

**Kasamarówa** für Sopran und Bariton, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht (2014), Ergon 52, Musikwerknummer 1697, ca. 10 Min.

## Kompositionsprotokoll

- Ausdruck
- Format
- Hören
- Reinschrift
- Klang / Aufnahme
- Dynamik
- Daten / Tagesprotokoll
- Arbeiten
- Brainstorming
- Form
- Verarbeitungstechniken
- Kontrollen
- Konzept
- Analyse
- Vorwort
- Text
- Fassungen / Kurzfassung
- Kritik
- Titel

---

### Ausdruck

Alle Ebenen.

### Format

### Hören

---

### Reinschrift

- Notenköpfe tonlos: schwarz: Maestro 208, weiß: Maestro 194
- Maestro 220: ✘
- beinahe tonlos / Flageolett: Maestro-Zeichensatz: weißer Flageolettkopf 79, schwarzer Flageolettkopf: 226 zu klein → den weißen nehmen
- x-Notenkopf: 220 Maestro
- tonlos weiß: 194 Maestro, tonlos schwarz: 208 Maestro
- Spezialsymbole wie Dämpfung, Plektrum etc. im Maestro-Zeichensatz in Artikulationszeichen erzeugen.

---

## Klang / Aufnahme

Computersimulation

---

## Dynamik

**Anschlagsstärken Finale:** pppp = 10, ppp = 23, pp = 36, p = 49, mp = 62, mf = 75, f = 88, ff = 101, fff = 114, ffff = 127 (Ambitus 0 - 127 vgl. 1/94). Mittelwert: 64.

Veränderungsmöglichkeiten: pppp = **34**, ppp = **43**, pp = **52**, p = **61**, mp = **70**, mf = **79**, f = 88, ff = 101, fff = 114, ffff = 127 (Ambitus 0 - 127 vgl. 1/94). Mittelwert: 64.

---

## Daten / Tagesprotokoll:

- 24.02.2014 (11.15-11.25 Uhr): Das Protokoll einrichten. (12.45-12.55 Uhr:) Die Tonhöhen der ersten beiden Phrasen eines Stückanfangs auf Papier komponieren.
- 25.02.2014 (11.30-12.20 Uhr): Den Entwurf von gestern rhythmisieren, ins Finale setzen und erweitern. Die Fortsetzung auf Papier skizzieren.
- 26.02.2014 (10.35-11.15 ): In einer zweiten Fassung („**Neues Werk-2**“) das Gestrige überarbeiten (T. 1-11).
- 27.02.2014 (10.30-11.15 Uhr): Das vorgestern Entworfenen ins Finale eingeben und überarbeiten (T. 12-20).
- 28.02.2014 (11.10-11.50 Uhr): Die Takte 15-20 überarbeiten, die nun zu den Takten 15-21 wurden. Die Fortsetzung auf Papier skizzieren und ins Finale eingeben (T. 22-27).
- 01.03.2014 (11.00-11.50 Uhr): Die Takte 28-36 komponieren, zuerst grob auf Papier skizzieren, dann im Finale ausarbeiten.
- 03.03.2014 (10.06-11.06 Uhr): 3. Fassung („**Neues Werk-3**“): Am Ende der 1. Phrase, nach Takt 5 einen Takt einfügen (jetzt T. 6). Am Ende der 2. Phrase, nach Takt 11 einen Takt einfügen (jetzt T. 13). Nach T. 20 (am verlängerten Ende der Phrase) einen Takt hinzufügen (jetzt T. 23). Den Takt 21 erweitern (jetzt T. 24-26). Nach T. 27 (am Ende der Phrase) einen Takt einfügen (jetzt T. 33).
- 04.03.2014 (11.10-12.06 Uhr): Verschiedene Ton- und Taktdauern ändern. In einer 4. Fassung („**Neues Werk-4**“) nach Takt 26 weitere Takte einfügen (jetzt T. 27-30). Nach den T. 31-37 fügte ich nochmals eine gleich lange Phrase mit den gleichen Taktarten und den gleichen Tondauern ein, bei der ich, als Variation, bloß einige Tonhöhen vertauschte.
- 05.03.2014 (11.05-11.50 Uhr): Kleinigkeiten ändern und auf Papier drei neue Phrasen komponieren, die nach Takt 44 eingefügt werden sollen, und die einerseits den allmählichen Anstieg zur nächsten Phrase vermitteln und andererseits allmählich einen kontrapunktischen Satz einführen sollen.
- Größere Probleme mit dem Computer raubten mir die folgenden Tage ... Nach der Installation auf dem neuen Computer kann es nun weitergehen.
- 14.03.2014 (11.10-11.45 Uhr): Fassung „**Neues Werk-5**“: Nach Takt 44 das am 5.3. auf Papier komponierte ins Finale eingeben. Kleinigkeiten ändern.
- 15.03.2014 (15.40-16.20 Uhr): Fassung „**Neues Werk-6**“: Die Takte 55-63 überarbeiten in Richtung eines bewegteren kontrapunktischen Satzes, so daß die beiden Stimmen am Ende in verwandelter Gestalt wieder die Höhe erreichen.

- 17.03.2014 (10.55-11.10 Uhr): Ansätze zum Weiterfahren entwerfen. (15.45-16.00 Uhr:) HyperScribe einrichten.
- 18.03.2014 (11.30- Uhr): Mit dem Finale-HyperScribe-Werkzeug die Fortsetzung des Stückes improvisieren und aufnehmen (Datei „**Duo HyperScribe 18.3.2014.mus**“). Um hineinzukommen, spielte ich die bereits komponierten Takte 55-63 mit. (16.40-16.55 Uhr:) Das HyperScribe-Aufgenommene beginnen zu transkribieren („**Transkription HyperScribe 18.3.2014.mus**“). (22.30-22.45 Uhr:) Das Protokoll nachführen.
- 19.03.2014 (10.35-11.35 Uhr): Das HyperScribe-Aufgenommene im Dokument „**Transkription HyperScribe 18.3.2014.mus**“ fertig transkribieren, kontrollieren und die Referenztakete des Hauptdokumentes hineinschreiben.
- 20.03.2014 (10.15-11.30 Uhr): „**Neues Werk-7.mus**“. Bariton-Rhythmus T. 62/63 an HyperScribe-Impro anpassen und die Fortsetzung als Transformation von „**Transkription HyperScribe 18.3.2014.mus**“ komponieren (Takt 63-78). Nun bleiben die **Taktarten** gleich, weil es nicht mehr nach dem Prinzip des „Zögern / Verweilens - Weitersuchen“ geht, sondern weil es jetzt in einem Zug dem Höhepunkt zustrebt.  
Dann gleich als Hör-Reaktion darauf eine weitere Variante des „Allmählichen-sich-hochschraubens“ in den Takten 80-98 als erste Fassung komponieren.
- 21.03.2014 (5.45-7.45 Uhr): Mit den Fassungen „**Neues Werk-8a.mus**“ und „**Neues Werk-8b.mus**“ entwickelte ich zwei mögliche Überarbeitungen des gestern Komponierten, bei denen es nun keine Synchronwechsel zwischen den beiden Stimmen mehr gibt. Während 8a durch die Verlängerung der Dauernwerte etwas langatmig wirkt, ist 8b durch die Verschiedenartigkeit der Dauernwerte interessanter. Was mich aber noch stört, ist ab Takt 89 der Stimmenwechsel immer nach einem Achtel. Deshalb versuchte ich mit „**Neues Werk-8c.mus**“ eine Fassung zu erarbeiten, die ab Takt 88 zugunsten grösserer Vielfalt den strengen Kanon in rhythmischer Hinsicht aufgibt, was durch den Taktwechsel angezeigt wird. (17.15-17.45 Uhr:) Auf der Basis von „**Neues Werk-8c.mus**“ entwickelte ich die Fassung „**Neues Werk-8d.mus**“, die die gleichen Rhythmen beibehält, aber ab T. 86 die Oktavzusammenklänge vermeidet, indem der Bariton mit der +/-Technik Alternativtöne sucht, und indem der Bariton (abzüglich der Oktavlagen) immer über dem Sopran liegt (im Gegensatz zum vorhergehenden Teil, in dem der Sopran tonmäßig immer über dem Bariton lag).  
+/-Technik: Wenn der Ton nicht geht → ein Halbton darüber oder darunter, wenn das nicht geht → ein Ganzton darüber oder darunter usw.
- 22.03.2014 (14.30-14.45 Uhr:) Die gestrigen Änderungen der Fassung „**Neues Werk-8d.mus**“ ins Finale setzen. (16.30-17.30 Uhr:) Das Protokoll ergänzen. T. 100-112 komponieren.
- 24.03.2014 (23.59-00.50 Uhr): Takte 112-135 komponieren. Dies könnte der Endpunkt der Komposition sein.  
Ab dem letzten Viertel von Takt 121 ein Ostinato im Baß: 3 Viertel „b“, 3 V. „h“, 6 V. „b“, 6 V. „h“ bzw. die Takte 121-123 als Ostinato. Im Sopran ebenfalls ab T. 121 ein Ostinato 6 Viertel „e“, 7 Viertel „es“. Nach dem zweimaligen synchronen Zusammentreffen beider Stimmen in den Takten 126 / 127 beginnt der Einfrierungsprozeß: Der Sopran behält die alternierenden Dauern 7 und 6 Viertel bei, am Ende der Dauern werden aber die Pausen immer länger. Der Baß gefriert irgendwann auf dem „h“ ein. → „**Neues Werk-9.mus**“
- 29.03.2014 (12.00-12.15 Uhr): Im Halbschlaf lautpoetische Texte notieren. (14.30-14.50 Uhr:) Das Stück durchhören. (17.20-18.15 Uhr:) Den Schluß de Stückes überarbeiten. Strukturanalyse aufschreiben (siehe „Form“).
- 31.03.2014 (11.00-11.22 / 12.45-13.00 / 14.35-15.00 / 17.00-17.10 / 19.50-20.15 / 23.45-00.05 Uhr): Den Text erweitern und teilweise einsetzen. Silbenzahlen ausmessen.
- 01.04.2014 (10.05-11.00 / 11.15-12.15 Uhr): Die gestern entworfenen Texte eingeben. Neue Textanordnung: 4. Versuch. Besonders die Vertauschung der 2. Textzeile (ab Takt 20) mit der 5. Textzeile (ab Takt 45) aus musikalischen Gründen. → „**Neues Werk-10.mus**“. Die vertauschten Texte und die Fortsetzung eingeben.

(16.30-17.15 Uhr:) Takt 118 bis Schluß textieren, die Text-Einfrierung aus dem Einfrieren der musikalischen Struktur ableiten (ab Takt 132 in 3 Varianten) → siehe Manuskript „**Neues Werk-10.mus**“.

(18.15-19.00 Uhr:) Takte 80-98, 1. Fassung im Silben-Ton-Verfahren (jede Silbe entspricht einer Tonhöhe) → „**Neues Werk-10.mus**“ und 2. Fassung: das lautpoetische Gedicht weiterführen, das dann über die vorhandene Musik gelegt wird → „**Neues Werk-11.mus**“. Diese beiden Fassungen offenbaren den Konflikt zwischen den beiden Haltungen: 1.) Die Lautpoesie aus der musikalischen Struktur ableiten, 2.) einen vorhandenen Text (und sei's auch ein lautpoetischer Text) über eine vorhandene musikalische Struktur legen.

(20.45-21.00 Uhr:) Den Gedicht-Text zu den Takten 100-116 erfinden → „**Neues Werk-11.mus**“.

- 02.04.2014 (4.50-7.00 Uhr): Protokoll-Nachtrag. Texte in den verschiedenen Fassungen eingeben. Das lautpoetische Gedicht in die Gedichtsammlung übertragen.
- 03.04.2014 (18.30-19.00 Uhr): Die Sprechakte 139-148 ins HyperScribe improvisieren und anschließend in die Partitur übertragen.
- 07.04.2014 (13.45-14.30 Uhr): Die Takte 139-148 textieren, nach dem Prinzip „Zwei Schritte vorwärts, einer zurück, einen vorwärts, zwei zurück, drei nach vorn usw.“ (Aber immer in gerader Richtung, keine Krebsformen des Textes.)  
Das Stück verzeichnen.
- 08.04.2014 (14.30-15.00 Uhr): Vorwort, Titelbild, Innenbild, Bio.
- 09.04.2014: Verschiedene vergebliche Versuche, einen Werkkommentar zu schreiben.
- 10.04.2014 (10.00-10.45 Uhr): Den Werkkommentar schreiben. (10.45-11.00 Uhr:) Formatierung des Werkkommentars.
- 26.04.2014 (23.35-00.50 Uhr): Nachwort etc. aufbereiten und ausdrucken.
- 27.04.2014 (10.45-11.30 Uhr): Das „ó“ überall korrigieren (Homepage, Word-Werklisten, Pdf) und neu ausdrucken.
- 28.04.2014 (9.30-10.00 Uhr): Kontrollen.
- 29.04.2014 (8.50-9.00 Uhr): Korrekturen.
- 27.06.2014 (8.45-9.00 Uhr:) 2. Fassung: Beurteilung des Stückes unter dem Aspekt „Polyphonie-Homophonie“. Grundsätzlich ist das Stück polyphon. Die Phrasen enden aber häufig mit einem homophonen Schlußzweiklang. Der Abschnitt Takte 20-30 ist, im Gegensatz zu den anderen Abschnitt, homophon. Um die Homophonie dieses Abschnitts zu verdeutlichen, müßten einige Anpassungen vorgenommen werden.  
Im Takt 20 muß im Baß der Wechsel zum „d“ klarer definiert werden. Entweder tritt der Wechsel erst in Takt 21, zusammen mit dem Sopran, ein, was aber banal klingt. Oder er tritt genau auf die zweite Takthälfte von Takt 20 ein, dann klingt das Sopran-„cis“ wie ein Septimenvorhalt vor der Oktave. Die erste Fassung mit dem Wechsel auf den 4. Schlag des Taktes 20 klingt unschlüssig.  
Takt 24: Der Bariton soll gleichzeitig mit dem Sopran die Silbe wechseln. Dadurch ändert sich die Stelle von einer Scheinpolyphonie in der 1. Fassung zu einer Scheinhomophonie in der 2. Fassung. („Schein“, weil der Bariton den Ton nicht wechselt, sondern sich nur rhythmisch bewegt.)  
Takt 27: Der Sopran soll homophon mit dem Bariton wechseln.  
Somit bleibt als einziges polyphones Relikt in diesem Abschnitt, und als reflektierender Gegensatz, die Polyphonie im Takt 28 (dort klingt es wie die Auflösung des Tritonus-Vorhalts in die Quarte).  
(9.30-9.45 Uhr:) Die Änderungen ausführen und ausdrucken.

#### → **Aktueller Punkt**

√ Kontrollen machen.

- Ab und zu anhalten, Pause, und dann mit den gleichen Tönen weiter.
- Den Text einpassen: Melismen bzw. lange Töne aufteilen.

- Am Schluß des Stückes auf dem wiederholten Bariton-h stets eine andere Silbe textieren.
- Ev. ganz am Schluß noch einen gesprochenen Text anhängen, damit es in eine andere klangliche Qualität umschlägt.
- Den leise gesprochenen Text rhythmisieren. (Ev. als Übergang zu einem anderen Stück oder zu einem weiteren großen Teil.)
- 

---

## Arbeiten:

---

### Brainstorming von „Kasamarówa“: [br]

Die Texte rücken in einen halbsemantisch-assoziativen Bereich.

Musik:

a) Evaluation der Brainstorming-Aufnahmen

CDs:

- W 31: div. für „Uom Raswékje“
- W 35, Nr. 2) Vokalimpro 19.11.06 („Solo-Monodie“), .....6:09
- W 53: Vorstufen zu „Uom Raswékje“, Track 10 (ev. auch Track 9)

b) Evaluation der Beschreibungen

- Herbst-Tournee 2013: Neues Wohlhauser Vokal-Duo:
  - „Raswékje II“: siehe CD „W 53“, Track 10 (ev. auch Track 9)
  - oder Gliss-Duo
  - oder Sopran & Mandoline
  - oder Sopran & kleines Schlagzeug
  - Gliss.: siehe Brainstorming-Aufnahme CD „Duo 85“

Abwechslungsweise Soli und Duette. In jedem Solo bzw. in jedem Duett soll eine andere Ausdrucksstruktur vorherrschen, so daß sich ein Fortgang ergibt.

Z.B.: ein Duett-Teil ohne Pausen, indem sich die beiden Stimmen immer überlappen.

Demgegenüber ein Soloteil, der stark von Pausen durchsetzt und fragmentiert ist.

Gedicht

Vier. Machen! Und durch ...

Wo? – Dort!

Fünf. Die Gerade. Im Schluß.

Warum?

Knapp.

Eisenberg Koloß

30.6.2013, 24.30 Uhr

Wirrworr Sarg

--

Se-ra-go. Ma-ra-gi-no. Nor seg-ga. Mi-ka-ko-to. Na-ra-ge-ne-me. Si ma. / Me-ra gor nit.

--

## Brainstorming-Ende [bre]

---

### Form:

- T. 1-30: Hohe Sopranlage.
- T. 31-54: Tiefe und leise Sopranlage.
- T. 55-78: Allmählicher Aufstieg des Soprans und Übergang in einen etwas bewegteren kontrapunktischen Satz. Ab Takt 62 bleiben die **Taktarten** gleich, weil es nicht mehr nach dem Prinzip des „Zögern / Verweilen - Weitersuchens“ geht, sondern weil es jetzt in einem Zug dem Höhepunkt zustrebt.
- T. 80-98: Eine weitere Variante des Allmählichen-sich-hochschraubens als Kanon. Systematisch, aber nicht zu gleichförmig, immer wieder mit einer überraschenden kleinen Änderung, damit die Aufmerksamkeit wach bleibt. Keine Synchronwechsel zwischen den beiden Stimmen. Nach dem Einsetzen der Taktwechsel wird der anfängliche Kanon aufgegeben. Vermeidung der Oktavzusammenklänge, indem der Bariton (abzüglich der Oktavlagen) immer über dem Sopran liegt (im Gegensatz zum vorhergehenden Teil, in dem der Sopran tonmäßig immer über dem Bariton lag).

Noch möglich.

- Bariton: Falsettlage, Sopran: tiefe Lage
- Sopran solo
- Punktuell, Durcheinander.
- Schlußteil: ein längeres Nonstop-Klangband, mit gleichen Tönen in beiden Stimmen („f“ und „h“), mit engeren und weiteren Glissandi (stets Glissandi), lautere Dynamik, konstruiert. Start mit gleichem Ton. Immer wieder in den Einklang zurück.  
Langes Klangband: Eigentlich in jeder Stimme eine Tonfolge ohne Pausen komponieren → Einfacher: Kleinstphrasen komponieren (nur Anfangs- und Schlußton). Dann immer bei den Einklangstellen asynchrone Pausen setzen.  
Oft in beiden Stimmen das Gleiche (z.B. h-f), aber versetzt.

#### **Systematisiertes Vorgehen in den Takten 86-107:**

- 1) Die Töne setzen (Kurven) und Taktstriche setzen, wenn etwas Neues passiert.
  - 2) Die Taktdauern bestimmen in Relation zur Atemdauer / Atemlänge der Phrasen (12 sec. ist noch angenehm, 16 sec. ist noch möglich).  
Entsprechungen der Taktdauern: 95/96 zu 98/99 zu 101/102; 90 zu 94; 97 zu 100 zu 104.  
Den „Atemrhythmus“ (die Rhythmisierung des Einatmens) gestalten.
  - 3) Dynamik
  - 4) Vokale.
-

## Verarbeitungstechniken [Vera]

---

### Kontrollen:

- Vorzeichen vor jeden Ton?
  - Bzw. sind alle Vorzeichen sichtbar (Vorzeichen-Wiederholungen im gleichen Takt), besonders bei den Akkordballungen?
  - ✓ Silbenverlängerungsstriche
  - Balken durchbrechen und Pausen zusammenfassen.
  - ✓ Haltetöne am Anfang der Zeile: Vorzeichen in Klammern:
  - ✓ Taktinhalte kontr.:
  - Die ausgedruckte Part. mit der Fortlaufenden Ansicht vergleichen und kontrollieren, ob nichts verschluckt wurde. Ergibt sich automatisch beim Vergleich Einzelstimmen-Partitur.
  - alle beweglichen Schlüssel kontr.:
  - Die ganze Partitur durchgehen, inwieweit man noch mehr in Richtung korrekte proportionale Darstellung gehen kann (Abstände enger bzw. weiter machen).
  - ✓ Den Rhythmus der beiden Stimmen synchronisieren.
- 

### Konzept

Mit Bezug auf die klassische Vokalpolyphonie, die seit der Notre-Dame-Epoche im Spätmittelalter die abendländische Mehrstimmigkeit begründete, geht es in diesem Stück um die Rückbesinnung auf die essentiellen Ausdrucksparameter dieser Kompositionsweise als Herstellung eines magischen Zustandes. Die melodisch-horizontale Dimension der Bewegung und die kontrapunktisch-intervallische Qualität des Zusammenklangs erzeugen ein Fließen in der Zeit.

Das Sein im Klang als Gegenwart des Gegenwärtigen, das das Sein in der Zeit aufhebt, hat demnach eine fundamental existentielle Bedeutung für die Erfahrung von Zeitlosigkeit. Die Überwindung der Zeitlichkeit im Denken durch das Eintauchen in die Klanglichkeit der Musik und der Sprachlichkeit im Lautpoetischen ermöglichen somit das Sein im Seienden. (10.4.2014)

### Analyse von «Kasamarówa»

Wie im Werkkommentar geschrieben steht, geht es in diesem Werk um zentrale Momente der abendländischen Vokalpolyphonie, nämlich um verschiedene Möglichkeiten des vokalen Kontrapunkts.

Das Stück beginnt mit der perfekten Konsonanz der Oktave, sozusagen dem Ur-Intervall der Mehrstimmigkeit. Dieses wird sogleich kontrastiert und durch die schärfst-mögliche Dissonanz des halbtönigen Systems, der kleinen None bzw. kleinen Sekunde, in Frage gestellt. Damit haben wir als Kern, als Urzelle die beiden antagonistischen Extremmöglichkeiten des Zusammenklangs beisammen. Durch das harte Aufeinanderprallen entwickeln sie eine starke Explosivkraft und setzen damit in dialektischem Sinne die Bewegung in Gang. Alles was nachher folgt, ist Ausdifferenzierung und Entwicklung dieses Urzustandes. Die Klanggeschichte dieses Stückes wird durch die spannungsvolle und abwechslungsreiche Anordnung der Intervallklangfarben erzählt.

Die harte Dissonanz der kleinen Sekunde (& zwei Oktaven) löst sich zuerst in die große Sekunde auf, und geht dann weiter über den Tritonus, die reine Quarte, nochmals in den Tritonus und löst sich dann endlich in das imperfekte Intervall der großen Terz auf, sozusagen eine Dissonanz-Konsonanz-Abfolge bzw. -Auflösung wie aus dem Kontrapunkt-Lehrbuch. Nun wird diese erreichte Harmonie wieder in Frage gestellt durch das dritte Erklingen der charakteristischsten Dissonanz des halbtönigen Systems, des Tritonus. Als Abschluß bleibt in Takt 6 diese erste Phrase in der weichen Dissonanz der kleinen Septime hängen, wie ein Cliffhanger in dieser Klanggeschichte, der über die folgende Pause hinweg auf Weiterführung drängt.

Die beiden Singstimmen vollführen in dieser ersten Phrase (Takte 1-6) ein beschränktes Maß an Bewegung, kombiniert mit einer leichten Tendenz des Auseinanderstrebens. Der Sopran befindet sich in seiner höchsten Lage und dringt in zweimaligem Ansteigen bereits zum Hochtönen des Stückes, dem zweigestrichenen „h“, vor, der nur noch einmal (in den Takten 74-76) erreicht wird. Derweil befindet sich der Bariton in seiner Mittellage und durchschreitet etwas Raum nach unten.

Nach der relativ angespannten Registerlage der ersten Phrase, beginnt die zweite Phrase (Takte 7-13) ganz entspannt eine Oktave tiefer als die erste, minimiert auch die Registerbewegung, endet aber schärfer als die erste Phrase in der harten Dissonanz der kleinen None. Dadurch wird die Bewegung weitergetrieben.

In der nächsten Phrase (Takte 14-19) wird der Prozeß des allmählichen Auseinanderstrebens weitergeführt, der am Ende dieser Phrase erstmals in einer Konsonanz, in der kleinen Dezime endet. Aber durch die Fortführung dieses Prozesses sind wir auf die Fortsetzung neugierig geworden. Dadurch erhält die Entwicklung genug Schub, um die Aufmerksamkeit wach zu halten.

Die nächste Phrase (Takte 20-26) verdeutlicht den Prozeß des allmählichen Auseinanderstrebens. Er beginnt mit dem Intervall, daß seit der Romantik als das prägnanteste Intervall für das spannungsvolle Auseinanderstreben gilt: mit der übermäßigen Sexte, die sich in die Oktave auflöst. Nach dem Überkreuzen der Oktave durch die beiden Stimmen wird dieser Prozeß weitergeführt bis zum Tritonus als Abschlußintervall dieser Phrase. In dieser Phrase gibt es deutliche konsonante Momente, die vorallem durch die große Terz geprägt sind.

In der nächsten Phrase (Takte 27-30) wird dieser Prozeß nochmals bei der großen Terz des Taktes 25 angesetzt und gesteigert bis zur kleinen Septime, die aber durch diese Steigerung komplett anders eingefärbt erklingt, als die kleine Septime am Ende der 1. Phrase in Takt 6.

Diese Anspannung verlangt in der nächsten Doppelphrase (Takte 30-44) nach Entspannung. Der Sopran begibt sich in die tiefste Lage. Der Bariton liegt zwar stets darunter, aber dadurch daß er sich im Gegensatz zum Sopran nicht in seiner tiefsten Lage befindet, klingt es, als würde er sich über dem Sopran bewegen. (Ein kleines Trompe d'oreille.)

Der zweite Teil der Doppelphrase (Takte 38-44) ist eine permutierende Variation des ersten Teils.

In der nächsten Phrase (Takte 45-48) werden die wenigen vorkommenden Dissonanzen alle in Konsonanzen aufgelöst. Als Ziel dieser Phrase wird das Intervall der kleinen Sexte erreicht.

Dieses Intervall der kleinen Sexte wird zu Beginn der folgenden Phrase (Takte 49-52) festgehalten und anschließend über das komplementäre Intervall der großen Terz und über eine klassische Dissonanzauflösung in Takt 51 zum Tritonus in Takt 52 gespreizt, der damit erstmals eine Phrase abschließt. Man beachte, wie an jedem Phrasenabschluß ein anderes Intervall steht. Mit Ausnahme



der verschieden eingefärbten kleinen Septime und nun des Tritonus wurde bisher kein Intervall als Phrasenabschluß wiederholt. (Die kleine Sexte lag innerhalb der ersten Doppelphrase.)

Die folgende Phrase (Takte 53-54) ist intervallisch nur ein Nachklang der vorhergehenden Phrase und beginnt entsprechend mit dem gleichen Intervall der kleinen Sexte und endet mit dem gleichen Intervall des Tritonus.

Was nun als nächste Phrase folgt (Takte 55-78), ist ein mächtiger Anstieg, eine gewaltige Steigerung. Es handelt sich um die längste Phrase des ganzen Stückes, die relativ entspannt beginnt und sich allmählich immer mehr emporkämpft. Dabei durchwandert sie intervallische Klanglandschaften mit verschiedenen Schwerpunkten. Im Bereich der Takte 60-64 ist die reine Quinte vorherrschend, die immer wieder als ordnendes Intervall erreicht wird. (Bereits in den Takten 55-56 war sie wichtig, wurde dann aber für einige Takte zurückgedrängt.) Dieser Abschnitt der Quintdominanz wird in Takt 65 mit der Auflösung des klassischen Quartvorhalts abgeschlossen. Nach einem Übergang von eineinhalb Takten folgen verschiedene Formen der Dissonanz-Konsonanz-Auflösungen. Nach dem Wechsel des Baritons von der Brust- zur Kopfstimme in Takt 74 verschärfen sich die Dissonanzen immer mehr und erzeugen in dieser hohen Lage gut hörbare Differenz- und Kombinationstöne, bevor endlich nach diesem Hochkämpfen der Abschluß dieser Phrase in der spannungsauflösenden Oktave gefunden wird, die aber wegen ihrer sehr hohen Lage immer noch sehr viel Spannung beinhaltet.

Als Kontrast zu dieser höchsten Anspannung beginnt die nächste Phrase (Takte 80-98 bzw. 99) mit dem gleichen Ton „h“ in vollkommener Oktav-Entspannung in tiefer Lage. Allmählich gewinnen die beiden Stimmen aber hier wieder an Kraft und beginnen sich nach und nach hochzuschrauben. Der Weg entpuppt sich als viel dissonanz- und dornenreicher als der vorherige Anstieg. Vorherrschend sind, nach dem Anfang in der Oktave, die kleine und die große Septime. Die Phrase endet aber wiederum in der Oktave. Dadurch wird dieser Abschnitt zu einer ausgiebigen Verarbeitung des Verhältnisses der beiden ersten antagonistischen Intervalle des Stückes. Durch das Emporarbeiten in diesem dissonanzenreichen Umfeld wird sehr viel Energie verbraucht, deshalb steigt diese Phrase nicht mehr ganz so hoch an wie die vorhergehende.

Die nächste Phrase (Takte 100-116) beginnt wieder ganz entspannt und versucht noch ein letztes Mal die verschiedenen Formen von Konsonanz-Dissonanz-Behandlungen zusammenzufassen und in eine sozusagen offen endende Kadenz zu führen (Takte 114-116: reine Quinte, große Sexte, kleine Septime und kleine None, also ein konsequenter Anstieg der Intervallschärfung von perfekter Konsonanz, über die imperfekte Konsonanz und die weiche Dissonanz zur harten Dissonanz).

Die nächste Phrase (Takte 118-138, denn die Pausen gehören als Ausklang auch jeweils zur vorhergehenden Phrase) läutet das Ende ein, indem nach einer wiederum klassischen Dissonanz-Konsonanz-Auflösungsfolge am Anfang sowohl die Bewegung als auch die intervallische Spannungskurve allmählich eingefroren wird und schließlich auf dem Zielton „h“ zum Stehen kommt.

Der Ton „h“ nimmt in diesem Stück eine zentrale Rolle ein. Schon am Ende der ersten Phrase war er in Takt 6 im Sopran der Zielton. In Umkehrungsentsprechung dazu bildete er in Takt 19 im Bariton den Zielton der dortigen Phrase. Am Ende der spannungsreichsten Phrase des Stückes stellt er in Takt 78 den spannungsgeladenen Zielton dar. Auch die Entspannungsphrasen ab Takt 80 und ab Takt 100 beginnen jeweils mit dem „h“ in Oktaven.

Was nun sozusagen als Coda (in den Takten 139-149) folgt, ist eine Belebung, ein Aufbrechen der Oberfläche des Abschlußtones „h“. Es ist, als würde der Ton unter das Mikroskop gelegt und als

könnte man dadurch in die Innenstruktur dieses von außen gesehen starren Tones blicken und darin Mikrostrukturen von rhythmisch bewegten Zellen entdecken. Damit eröffnet sich eine neue Welt, und somit wird eine mögliche Weiterführung des Stückes über sein Ende hinaus skizziert. Nach diesem Blick in die Innensubstanz des Tones endet das Stück.

Sehr charakteristisch in bezug zur Frage der Stimmung ist in diesem Stück die große Terz, die nicht temperiert, sondern rein gesungen wird und die von ihrer Leuchtkraft her zur pythagoräischen Terz tendiert.

(7. Oktober 2014, 5.05-6.37 Uhr.)

Mögliche Ausarbeitung dieser Analyse: Detailanalyse der Konsonanz-Dissonanz-Behandlungen.

---

## Vorwort

---

### Text

1. Versuch:

Kasamarova polianova mara gong  
 Kasamanando poliagando mikarota  
 Sogarenuva kelimatuva soratana (29.3.2014)

2. Versuch:

Kasamarova polianova mara gana gone  
 Surameno maratobe garanolamo  
 Kasamanando poliagando mikarota (14)  
 Sogarenuva kelimatuva soratana (14) (31.3.2014)

Maratarova molianova (10)

Karigalando foliagando (10)

31:45

gespr.: Nochschoragga maraggatota sorapata (31.3.2014)

3. Versuch:

Kasamarova polianova mara gana gone  
 Surameno maratobe garanolamo (13)

Dumaro Logamano

Duroma Lomagano (Permutation entsprechend den umgestellten Baßtönen)

Kasamanando poliagando mikarota (14)

Sogarenuva kelimatuva

Maratarova molianova

Karigalando foliagando

gespr.: Nochschoragga maraggatota sorapata (31.3.2014)

4. Versuch: („Neues Werk-10.mus“)

Kasamarowa polianowa mara gana gone

Kasamanando poliagando mikarota (ab T. 20)

Dumaro Logamano (ab T. 31)

Duroma Lomagano (Permutation entsprechend den umgestellten Baßtönen) (an T. 38)

Surameno maratobe garalamo (ab T. 45)

Sogarenuwa kelimatuwa (ab T. 55)

Maratarowa molianowa

Karigalando foliagando

ab T. 80:

Sopran:

Du Du-ra-du Du-ra-mo Ra-mo-la

No-la-no Lo-no-lo Ge-nö-ge Nö-mü-ro.

Bariton:

Du Du-ra-du Du-ra-mo La-no-la

No-lo-ge Lo-ge-lo Ge-nö-mü Ro

ab T. 118:

Sopran:

Ka-sa-ma-ro-wa

ro-wa ro-wa (Wiederholung entsprechend der musikalischen Struktur)

so-wo-ro (Variantsilbe und dann rückwärts mit Umlautung Ton „es“ = Buchstabe „o“)

wo-ro wo (Einfrieren)

Bariton:

Ka-sa-ma-

ro-wa no-ma

ro-wa no-ma (Wiederholung entsprechend der musikalischen Struktur)

ro-wa no-ma

so-wa lo-ra (Variante)

ab T. 132: (Ton „h“ = Buchstabe „a“, Ton „b“ = Buchstabe „o“)

1. Fassung: ra-wa na-ma la (Umlautung Ton „h“ = Buchstabe „a“)

2. Fassung: sa-wa la-ra ma

3. Fassung: ro-wo no-mo-lo (Regelbruch: Vokalangleichung an den Sopran)

gesprochen: Nochschoragga maraggatota sorapata (31.3.2014)

ev. versch. rhythmisiert: No no nochschoro schonora ...

5. Versuch („Neues Werk-11.mus“)

Kasamarowa polianowa mara gana gone

Kasamanando poliagando mikarota (ab T. 20)

Dumaro Logamano (ab T. 31)

Duroma Lomagano (Permutation entsprechend den umgestellten Baßtönen) (an T. 38)

Surameno maratobe garalamo (ab T. 45)

Sogarenwa kelimatuwa (ab T. 55)

Maratarowa molianowa

Karigalando foliagando

ab T. 80:

Duramolano ramonawore

Nalogasamo genomusone

Rolomo

ab Takt 100:

Dumosurame maratobina

Garimoleno Sole

ab T. 118:

Sopran:

Ka-sa-ma-ro-wa

ro-wa ro-wa (Wiederholung entsprechend der musikalischen Struktur)

so-wo-ro (Variantsilbe und dann rückwärts mit Umlautung Ton „es“ = Buchstabe „o“)

wo-ro wo (Einfrieren)

Bariton:

Ka-sa-ma-

ro-wa no-ma

ro-wa no-ma (Wiederholung entsprechend der musikalischen Struktur)

ro-wa no-ma

so-wa lo-ra (Variante)

ab T. 132: (Ton „h“ = Buchstabe „a“, Ton „b“ = Buchstabe „o“)

1. Fassung: ra-wa na-ma la (Umlautung Ton „h“ = Buchstabe „a“)

2. Fassung: sa-wa la-ra ma

3. Fassung: ro-wo no-mo-lo (Regelbruch: Vokangleichung an den Sopran)

gesprochen: Nochschoragga maraggatota sorapata (31.3.2014)

ev. versch. rhythmisiert: No no nochschoro schonora ...

D.h.: Es werden von dieser einen Zeile immer wieder andere (sich teilweise wiederholende, sich teilweise überlappende) Ausschnitte genommen, wobei die Ausschnitte langsam von vorne nach hinten wandern.

→ lautpoetische Gedichte✓

## Fassungen:

2. Fassung: Kasamarówa-12✓.mus Zu den Kriterien für die 2. Fassung siehe den Protokoll-Eintrag am 27.06.2014

---

## **Kritik / Fragen:**

Welches sind die Möglichkeiten?

- 1.) Semantischer Text (versch. Textsorten: ironisch, poetisch ...)
- 2.) Halbsemantischer Text
- 3.) Lautpoesie
- 4.) Vokalise

Vorgehen: Zuerst das Stück komponieren (noch ohne Legatobögen). Aus der Struktur des komponierten Stückes die Antwort nach der Textierung ableiten. Erst am Schluß die Legatobögen setzen.

---

## **Titel:**

Kasamarówa

---