

Vortrag über „Luup“

- Standort des Vortrags: Kompositionsprotokoll von „Iguur – Blay – Luup“
- Programmhefte der Tournee 2014 als Zusatzinformation verteilen:
 - a) Übersicht über den „Marakra-Zyklus“, damit klar wird, in welchem Kontext das Stück erklingt.
 - b) Werkkommetar zu Iguur-Blay-Luup
- Untertitel „auf eigene lautpoetische Texte“: Essay im Programmheft.
- Besetzung von „Luup“: für Sopran, Baßflöte, Baßklarinette und Violoncello.

Einleitung

- Das Stück beginnt im Nichts mit einer Pause.
- Dann setzt die Baßflöte auf ihrem tiefsten Ton ein. Ein hauchiger, kaum ansprechender, tiefer Ton.
- In T. 2 die Begriffe „Flz“, „trem.“ und „pont.“ erklären, sog. „Spielarten“: Wie kann man das daraus entstehende Klangbild beschreiben? Ein zittriges Herumhuschen in tiefer Lage, eine unheimliche Stimmung auf zwei Ebenen: eine Hintergrundschicht bestehend aus zwei Instrumenten mit längeren Tönen, dazu jeweils eine bewegtere Melodie in einem Instrument (in T. 2 im Cello, in T. 3 in der Baßklarinette und in T. 5 in der Baßflöte). Dazu die Stimme mit „sch“ als weitere Klangfarbe.
- Die bewegte Melodie ist rhythmisch in sog. irrationalen Proportionen gestaltet: 13:10, d.h. 13 statt 10 16tel bzw. 13 Töne innerhalb von 5 Achteln, 11:8, d.h. 11 statt 8 16tel bzw. 11 Töne innerhalb 4 Achtel, 17:10, d.h. 17 statt 10 16tel bzw. 17 Töne innerhalb 5 Achtel. 13, 11 und 17 sind alles Primzahlen.
- Da in T. 7 die Stimme zu singen beginnt, faßt man die ersten 6 Takte als Einleitung auf. Diese Einleitung wird mit einem markanten Klang abgeschlossen: ein Baßklarinetten-Sforzato in tiefer Lage.
- In den T. 1-7 gibt es ein System der Taktarten: Einerseits gibt es eine zunehmend Reihe: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4-Takt; dazwischen gesetzt, sog. iteriert, ist eine abnehmende Reihe: 7/8, 5/8, 3/8-Takt. Dies strukturiert die taktbezogenen Dauernproportionen.
- Es stellt sich noch die Frage, woher die Töne kommen. Der Ausgangspunkt jeder Komposition ist frei. Ein Komponist entwirft einen Anfang, entweder ganz frei und spontan oder nach einem bestimmten Konzept. Dann aber versucht er im weiteren Verlauf des Stückes, diesen Anfang sinnfällig und nachvollziehbar weiterzuentwickeln.

Im vorliegenden Stück habe ich zuerst die Singstimme durchkomponiert und erst dann die Instrumente dazu gesetzt, sozusagen als Kommentar, Weiterführung und Ergänzung der Singstimme.

Daß das Stück mit dem tiefsten Ton der Baßflöte beginnt, liegt einerseits im Instrument (man nimmt den tiefsten Ton eines Instrumentes als Ausgangspunkt), andererseits am Schluß des vorhergehenden Stückes des Zyklus, das mit dem „c“ endet.

Die Töne im 2. Takt im Cello als Solostimme entsprechen zu Beginn genau den Anfangstönen des Gesangs ab T. 7, werden dann aber anders weitergeführt. Die Begleitinstrumente Baßflöte und Baßklarinette spielen in T. 2 dazu entweder die Töne, die im Cello nicht vorkommen (das ist bei der Baßflöte der Fall) bzw. sie übernehmen an gewissen Stellen die Töne aus dem Cello (so bei der Baßklarinette mit den Tönen „a“ und „b“).

Eine ähnliche Tonfolge, die vom Soprananfang abgeleitet ist, kommt nebst in T. 2 im Cello auch in Takt 7 in der Baßklarinette vor, wo dieses Instrument sozusagen das Soloinstrument ist.

Teil 1: Takte 7-22

- Die T. 7-8 beginnen sozusagen traditionell: „normal“ gesungen mit Begleitung, wobei die begleitenden Instrumente den Übergang von Flatterzunge und Tremolo zum Normalklang vollziehen. Im Gegensatz zu den weiten Sprüngen des Soprans hält die Flöte nur einen langen Ton aus, dadurch heben sich die weiten Sprünge deutlich ab. Die Baßklarinette

führt die irrationale Figur der T. 3-5 weiter und das Cello spielt eine aufwärts gehende Linie. Das heißt: die Stimmen unterscheiden sich stark voneinander und wirken sehr individuell im Sinne der polyphonen Tradition.

- In T. 9 wird dieser Satztypus überraschend beendet und alle spielen synchron den gleichen Ton bzw. Oktaven vom Ton „c“ und vollziehen von dort aus Glissandi in verschiedene Richtungen, die sich deutlich vom gleichbleibenden Ton in der Baßflöte abheben.
- Als Reaktion auf diesen plötzlichen Einbruch vollführen die Instrumente in der zweiten Hälfte des Taktes 9 einen rhythmisch unkoordinierten Abgang.
- Sie werden vom Sopran in T. 10 mit einem rhythmischen Motiv auf Tonwiederholungen, leise und in tiefer Lage, sozusagen wieder zur Ordnung gerufen.
- Im Gegensatz zum freien gleichzeitigen Musizieren aller Beteiligten in den T. 7-8 und dem strengen Unisono in T. 9 erklingt in den T. 10-11 nun ein abwechselnder Dialog zwischen der Sopranstimme und den Instrumenten.
- Ab dem Auftakt zu T. 12 und teilweise auch noch in T. 13 gibt es sozusagen eine Reprise des Anfangs: Die Instrumente begleiten den Sopran mit Flatterzunge und Tremolo.
- Gleichzeitig wird nun die Frage der **Synchronität und Asynchronität** (Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit) in der Musik weiter thematisiert: Die Instrumente spielen in den Takten 10-11 in sich rhythmisch synchron, aber asynchron gegenüber dem Sopran. Ab T. 12 gibt es dann verschiedene Kombinationen: Ende T. 12 löst der Sopran eine Baßklarinettenmelodie aus (was durch einen Pfeil angezeigt wird). In T. 13 markieren Baßflöte und Baßklarinetten Synchronpunkte mit dem Sopran als Akzente, während das Cello sich unabhängig bewegt.
- In T. 14 gibt es eine Variante zu T. 9: ein verschobenes Unisono zwischen dem Sopran und den beiden Bläsern in Form einer freien Umkehrungsimitation.
- In den T. 15-20 legen die drei Instrumente eine mehr oder weniger in sich rhythmisch synchrone Schicht unter den Sopran, der sich frei darüber bewegt. Dabei wechselt die Instrumentaltextur von Akzenten in T. 15 über weiche Liegeklänge in T. 16 über Pausen in T. 17 (auch das ist eine Form der Begleitung) über ein Wiederaufnehmen der Flatterzunge-Tremolo-Textur in den T. 18 und 20 bis zu Stellen, die mit dem Sopran synchronisiert werden müssen in T. 18 und 19.
- Den instrumentalen Abschluß dieses ersten Teils bildet ein ähnlich tiefes Baßklarinetten-Sforzato in T. 21 wie dasjenige, das die Einleitung in T. 6 abgeschlossen hat.
- Der Gesang schließt diesen Teil mit der Wiederaufnahme der tiefen, leisen und markant rhythmisierten Tonwiederholungen in T. 22 ab.
Es gibt also nicht nur in den Instrumenten, sondern auch im Gesang verschiedene Textur- oder Satztypen: quasi normal gesungen (T. 7), Glissando (T. 9), rhythmisierte Tonwiederholungen in tiefer Lage (T. 10).

Teil 2: Takte 23-35

- In diesem Teil etablieren Baßflöte und Baßklarinetten ein durchgehendes Klangband in Form einer tiefen Klanggrundierung, die von Vorschlagstupfern unterbrochen wird. Darüber spielen Sopran und Cello einen munteren Dialog, indem sie sich immer wieder die Anschlußtöne übergeben, wie wir das deutlich in den Takten 26 und 27 sehen (sozusagen als Stafette), was manchmal mit Pfeilen verdeutlicht ist. Das heißt: Das Cello spielt entweder in den Pausen des Soprans, oder übernimmt bzw. übergibt die gleichen Töne.
- In T. 35 kommt die Bewegung zum Stillstand und bildet damit den Abschluß dieses Teils.

Teil 3, Takte 36-48

- In diesem Teil spielen wieder verschiedene Formen von Synchronität und Asynchronität eine wichtige Rolle.
- In T. 36 wechseln sich Sopran und die 3 Instrumente als Block ab.

- In den T. 37 und 38 haben wir eine Klangabfolge, die durch die verschiedenen Instrumente und den Sopran hindurchgeht. (In T. 37: Cello-Baßklarinette-Baßflöte-Baßklarinette-Cello; ab Ende T. 37 Sopran-Baßflöte-Baßklarinette-Cello.)
- In den T. 39 und 40 folgt den Tonrepetitionen des Soprans, die jetzt in der höchsten, statt wie bisher in der tiefen, Lage stattfinden, ein rhythmisches Unisono der anderen Instrumente in T. 40.
- Nach einem rhythmisierten Sopransolo über einem trillernden Klangteppich in den T. 41 und 42 folgen wieder verschiedene Formen von rhythmischem Unisono: In den T. 43 und 44 von Sopran und den beiden Blasinstrumenten, während das Cello Flageoletts spielt.
- T. 46 ist eine Variante von T. 9 (Unisono mit Glissandi), und T. 47 bereitet die Glissandi des folgenden Teils vor.
- Die Generalpause in T. 48 steht ungefähr im goldenen Schnitt, eine Proportion, die in der Musikgeschichte immer wieder eine wichtige Rolle gespielt hat.

Teil 4, Takte 49-64

- Das ist der letzte Teil, in dem das Ensemble als Tutti auftritt. Der Teil ist in drei Abschnitte unterteilt.
- In den T. 49-51 haben wir ein Frage- und Antwortspiel zwischen Cello und Baßklarinette, wobei der Sopran eine Gegenbewegung zum Cello macht (auch tonhöhenmäßig) und die Flöte die Soprantöne miteinander verbindet, indem sie deren Töne übernimmt.
- Die T. 53-55 sind Übergangstakte mit einer Klanggrundierung aus hohen Flageolett- und tiefen Baßklarinetten-Klängen.
- Von Ende T. 56-64 spielen die drei Instrumente wieder ein rhythmisches Unisono, über dem sich der Sopran bewegt, indem er sehr oft dort einsetzt oder singt, wo die Instrumente Haltetöne oder Pausen haben. Es ist also in gewisser Weise ein Wechselspiel zwischen dem Sopran und den Instrumenten.
Das rhythmische Unisono-Band der drei Instrumente wird allmählich immer bewegter. Auf den letzten drei Zweiunddreißigstel-Noten von T. 64 treffen sich alle MusikInnen im rhythmischen Gleichklang und bilden damit den Abschluß des Ensemble-Tuttis in diesem Stück.

Teil 5, Takte 65-Schluß

- In diesem Teil erscheint alles nur noch in fragmentierter Form. Der Sopran spricht und flüstert oft nur noch, anstatt zu singen. Die Instrumente machen meistens nur noch kurze Einwürfe in Form von slap tongue (T. 66), Triller (T. 67), Flageolett (T. 68-69), Glissandi (T. 70-71), Tremoli (T. 71 und 72), col legno battuto (T. 74), tonloser Luft- bzw. Geräusch-Triller (T. 74) und dem markanten bridge sound auf dem Steg des Cellos in T. 77. Dazwischen verdünnen immer mehr Pausentakte der Instrumente die Textur, bis der Sopran am Schluß alleine übrig bleibt.