerufen am 14.3.2024.

inspirieren, die er selbst als „Referenzstücke“ bezeichnet. Zu diesen Werken gehörten Klaviertrios von Joseph Haydn (Klaviertrio in D-Dur Hob. XV/24, Klaviertrio in C-Dur Hob. XV/27, III) Presto) und Franz Schubert „Notturmo“ in Es-Dur, D 897, Klaviertrios von Robert Fuchs, sowie einige zeitgenössische Werke (Johannes Maria Staud „Für Bálint András Varga – Zehn Miniaturen für Klaviertrio“, György Ligeti Trio für Violine, Horn und Klavier, Tristan Murail „Treize Couleurs du soleil couchant“, Gérard Grisey „Vortex temporum“, Hans Abrahamsen „Schnee“, Helmut Lachenmann „Allegro sostenuto“ und vier Klaviertrios von Johanna Doderer).<sup>10</sup>

Resch legte zunächst einige Grundcharakteristika für das Werk fest: Wie auch in den Klaviertrios von Joseph Haydn sind die drei Instrumente in ihren Funktionen nicht gleichberechtigt. Die Streicher verdoppeln die Klavierstimme und unterstützen dort, wo der Klavierton verklingen würde. Dabei stehen die Instrumente nicht im Kontrast, sondern verschmelzen miteinander. Das Klavier „brilliert“ zwischenzeitlich wie bei den Klaviertrios von Haydn. Auf Kompositionstechniken wie Kontrapunkt und Fugen verzichtet Resch, da sie dem spontanen Charakter des Werks entgegenwirken würden. Außerdem legte er für das Trio einige Grundlagen der Romantik nach Auslegung von Ricarda Huch fest: Die Musik ist nicht zügellos, aber fantasievoll. Ein natürliches Fortschreiten wird gefördert und jegliche Form der Abgerissenheit fehlt. Es gibt den Wunsch nach einer festen Grundlage, einem Gerüst. Dem Gefühl des Schwankens und der Unsicherheit steht ein Gegengewicht eines kalkulierten Zwangs gegenüber.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Resch, Gerald, Skizzenbuch der Komposition „Sostenuto“, Wien, 2015.

<sup>11</sup> Ebd.

## 2. Tonmaterial

Gerald Resch definierte für sein Werk eine Melodie, die fünfzehn Töne lang ist. Diese Tonfolge fasste er in vier verschiedenen Gruppen, bzw. in die Segmente Alpha, Beta, Gamma und Delta zusammen<sup>12</sup>:

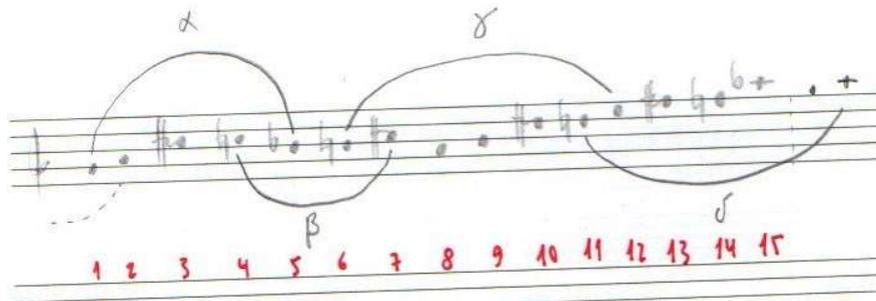


Abbildung 1<sup>13</sup>: Tonfolge und Segmente in „Sostenuto“.

Die einzelnen Segmente sind im Laufe des Werks durchgehend erkennbar und werden weiterentwickelt. Sie werden etwa auf ihrem Zielton sequenziert, transponiert, umgekehrt und in freier Reihenfolge wiedergegeben. Die einzelnen Töne des Segments werden auch zu Skalen aufgereiht und etwa im Doppeloktavraum frei verteilt. Nachstehend folgen einige Beispiele der Erweiterung des Tonmaterials anhand des Segments Alpha:

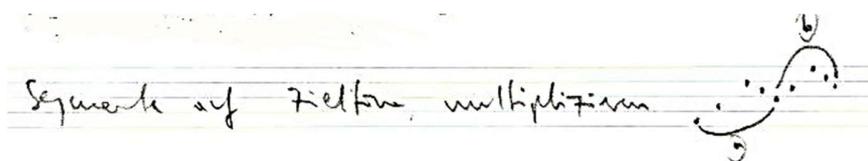


Abbildung 2<sup>14</sup>: Segmente werden auf den Zieltönen sequenziert (hier „multipliziert“).

<sup>12</sup> Resch, Gerald, Skizzenbuch der Komposition „Sostenuto“, Wien, 2015.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

a + b = Skala + Segmente a

④ Helix = Segment + Multipl. in freier Reihenfolge

Abbildung 3<sup>15</sup>: Segmente und deren Sequenzen (hier „Multiplikation“) werden in freier Reihenfolge auf einer Skala gereiht.

freie Verteilung im Doppeloktavraum

Abbildung 4<sup>16</sup>: Töne der Segmente werden im Doppeloktavraum frei verteilt.

Doppelskala + Gegenform

Abbildung 5<sup>17</sup>: Doppelskala inklusive Gegenform.

<sup>15</sup> Resch, Gerald, *Skizzenbuch der Komposition „Sostenuto“*, Wien, 2015.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

### 3. Formaler Aufbau

„Sostenuto“ besteht aus einem Satz und ist wie folgt aufgebaut:

Intro| A1| B1| A2| C1| B2| D1| C2| B3| A3| Coda||

Resch geht in seinem formalen Aufbau einen Schritt zurück und macht dann zwei Schritte vorwärts. Von C1 geht er etwa einen Schritt zurück nach B2 und dann zwei Schritte vorwärts nach D1. Diese Vorgehensweise gibt seinem Werk „Sostenuto“ somit auch im formalen Aufbau einen zurückhaltenden Charakter. Abgesehen von der Vorstellung der Melodietöne in der Introduction klingt die Melodie in dreißig weiterentwickelten Varianten bis zum Ende des Stücks.<sup>18</sup>

### 4. Dynamik

Resch schreibt über das gesamte Stück für jede Stimme genaue Dynamikbezeichnungen. Er verwendet den Effekt „*crescendo decrescendo*“ über einen kurzen Zeitraum hauptsächlich in den Streicherstimmen, wenn sie Liegetöne der Klavierstimme verdoppeln. Somit unterstützen sie dabei mit einem kurzen *crescendo* zunächst den Klavierklang und verklingen mit ihm anschließend im *decrescendo* wieder. Diese schnellen Schwingungen in der Dynamik verleihen den einzelnen Phrasen des Werks zusätzliche Zurückhaltung. Beim Hören entsteht der Eindruck, dass die Streichinstrumente mehrere „Anläufe“ brauchen, bis sich die Musik entfalten kann. Auch in der Klavierstimme wird dieser Effekt bei kleineren Notenwerten genutzt, meist nicht synchron mit der Dynamik der Streicher, sondern versetzt. Dieses Überlappen der dynamischen Wellen trägt zu einer großen Verdichtung und Aufregung bei, wie etwa im Abschnitt C1 (T. 61-T. 87).

### 5. Metrum

Resch wählt zunächst einen 7/8-tel Takt, weil diese Taktart für ihn am besten „schwingt“. In jedem zweiten Takt wechselt er in einen 5/8-tel Takt, da der 5/8-tel Takt den schwingenden Charakter des vorangegangenen Taktes „einbremst“. Es entsteht

---

<sup>18</sup> Vgl. Resch, Gerald, Skizzenbuch der Komposition „Sostenuto“, Wien, 2015.

eine insgesamt unregelmäßige rhythmische Schwingung. Dieser 5/8-tel Takt, der den Fluss zurückhält, bezieht sich direkt auf den Titel und Charakter des Trios: *sostenuto*. Die Taktwechsel finden immer in allen Instrumenten zur gleichen Zeit statt. Im Verlauf des Werks schiebt Resch in Takten vor neuen formalen Abschnitten oft metrische Irritationen, wie etwa einen 9/8-tel Takt ein. Diese sollen die Zuhörer\_innen aufhorchen lassen bevor der nächste Teil beginnt. Nur die Abschnitte C1 und C2 sind fast zur Gänze im 3/8-tel Takt geschrieben. In C1 wechselt der 3/8-tel Takt in **T. 84** vier Takte vor Ende des Abschnitts in einen 2/4-tel Takt. Dieser Wechsel bringt hier nach dem Höhepunkt des Abschnitts eine gewisse Beruhigung in das Geschehen und führt in Abschnitt B2. In Abschnitt C2 schreibt Resch wieder über einen längeren Zeitraum einen 3/8-tel Takt, wechselt im Höhepunkt des Stücks in **T. 138** aber in einen 2/8-tel Takt, der auf die Zuhörer\_innen noch drängender und intensiver wirkt, bevor er im letzten Takt des Abschnitts **T. 150** in einen 4/8-tel Takt wechselt, der wie ein ausgeschriebenes *ritardando* wirkt.

## **6. Analyse und Anregungen zur Interpretation**

Im folgenden Abschnitt analysiere ich das Klaviertrio „Sostenuto“ und gebe meine Eindrücke wieder, die in aus den Studium von Gerald Reschs privaten Skizzenbuch gewonnen habe. Meine Anregungen zur Interpretation verdanken sich der Zusammenarbeit mit Kolleg\_Innen, basierend auf unseren künstlerischen Erfahrungen. Die Introduction (**T. 1-9**) besteht aus einer Melodie von fünfzehn Tönen, die von der Violine (**T. 1**, *piano cantabile*) in enger Mittellage geführt wird. Sie wird in drei Phrasen aufgebaut und geht über 9 Takte. Das Klavier spielt die Melodietöne als Zweiklänge mit. Die horizontale Linie der Violine wird vom Klavier vertikal unterstützt. Das Violoncello fungiert als Schatten, trägt die Melodie mit Liegetönen und spielt ab **T. 8** den gleichen Rhythmus wie die Violine. In der Introduction wird mit jeder Phrase der Tonumfang erweitert. Die Linie der ersten Phrase in der Violine öffnet und schließt wieder im zweiten Takt. Die zweite (**T. 4 bis T. 7**) und dritte Phrase (**T. 8 bis T. 9**) führen die Melodie aufwärts, verweilen jedoch zwischenzeitlich bevor sie weiterführen. Dieser Aufbau der musikalischen Linie unterstreicht den zurückhaltenden Charakter des

Werks. Die Phrasen wirken besonders zusammenhängend, wenn die Streichinstrumente anfangs fast *flautando* spielen und mit jeder Phrase den Klang etwas öffnen. Das Ende der Introduction (T. 9) komponiert Resch im 9/8-tel Takt.

Im Teil A1 (T. 10-27) wiederholt zunächst das Violoncello die vorangegangene Melodie der Violine in leicht variiert Form, beginnt jedoch im Gegensatz zur Introduction, die im 7/8-tel Takt anfängt, im 5/8-tel Takt. Es stellt sich ein anderes Rhythmusgefühl ein als in der Introduction, einerseits durch den Wechsel der Taktarten und andererseits dadurch, dass die Melodie hier in verkürzter Form nur über 6 Takte gespielt wird. Die Violoncellostimme wird mit einer Achtel-Bewegung in der linken Hand im Klavier gestützt. Der musikalische Fluss, der sich im T.15 bis ins *mezzoforte* steigert, wird durch ein *pianissimo subito* in T. 16 abgebremst. Eine fortwährende Entwicklung wird dadurch zurückgehalten. In T. 16-21 übernimmt das Klavier die Melodielinie in rhythmisch leicht verdichteter Form und wird vom Violoncello, das das vorangegangene Begleitmuster des Klaviers aufgreift, begleitet. Die Violine spielt Töne aus dem Melodiematerial und übernimmt den Rhythmus zunächst zeitweise, dann im gesamten Takt 21 parallel zur rechten Hand im Klavier. Mit diesem Takt bereitet die Violine die Übernahme der Melodielinie vor. Durch diese rhythmische Verflechtung zwischen Klavier und Violine und durch die enge Lage der beiden Instrumente kommt es zu einer Steigerung. In T. 22 spielt die Violine nach einem *crescendo* die Melodiestimme in variiert Form in *mezzoforte*. Sie wird mit *pizzicato*-Sechzehntel im Violoncello und *staccato*-Sechzehntel im Klavier begleitet. Zwischen Violoncello und Klavier findet durch die jeweilige Ergänzung der Sechzehntel und die gesteigerte Interaktion durch die jeweilige Spielart eine weitere Verflechtung statt. Die Melodie in der Violine besteht zum Großteil auch aus Sechzehntel, *staccato* bzw. *legato* gespielt. Dieser Abschnitt wirkt durch den Rhythmus und die Spielarten tänzerisch und fast kokett.

Das Klavier übernimmt im T. 27, wieder im 9/8-tel Takt, die Hauptstimme von der Violine und führt uns in den Teil B1 (T. 28-49), wo es im *pianissimo* die Töne der Melodie im Zweiklang spielt. Dies wird in verkürzter Form bis T. 38 wiederholt. Die Streichinstrumente, die wie das Klavier Liegetöne haben, unterstützen den

verklingenden Klang im Klavier mit *crescendo* und *decrescendo* Gesten. Die Begleitung in der linken Hand des Klaviers ergänzt mit einem sanft pulsierenden Metrum. Dieser ruhige Anfang des Abschnitt B1 bringt als Kontrast etwas Zurückhaltung nach der vorangegangenen Steigerung. Die Ruhe wird im **T. 39** von einem *subito forte*-Ausbruch und einer aufsteigenden Linie in den drei Instrumenten unterbrochen. Nach diesem Effekt, der die Zuhörer\_innen aufhorchen lässt, werden die Melodietöne in den drei Instrumente verflochten wiedergegeben. Die Violine führt ein fallendes Motiv ein. Die drei Phrasen, die den melodischen Aufbau formen, bleiben aufrecht. Erneut wird die Abfolge von zwei aufeinanderfolgenden Ausbrüchen in **T. 47** und **49** unterbrochen. Die **Takte 39, 47 und 49** sind identisch.

Ab **T. 50** beginnt der Abschnitt A2, das Violoncello spielt wie in A1 die Melodie (dieses Mal in *mezzoforte* und nicht im *piano*) über 6 Takte lang und das Klavier übernimmt wieder die Achtel-Begleitung aus A1. Die Violine begleitet hier erstmals mit Sechzehntel-Triolen bestehend aus den Melodietönen und führt durch diese rhythmische Verdichtung zu einer Steigerung. Das Klavier übernimmt die Hauptstimme und führt die Melodie mit Sechzehntel-Triolen über fünf Takte weiter. Hier fehlt die dritte Phrase der Melodie.

Diese Irritation leitet den darauffolgenden Abschnitt C1 (**T. 61-87**), der mit einer Pause auf dem ersten Schlag beginnt, ein. Diese Pause bringt schon zu Beginn des neuen Teils Unruhe ins Geschehen. Innerhalb des fünfteiligen Abschnitts C1 werden ursprüngliche Töne der Melodie mit ihren Erweiterungen in den Segmenten kombiniert. Eine leicht aufsteigende Linie aus Sechzehntel-Triolen im Klavier, anfangs im *pianissimo*, wird von den Streichinstrumenten zeitversetzt angesetzt und imitiert. Die Linie wird in den Instrumenten durch Pausen unterbrochen und die Interpret\_innen scheinen für jede Geste einen neuen Anlauf nehmen zu müssen. Die steigende Tonhöhe, die Verflechtung durch zeitversetztes Eintreten der Instrumente und die *crescendo- decrescendo*-Gesten innerhalb der Phrasen führen gemeinsam mit den im *mezzoforte* gebrochenen Akkorden im Klavier (**T. 66** und **69**) zu einer Steigerung. Diese Steigerung vergrößert sich im weiteren Verlauf, indem die Streichinstrumente ab **T. 72** statt Sechzehntel-Triolen Zweiunddreißigstel spielen und das Klavier in den

Pausen der Sechzehntel-Triolen mit immer knapper aufeinander folgenden akzentuierten Akkorden der rechten und linken Hand die Musik antreibt. Diese akzentuierten Akkorde, die durch die Verwendung von mittlerem Pedal liegenbleiben, verdichten zusätzlich das Klangfeld. Der Höhepunkt des Abschnitts C1 ist im **T. 84** erreicht. Hier wechselt das Metrum, das seit Beginn von Abschnitt C1 ein durchgehender 3/8-tel Takt war, in einen 2/4-tel Takt. Das Klavier führt seine Sechzehntel-Triolen in Form von Sechzehntel-Sechstolen weiter, wobei nach fünf aufeinander folgenden Sechzehntel immer eine Sechzehntel Pause folgt. Diese Unterbrechungen, das *decrescendo* im Klavier und die ausklingenden Liegetöne in den Streichinstrumenten führen zu einer Beruhigung.

Dieser Teil fließt ohne Unterbrechung in Abschnitt B2 (**T. 88-108**). Wie zuerst bei B1 präsentiert das Klavier hier die Melodie als Liegetöne in Zweiklängen im *pianissimo*. Die Sechzehntel-Begleitung aus dem vorigen Abschnitt läuft dabei in der rechten Hand weiter. Die ruhig pulsierende Klavierbegleitung aus B1 übernimmt hier das Violoncello im *pizzicato*. Bei der Wiederholung der Melodie werden die Sechzehntel-Triolen im Klavier von der Violine in Form von Zweiunddreißigstel übernommen. Wie auch in B1 wird hier das Thema durch einen Ausbruch unterbrochen. In B2 wird dieser Takt (**T. 99**) durch einen retardierenden Triller in die Länge gezogen, bevor sich der dritte Teil des Abschnitts, wie auch in B1, mit dem bereits eingeführten fallenden Motiv entfaltet. Nach einem weiteren Ausbruch in **T. 107**, der im Gegensatz zur Parallelstelle in B1 nicht wiederholt wird, beginnt ein neuer Abschnitt. Im Gegensatz zu den Ausbrüchen in B1, führen die Ausbrüche in B2 mit einem *decrescendo* in ein *piano*, bzw. *pianissimo*. D1 (**T. 109-127**) ist in vier Teile gegliedert. Hier schwingen im Klavier in der rechten Hand bis zu fünfstimmige Akkorde und in der linken Hand Zweiklänge, bestehend aus Melodietönen, im *pianissimo*. Das Klavier gibt mit seinen glockenartigen Klängen einen ruhigen Puls vor und beruhigt in diesem Abschnitt jegliche Aufregung, die zuvor entstanden ist. Im zweiten (ab **T. 113**) und dritten (ab **T. 117**) Teil des Abschnitts D1 setzt das Violoncello mit ab- und aufsteigenden Flageolett-Tönen, die in ihrer hohen Lage nahe an der Klavierstimme sind, ein. Die Violine schwingt mit auf- und absteigenden Intervallen über den gesamten Abschnitt im *pianissimo* mit. Im letzten

Teil des Abschnitts (ab **T. 121**) verdichtet sich der Klang mit einer Achtel- und Sechzehntel-*pizzicato*-Begleitung im Violoncello und Liegetönen im Bass des Klaviers. Die Sechzehntelnoten im Violoncello führen im **T. 127** zu einer Sechzehntel-Bewegung in der Violinstimme, die sich weiter zu einer Sechzehntel Sextolen-, bzw. im neuen Abschnitt C2 (**T. 128-150**) zu einer Triolen-Bewegung entwickelt.

Wie in C1 startet das Klavier hier mit einer Pause auf dem ersten Schlag und setzt zu einer durch Pausen und akzentuierten Akkorden unterbrochenen und aufsteigenden Sechzehntel-Triolen Linie an, während die Streichinstrumente gemeinsam zeitversetzt einsetzen und die Bewegung des Klaviers imitieren. C2 wirkt durch das Erreichen des forte in kürzester Zeit drängender und dichter als C1. Im Auftakt zu **T. 138** entfaltet sich ein Kanon im forte zwischen der Violine und dem Violoncello, begleitet von Liegetönen in hoher Lage im Klavier (*sempre forte*). Durch die Verdichtung resultierend aus der Dynamik und der unmittelbaren Interaktion zwischen Violine und Violoncello während des Kanons und nicht zuletzt durch den Wechsel des Metrums von einem 3/8-tel zu einem 2/8-tel Takt, kann dieser Teil als Höhepunkt des Werks empfunden werden. Ab **T. 147** finden Violine und Violoncello klanglich und rhythmisch zueinander und spielen gemeinsam Sechzehntel-Triolen, die nach einem ausgeschriebenen *ritardando* im 4/8-tel Takt zu einer Entspannung führen und Abschnitt B3 (**T. 151-160**) einleiten.

Das Klavier führt hier wie bei B1 und B2 die Hauptstimme aus. Aus den Liegetönen der Streichinstrumente in B1 und B2 entwickelt sich hier eine ausschwingende Triolenbewegung. Der dritte Teil der Abschnitte B1 und B2 fehlt in B3. Die Streichinstrumente übernehmen den Triller aus dem Klavier im **T. 99** und leiten mit einem Decrescendo in den Abschnitt A3 über. Der verkürzte Abschnitt B3, bei dem der schon erwartete Ausbruch und der Teil mit fallendem Motiv fehlen, lässt die Zuhörer\_innen annehmen, dass das Werk immer weiter zur Ruhe kommt.

Der Abschnitt A3 (**T. 161-168**) fängt mit der Melodie im Violoncello an und wird im nächsten Takt von der Violine im Kanon aufgegriffen. Die erwartete dritte Phrase der Melodie im Violoncello trifft nicht ein. Die Violine startet die Melodie im **T. 166**, unterstützt vom Subkontra B im Klavier. Das Violoncello setzt im nächsten Takt im Kanon mit der Violine ein, und beide spielen die erste Phrase der Melodie. Um den

Kanon den Zuhörer\_innen bestmöglich zu vermitteln, ist es notwendig, dass die Streicher\_innen den ersten Ton der Melodie deutlich ansetzen. Die scheiternden Versuche der Instrumentalist\_innen, die Hauptmelodie hier weiterzuentwickeln halten den musikalischen Fluss immer weiter zurück.

Im ersten Teil der Coda (T. 169-174) wechselt der metrische Wert von Achtel auf Viertel. Drei Phrasen entstehen innerhalb diesen ersten Teils aus einer Linie von Liegetönen im Klavier und *tremoli* im *pianissimo* in den Streichinstrumenten. Der jeweils erste Takt der drei Phrasen steht im 5/4-tel Takt. Der zweite Takt der drei Phrasen verkürzt sich jeweils in seiner Länge von 3/4-tel zu 2/4-tel zu 1/4-tel. Gleich zu Beginn der Coda werden die Zuhörer\_innen in eine andere Sphäre geführt. Die verklingenden Liegetöne im Klavier mit der *tremolo*-Unterstützung der Streichinstrumente vermitteln ein ausschwingendes „sostenuto“-Gefühl. Durch den jeweils verkürzten zweiten Takt der Phrasen und durch die *marcato* Bezeichnung und Akzente im Klavier im T. 173, kommt es zu einer leichten Steigerung, die in T. 175 in einer *mezzoforte* Geste in der Violine und einer *mezzopiano* Geste im Violoncello in Sechzehntel-Triolen endet. Diese abgerissenen Gesten in den Streichinstrumenten wirken wie ein vergeblicher Versuch mit letzter Kraft das Stück fortzusetzen. Ab T. 175 spielt das Klavier ein letztes Mal die Melodie allein in Zweiklängen. Die Lage der Klänge und die vertikale Abfolge erinnern an die Introduction. Resch präsentiert hier ein letztes Mal die Melodietöne in schlichter und ruhiger Form. Den Zweiklang im letzten Takt im Klavier unterstützen die Streichinstrumente mit denselben Tönen, g1 und a1, und das Stück endet wie angefangen in enger Mittellage in *pianissimo* bzw. im *piano*.

Nach dem Höhepunkt in C2 beruhigt sich die Musik kontinuierlich. Der Text ist durchsichtiger geschrieben, die Dynamik nimmt ab und die Notenwerte werden immer länger. Die Zuhörerinnen empfinden immer stärker, dass das Werk zum Ende kommt. Für uns Interpret\_innen war durch die Instrumentierung und die genaue Dynamikbezeichnung über das gesamte Werk nachvollziehbar, welche Stimme wir zu welchem Zeitpunkt in den Vordergrund stellen, und welche Stimmen als Unterstützung wirken.

## 7. Erarbeitung des Werks mit dem Komponisten

Der folgende Abschnitt basiert auf einer gemeinsamen Unterrichtseinheit mit dem Komponisten Gerald Resch am 4.1.2024, bei der er weitere Anregungen zur Interpretation des Werks „Sostenuto“ gegeben hat.

Mit seinem „Sostenuto“ schrieb Gerald Resch ein Abschiedsstück an einen geliebten Menschen, den er nach einem langen Prozess der Krankheit im Jahr 2015 verloren hatte. Der Verlust war über einen langen Zeitraum absehbar, und Resch bezeichnete die Arbeit an diesem Werk als eine Form der „Selbsttherapie“. Dieses Abschiedsstück vertont Wahrnehmungen, die präsent bleiben und noch lange auf Hinterbliebene eine Wirkung haben. Dieser Nachklang ist der wichtigste „Schlüssel“ zu diesem Stück. Für die Interpret\_innen bedeutet das technisch konkret, dass sehr *legato* gespielt werden soll und im Klavier viel rechtes Pedal zu verwenden ist. Der Grundcharakter des Werks ist ein großes *morendo*, das sich bis zum Ende durchzieht. Die sich wiederholenden Korrespondenzen zwischen den Instrumenten werden im Verlauf immer leiser und schwächer. An gewissen Stellen (etwa im Teil C) bäumt sich die Musik auf, jedoch sind diese Einwürfe nicht mehr als ein Kontrast zum grundsätzlichen „fade-away“-Charakter des Stücks.

Das Werk besteht aus einer Melodie, die mit ihren variierten Wiederholungen durch das gesamte Werk zu hören ist. Ab Ziffer 22 bricht die Musik in eine quasi Reprise aus und führt zur Kulmination des Stücks in Ziffer 24. Hier, zwischen **T. 138** und **T. 151**, wird das gesamte Tonmaterial im „Schnelldurchlauf“ wiedergegeben. Resch beschrieb diesen Abschnitt als einen Todeskampf, eine Nahtoderfahrung, bei der die wichtigsten Erlebnisse des Lebens nochmals im Schnelldurchlauf vorüberziehen. Nach dieser Erfahrung startet ein großer Abgesang, der lange andauert. Nach der Coda in **T. 169** etwa, bei der die Streichinstrumente mit *tremoli* an ein letztes „Zittern“ erinnern, gibt es eine zweite Coda ab **T. 175**, die wie ein Schatten im Klavier zweistimmig geführt wird. „Sostenuto“ ist ein sehr expressives Werk, das einerseits immer ausdrucksvoller wird und andererseits immer mehr in sich zusammenfällt.

Gerald Resch entschied für sein Werk technisch einen 12/8-tel Takt, den er von Beginn an in einen 7/8-tel und einen 5/8-tel Takt aufteilte. Damit den Zuhörer\_innen ein klarer

Rhythmus geboten wird, ist es notwendig, dass die Instrumentalist\_innen die Phrasen meist zum ersten Schlag des nächsten Takts führen. Das bedeutet, dass vor keinem neuen Abschnitt eine Zäsur gemacht wird. Das Klavier führt etwa von **T. 9** direkt zu **T. 10** und gibt somit dem Violoncello einen Impuls für seine Melodie. Die Sechzehntel sollen generell rhythmisch eher streng gespielt werden, da das Rubato über das gesamte Stück auskomponiert ist.

Zu Beginn präsentiert die Violine die Melodie zum ersten Mal. Die Melodie ist eine Vorwärtsbewegung, bei der immer ein neuer Ton hinzukommt, jedoch die letzten Töne weiter im Klavier nachklingen. Das Violoncello „humpelt“ leise und mit großem dynamischen Abstand zur Violine mit seinem Tonmaterial quasi hinterher.

Die Achtel-Begleitfigur der linken Hand im Klavier in **T. 10** ist ein langsamer „groove“ und soll phrasiert werden. Sie soll *cantabile*, für sich, gespielt werden und nicht mit anderen Stimmen in den Dialog treten.

An einigen Stellen, wie etwa in **T. 15**, bilden die Streichinstrumente gemeinsam eine zweistimmige Linie, bei der sie gleich stark und gleich wichtig sind. Der Klang soll so angeglichen werden, dass die Zuhörer\_innen glauben, quasi ein Instrument zu hören. In **T. 16** sind die Flageolett-Töne im Violoncello wie Signale oder Rufe in reduzierter Form. Gerald Resch beschrieb die Violoncellostimme als die Kommunikation eines Menschen, der sich nur noch mit minimalsten Bewegungen ausdrücken kann. Auf diesen Ausdruck sollen die Instrumentalist\_innen Wert legen und im Gesamtklang auf dieses Detail achten. Da das Violoncello bei seinen Flageolett-Tönen ohne vibrato spielt, soll sich die Violine hier klanglich angleichen und *sul tasto* und mit wenig *vibrato* spielen, um mehr Raum im Gesamtklang zu schaffen.

Ab **T. 22** spielen Violoncello und Klavier ähnlich wie ab **T. 10** im Klavier eine Begleitfigur in Sechzehntelnoten, die klanglich angepasst und gestaltet werden müssen. Diese Kommunikation zwischen den beiden Instrumenten kann mit piano-Spiel im Klavier und viel Resonanz im Violoncello erreicht werden. Die Violinstimme soll in hoher Lage dezent gespielt werden.

Die Phrasen im Klavier ab **T. 28** sollen immer zum ersten Schlag führen. Die Achtelnoten in der linken Hand sollen tenuto und nicht kurz klingen. Die

Streichinstrumente sind mit ihren Tönen ein Echo der Klavierstimme und gleichen sich untereinander klanglich an.

Der Ausbruch in **T. 39** soll klirrend klingen, aber weder aggressiv noch *fortissimo*.

Das Violoncello spielt ab **T. 50** die Melodie, und die agile Violine und das Klavier schieben das Violoncello mit ihren Bewegungen an. Die Rollen vertauschen sich ab **T. 56** und die Melodie in der Violine wird von der Violoncello-Begleitung und dem Klavier angetrieben. Wenn das *pizzicato* im Violoncello fast zu früh gespielt wird, kann die Steigerungswelle und der gesamte Aufbau besser gestaltet werden.

Ab **T. 61** sollen die Interpret\_innen darauf achten, dass die jeweiligen *crescendi* unterschiedlich laut werden. Das *pianissimo* geht ins *piano* und wieder zurück. Das bedeutet, dass, wenn nach dem Ende eines *crescendo* keine dynamische Angabe steht, Resch damit das Erreichen der nächsthöheren Stufe in der Lautstärke meint. Das *crescendo* im Klavier geht in die Streichinstrumente über und wieder zurück. Insgesamt werden die *crescendi* in diesem Abschnitt immer lauter. Die Triolen-Bewegungen erinnern an den Dopplereffekt. An dem Punkt, an dem das Maximum in der Dynamik erreicht ist, kippen die Tonhöhen. Deswegen ist es wichtig auf diesen Ton hinzuspielen. Die Streichinstrumente stehen in diesem Abschnitt C dynamisch auf einer Stufe mit dem Klavier.

Die Einwürfe in der rechten Hand im Klavier in **T. 66** und **T. 68** werden nur im *mezzoforte* gespielt und bereiten die forte Einwürfe im Klavier ab **T. 70** vor.

Ab **T. 88** spielt die rechte Hand im Klavier klanglich im Hintergrund und *pianissimo*. Das Violoncello macht die Dynamik der Violine mit.

Im **T. 150** werden die Streichinstrumente in ihren Notenwerten breiter und sollen ohne Zäsur im nächsten Takt in die Klavierstimme führen.

Die Streichinstrumente entfalten ab **T. 169** mit ihren Tremoli einen gemeinsamen Klang, der *espressivo* und mit Kern zu spielen ist und in **T. 175** in großen und entschlossenen Gesten endet.

### III. „und über dir das Meer“ für Violine, Violoncello und Klavier

#### 1. Entstehungsprozess

2017 komponierte Gerald Resch im Auftrag des MuTh Wien sein Werk „und über dir das Meer“ für Violine, Violoncello und Klavier in drei Sätzen und widmete es dem Trio Frühstück.<sup>19</sup>

Als Einführung in sein Stück schreibt Resch:

*„Die drei fließend ineinander übergehenden Instrumentalsätze wurden von drei Kurzgedichten des jungen österreichischen Dramatikers Ferdinand Schmalz inspiriert. Zum einen berührte mich die zurückhaltende Lyrik, zum anderen die zart-groteske Abgründigkeit der Gedichte. Aus kompositorischer Sicht interessierte mich insbesondere das Verhältnis zwischen den verwendeten drei Klangquellen: zwei zueinander homogene Streichinstrumente und ein fremd bleibendes, kontrastierendes Tasteninstrument. Bei dem Versuch, die Klänge miteinander zu verschmelzen, fasste ich das Klavier vor allem als „Saiteninstrument“ auf: Auf den Tasten mit einer Hand konventionell erzeugte Klaviertöne werden oftmals manipuliert, indem die zum Schwingen gebrachten Saiten im Klavier-Innenraum durch die andere Hand unterschiedlich berührt, gedämpft, geschlagen und gezupft werden. Auf diese Weise entsteht eine reiche Skala an Ähnlichkeiten mit den Klangmöglichkeiten der beiden Streichinstrumente.“<sup>20</sup>*

Resch wählte aus einer Reihe von Texten von Ferdinand Schmalz folgende Kurzgedichte als Inspiration zu seinem Trio aus:

1. unter einem himmel aus marillen / pflirsiche essen / bis man nicht mehr kann
2. sich täuschend / echt fühlen
3. und über dir das meer / schaumgebremst<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Resch, Gerald, „und über dir das Meer“ zu Kurzgedichten von Ferdinand Schmalz für Violine, Violoncello und Klavier, Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg, S. 2.

<sup>20</sup> Ebd., S. 3.

<sup>21</sup> Ebd. S. 2-3.



dem „neuen“ Klavierklang einen weiteren Schritt näher zu kommen. Diese Interaktionen und Annäherungsversuche führen zu einem humorvollen ersten Satz.

Zu Beginn werden zunächst in der Violine und dann ab **T. 5** im Violoncello die Quintintervalle d-a-e vorgestellt, Töne, die sofort an die leeren Saiten der Streichinstrumente denken lassen. Das Violoncello und das Klavier setzen nacheinander ein, interagieren und ergänzen sich in der Bewegung und im Klang. Im **T. 10** übernimmt das Klavier das kleine Terzintervall e-g, das bereits im **T. 5** von der Violine eingeführt wurde, und spielt es an der Saite gedämpft. Das Terzintervall wird im **T. 15** auch vom Violoncello aufgegriffen. Als nächstes stellt das Klavier die Töne As im **T. 17** und F in **T. 21**, die auch eine kleine Terz bilden, vor. Die neuen Töne werden nacheinander von den Streichinstrumenten übernommen.

Die Töne, die an der Saite im Klavier gedämpft werden, klingen perkussiv und kurz. Das Violoncello reagiert auf den neuen Klang ab **T. 18** mit *ricochet*, das kurz klingt im Gegensatz zu den bisher gespielten Flageolett-Tönen. Dieses *ricochet* ist eine rhythmisch präzise Bewegung mit starkem Impuls. Es empfiehlt sich, hier mit Aufstrich, mit leicht gekippten Bogen und eher nahe am Steg zu spielen.

Die Violine reagiert auf das *ricochet*-Spiel des Violoncellos mit *staccato* Tönen ab **T. 20**. Ab **T. 21** baut das Violoncello auch *staccato*-Töne in seine Sechzehntel-Phrasen ein. Die Tonhöhen in den Instrumenten bleiben relativ beisammen, da dieselben Töne immer wieder wiederholt werden.

Ab **T. 33** bekommt der bereits im Violoncello eingeführte Ton B eine besondere Bedeutung. Die Streichinstrumente spielen diesen Ton *forte* und über zwei Takte *unisono*. Das Klavier spielt ab diesem Takt *ordinario forte* und setzt auf den ersten Schlag im **T. 34** eine Oktav auf Subkontra B. Durch das plötzliche *forte*- und *ordinario*-Spiel in den Instrumenten und die Betonung des Tons b, der in Kombination mit dem bisherigen Tonmaterial an eine Dominante denken lässt, empfanden wir als Interpret\_innen diesen Teil bis **T. 64** als eine Form der Durchführung. In **T. 41** gehen die Instrumente in der Dynamik zurück ins *piano*, bevor sie nach einem langen *crescendo* bis **T. 49** im *forte brillante* in einem D-Dur Akkord in der Klavier- und Violoncellostimme kulminieren. Der Abschnitt beruhigt sich mit einem *decrescendo* und

*ritardando* im **T. 55**. Ab **T. 57** erinnern die gedämpften Töne im Klavier im *piano*- ebenso wie die *dolce*-Einsätze der Streichinstrumente an den Anfang des Satzes und lassen ein Gefühl einer Reprise aufkommen. Auch klanglich sind die Instrumente durch ihre enge Lage wieder nah beieinander. Die Violine und das Klavier führen im **T. 62** bis **63** zum ersten Mal im Satz einen Sekundschrift *unisono* von a1 nach g1 ein. Als Interpret\_innen haben wir hier eine Art von Kadenz empfunden und erwarteten als Folge eine Weiterentwicklung, die auch eintritt. Denn im **T. 66** erklingt ein Des-Dur-Akkord, der mit der Violoncellostimme in *piano dolce* eine wie angegeben „tänzerische“ Atmosphäre hervorruft. Ab **T. 81** verselbstständigt sich die Sekund im Klavier und führt mit einem *accelerando attacca* in den zweiten Satz.

## **2. Satz (T. 89-134)**

Clara Frühstück stellte Gerald Resch die Idee vor, über den gesamten zweiten Satz das Klavier im Klavier-Innenraum spielen zu lassen. Resch übernahm die Idee und lässt das Klavier einen durchgehend gleichbleibenden Rhythmus schlagen. Verändert wird die Klangfarbe der Klavierstimme nur durch die Anschlagsart und die Anschlagsstelle. Es entsteht ein deutlicher Klangunterschied zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten. Während das Klavier selbstsicher seinen unveränderten Rhythmus schlägt, interagieren die Streicher und versuchen, sich spielerisch mit verschiedenen Spieltechniken dem Klavierklang zu nähern.

Im ersten Takt des zweiten Satzes spielen die Streichinstrumente Sechzehntelnoten im forte, die sowohl als Übergang in den zweiten Satz, als auch durch ihren Rhythmus und die Spielart noch als Schluss für den ersten Satz dienen. Als Interpret\_innen hatten wir den Eindruck, dass die Streichinstrumente überrascht über den neuen Klang und Rhythmus im Klavier für drei Takte innehalten, horchen und erst dann entscheiden, wie sie darauf reagieren. Sie wirken anfangs durch ihre rhythmischen Verschiebungen holprig, im Laufe des Satzes aber immer spielerischer. Die Violine antwortet im **T. 93** und das Violoncello im **T. 95** auf den perkussiven Klang im Klavier mit einzelnen *pizzicato* Achtelnoten. Die Streichinstrumente wechseln sich über den gesamten Satz

mit ihren *pizzicato*-Einwürfen ab und die einzelnen Klangelemente „verzahnen“ sich ineinander.

Das Klavier führt ab **T. 97** zeitweise das Klopfen auf der Schraube der rechten Strebe mit einem Ring ein. Im **T. 101**, auf den ersten Schlag, schlägt die linke Hand mit der Handfläche auf die tiefsten Saiten. Diese unerwartete Klangwolke lässt die Zuhörer\_innen vermuten, dass im weiteren Verlauf des Satzes der/die Pianist\_in weniger auf den Streben klopfen als mehr auf den Saiten arbeiten wird. Im **T. 113** tritt dies ein; der/die Pianist\_in schlägt mit der flachen linken Hand auf die Saiten und die Streichinstrumente antworten auf die Klangveränderung mit abwechselnden *glissandi*. Das Schlagen auf den Saiten erzeugt Klangwolken und ist näher an einem *glissando*-Klang der Streichinstrumente als die bisher vorangegangenen *pizzicati*. Das Klavier steigert die Spannung bis zum Schluss einerseits dadurch, dass es vom Schlagen auf die Saiten der Mittellage immer weiter hinauf in Richtung Diskantsaiten geht, und andererseits dadurch, dass die Schlagart intensiviert wird. Das Tupfen mit den fünf Fingern steigert sich zu einem Tupfen mit den Nägeln und integriert ab **T. 129** in den Rhythmus auch das Schlagen mit dem Ring. Der durchgehende Rhythmus im Klavier wird nur im **T. 124** verkürzt, sowohl um technisch den Sprung zu den Diskantsaiten zu schaffen, jedoch auch, um mit dieser leichten Irritation den Schlussteil anzukündigen. Die *forte-glissandi* in den Diskantsaiten des Klaviers im **T. 133** antworten auf die bisherigen *glissandi* in den Streichinstrumenten. Diese überraschenden *forte-glissandi* als letzte Gesten im Klavier bringt die Streichinstrumente schlussendlich zum Schweigen.

Die Interaktion zwischen Violine und Violoncello wird durch den Rhythmus im Klavier zusammengehalten, angetrieben und gelenkt. Der gemeinsame Puls ist durchgehend spürbar. Da der Rhythmus im Klavier unverändert bleibt, sind die Zuhörer\_innen nie „verloren“, obwohl die Streichinstrumente fast improvisatorisch klingen.

In Bezug auf das Gedicht „sich täuschend echt fühlen“ interpretiere ich die Rolle des Klaviers als selbstsicher, also „echt“. Mit rasch wechselnden und unvorhergesehenen Klangfarbenänderungen wirkt es jedoch zugleich „täuschend“.

### 3. Satz (T.135-181)

Für diesen Satz hatte Resch eine Klangvorstellung, die der Geräuschkulisse unter Wasser (bzw. „im Meer“) ähnelt. Die Impulse auf dem ersten Schlag im Klavier erinnern an einen Glockenklang, vor allem dadurch, dass durch das Dämpfen an der Saite der vierte Partialton erklingt. Der Streicherklang, gespielt *arco poco sul ponticello* im *ppp* entsteht aus diesem Impuls heraus. Die abwechselnden 32-tel Bewegungen der Streichinstrumente mit *crescendo* und *decrescendo*-Gabeln lassen an Wellen denken. Verstärkt durch die abwechselnd gedämpften und *ordinario* gespielten, und somit wiegenden Impulse im Klavier assoziierten wir diese während der Erarbeitung des Werkes auch mit dem Schaukeln auf einem Boot. Die klingenden Töne der vom Klavier gesetzten Impulse werden von den Streichinstrumenten als Anfangston ihrer Bewegungen gegriffen gespielt. Durch die Verwendung derselben Töne, durch die Spielart und die enge Lage nähern sich die Instrumente klanglich einander an. Die Spieltechniken und die daraus resultierenden Klangfarben der Instrumente klingen dumpf und „schaumgebremst“.

Die Streichinstrumente wechseln sich bis **T. 155** mit ihren Gesten ab, wobei die Violine in **T. 135** mit der „Welle“ anfängt. Die *tremoli* der Streichinstrumente in **T. 144**, *molto sul ponticello* in *mezzoforte*, stören den bisherigen Fluss und irritieren die Zuhörer\_innen, bevor das Violoncello in **T. 145** mit der 32-tel Bewegung einsetzt. Der *molto sul ponticello*-Effekt der Streichinstrumente nähert sich klanglich den Partialtönen des Klaviers. In **T. 153** und **154** wiederholt sich die Irritation in verdichteter Form. Im Gegensatz zum idyllischen Anfang wirken diese wachsenden Einschübe bedrohlich, bisher war die Atmosphäre des Satzes idyllisch. Ab **T. 155** spielen die Streichinstrumente nicht mehr abwechselnd, sondern gleichzeitig, die 32-tel Bewegungen spannen größere Intervalle als zuvor und Triolen-Bewegungen kommen hinzu, die das Geschehen zusätzlich verdichten.

Von **T. 165** bis **170** führt uns Resch in eine neue Welt. Der ruhige Puls ohne 32-tel und Triolen-Bewegungen lässt die Interpret\_innen im *piano* bzw. *pianissimo* innehalten und kündigt ein baldiges Ende des Werks an. Hier findet eine in diesem Satz noch nicht stattgefundene Form von Interaktion zwischen Violoncello und Klavier statt. Auf

gezapfte Saiten im Klavier antwortet das Violoncello mit *pizzicato*-Tönen; der Dreiertakt bekommt einen fast tänzerischen Charakter. Ab **T. 171** erschreckt ein fortissimo auf den tiefsten Tönen der Klaviatur. Die Streichinstrumente spielen die 32-tel und Triolen-Bewegungen nun im *forte* und beruhigen ab **T. 176** mit *decrescendi* und einem ausgeschriebenen *ritardando* das Geschehen. Eine letzte Interaktion findet in **T. 179** und **180** zwischen Violine und Klavier statt, indem das Klavier die gespielten Achtelnoten der Violine ges und f versetzt im Klavier zapft.

Um die Herausforderung der unterschiedlichen Spieltechniken dieses Werks zu meistern, empfiehlt es sich, dass sich Pianist\_innen mit dem jeweiligen Instrument vor Ort auseinandersetzen. Jedes Klavier ist in seiner Bauart und Klangfarbe einzigartig. Als Interpretin bin ich angehalten, die Klangmöglichkeiten des Instruments nach meinen bisherigen künstlerischen Erfahrungen bestmöglich zu nutzen. Dabei beachte ich den Aufbau des Klavierinnenraums und suche die geeignetsten Stellen an den Streben und den Saiten, um die Spieltechniken überzeugend spielen zu können. Organisatorisch ist vor einer Aufführung hilfreich zu entscheiden, ob, und für welche Spieltechniken im Innenraum es notwendig ist aufzustehen. Dies hängt von der Größe und dem Aufbau des Flügels wie auch der eigenen Statur ab.

### **3. Erarbeitung des Werks mit dem Komponisten**

Der folgende Abschnitt basiert auf einer gemeinsamen Unterrichtseinheit mit dem Komponisten Gerald Resch am 4.1.2024, bei der er weitere Anregungen zur Interpretation des Werks „und über das Meer“ gegeben hat.

Gerald Resch empfiehlt, die Gedichte zu den einzelnen Sätzen bei einer Aufführung des Werks vorzutragen. Er stellt Interpret\_innen aber frei, wann die Überschriften gesprochen werden sollten: Ob vor Beginn des jeweiligen Satzes oder über die Musik gesprochen, jedenfalls sollte der Vortrag der Gedichte nicht zu expressiv sein.

#### **1. Satz**

Für den ersten Satz beschrieb Resch seine bildliche Vorstellung zum Gedicht von Ferdinand Schmalz: Eine Person isst Pfirsiche. Sie genießt die köstlichen Früchte und

isst immer weiter. Es folgt ein Punkt, an dem sie nicht mehr kann, jedoch weiterisst und sich überisst. In der Musik drückt sich die Assoziation des Komponisten etwa mit den Manipulationen durch die Dämpfung im Klavier aus. Der Punkt, an dem sich die Person überisst, zeigt sich klanglich etwa in **T. 36** bis **T. 38**, in dem die Farbe der Violinstimme von *ordinario* in *molto sul ponticello* kippt. Dieser Effekt soll in der Violine ausgereizt und, um es extrem zeigen zu können, früh gestartet werden. Dies ist der Höhepunkt des Satzes, ein großes „*grandioso*“. Die Kulmination des Satzes ist ein großer Rausch voller Appetit. Diesem „Überessen“ folgt ein Zwicken und Zerren.

Das Klavier soll im ersten Satz durch die Dämpfung an der Saite nicht geklopft klingen und nicht abgezwickt werden, sondern deutlich noch ein Klavierklang bleiben. Die Zuhörer\_innen sollen den Eindruck haben, dass das Klavier „komisch“ klingt. Die Klavierstimme soll laut Resch über den gesamten Satz mit viel Pedal und nicht trocken gespielt werden.

Prinzipiell ist dieser Satz sehr tänzerisch. Da der 4/4-tel Takt für den Tanzcharakter nur ein kleines Repertoire an Möglichkeiten der Variation bietet, spielt Resch mit unterschiedlichen Aufteilungen von Sechzehntelnoten und deren Betonungen.

Resch empfiehlt, dass die Violine zu Beginn die Töne d und a auf zwei leeren Saiten spielt, da der Klang der Saiten dadurch offener durchklingen kann. Außerdem soll das Gefühl vermittelt werden, dass die Violinstimme nicht erst startet, sondern schon lange davor begonnen hat.

Ein längerer Aufbau führt zu **T. 33**. Wie eine Welle mit *crescendi* in den einzelnen Stimmen, die sich jeweils in den Vordergrund stellen, mündet der Teil in ein *forte* bzw. in einen großen Rausch. Resch komponiert diesen Aufbau einerseits mit sich immer wiederholendem Tonmaterial und wiederholenden Rhythmen, wodurch die Interpret\_innen nicht „vom Fleck“ kommen, andererseits entsteht ein enormer Druck, der den Rahmen zu sprengen droht. Hier führt Resch die Person, die Pfirsiche isst, vor, die zu platzen droht.

Ab **T. 57** sollen die Streichinstrumente trotz *dolce* und *piano*-Bezeichnungen dynamisch deutlich über der Klavierstimme stehen und in ihrem Klangvolumen auch bei *decrescendi* nie weit zurückgehen, um immer genug Resonanz zu erzeugen.

Ab **T. 81** treibt das Klavier die Dynamik bis ins *fortissimo* und erinnert ein letztes Mal an die „überquellenden Pfirsiche“.

## 2. Satz

Für den zweiten Satz empfiehlt Resch im Klavier durchgehend das rechte Pedal zu nehmen, um genug Resonanz erzeugen zu können.

Die Streichinstrumente bilden klanglich ein einzelnes Instrument und müssen in ihren Tiefen und Höhen angeglichen werden, indem die tiefen Saiten mehr gedämpft und die hohen Saiten mit mehr *vibrato* gespielt werden.

Die linke Hand im Klavier soll ab **T. 113** an unterschiedlichen Stellen des Innenraums schlagen, damit die Zuhörer\_innen diese Impulse besser erkennen können.

## 3. Satz

Das Tempo des 3. Satzes soll so gewählt werden, dass ein Gefühl der Ruhe vermittelt wird. Dabei kommen die tropfenartigen Impulse des Klaviers besser zu Geltung.

Resch schreibt prinzipiell kein Pedal vor, auch in diesem Satz nicht. Er meint aber, dass die Verwendung von rechtem Pedal hier essentiell ist, damit die Impulse im Klavier noch lange nachklingen, wie eine eigene Klangschicht in der Partitur.

In den Streichinstrumenten werden die Klangfarben und *crescendi* angeglichen. Resch verglich die Bewegung in den Streichinstrumenten mit Wellen die näherkommen und dann im Sand verschwinden. Das Klavier schließt mit seinen Impulsen immer gleich an, sodass keine Pausen entstehen. Die Violin- und Violoncellostimmen gehen immer ineinander über und klingen sehr spielerisch. Auch die Klavierstimme kommuniziert ab **T. 165** mit dem Violoncello und in **T. 179** mit der Violine jeweils mit *pizzicato*-Spiel im Innenraum des Klaviers, das für die Zuhörer\_innen deutlich hörbar sein sollte.

In **T. 144** fügt Resch zum ersten Mal in diesem Satz nach einer bisher einheitlichen Grundstimmung einen Störtakt ein, gespielt *molto sul ponticello*. Diese Störtakte werden im Laufe des Satzes immer häufiger und intensiver, bis ab **T. 171** nur mehr diese Irritation entwickelt wird. Die Klavierstimme wird in diesen Takten stark gedämpft und soll trotz *fortissimo*-Spiels in **T. 171** nicht in den Vordergrund treten.

#### **IV. Schlusswort**

„*Meine Vorstellung ist doch ziemlich genau.*“<sup>24</sup>, sagt Gerald Resch in einem Interview mit Michaela Preiner im Jahr 2011.

Resch inspiriert die Künstler\_innen mit einer bild- und klanglichen Vorstellung und mit genauen Anweisungen in seinen Notentexten. Als Interpretin hatte ich bei den Klaviertrios „Sostenuto“ und „und über dir das meer“ wie auch bei den anderen Werken, die ich bisher von Resch aufgeführt habe, tatsächlich immer ein Gefühl der organischen Weiterentwicklung in seiner Musik, wobei es aber nie an Überraschungsmomenten fehlt. Diese werden feinsinnig immer an der richtigen Stelle eingesetzt, um die Zuhörer\_innen zu fesseln.

Im Zuge dieser Masterarbeit habe ich durch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten und das Studium seiner privaten Skizzen wertvolle Einblicke in seinen Schaffensprozess bekommen und die behandelten Werke noch mehr schätzen gelernt.

---

<sup>24</sup> European Cultural News, „Ich habe den Eindruck, dass ich ein musikalischer Tafelbildmaler bin“, <https://european-cultural-news.com/interview-gerald-resch/5187/>, abgerufen am 14.3.2024.

## **V. Abstract**

### **Deutsch**

Die vorliegende Masterarbeit behandelt den Komponisten Gerald Resch und seine beiden Klaviertrios „Sostenuto“ und „und über dir das Meer“. Nach einer Vorstellung des Komponisten und seiner Musik im Allgemeinen, beginnt die Auseinandersetzung mit den beiden Stücken jeweils mit einer formalen Analyse, welche teilweise auf (unveröffentlichten) Skizzenbüchern des Komponisten basiert.

Aus künstlerischer Perspektive werden die beiden Klaviertrios weiters anhand eigener Erfahrungen der Autorin aus der Praxis sowie aus dem Zusammenspiel mit Kolleg\_innen analysiert. Zusätzlich wurden die Stücke mit dem Komponisten selbst besprochen und gemeinsam erarbeitet, aber auch anhand seiner Skizzenbücher studiert.

Zusammengefasst stellt diese Arbeit somit sowohl ein Porträt des Komponisten Gerald Resch und seiner Musik dar, sowie im Speziellen eine Analyse der beiden ausgewählten Klaviertrios, welche einen tieferen Einblick in seine Arbeitsweise gibt.

### **Englisch**

The present master thesis deals with the composer Gerald Resch and his two piano trios “Sostenuto” and “und über dir das meer”. After an introduction of the composer and his music in general, the examination of the two pieces begins with a formal analysis, which is partly based on the composer's private sketchbooks.

From an artistic perspective, the works are also analysed based on the professional practical experiences of the author as well as the joint performance of the pieces with colleagues. In addition, the pieces are discussed with the composer himself and examined on basis of his private sketchbooks in order to identify further suggestions for their interpretation in the course of this master thesis.

In summary, this master thesis represents both a portrait of the composer Gerald Resch and his music, and in particular an analysis of the two selected piano trios, which provides a deeper insight into the composer's working methods.

## VI. Literaturverzeichnis

Wieschollek, Dirk, Rezension der CD „COLLECTION SERTI / FIGUREN / EIN GARTEN. PFADE, DIE SICHERZWEIGEN / CANTUS FIRMUS“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 174, Nr. 2, (2013) „Komposition/Forschung“, S. 88.

### Website:

European Cultural News, „Ich habe den Eindruck, dass ich ein musikalischer Tafelbildmaler bin“

<https://european-cultural-news.com/interview-gerald-resch/5187/>,

abgerufen am 14.3.2024.

Reiter, Sabine, „mica-Interview mit Gerald Resch“, 3. September 2008,

<https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-gerald-resch-2/>,

abgerufen am 14.3.2024.

Resch, Gerald, „über mich“, <https://www.geraldresch.at/ueber-mich>, abgerufen am 14.3.2024.

Resch, Gerald, „Werke, Sostenuto“, <https://www.geraldresch.at/sostenuto>, abgerufen am 14.3.2024.

Waldek, Gunter, „Laudatio anlässlich der Verleihung des Oberösterreichischen Landeskulturpreises an Gerald Resch 2014“,

<https://www.geraldresch.at/gunter-waldek-2014-laudatio>, abgerufen

am 14.3.2024.

### Unveröffentlichte Quellen:

Resch, Gerald, *Skizzenbuch der Komposition „Sostenuto“*, Wien, 2015.

Resch, Gerald, *Skizzenbuch der Komposition „und über dir das meer“*, 2017.

### Notenverzeichnis:

Resch, Gerald, *Sostenuto für Violine, Violoncello und Klavier*, Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg, 2015.

Resch, Gerald, *und über dir das Meer zu Kurzgedichten von Ferdinand Schmalz für  
Violine, Violoncello und Klavier*, Musikverlag Hans Sikorski GmbH &  
Co. KG, Hamburg.

## **VII. Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Tonfolge und Segmente in „Sostenuto“ .....	S. 8
Abbildung 2: Segmente werden auf den Zieletönen sequenziert (hier „multipliziert“).....	S. 8
Abbildung 3: Segmente und deren Sequenzen (hier „Multiplikation“) werden in freier Reihenfolge auf einer Skala gereiht.....	S. 9
Abbildung 4: Töne der Segmente werden im Doppeloktavraum frei verteilt.....	S. 9
Abbildung 5: Doppelskala inklusive Gegenform.....	S. 9
Abbildung 6: Tonmaterial für „und über dir das meer“ .....	S. 21

## ERKLÄRUNG ZUR EINHALTUNG DER GUTEN WISSENSCHAFTLICHEN PRAXIS

Zu- und Vorname: Kotte, Mitra

Matrikelnummer: 09971499

Studienrichtung,  
Studiengang bzw.  
Universitätslehrgang: UT 066 667 Masterstudium; Kammermusik

Titel der Arbeit: Gerald resch "Sostenuto" für Violine, Violoncello und Klavier und "und über dir das Meer" für Violine, Violoncello, und Klavier

- 1) Mir ist bekannt, dass das Verfassen einer künstlerischen oder wissenschaftlichen Master-/Diplomarbeit, einer Dissertation oder einer Abschlussarbeit eines Universitätslehrgangs meine Befähigung zur selbständigen sowie inhaltlich und methodisch korrekten Bearbeitung eines Themas nachweisen soll.
- 2) Mir sind die studienrechtlichen Bestimmungen und die Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis, die im Universitätsgesetz 2002, im Satzungsteil Studienrecht und in den Richtlinien des Rektorats (Richtlinie des Rektorats zur Akademischen Integrität, Richtlinie des Rektorats zur Künstlerischen Diplom-/Masterarbeit und Richtlinie des Rektorats für wissenschaftliche Arbeiten) enthalten sind, bekannt. Ich bestätige hiermit deren Einhaltung.
- 3) Mir ist bekannt, dass wissenschaftliches Fehlverhalten zivil- und/oder strafrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen kann. Zudem verpflichte ich mich unwiderruflich, die mdw schad- und klaglos zu halten im Falle der Geltendmachung von - insbesondere aber nicht ausschließlich - urheberrechtlichen oder urheberrechtlich abgeleiteten Ansprüchen durch Dritte gegenüber der mdw.
- 4) Ich versichere, dass ich die Arbeit selbst verfasst habe. Dort, wo ich andere Arbeiten verwendet habe, wurden diese von mir als wörtlich oder inhaltlich übernommene Stellen zitiert. Andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel habe ich nicht benutzt.
- 5) Ich versichere, dass ich diese Arbeit im In- oder Ausland weder zum Teil noch als Ganzes in irgendeiner Form als künstlerische oder wissenschaftliche Master-/Diplomarbeit, Dissertation oder sonstige Abschlussarbeit vorgelegt habe.
- 6) Ich bestätige, dass meine vorgelegte gebundene Arbeit mit der eingereichten elektronischen Fassung vollkommen übereinstimmt.

15.3.2024

Datum

Mitra Kotte

Unterschrift der/des Studierenden

## HINWEISE:

### Universitätsgesetz 2002

#### Begriffsbestimmungen

##### § 51 (2)

Z 31 Ein Plagiat liegt jedenfalls dann vor, wenn Texte, Inhalte oder Ideen übernommen und als eigene ausgegeben werden. Dies umfasst insbesondere die Aneignung und Verwendung von Textpassagen, Theorien, Hypothesen, Erkenntnissen oder Daten durch direkte, paraphrasierte oder übersetzte Übernahme ohne entsprechende Kenntlichmachung und Zitierung der Quelle und der Urheberin oder des Urhebers.

Z 32 Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen liegt jedenfalls dann vor, wenn jemand unerlaubte Hilfsmittel benutzt oder sich bei der Verfassung einer schriftlichen Arbeit oder Ablegung einer Prüfung oder bei der Erstellung einer künstlerischen Arbeit unerlaubter Weise einer anderen Person bedient (insbesondere Inanspruchnahme einer von einer dritten Person erstellten Auftragsarbeit) oder wenn Daten oder Ergebnisse erfunden oder gefälscht werden.

#### Nichtigerklärung von Beurteilungen

§ 73 (1) Das für studienrechtliche Angelegenheiten zuständige Organ hat die Beurteilung mit Bescheid für nichtig zu erklären, wenn

1. bei einer Prüfung die Anmeldung zu dieser Prüfung erschlichen wurde oder
2. bei einer Prüfung oder einer wissenschaftlichen oder künstlerischen Arbeit die Beurteilung, ein Plagiat gemäß § 51 Abs 2 Z 31 oder durch Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen gemäß § 51 Abs 2 Z 32, erschlichen wurde.

#### Widerruf inländischer akademischer Grade oder akademischer Bezeichnungen

§ 89 Der Verleihungsbescheid ist vom für die studienrechtlichen Angelegenheiten zuständigen Organ aufzuheben und einzuziehen, wenn sich nachträglich ergibt, dass der akademische Grad oder die akademische Bezeichnung insbesondere durch gefälschte Zeugnisse oder durch das Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen erschlichen worden ist. Bei Erweiterungsstudien ist das Abschlusszeugnis für nichtig zu erklären und einzuziehen, wenn sich nachträglich ergibt, dass der Abschluss insbesondere durch gefälschte Zeugnisse oder durch das Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen erschlichen worden ist.

#### Ghostwriting

§ 116a (1) Wer entgeltlich oder unentgeltlich ein Werk für eine andere Person herstellt oder einer anderen Person zur Verfügung stellt, ist, wenn sie oder er weiß oder nach den Umständen annehmen kann, dass dieses Werk in der Folge teilweise oder zur Gänze als Seminar-, Prüfungs- oder Abschlussarbeit (Bachelorarbeit, wissenschaftliche oder künstlerische Arbeit) zum Nachweis nicht erbrachter eigenständiger Leistungen verwendet werden soll, mit Geldstrafe bis zu 25.000 Euro zu bestrafen.

### Satzungsteil Studienrecht der mdw

#### Sicherung der guten wissenschaftlichen Praxis

§ 38 (1) Die Studierenden haben die Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis einzuhalten. Gute wissenschaftliche Praxis bedeutet, im Rahmen der Aufgaben und Ziele der mdw die rechtlichen Regelungen, ethischen Normen und den aktuellen Erkenntnisstand des jeweiligen Faches einzuhalten (§ 51 Abs 2 Z 33 UG).

(2) Plagiate und anderes Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen – insbesondere im Rahmen von schriftlichen Seminar- und Prüfungsarbeiten, Bachelorarbeiten, wissenschaftlichen und künstlerischen Diplom- und Masterarbeiten sowie Dissertationen – sind dem im Rektorat für Lehre zuständigen Mitglied zu melden.

(3) Tritt während der Betreuungsphase ein Plagiat oder anderes Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen im Rahmen von Master- und Diplomarbeiten sowie Dissertationen auf, ist die Betreuerin oder der Betreuer berechtigt, die Betreuung zurückzulegen.

(4) Bei schwerwiegendem und vorsätzlichem Plagieren oder schwerwiegendem und vorsätzlichem anderen Vortauschen von wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistungen im Rahmen von Bachelor-, Master-, Diplomarbeiten oder Dissertationen kann das Rektorat über einen allfälligen Ausschluss vom Studium für höchstens zwei Semester mit Bescheid entscheiden.

(5) Jedenfalls müssen Studierende, die ein Fehlverhalten nach Abs 2 bis 4 setzen, vor Einreichung der Abschlussarbeit nachweislich eine Veranstaltung zur Sicherung der guten wissenschaftlichen Praxis besuchen.

(6) Auf Abschlussarbeiten im Rahmen eines Universitätslehrganges sind die Bestimmungen für Diplom- und Masterarbeiten sinngemäß anzuwenden.

(7) Nähere Bestimmungen hat das Rektorat in einer Richtlinie festzulegen.

#### Richtlinien des Rektorats

Richtlinie des Rektorats zur Akademischen Integrität, Mitteilungsblatt Studienjahr 2019/20, 12. Stück, Nr. 176

Richtlinie des Rektorats zur Künstlerischen Diplom-/Masterarbeit, Mitteilungsblatt Studienjahr 2020/21, 21. Stück, Nr. 263

Richtlinie des Rektorats für wissenschaftliche Arbeiten, Mitteilungsblatt Studienjahr 2017/18, 3. Stück, Nr. 16

#### Leitfäden der Institute

Ergänzend zur "Richtlinie des Rektorats für wissenschaftliche Arbeiten" finden Sie hier die Leitfäden der Institute für die Erstellung der jeweiligen fachspezifischen Abschlussarbeiten.

# Sostenuto

für Violine, Violoncello und Klavier / for violin, violoncello and piano  
(2015)

Gerald Resch  
(\*1975)

♩ = 128

Violine

Cello

Pianoforte

5

VI.

Vc.

Pf.

9

1

VI.

Vc.

Pf.

12

VI.

Vc.

Pf.

15

VI.

Vc.

Pf.

*p* *mf* *pp sub.* *flag. sul A* *pp sub.* *pp sub.*

3 2 *tasto* 3

18

VI.

Vc.

Pf.

*p* *p*

3 5

21 3 ord.

VI. *mf*

Vc. *pizz.* \*) *p* \*\*)

Pf. *p*

24

VI.

Vc. *sul G*

Pf.

27 4

VI. *pp sub.*

Vc. *arco* *pp sub.*

Pf. *pp sub.*

\*) aufschlagen / tap | \*\*) abziehen / withdraw

31 5

VI. *f*

Vc. *f*

Pf. *f*

36

VI. *f sub.*

Vc. *f sub.* 5:3

Pf. *f sub.*

40 6

VI. *pp < p* *p*

Vc. *pp < p*

Pf. *p*

44 7

VI. *p* *mf* *f sub.*

Vc. *p* *mf* *f sub.*

Pf. *f sub.*

48 8

VI. *f sub.* *pp*

Vc. *f sub.* *mf*

Pf. *p* *f sub.* *p* *mf*

51

VI. *f sub.* *pp*

Vc. *mf*

Pf. *p*



60 10

VI.

Vc.

Pf.

63

VI.

Vc.

Pf.

66

VI.

Vc.

Pf.

\*) ins 3. Pedal nehmen / take 3rd pedal



78 13

VI. *f* *pp* *f* *pp*

Vc. *f* *pp* *f* *pp*

Pf. *f* *f* *pp*



82 14

VI. *fp* *ff*

Vc. *fp* *ff*

Pf. *f*



92

VI.

Vc.

Pf.

arco

94

VI.

Vc.

Pf.

16

pizz.

pp

p

96

VI.

Vc.

Pf.

3

99

a tempo

17

VI. *f sub.* *pp < p*

Vc. *f sub.* *pp < p*

Pf. *f sub.* *p* *trillo: ritardando*

103

VI. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Pf. *p* *mf*

107

18

VI. *f sub.*

Vc. *f sub.* *pp*

Pf. *f sub.* *pp*

111 19

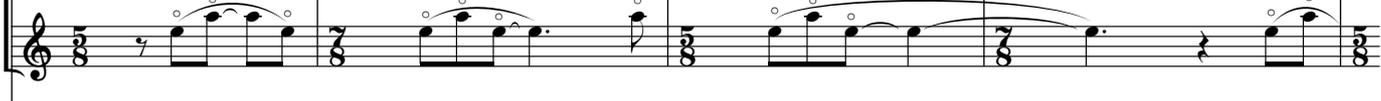
VI. 

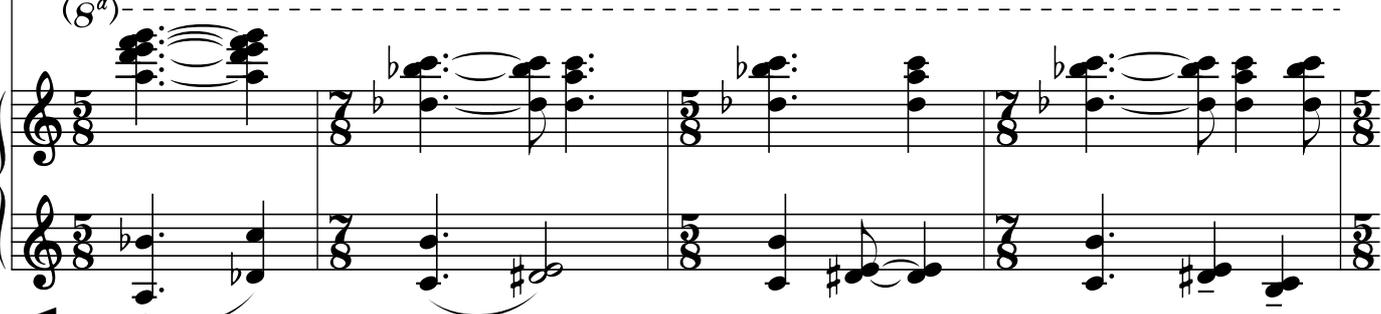
Vc. 

Pf. 

116 20

VI. 

Vc. 

Pf. 

120 21

VI. 

Vc. 

Pf. 

124

VI. Vc.

(8<sup>a</sup>)

Pf.

(8<sup>b</sup>)

128

22

VI. Vc.

Pf.

131

23

VI. Vc.

Pf.

134

VI. *sfz* *p* *mf*

Vc. *sfz* *p* *mf*

Pf. *mf* *f*

137

24

VI. *f*

Vc. *f*

Pf. *f* *sempre*

8<sup>a</sup>

142

VI.

Vc.

Pf. (8<sup>a</sup>)

VI. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Vc. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

(8<sup>a</sup>)

Pf. *3* *p*

VI. *p* *p*

Vc. *p* *p*

Pf.

VI. *pp* *mf* *pp*

Vc. *pp* *mf* *pp*

Pf. *3*

159 27

VI. *p* *pp* *p*

Vc. *p* *pp* *p cant.* *3*

Pf. *pp*

163 28

VI. *p cant.*

Vc. *p cant.*

Pf. *mf* *p*

*8<sup>b</sup>*

167 29 *poco rubato*

VI. *pp* *8:5*

Vc. *p cant.* *poco rubato* *pp* *6:5*

Pf. *mp* *poco rubato* *6:5*

*8<sup>b</sup>*

171

VI.  $8:5$

Vc.  $6:5$   $6:5$   $8:5$

Pf. *marcato*

175

30

3

VI. *mf*

Vc. *mp* 3

Pf. *p*

179

VI. *pp*

Vc. *pp*

Pf. 3

Gewidmet dem / dedicated to Trio Frühstück

# und über dir das meer

für Violine, Violoncello und Klavier zu Kurzgedichten von Ferdinand Schmalz /  
for violin, violoncello and piano on short poems by Ferdinand Schmalz  
(2017)

Gerald Resch  
(\*1975)

## I.

unter einem himmel aus marillen  
pfirsiche essen  
bis man nicht mehr kann

$\text{♩} = 96$

Violine

Cello

Pianoforte

VI.

Vc.

Pf.

\*) im Klavier-Innenraum: mit zwei Fingern der linken Hand die Saiten e2 und g2 kurz vor dem Steg dämpfen

10

VI.

Vc.

Pf.

*p* *mf* *pp* *mp* *mf* *pp*

\*)

13

VI.

Vc.

Pf.

*mp* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f*

h. Dä. \*\*)

16

2

ondeggiando sul E & A

VI.

Vc.

Pf.

*pp* *p* *mf* *p* *mp* *p* *ff* *mp*

ricochet

v. St.

\*) durchgestrichener Notenkopf: die Note klingt gedämpft

\*\*) kontinuierlicher Übergang: die beiden Finger rutschen auf der Saite zur Stelle hinter den Dämpfern

19 *ondeggiando*

VI. *pp* *p* *pp* *mp*

Vc. *mp* *mp* *pp*

Pf. *p* *h. Ka. \*)*

*l. v.*

*ricochet* *ricochet*

22

VI. *pp* *mf* *pp* *pp*

Vc. *mf* *p* *mp*

Pf. *mp*

25

VI. *mp* *pp* *mf* *mp* *pp*

Vc. *pp*

Pf. *l. v.*

\*) im Klavier-Innenraum hinter dem Kapodaster

28

VI.

Vc.

Pf.

*p*

31

VI.

Vc.

Pf.

*mf*

*f*

*f*

*f*

ord.

④

34

VI.

Vc.

Pf.

*f*

*f*

*f*

l. v.

36 *f* *molto sul pont.*

Vl. *f*

Vc. *f* *p* *molto sul pont.*

Pf. *p sub.*  
v. St.

39 *p dolce* (5)

Vl. *p dolce*

Vc. *p dolce*

Pf. *f* *p* *f* *p sub.*  
h. Dä. v. St. (ord.)

42

Vl.

Vc.

Pf.

6

45

VI.

Vc.

Pf.

47

VI.

Vc.

Pf.

⑥

49

VI.

Vc.

Pf.

*f*

*f*

*f brillante*

51

VI.  $8^a$

Vc.

Pf.

53

VI.  $(8^a)$

Vc.

Pf.

55

*rit.*

VI.

Vc.

Pf.

7 ♩ = 96

*p*

h. Ka.

58

VI. *p dolce*

Pf. *ord.*

61

VI.

Vc.

Pf.

8

64

VI.

Vc. *p dolce*

Pf. *tänzerisch*

67

VI.

Vc.

Pf.

70

VI.

Vc.

Pf.

73 ⑨

VI.

Vc.

Pf.

10  
77

VI.

Vc.

Pf.

80

(10)

VI.

Vc.

Pf.

*p sub.*  
(h. Ka.)

83

Pf.

*ff*  
v. Dä.\*)

86

*accel.*

VI.

Vc.

Pf.

*p*

*p*

zw. Ka. & Dä. \*\*)

*attacca*

\*) kontinuierlicher Übergang: die beiden Finger rutschen auf der Saite zur Stelle vor den Dämpfern, wo der Knotenpunkt für den 10. Partialton liegt: es klingt annähernd e3 und fis3

\*\*\*) kontinuierlicher Übergang in den Bereich zwischen Kapodaster und Dämpfer

## II. sich täuschend echt fühlen

89  $\text{♩} = 104$

VI. *f* *via arco*

Vc. *f* *via arco*

Pf. *p* mit dem Handballen der rechten Hand auf der rechten Strebe des Rahmens

Pf. *p* mit den Fingern der linken Hand auf der linken Strebe des Rahmens

91

Pf.

93 **11** *pizz.* *p* *f*

VI.

Pf. *f*

95 *pizz.* *mf* *p* *p* *p*

Vc.

Pf.

97 **12**

Vc.

mit dem Ring des rechten Ringfingers auf die Schraube der rechten Strebe

Pf.

99

VI.

*mf*

Vc.

*mf*

Pf.

*f*

101 **13**

VI.

*p*

Vc.

*p*

mit dem Handballen der rechten Hand auf der rechten Strebe des Rahmens

*p*

Pf.

mit der linken Handfläche auf die tiefsten Saiten

mit den Fingern der linken Hand auf der linken Strebe des Rahmens

*sfz*

103

VI.

Vc.

Pf.

*f* *p* *f*

105 (14)

VI.

Vc.

Pf.

*mf* *mf* *p*

mit dem Ring des rechten Ringfingers die rechte Seitenstrebe entlang nach rechts, aufwärts...

107

VI.

Vc.

Pf.

*p* *p*

109 **15**

VI. *mf*

Vc. *mf*

... und wieder zurück, nach links, abwärts, bis zum Ausgangspunkt

Pf. *mf*

111

VI. *p*

Vc. *p*

mit dem Handballen der rechten Hand auf der rechten Strebe des Rahmens

Pf. *p*

**16**

113 *p*

Pf. *mf*

mit der flachen linken Hand auf den Saiten der Mittellage hinter den Dämpfern, ad lib: l.v. / dämpfen

115 glissandi ungefähr Quart-Quint aufwärts

VI. *mf*

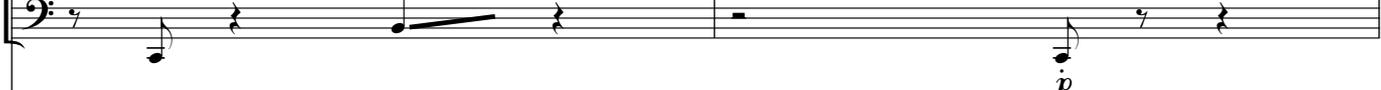
Vc. *mf*

glissandi ungefähr Quart-Quint aufwärts

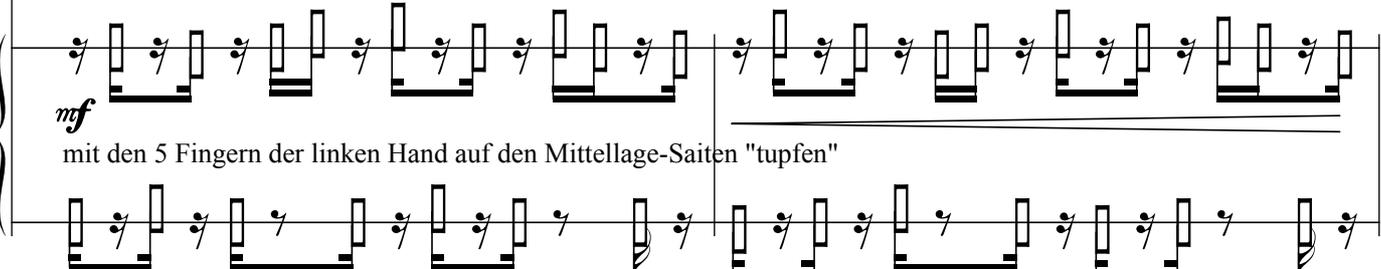
Pf. *mf*

117 **17**

VI. 

Vc. 

Pf. *mf*  
mit den 5 Fingern der rechten Hand auf den Diskant-Saiten "tupfen"  
mit den 5 Fingern der linken Hand auf den Mittellage-Saiten "tupfen"

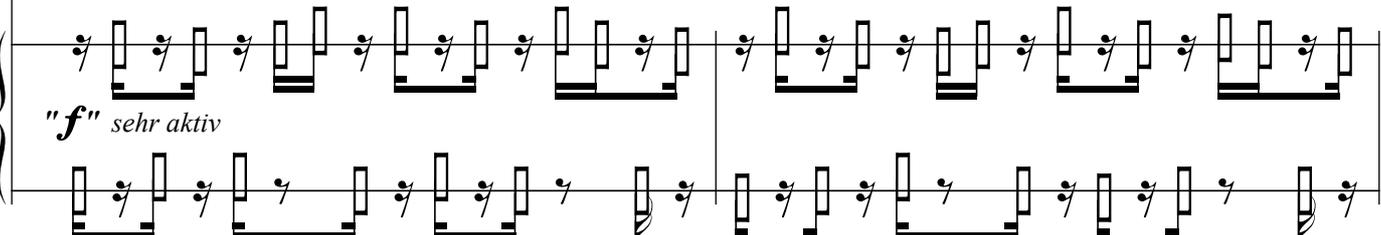


119

VI. 

Vc. 

Pf. *"f" sehr aktiv*

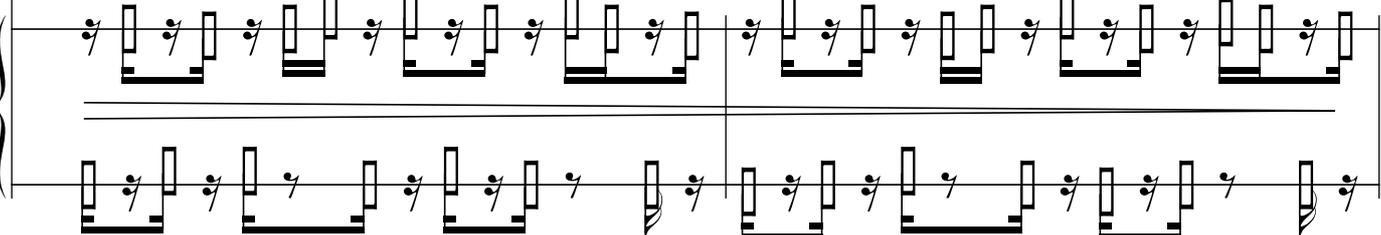


121 **18**

VI. 

Vc. 

Pf.



123

VI.

Vc.

Pf.

*p*

125 (19)

VI.

Vc.

*f*

*p*

*f*

*p*

mit den Kuppen von Zeige-, Mittel- und Ringfinger der linken und rechten Hand auf den obersten Diskant-Saiten "tupfen"

Pf.

*mf*

127

VI.

Vc.

*mf*

mit den Nägeln von Zeige-, Mittel- und Ringfinger der linken und rechten Hand auf den obersten Diskant-Saiten "tupfen"

Pf.

129 (20)

VI.

Vc.

*mf*

mit dem Ring des rechten Ringfingers auf die rechte Seitenstrebe

Pf.

131

VI.

Vc.

Pf.

133

VI.

Vc.

*sfz*

*sfz*

prende arco

prende arco

mit den Nägeln aller 5 Finger beider Hände im obesten Diskant glissando aufwärts auf den Saiten

*f*

l. v.

### III. und über dir das meer schaumgebremst

135  $\text{♩} = 72$  arco poco pont.

VI.

Vc.

Pf.

4. PT \*)

ppp

arco poco pont.

ord. ppp

p

"mf"

137

VI.

Vc.

Pf.

4. PT

139

VI.

Vc.

Pf.

\*) Kontra-Fis mit der linken Hand spielen und die Saite gleichzeitig im Klavier-Innenraum mit der Fingerkuppe der rechten Hand an der Stelle dämpfen, dass der 4. Partialton (=ais) entsteht

141

VI.

Vc.

Pf.

4. PT

143

VI.

Vc.

Pf.

21

22

molto sul pont.

pont. → molto sul pont.

poco pont.

mf

pp

xyz. PT \*)

8<sup>b</sup> p

146

VI.

Vc.

Pf.

4. PT

poco pont.

pp

\*\*) die Töne AA, BB und C mit der linken Hand spielen und gleichzeitig mit der rechten Hand dieselben Saiten an beliebigen Stellen berühren (daher: x,y,z), sodass unterschiedliche Partialtöne bzw. Mehrklänge entstehen

VI.

Vc.

Pf.

VI.

Vc.

Pf.

23

molto sul pont.

24

poco pont.

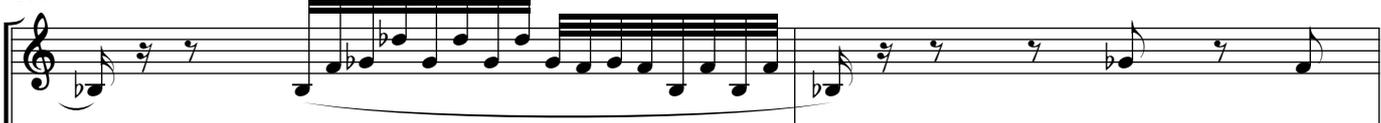
VI.

Vc.

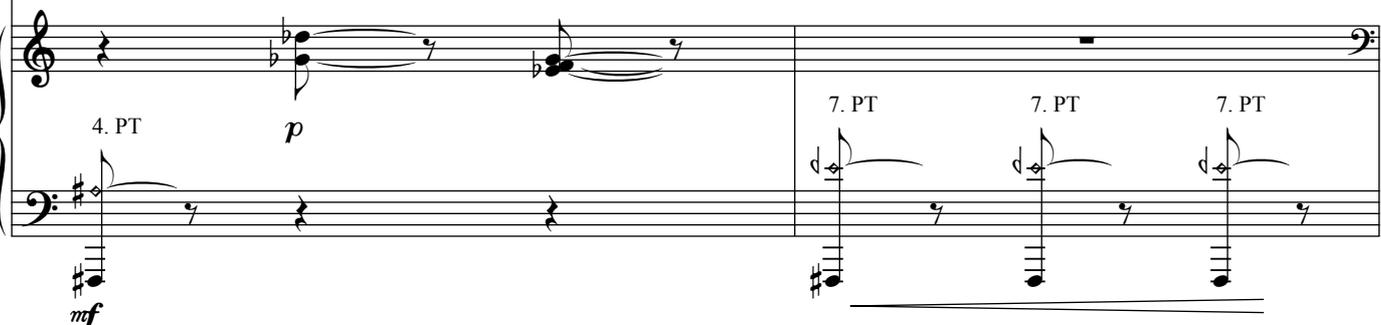
Pf.

\*) Kontra-G mit der linken Hand spielen und die Saite gleichzeitig im Klavier-Innenraum mit der Fingerkuppe der rechten Hand an der Stelle dämpfen, dass der 7. Partialton (=zu tiefes f1) entsteht

156

VI. 

Vc. 

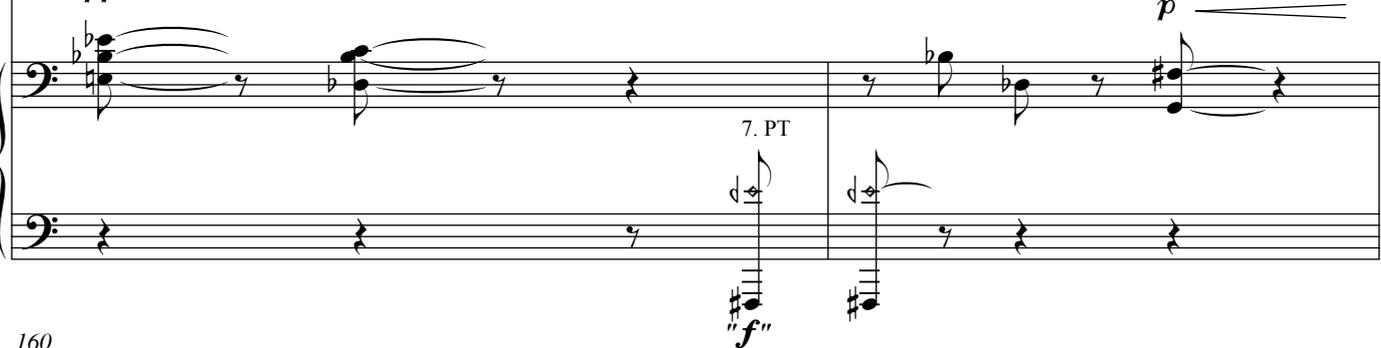
Pf. 

*mf*

158

VI. 

Vc. 

Pf. 

*pp*

*p*

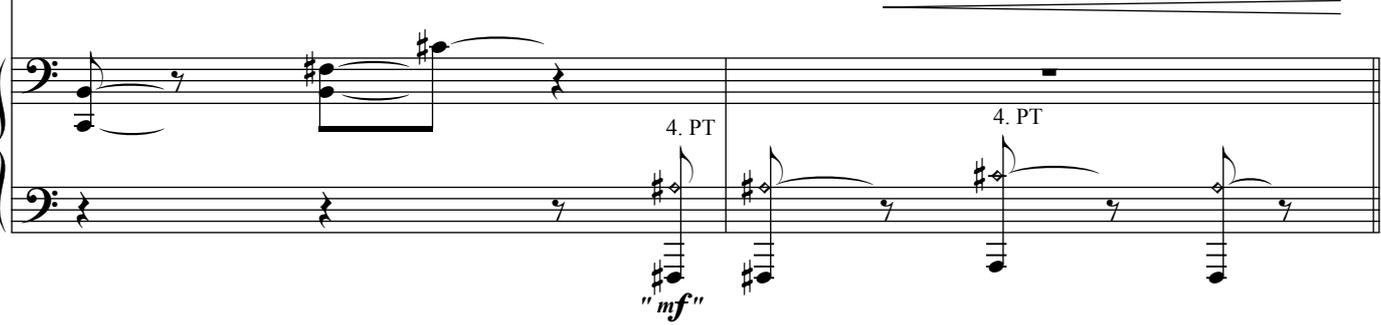
*p*

*f*

160

VI. 

Vc. 

Pf. 

*p*

*mf*

25

VI. *mf*

Vc.

Pf. wxyz. PT

8<sup>b</sup> *mf*

VI. *pp* *p cant.*

Vc.

Pf. 4. PT (m.s.) pizz.

VI. *ff*

Vc.

Pf. wxyz. PT

8<sup>b</sup>

172 poco pont.

VI. arco poco pont. *f*

Vc. *f* 6

Pf. *f* 6 3 6 6

(8<sup>b</sup>)

174 poco pont.

VI. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* 3 6 6

Pf. *mf* 6 6 6

(8<sup>b</sup>)

176 (28)

VI. *f* *mf* *p*

Vc. *f* 5 3 3

Pf. *sfz* *mp* pizz.

(8<sup>b</sup>)