Der Marakra-Zyklus

mit dem

Ensemble Polysono

Christine Simolka,
Sopran
Ursula Seiler Kombaratov,
Flöte
Igor Kombaratov,
Klarinette
Markus Stolz,
Violoncello
René Wohlhauser,
Bariton, Klavier, Leitung

Fr, 10. Jan. 2014, 20.00h: **Basel,** Stadt-Casino, Hans Huber-Saal, Steinenberg 14*)
Sa, 18. Jan. 2014, 19.00h: **Wien,** Alte Schmiede, Schönlaterngasse 9
Sa, 25. Jan. 2014, 19.00h: **Bern,** Konservatorium, Kramgasse 36
Sa, 01. Feb. 2014, 19.00h: **Gelterkinden,** Musikschule, Rünenbergerstraße 35**)
So, 09. Feb. 2014, 19.00h: **München,** Gasteig, Kleiner Konzertsaal, Rosenheimer Straße 5
Sa, 22. Feb. 2014, 19.30h: **Zürich,** Lavatersaal, St.-Peter-Hofstatt 6
Sa, 08. März 2014, 19.00h: **Berlin,** Elias-Kuppelsaal, Göhrener Straße 11

René Wohlhauser** (*1954): **Uraufführung des gesamten „Marakra-Zyklus“

1) ***mira schinak** für Sopran, Flöte und Klavier (2006), Ergon 33, ca. 13 Min.*
2) ***‘Srang** für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello (2007), Ergon 36, ca. 10 Min.*
3) ***Sokrak** für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier (2008), Ergon 39, ca. 10 Min.*
4) ***Iguur – Blay – Luup**, Triptychon für Sopran solo, Sopran-Bariton-Duo und Sopran mit kleinem Ensemble (Baßflöte, Baßklarinette und Violoncello, 2009), Ergon 40, I-III, ca. 16 Min.*
5) ***Charyptin** für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello (2010), Ergon 42, ca. 13 Min.*
6) ***Marakra Code Ø** für Bariton solo (2011), Ergon 44/IV, ca. 3 Min.*
7) ***Marakra Code 2** für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier, mit Perkussion (2011), Ergon 44/II, 15 Min.*

*) in Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule der Fachhochschule Nordwestschweiz und der Universität Basel
**) After concert talk mit dem Publikum & Apéro (Moderation: David Wohnlich). Weitere Infos: www.renewohlhauser.com
Die CD zur Tour: „Der Marakra-Zyklus“, erschienen bei NEOS, München
Vorverkauf Basel: Bider & Tanner; Vorverkauf München: München-Ticket

Mit freundlicher Unterstützung von:
FA BS/BL Musik KULTUR kulturelles.bl
GGG Basel
Stadt Zürich Kultur
stv asm
Burgergemeinde Bern
Basellandschaftliche Kantonalbank Jubiläumsstiftung
SIS Schweizerische Interpreten-Stiftung
nw Fachhochschule Nordwestschweiz Pädagogische Hochschule
Irma Merk-Stiftung
Georges und Jenny Bloch-Stiiftung

Inhaltsverzeichnis:
Übersicht über den Marakra-Zyklus 2
Beschreibung des Marakra-Zyklus 3
Eine absolute Vokalmusik, Essay zu meiner Lautpoesie 5
Die Werkkommentare der einzelnen Teile 9
Die Vokaltexte 14
Biographien Ensemble Polysono 20

Übersicht über den Marakra-Zyklus

Beim Marakra-Zyklus für Sopran, Bariton und Kammerensemble handelt es sich um eine Art Oratorium oder eine Art konzertante Kammer-Oper mit einer fiktiven Handlung.
Der Aufbau folgt den verschiedenen Interaktions- und Besetzungsmöglichkeiten.

- Das erste Stück „mira schinak“ beginnt mit einer reduzierten Besetzung. Sopran und Flöte verweben sich zu einem polyphonen Duo, und das Klavier versucht sich teilweise als weitere Stimme dazu zu mischen, teilweise tritt es dem Duo als Antagonist entgegen. Es ist sehr wichtig für mich, daß in einem Stück ein Konzept nicht nur linear durchgezogen und abgewickelt wird, sondern daß auch der Widerspruch, die Gegenkraft dazu miteinkomponiert wird, um eine Perspektive, um verschiedene Sichtweisen zu gewinnen.
- Im zweiten Stück „’Srang“ treten die anderen Instrumente hinzu. Daraus resultiert sozusagen die klassische Konstellation Sopran mit Ensemble, aber nicht ohne Irritationsmomente. Erwartungshaltungen werden aufgebaut, die dann durch andere, zur Diskussion gestellte Lösungsvorschläge hinterfragt werden.
- Das dritte Stück „Sokrak“ vollzieht einen Prozeß der Verschmelzung und der Konversion. Die Instrumente und die Stimme versuchen, sich gegenseitig auf der Ebene des Geräuschhaften zu durchdringen. Die Auseinandersetzung mit dem Geräuschhaften führt zu einem Aufgehen der Stimme im Instrumentalklang, zu einer Klangverschmelzung, so daß kaum mehr unterschieden werden kann, woher welches Geräusch kommt. Es geht also um Fragen der musikalischen Wahrnehmung und um die Wirkung der Wahrnehmung. Und um die Frage, ob Komponisten die Wahrnehmung dahingehend beeinflußen können, daß das Wahrgenommene etwas bewirkt.
  Der Schluß des Stückes mündet gewissermaßen in Mutationen, in denen die Instrumentalpartien von den Instrumentalisten mit Mundgeräuschen ausgedrückt werden, womit Vokales und Instrumentales in ihr Gegenteil verkehrt werden. Durch diese Konversion bzw. Funktionsumkehrung werden Hörgewohnheiten und Aufführungskonventionen hinterfragt. Durch das Aufbrechen der konventionellen Interpretationsmuster wird der Weg frei für andere Konstellationen.
- Diese kommen im vierten Stückkomplex „Iguur – Blay – Luup“ zum Ausdruck, der mit einem Sopran-Solo beginnt. Danach tritt erstmals im Zyklus der Bariton in Erscheinung, und zwar in der bisher ausgesparten Besetzung Vokalduo a cappella, um schließlich zu einem Sopransolo zu führen, das durch die anderen Instrumente konterkariert wird. Damit stellt „Luup“ ein Spiegelbild des zweiten Stückes „’Srang“ dar, in dem die Stimme nicht konterkariert, sondern integriert wurde. Gleichzeitig wird in „Iguur – Blay – Luup“ auch die musikalische Zeit thematisiert, weil der Sopran im Solostück und im Stück mit Ensemble die gleichen Strukturen vorträgt, die aber in einen anderen Kontext gestellt werden, wodurch sie ein anderes Zeitempfinden, eine andere musikalische Erfahrung evozieren.
- Im fünften Stück „Charyptin“ kommen nun alle Strömungen zusammen und werden neu geordnet: Die Singstimmen erklingen als Vokalduo ohne und mit En-

semble, wobei die Tendenz zur Duobildung zum Holzbläserduo Flöte-Klarinette und zum Hinzuzug der optionalen Violine für das Streicherduo Violine-Cello und andererseits als Konsequenz zum Verzicht auf das Klavier führt. (In der Fassung ohne Violine übernimmt das Cello weitgehend den Violin-Part und vollführt eine Art virtuelles Duo.)
Es werden also verschiedene Möglichkeiten der Interaktion, des Rollentauschs und der Überlappung individueller Zeitebenen musikalisch in den Raum gezeichnet. (Nach der Dreistimmigkeit im ersten Stück, der Vierstimmigkeit im zweiten Stück, der Fünfstimmigkeit im dritten Stück und der Besetzungsvariabilität im vierten Stückkomplex, steigert sich der Zyklus nun zum sechsstimmigen Satz.)

- Das sechste Stück „Marakra Code Ø“ (die durchgestrichene Null steht für einen Zustand sozusagen vor der (eigentlichen „Marakra“-) Zeit) für Bariton solo stellt das Spiegelbild zum Sopransolo in „Iguur“ dar. (Die einzelnen Teile des Zyklus stehen also in wechselwirksamem Bezug zueinander, indem sie sich gegenseitig beleuchten und / oder in Frage stellen.) Gleichzeitig stellt „Marakra Code Ø“ die Einleitung zum Schlußstück dar.
- Im siebten und letzten Stück „Marakra Code 2“ soll durch eine veränderte Satztechnik und durch den Einbezug von alternativen Geräuschinstrumenten ein Fenster zu einer anderen Klangwelt aufgestoßen werden. Sozusagen als Perspektive, als Erahnen von anderen Klangmöglichkeiten, wie es nach dem Zyklus weitergehen könnte. Es geht also um die Frage, ob Musik über sich selber hinauszuweisen vermag, ob sozusagen die klangliche Raumtiefe so vergrößert werden kann, daß die nonverbale Botschaft über den Partiturrand, über das Konzertpodium in die Gesellschaft hinausgetragen werden kann. (Gleichzeitig steigert sich das Quintett durch den Hinzuzug von Zusatzinstrumenten und durch die Doppelbesetzung Bariton-Klavier zum virtuell elfstimmigen Satz. Virtuell, weil die Alternativinstrumente nicht gleichzeitig zu den Hauptinstrumenten gespielt werden können, aber dennoch eine klangliche Erweiterung des Ensembles bewirken.)

Beschreibung des Marakra-Zyklus

Der Zyklus für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier durchschreitet ganz verschiedene Zeit- und Klangräume der Wahrnehmung. Mehrere ineinander verflochtene Strukturen verbinden die einzelnen Kompositionen des Zyklus, was ein dichtes Netz von Bezügen herstellt. Neuartig daran ist die besondere Behandlung und Verbindung von Sprache und Musik.

Die Vokalstimmen und die lautpoetischen Texte stellen sozusagen den roten Faden dar, der sich durch den ganzen Zyklus hindurchzieht. Es geht also um die Frage der Musikalisierung von Sprache, um verschiedene Arten und Aspekte der Textbehandlung und ihren Bezug zu verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten.

Die Frage der Musikalisierung von Sprache ist zentral, wenn man mit Singstimmen arbeitet. Dazu kommt die Frage der Textwahl. Man kann fremdsprachige Texte nehmen, z.B. lateinische Texte aus der Bibel. Oder literarische Texte. Beliebt und von vielen Komponisten vertont wurde beispielsweise Hölderlin. Aber auch Texte von sog. psychisch Kranken oder Texte in seltenen Dialekten wurden zur Vertonung herangezogen. Seit den experimentellen 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Texte oft in kleinste Splitter zerlegt und mit musikalisierten Geräuschen wie Lachen und Husten kombiniert.

Es widerstrebt mir, die gleichen Texte nochmals zu vertonen, die schon von vielen anderen vertont wurden. Auch das Verfahren der Vertonung selbst scheint mir fragwürdig zu sein. Es muß andere Wege der Verbindung von Sprache und Musik geben. Ich betrachte es als Aufgabe von Komponisten, nach neuen Wegen zu suchen.
In den letzten Jahren habe ich viel mit Lautpoesie gearbeitet, die ich aus bereits komponierter Musik abgeleitet oder zusammen mit der Musik erfunden habe, um so eine engere Beziehung zwischen Musik und Sprachklang zu erreichen, als wenn die Texte von außen kommen würden. Es geht also nicht um beliebige Vokalisen oder Silbenkombinationen, sondern um richtige Kunstsprachen mit einer je eigenen Sprachrhythmik, einem eigenen Sprachklang und einer eigenen Grammatik.

Anders als bei der konkreten Poesie z.B. eines Ernst Jandl geht es mir nicht primär um den humoristischen Aspekt von Lautkombinationen, sondern um die musikalische Lautlichkeit von Sprache an sich. Sprache, die selbst zu Musik wird und durch ihre Kunstsprachlichkeit so etwas wie eine absolute Vokalmusik erzeugt. Eine absolute Vokalmusik ist eine Vokalmusik, die nicht im Dienste eines semantischen Textes steht, sondern die sich selbst verwirklicht. Da die Semantik des Textes verschwindet, tritt der Sprachklang in den Vordergrund und geht in der Musik auf. Als solcher vermag er dann alle sprachlichen Grenzen der Verständigung semantisch festgelegter Sprachen zu durchbrechen.
Weitere Überlegungen zur Musikalisierung von Sprache habe ich u.a. im weiter unten abgedruckten Essay über Lautpoesie erörtert.

In diesem Zyklus geht es darum, eine engere Beziehung zwischen Musik und Sprache herzustellen, indem nicht in traditioneller Weise vorhandene Texte vertont werden, sondern indem aus der komponierten Musik neue Formen von Kunstsprachen hergeleitet werden, und dies durch die Umsetzung der musikalischen Klang-Formanten und Spektralklänge in Sprachklänge. Diese Herleitung ist ein komplexer Vorgang, der in dieser neuen Form von Kunstsprachen-Generierung differenzierte Schattierungen spezifischer Sprachfärbungen ermöglicht. Jede dieser Kunstsprachen hat so etwas wie eine grammatikalische Struktur, eine jeweils in sich geschlossene Sprachfärbung und einen eigenen Sprachrhythmus. Daraus entsteht eine genuin neue Verbindung von Sprache und Musik.

Die Singstimmen werden dabei zu eigenständigen, gleichwertigen Instrumenten innerhalb eines größeren Klangkörpers und können in dieser Funktion neue vokale Ausdrucksformen erforschen. Neues Klangmaterial, neue Abstufungen zwischen Vokalem und Instrumentalem, zwischen Fragilität und Mehrdeutigkeit können ausgelotet werden. Es geht um die Suche nach klanglichen und zeitlichen Zwischenräumen und nach einer anderen Kategorie von Material.

Gleichzeitig verliert der semantische Text seine übliche Funktion als Übermittler einer klaren Botschaft. Dies schafft erst den Freiraum dafür, daß alle Musizierenden der Musik ihren eigenen, ganz persönlichen Subtext unterlegen und somit eine ganz eigene, persönliche, ja intime Interpretation einbringen können.

Losgelöst von einer klaren, allgemeingültigen Textbotschaft werden bei den Zuhörenden dadurch immer andere, von deren Persönlichkeit, Lebenserfahrung und kulturellen Identität geprägte, ganz eigene innere Bilder und Gefühle evoziert.

Es ist die Vision, so etwas wie eine absolute Sprache zu kreieren, die alle Grenzen der Verständigung semantisch festgelegter Sprachen durchbricht. Es geht um eine Art absolute Vokalmusik, die sich selbst verwirklicht und über sich hinausweist.

Eine absolute Vokalmusik, Essay zu meiner Lautpoesie

Es kann in diesem kurzen Essay nicht darum gehen, eine umfassende Theorie der Lautpoesie zu entwickeln. Da es sich aber bei allen Texten des „Marakra“-Zyklus um lautpoetische Gedichte von mir handelt, also sozusagen eine lautpoetische Geschichte erzählt wird, möchte ich doch einige meiner Gedanken dazu skizzieren.

Unter Wikipedia lesen wir folgende Definition:
Lautpoesie ist eine Gattung der modernen Lyrik, die auf sprachlichen Sinn ganz oder zu einem erheblichen Teil verzichtet. Analog zur abstrakten Malerei versucht die Lautpoesie, die Sprache nicht in abbildender beziehungsweise inhaltlich-bezeichnender Funktion, sondern rein formal als Lautmaterial anzuwenden. Die Lyrik nähert sich dadurch konsequent − in dem Maße, in dem Semantik verschwindet und der Klang in den Vordergrund tritt − stark der Musik an. (6.8.2012)

Lautpoesie und zeitgenössische Musik
Da stellt sich die Frage, weshalb bisher, historisch gesehen, Musik und Lautpoesie nicht spätestens seit dem Aufkommen der atonalen („abstrakten“) Musik eine enge Beziehung zueinander eingegangen sind, da sie offenbar aus der gleichen klanglichen Quelle zu sprudeln scheinen.

Wäre es nicht möglich, auch vokale Musik als reine, absolute Musik zu begreifen? Dazu müßte sie aber von allem außermusikalischen, sprachlich-semantischen Ballast befreit werden. Wieso lassen es die Komponisten weiterhin zu, daß vokale Musik durch die Verwendung von semantischen Wörtern, Sätzen und Gedichten sozusagen stets zum Textdiener degradiert wird, statt sich selbst zu verwirklichen? („Textdiener“ ist hier polemisch gemeint, denn durch die Hinzuziehung eines semantischen Textes wird die Musik dazu gezwungen, sich mit dem textlichen Inhalt auseinanderzusetzen, ob sie diesen nun stimmungsmäßig illustriert, ob sie sich dagegen wehrt, weil sie dies nicht tun möchte, oder ob sie sogar versucht, den Text zu ignorieren.) Lautpoesie wäre demgegenüber eine Sprache, die aus der Musik heraus erzeugt wird und die ganz in ihr aufgeht. Lautpoesie als absolute Kunst, die an keinen semantisch-programmatischen Inhalt gebunden ist.

Der Konflikt zwischen nicht mehr intakter (atonaler) Tonsprache und noch intakter (semantischer) Wortsprache hat mich schon immer gestört. Daß zeitgenössische Komponisten ab den 1960er Jahren semantische Wortsprache in nicht mehr verständliche Einzelphoneme zerlegen, weil sie spüren, daß die ungebrochene Sprachverwendung in dieser Musik nicht mehr stimmt, ist für mich keine befriedigende Lösung. Mit der Lautpoesie bewegen sich beide Sprachen auf der gleichen Ebene des Erfindens.

Die asemantische, aber in irgendeiner Form assoziative Wortstruktur von artifiziell geschaffenen lautpoetischen Sprachen steht in viel direkterem Bezug zur Musikstruktur artifiziell geschaffener Kunstwerke, als irgendwie verfremdete konventionelle, sozusagen natürliche Wortstrukturen, die ihrerseits in direktem Bezug zu Naturgegebenheiten stehen.

Die Lautpoesie wäre somit in gewisser Weise die Sprache der Neuen Musik, eine dieser Musik kongruente Lyrik.

Lautpoesie als Kunstsprache

Es kann bei der Schaffung lautpoetischer Gedichte nicht darum gehen, bloß unverbindliche Silbenansammlungen zu erzeugen. Vielmehr muß so etwas wie eine verbindliche Sprachgrammatik, ein Sprachrhythmus und eine Sprachfärbung vorhanden sein, die zusammen mit einer je nach Gegebenheit strengeren oder freieren Textkonstruktion (wie z.B. Permutationen) dafür sorgen, daß die Silben nicht unverbindlich wirken, sondern daß der Text auch eigenständig, losgelöst von der Musik, Bestand hat. In diesem Sinne versuche ich in jedem lautpoetischen Gedicht eine in sich stimmige, kohärente Sprachform zu entwickeln, innerhalb derer bestimmte Formulierungen möglich und andere ausgeschlossen sind.

Bei der Lautpoesie geht es um das Erschaffen einer eigenen Welt, um das Erfinden der Sprachen und das Ausdrücken der Empfindungen dieser imaginären Welt.

Meine lautpoetischen Texte wollen nicht wie viele andere neodadaistische Texte forciert lustig sein, sondern sie sollen als ernsthafte, in sich stimmige Kunstsprachkonstruktion in sich ruhen.

In gewisser Weise spricht Lautpoesie von den wesentlicheren Dingen, von denen die normale Sprache nicht zu reden vermag.

Lautpoesie ist (wie die Musik) so etwas wie eine absolute Sprache, die alle Grenzen der Verständigung semantisch festgelegter Sprachen durchbricht.

Auch in den lautpoetischen Sprachen gibt es verschiedene Textsorten: Gedichte, Fragmentarisierungen, Ineinanderschneiden von Texten, Überlagerungen verschiedener Sprachen oder Sprachformen.

Lautpoesie und musikalische Komposition

Wie gehe ich nun vor?

Ich vertone nicht Texte, sondern ich erfinde Sprache und Sprachklang zusammen mit der Musik, also eine Art Sprachmusik. Dadurch gelange ich zu einer größeren Einheit zwischen Sprache und Musik, als wenn die Worte von außen kämen. Ich suche eine gegenseitige Durchdringung von Text und Musik.

Ich bin nicht daran interessiert, die lautpoetischen Wort- oder Klangstrukturen mit einem systematischen Verfahren eins zu eins in Musik zu übersetzen. Mich interessiert vielmehr eine phantasievolle und kreative Analogie mit Nebenwegen. Für mich muß in einer kreativen Verbindung auch das Unerwartete, Überraschende, weiter Entfernte möglich sein und Platz finden, weil es eine erfrischende und befreite Sichtweise auf den Kontext ermöglicht, was mit einem streng angewandten Verfahren, das nur sich selbst bespiegelt, nicht gut möglich ist.

Es geht mir also darum, wechselseitig der Lautpoesie einen Klangraum oder eben auch der Klangpoesie einen Sprachraum zu schaffen, der nicht bloß systemorientiert abgeleitet ist, sondern der das Vorgefundene in musikalisch phantasievoller Weise kontrastiert. Denn die Wahrheit zeigt sich erst durch die Erfahrung des Gegenteils. Die weiteste Verbindung ist manchmal die nächste, weil sie das Essentielle offenbart, während die Systemimmanenz Gefahr läuft, systemblind zu sein.

Lautpoetische Texte und politisches Engagement?

Kann es eine politische Dimension der Lautpoesie geben?

Lautpoesie ist für mich nicht bloß eine Spielerei, sondern kann durchaus auch eine politisch-soziale Dimension haben.

Die lautpoetischen Texte bedeuten für mich keinen Rückzug in die Innerlichkeit, sondern vielmehr ein „metasprachliches Engagement“, das viel radikaler sein kann, als die direkte Vertonung irgendwelcher politischer Pamphlete, die keine poetische Substanz und Tiefe haben und damit keine nachhaltige Wirkung erzeugen. Warum? Weil

Lautpoesie offen ist und alle Inhalte in sie hineingelegt werden können. Sehnsüchte, Wünsche und Träume von einer besseren Welt, die nicht in semantischen Formulierungen Platz finden müssen und dadurch in gewisser Weise abgehakt werden können, sondern die in lautpoetischer Kreativität immer weitergesponnen werden dürfen.

Lautpoesie ist für mich in gewisser Weise ein Aufschrei der Sprachlosen.
Somit wird die Lautpoesie selbst gleichsam zu einer Metapher für die Sprachlosigkeit der Unterdrückten. Wenn ich mich als Komponist dazu verpflichtet fühle, nicht bloß einer l'art pour l'art-Ästhetik zu huldigen, sondern im Rahmen meiner Möglichkeiten die Stimme zu erheben gegen die Unterdrückung der Sprachlosen, dann kann ich dies nur mit symbolischen, künstlerischen Mitteln tun. Nebst der musikalischen Chiffrierung ist auch Lautpoesie eine Chiffre, die sozusagen den Sprachlosen eine Stimme verleihen kann.

Allgemeine Gedanken zur Lautpoesie
Da der Lautpoesie die Semantik fehlt, muß sie dies durch größeren Lautreichtum wettmachen. Daß sie lautlich interessanter sein kann, ist gleichzeitig ihre Stärke gegenüber der semantischen Sprache. Dies ist beispielsweise in der de la Rue-Transkription im 3. Teil des Sopran-Bariton-Duos „Blay" systematisch durchgeführt. Kein Konsonant wird wiederholt. (Vom Alphabet fehlen nur noch die Konsonanten C, F, H, N, P, S und V.)

Ich versuche mit asemantischen Texten verschiedene Kommunikationsformen und -möglichkeiten auszuloten. Wie weit vermag das zur Verfügung stehende Material zu tragen? Wie weit kann man ihm noch vertrauen?
Meine lautpoetischen Texte sind auch eine Metapher für die sprachliche Lautvielfalt, die uns im Alltag auf den Straßen begegnet. Wie oft hören wir nur uns unverständliche asemantische Laute, wenn jemand in einer uns fremden Sprache in sein Handy spricht? Wieviel verstehen wir noch von dem um uns herum Gesprochenen? Wieviel Unverständliches umgibt uns tagtäglich? Und doch erahnen wir am Ausdruck der Gestik deren Bedeutung. Es ist wie eine lebendige Universalsprache, die über den Ausdruck ihrer Laute zum Ausdruck ihrer Bedeutung wird. Lautpoesie reflektiert unsere selektive Wahrnehmung, da es eine absolute (allumfassende) Wahrnehmung für irdische Wesen nicht geben kann.
Daß Sprache auch funktioniert, wenn die festgelegten Grammatik- und Orthographieregeln nicht befolgt werden, beweisen im mündlichen Bereich die Kinder von Einwanderern, die die deutsche Sprache in ganz eigenwilliger und origineller Weise abwandeln. Und im schriftlichen Bereich beweisen die Millionen von SMS in schweizerdeutscher Mundart, für die es keine verbindliche Orthographie gibt, daß auch schriftliche Kommunikation der freien Lautlichkeit folgen kann.

Es gibt auch einen persönlichen Aspekt, der mich zur Verwendung eigener lautpoetischer Texte gebracht hat: Ich bin innerlich so voll von Lautpoesie, daß zur Zeit in meiner Musik gar kein Platz mehr für andere poetische Texte vorhanden ist. Wenn ich die vokalen Linien meiner Kompositionen höre, sprudelt das Lautpoetische nur so aus mir heraus. Dennoch kann ich mir als Weiterentwicklungsmöglichkeit vorstellen, semantische Texte durch lautpoetische Texte zu umspielen, zu erweitern und in ungewohnte Gebiete hinauszuführen.

Das Unsagbare
Ich möchte das Unsagbare im Unsagbaren belassen und durch Musikalisierung ausdrücken. Für das Unsagbare ist jedes semantische Wort zu profan, jedes sprachliche Bild, jedes Adjektiv zu abgenutzt.

René Wohlhauser

Aus der noch unveröffentlichten Fortsetzung des Buches „Aphorismen zur Musik“:

(109) Wie komme ich zur Lautpoesie?
Ich komponiere zuerst die Musik. Wenn ich dann die Musik spiele oder singe, kommt die dazu passende Lautpoesie automatisch, sozusagen synästhetisch, wie eine weitere Stimme oder Schicht dazu, praktisch ohne mein Dazutun.

Ebenfalls praktisch ohne mein Dazutun ergibt sich, bezogen auf das jeweilige Stück, aus der Struktur der Musik eine strukturell in sich geschlossene lautpoetische Sprache, in der bestimmte Kombinationen möglich sind und andere ausgeschlossen bleiben.

Basel, 23. Juli 2013

Die Werkkommentare zu den einzelnen Teilen

mira schinak für Sopran, Flöte und Klavier, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2006 komponiert, Ergon 33, Musikwerknummer 1307, ca. 13 Min.

Momentformen, kontrastreiche Strukturen und Charaktere zwischen Komplexität und Einfachheit, kombiniert mit einer besonderen Art von Lyrismus leiten das Stück ein und trachten danach, produktive Verbindungen einzugehen. Den daraus entstehenden Kraftlinien und den Auswirkungen ihrer formalen Dramaturgie auf die Veränderung des Wahrnehmungstempos galt dabei ein spezielles Augenmerk. Besonders deutlich kann diese Veränderung des Wahrnehmungstempos in der kontextuellen Einbettung des Antisolos des Klaviers erfahren werden. Im Hinblick auf eine frei diskursive musikalische Logik legte ich parallel zur Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen der Wahrnehmung das Gewicht auf die Entwicklung einer Grammatik der konstruktiven Folgerichtigkeit, bei der zwar stets mehrere Wege offen stehen, bei der aber der einmal eingeschlagene Weg als stimmig wahrgenommen werden kann. Damit soll eine Schlüssigkeit erreicht werden, die der Beliebigkeit eine Verbindlichkeit entgegensetzt.

Der lautpoetische Text trachtet auf seiner Ebene danach, eine stringente Verbindung freier Elemente herzustellen und spiegelt einerseits damit das kompositorische Verfahren und andererseits steht er auf diese Weise im Dienst der fortwährenden Suche nach neuen Ausdrucksbereichen und Ausdrucksmöglichkeiten.

´Srang für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2007 komponiert, Ergon 36, Musikwerknummer 1359, ca. 10 Min.

Das Stück folgt einer Konzeption, in der sich Bruchstücke immer wieder selbständig machen, sich aus dem bisherigen Zusammenhang herauslösen, sich neu zusammenfügen und somit eine neue Ausgangslage konstituieren, aus der sich dann kompositorisch eine neue Richtung entwickelt.

Wenn man Bruchstücke nicht als beliebige Aneinanderreihung ihrer selbst auffaßt, sondern als kleinste Einheiten sich permanent wandelnder Konstellationen, die in ihrem jeweiligen Zusammentreffen von Verhältnissen und Umständen als Startpunkte jeweils neuer Prozesse ihre Verbindlichkeit erhalten, dann offenbart diese Auffassung sehr bald etwas Metaphysisch-Philosophisches. Gleicht nicht der Startpunkt eines jeden Lebens einem jeweils neuen Hinwerfen der Würfel? Und jedes Lebewesen muß aus dieser zufälligen Anfangskonstellation seinen eigenen Lebensweg finden.

Und auch auf dem weiteren Lebensweg ist das Lebewesen mit der bruchstückhaften Auffassung der Welt konfrontiert. Bruchstücke als Metapher für (die jedem Lebewesen eigene) selektive Wahrnehmung, die trotzdem zu einer einheitlichen, sinnvollen Beurteilung zu kommen versucht. (Im Gegensatz zur Vorstellung einer absoluten (göttlichen?) Wahrnehmung, die alle denkbaren Aspekte gleichzeitig aufzunehmen und zu deuten in der Lage ist.) Bruchstücke als Bild für die bruchstückhaften Alltagserfahrungen. Das Leben, das aus disparatesten Eindrücken zusammengefügt wird und dennoch von vielen im Rückblick als Einheit dargestellt wird bzw. in der menschlichen Vorstellung als Einheit begriffen wird. Bruchstücke, die in ihrer jeweiligen

Konstellation eine Eigendynamik entwickeln und (im Sinne der Chaostheorie) ungewohnte, neue Situationen schaffen.

Niemand kann alles wissen. Unser Wissen in seiner bruchstückhaften Konstellation prägt unsere Lebensauffassung und unsere Sichtweisen, die sich oft konträr zu den Sichtweisen anderer Menschen mit einer anderen bruchstückhaften Lebenserfahrung verhalten. Menschliches Verhalten als Folge von Bruchstücken des herabgefallenen Wissens.

Was bedeutet dies nun kompositorisch? Komplexe Mikrostrukturen gestalten, mit Bruchstücken aus einer bruchstückhaften Welt arbeiten, die sich zu neuen Klang-Konglomeraten zusammenfügen, die dem Publikum vielleicht neue Erfahrungen und Sichtweisen eröffnen.

Sokrak für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2008 komponiert, Ergon 39, Musikwerknummer 1494, ca. 10 Min.

Wie läßt sich Klanglichkeit strukturell so komponieren, daß sie über sich hinausweist und Ausdruckstiefe erreicht?
Wie gelingt es, durch das Erforschen der Tiefendimension des Klanges den Punkt zu finden, an dem alle differenzierten Strukturen in Klangerlebnis umschlagen bzw. nicht mehr als Einzelstrukturen, sondern in ihrer Summe nur noch als „Klangausdruck“ wahrgenommen werden?
Wie müssen Klangverwandlungen, Klangkontrast oder Klangmodulationen aufeinander folgen, um in eine hörend nachvollziehbare, sinnfällige „Klangform“ zu münden?
Wann schlagen objektive Klanggestalten in subjektive Klangergriffenheit um?
Welches ist in diesem Zusammenhang die Funktion der Zeit, in deren Verlauf die klangliche Dimension ihre Intensität entfaltet?

Dies sind einige der Fragen, die mich während der Arbeit an dieser Komposition beschäftigten.

Es ging also darum, die Wirkung der Klangwahrnehmung, die Wirkungsweise der klangstrukturierten Zeit, der Zeitlichkeit des Klangflusses, der klanglich fließenden Zeit, der klanglichen Strukturierung der Zeit als Empfindungsqualität auf die Wahrnehmung zu untersuchen.

Durch welche Perspektivenwechsel gelingt es flüchtigen Klangspuren, aus der schattenhaften Klanglichkeit herauszutreten und in klangliche Verkörperung des Ausdrucks, in reale Präsenz umzuschlagen und im Filter der Wahrnehmung hängenzubleiben? Letztlich ein Konzept der Sensibilisierung der Klangwahrnehmung.

Dies erfolgt in diesem Stück mit einem klaren formalen Konzept: Im ersten Teil erwächst die Musik aus der vortonlichen Geräuschwelt. Im zweiten Teil ist der Ton gefunden und die Musik entwickelt sich aus diesem einen Ton heraus. Im dritten Teil explodiert der bisher zurückgehaltene Tonvorrat in einer Überfülle, die dadurch in eine globale Klanglichkeit umschlägt, grundiert von einer Geräuschschicht. Im vierten Teil kehren die Strukturen des ersten Teiles in veränderter Gestalt wieder, indem die Spieler ihre Strukturen nicht mehr instrumental, sondern mittels Mundgeräuschen zum Klingen bringen. So sind alle Teile miteinander strukturell verbunden.

Zudem geht es um die Erkundungen verschiedener Misch- und Verschmelzungsmöglichkeiten von Sprachklang und Musik:

1. Teil: im Geräuschhaften
2. Teil: im stehenden Klang
3. Teil: in der virtuosen Linie
4. Teil: in der vokalen Entsprechung

Iguur – Blay – Luup für Sopran solo, Sopran-Bariton-Duo und Sopran mit kleinem Ensemble (Baßflöte, Baßklarinette und Violoncello), auf eigene lautpoetische Gedichte, 2009 komponiert, Ergon 40, Musikwerknummern 1517, 1519, 1527, ca. 16 Min.

In der Emblematik der fiktiven Sprache Sulawedisch bedeutet „Iguur“ eine Metapher, die in „Blay“ durch eine unerwartet hervorgerufene Resonanz verrätselt wird, um in „Luup“ in veränderter, sozusagen geläuterter Gestalt und in anderem Kontext wiederaufzuerstehen.

Verschiedene Texturtypen prägen das erste Stück „Iguur“ für Sopran solo: Zu Beginn werden gedrängte Notschreie in die Stille geworfen, voneinander durch Spannungspausen getrennt. Allmählich wird dagegen dialektisches Kontrastmaterial infiltriert (quasi Gesprochenes). Nach einer Akzentuierung der Kontraste im 2. Teil, wird der 3. Teil viel dichter und bewegter, um dafür als Ausgleich am Schluß in langen Tönen und in einen ganzen Takt Pause zu münden. Die Glissandi stehen formal am Anfang des 4. Teils, der sich nun spezieller und experimenteller gestaltet, bis erstmals richtig Gesprochenes den Beginn des letzten Teils markiert, in dem verschiedene Texturtypen zusammenkommen.

Das zweite Stück „Blay“ für Sopran-Bariton-Duo ist ebenfalls durch verschiedene Strukturtypen in drei formal klar unterscheidbare Teile gegliedert, voneinander jeweils durch kurze gesprochene Zwischenspiele getrennt und durch ein System von Tempo-Modulationen sich allmählich beschleunigend. Während es sich bei den ersten beiden Teilen dieses Stücks um Kanons handelt, besteht der dritte Teil aus der Transformation eines Duos des Kanonmeisters aus dem 15. / 16. Jahrhundert, Pierre de la Rue, dem Zeitalter der Entstehung der Emblematik in der europäischen Kunst. Durch seine Dreiteiligkeit nimmt dieses mittlere Stück Bezug auf den ganzen dreiteiligen Zyklus in der Art eines Triptychons.

Im dritten Stück „Luup“ für Sopran und kleines Ensemble übernimmt der Sopran die Strukturen von „Iguur“ mitsamt den Dritteltönen in veränderter Gestalt und tritt in musikalischen Dialog mit den anderen Instrumenten. Am Anfang hat nur der Sopran Dritteltöne, die Instrumente reagieren nicht darauf. Erst ab der Region des Goldenen Schnitts, der durch Takt 48 als dem einzigen Tacet-Takt des Stückes markiert ist, übernehmen auch die Instrumente Dritteltöne. Dafür gibt umgekehrt der Sopran ab der gleichen Stelle seine Veränderungen auf und bleibt gleich wie in „Iguur“. Der Titel „Luup“ hat nichts mit dem englischen Wort „loop“ zu tun. Durch diese Titelgebung wehre ich mich vielmehr bewußt gegen die Vereinnahmung bestimmter Lautkombinationen durch den modischen Sprachgebrauch.

Charyptin für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2010 komponiert, Ergon 42, Musikwerknummer 1559, ca. 13 Min.

In diesem Stück geht es um Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Interaktion, der Vermischung und des Rollentauschs zwischen vokalen und instrumentalen Klängen. Dem entspricht die Überlappung und gegenseitige Durchdringung individueller Zeitebenen, die somit zu so etwas wie einer Art neuen Dimension der Zeitwahrnehmung werden. Es geht um das Ausloten der verschiedenen Zwischenbereiche zwischen sowohl vokal als auch instrumental Geflüstertem, Gesprochenem und Gesungenem, um die Suche nach klanglichen und zeitlichen Zwischenräumen und nach einer anderen Kategorie von Material, das weder gesprochen noch gesungen wird. Es sollen zerbrechliche Zustände des vokalen und instrumentalen Ausdrucks hörbar gemacht werden.

Das Stück besteht aus drei Zyklen. Der 1. Zyklus thematisiert das Neben- und allmähliche Ineinander der vokalen und instrumentalen Phrasen. Im 2. Zyklus entwickelt sich das Instrumentale aus dem Vokalen heraus und entfernt sich von diesem, indem es zunehmend den Zeitablauf anders organisiert. Konsequenterweise besteht der 3. Zyklus nur noch aus Vokalem, das jede Berührung mit dem Instrumentalen meidet und dadurch selbst sozusagen instrumental wird.

Die lautpoetischen Texte reflektieren die angewandten („kryptisierenden“) Kompositionsverfahren, indem beispielsweise der Titel „Charyptin“ in den das Werk konstituierenden vokalen Duoteilen in auseinander gerissenen, lautklangähnlichen Textfragmenten versteckt ist und umspielt wird, ohne jedoch selber wortwörtlich in Erscheinung zu treten.

Marakra Code X

- **Marakra Code Ø** für Bariton solo, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2011 komponiert, Ergon 44/IV, Musikwerknummer 1606, ca. 3 Min.
- **Marakra Code 2** für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier, mit Perkussion, auf ein eigenes Mischgedicht zwischen Lautpoesie und Halbsemantik, 2011 komponiert, Ergon 44/II, Musikwerknummer 1604, 15 Min.

Ein *Code* ist u.a. ein Schlüssel zum Übertragen von chiffrierten Texten in Klartext und umgekehrt. So gilt beispielsweise im Morsecode ein Punkt als *Funktion* oder *Abbildung* des Buchstabens „e“. Oder in der Technik gilt die Geschwindigkeit als *Funktion* des Weges und der Zeit.

In der Mathematik ist eine *Funktion* oder *Abbildung* eine Beziehung zwischen zwei Mengen (A und B), die Elementen der einen Menge (Funktionsargument, unabhängige Variable, x-Wert) Elemente der anderen Menge (Funktionswert, abhängige Variable, y-Wert) zuordnet. So gibt es u.a injektive Funktionen (jedem Element von A entspricht nur ein Element in B (dies ergibt die sog. Bildmenge), wobei in B noch zusätzliche, undefinierte Elemente vorkommen können), surjektive Funktionen (mehrere Elemente von A können in B dem gleichen Element zugeordnet werden) oder bi-

jektive Funktionen (genaue Paarbildungen zwischen den Elementen von A und B ohne zusätzliche Elemente).

Gibt es einen Code, der unvertraute Lautfolgen verständlich werden läßt? Diese Frage kann sich sowohl auf Sprache wie auch auf Musik beziehen. Es gibt z.B. die bekannte Frage, ob es einen Code zum Hören bzw. Verstehen von zeitgenössischer Musik gibt. Interessanter wäre für mich die Frage, ob es einen Code gibt, mit dem wir Tore zu noch unentdeckten musikalischen Welten aufstoßen könnten.

Manchmal erleben wir eine Eingebung, wie wenn uns ein Code zufallen und uns durch eine plötzliche Einsicht etwas schlagartig klar machen würde, was wir vorher nicht verstanden haben. In den „Marakra-Code“-Versionen 1-3 gibt es einen plötzlichen, markanten Umschlagpunkt. Danach erscheinen die lautpoetischen Silbenfolgen des Anfangs in halbsemantische Textfragmente verwandelt, eingebettet in ein atmosphärisch und strukturell verändertes musikalisches Umfeld.

Der doppelte Wendepunkt in „Marakra Code 2“:
Nach dem Wendepunkt in Takt 110 (überraschender Einsatz des Vibraslap) erscheinen die lautpoetischen Silbenfolgen des Anfangs in halbsemantische Textfragmente verwandelt, während umgekehrt die Spielweise der Instrumentalisten sich von der quasi traditionellen Spieltechnik abwendet, sich verwandelt und alles nur noch fragmentiert und geräuschhaft erklingt: das Klavier wird (in den Takten 115-188 und 146-149) vorwiegend nur noch als Nachklang wahrgenommen, während die anderen Instrumente und der Sopran (in den Takten 122-141) auf Alternativinstrumenten spielen: Gedämpfter Triangel mit Triangelschlägel statt Sopran, gedämpfte, rauhe Keramik statt Flöte, gedämpftes Korkbrett mit Holzstab statt Klarinette und gedämpfte Steine gegeneinander geschlagen und gerieben statt Cello. In zusätzlich gestauchten und gespreizten Rhythmen stellt dies nur noch das Rhythmus-Skelett dessen dar, was sie in den Takten 61-96 gespielt haben. Das Sopran-Bariton-Duo singt (in den Takten 150-159) mit halb geschlossenem Mund traumhaft-irreal schwebende Klänge und kippt nach den Sprachklängen der Takte 160-161 mit mehrstimmigem Pfeifton- und Obertongesang (in den Takten 162-170) vollends in eine andere Ausdrucksweise. Diese andere Ausdrucksweise geht ab Takt 172 auch auf die Instrumente über: whistle tones, Luftklänge, Flageolett-Glissandi, Zahnton und kaum mehr hörbare Reibe-Tremoli auf den Alternativinstrumenten beschließen das Stück.

Kurzbeschrieb von „Marakra Code Ø“: In quasi theatralischem Gestus der Figuren und Ausdrucksmomente formt die Solostimme lautpoetische Sprachreste zu einem bewegten Diskurs und suggeriert damit einen mehrdeutigen Subtext.

René Wohlhauser

Die Vokaltexte

mira schinak für Sopran, Flöte und Klavier, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2006 komponiert, Ergon 33, Musikwerknummer 1307, ca. 13 Min.

Beim Text handelt es sich um ein eigenes lautpoetisches Gedicht aus den Jahren 2005/06.
Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache (Beispiele):

a: hat e: Edikt i: vital o: offen	u: Mutter ä: Bär (schweizerdeutsche Aussprache!) ö: Ödem ü: Mykene

mira schinak sora kami nika tora goteri mira siga lakareme mira schinak mischra ke rakni sokne makra le	hura nikna sama tok sina rokne schara gok mo ro no go so lakme tokme smakra ki rakno sekne mikrö li herö nokra simsa lock schera gima schandra sock

´Srang für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2007 komponiert, Ergon 36, Musikwerknummer 1359, ca. 10 Min.

Beim Text handelt es sich um ein eigenes lautpoetisches Gedicht vom 5. Mai 2007.
Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache.

´Srang Myllko rilli hamatri Sanaroggo schamari Nallti gimmi kasari Schumurekke fasali Kiam song trang gon Mimikra rakatotosiri rokome Rakami morokiro rolala sori Semeretti rikisifa	Mim tag molle sëën kon Mekoro risitotokara kramimi ouae iea uo … Riggli samma nolli gebbi Nakrischora sikra teft Huk lak sol nimm Prango lama solo tar.

Sokrak für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2008 komponiert, Ergon 39, Musikwerknummer 1494, ca. 10 Min.

Beim Text handelt es sich um einen eigenen lautpoetischen Text aus dem Jahre 2008.
Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache.

Sokrak	No, lagaro; lem gira; sorega.
s sch, rg ts, tok rik, sak, schama; s r, tg fs, fok sik rak, saga; s l, fg ps, pok nik hak, mala; s ch, pg ks, kok hik nak, laga.	söx rex, schomo; moscho tux; röx sex, sogo fux.
sch s, chr tl, tux rex söx, schomo; sch r, tr fl, fux sex röx, sogo; sch l, fr pl, pux nex höx, molo; sch ch, pr kl, kux hex nöx, logo.	höx nex pux, molo; nöx hex, logo kux.
	lax, moga, nox, wira.
Ss-sokraks.	So, marago; nem kira; wosema.
umu, su, lagu, res; hösökö; schomo, noro wago; rusu, maru, fes; rökösö; wara, massa, ga, lava, sala, rana, ga, marana, laga, nalamasa; sakarala, ga.	uma suta rome; fare krola sone.
	uma suta romelo; melore sore.
	sak rak hak nak; schama laga.
sutamu, misorex, karamalogo; mikara laga moti; sorala gara sori; kikara sara kori; mikaki koki karo, sokaki kokika kakiso krak.	najain noin for, nojojoin for nojojoin, fororororor nain noin for, nojoin foror, for noin, noin fororor, nain najain noin fororor, nain foror, for najain noin.
	ma; sik rak, saga;
	sö lö, fog pis, poka nika haka, mala; so ss chi, pago kaso, koka hika nak, laga?

Iguur – Blay – Luup für Sopran solo, Sopran-Bariton-Duo und Sopran mit kleinem Ensemble (Baßflöte, Baßklarinette und Violoncello), auf eigene lautpoetische Gedichte, 2009 komponiert, Ergon 40, Musikwerknummern 1517, 1519, 1527, ca. 16 Min.

Beim Text handelt es sich um eigene lautpoetische Texte aus dem Jahre 2009.
Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache.

Iguur	**Blay**
Nomia brambora mi hamo roma Taregami ma more ma Salo rimano peri Emalora Rabilo Mahagerabo lamimo rabola Mira soga pora Sorami lore figa siramo Taregami more ma tama re. Soramo paritola some Mariolao kora Logare mamse ria nagg sorilo fira lame Sole mam legg nock siloma regg selo. Seriamalo filaresola mera Siri gigg hirimili sila Serola sole seramelo Somore lopomo logore me se re na Naharamala ra sa na ru sö meo soiguro. Noa sao maoe Rale mado Huma wala nor. Fabatto jatorre mere bijimare sone sora la sone re Ra. Sema no rome remoramo roma Marsigari moremo Noa mima sogare Logare Seriamalo mola Sole Siri gigg hi Ra Senema sogg lama Sekhanami lore Marisabora Long Iguur bosak.	Blay Hanagomo rimo labo ra me sorosi? Narome karami loppi ra Somme kama lariba no Sek nok mario sora lema Robandangan Bley Hagonamo moribola ralame bimo rosi? Soraka merona mira loppi ramo Maka laba rippilo mirolano Mora noma riomu raso male Robandangan Bloy s, t g t g t g, r t, ch, schi ro, s g to re, margg se se rögtschügg, ramalabara, mila ko sek, maroke wragg Osi meama Laremono Ome nora no do ro nomo me pa rame Domo ro rora damala ra Oreo kara doremea logame me logo Doro Doreme Sugimotora Masiome mogiame rapa dioma Lammo no rio Dome donomera rameno Do ro mono me mera para rapme Domo donomoro rama dama dara lama reo Ore dome rome mero domo me reme me Seneme Doro Doreme Sugimotora ülp tschar og matsch, saraba pomi biriba solapo üpmorem marago Remi kun töwi be gela dozia qua. **Luup**: wie „Iguur“.

Charyptin für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette und Violoncello, auf ein eigenes lautpoetisches Gedicht, 2010 komponiert, Ergon 42, Musikwerknummer 1559, ca. 13 Min.

Beim Text handelt es sich um einen eigenen lautpoetischen Text aus dem Jahre 2010.
Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache.

Charyptin

(Vorspann: Mischklang aus «ss» *und* «f»*)*

(Einleitung: Sopran)
Se Charyptin
Me gara
Lapare kar more

(1. Zyklus, 1. Phrase, Bariton)
Sch ss g tgtgtg
Börödrö dg r
Brr zg
Lör ssg tgtg
Tschigaraz tgtgtg
Brr dg so

(2. Phrase, Sopran)
Mata saraga meramole
Sarameragome
Morasome tara

(3. Phrase, Bariton)
Sg rrtsch rö
Börödrö tsu
Girabaradschu
Rrtschgadru
Sg drö

(4. Phrase, Sopran)
Mera liba
Mosiralo
Me karilomagore
Meralibo sela

(Bariton)
Ora loba
Sole gokala

(5. Phrase, Sopran)
Tscha pü
Mekratülamo
Wa ga hare meka

(Bariton)
Kame reha ga wa
Na la
Molatükrame
Pü

(6. Phrase, Sopran)
Gere mere
Scha legere te
Geremelebe

Scha ssaga ma
Mere te

Geremelebe
Gere mere
Scha legere te

(Bariton)
Scha ssaga
Tegetegetege

Legere mere te

Brro zigo
Lö ssaga
Tegetege

Tschigaraz
Tegetegetege

Brro digo so

Scha ssaga
Tegetegetege

(2. Zyklus, 1. Teil, Sopran)
Scharüto maragini
Schare mile gere morato
Lomo mate

Scha ronagana sala
Me korete morolo
Karamato la wera
Ga sorada
Mare lo ganorama

Ma sore la magore
Serola gere

Schamego
Scharüto lame
Schamera

(*Bariton)*
Scharüto
Schare mile loema

Scharona mola
Marelo gano
Sewa roma

Schame go
Scharüto lame
Schamera

Lo pot make
Wigare nimaju pa
Sta slokare
Marido stun rupa me

Sale da gawe pero
Mora nome

(2. Zyklus, 2. Teil, Sopran)
Humara as nekan
More lamu
Baramala
Kara tore
Wore tola
Gorema no laba
Napo sora
Kara malapa
Gore mola doga
Sora pa wara
Barakra tara
Loma gorano
Wa loba
Barokra tomo

(3. Zyklus, Bariton)
Scharüto rame
Mara po lemo
Samo more lote
La bara to
Wore
Aro ma re moto

Rüscha woreto
Gara no lamo
Saro lore sote
Ma gare no
Wora
Ore me ge loto

(Sopran)
Tomo re ma roa
Rewo
To raba la
Telo remo mosa
Mole po rama
Merato rüscha

Marakra Code Ø für Bariton solo und **Marakra Code 2** für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier, mit Perkussion, auf eigene Mischgedichte zwischen Lautpoesie und Halbsemantik, 2011 komponiert, Erga 44/IV und 44/II, Musikwerknummern 1605 und 1604, 3 Min. und 15 Min.

Beim Text handelt es sich um einen eigenen lautpoetischen Text aus dem Jahre 2011. Die Aussprache folgt der deutschen Aussprache.

Marakra Code Ø *(Bariton)* Maua losao war namachkra Ma na gouou Moa lonu sch Rumapo wutu Dojuga uiu Orahu Marano gascha so ragadibo rasch sass **Marakra Code 2** *(Bariton)* Marakra imola Sorala noma Mabara noa sao roao *(Sopran)* Mabara Rao roao *(Sop. u. Bar.)* sch ss k rr *(Sopran)* sch t t t t t uh *(Bariton)* ss ss ss k p t r k rr ss k k k k k uh *(Sopran)* f *(Bariton)* ss sch ss *(Bariton)* ss k r tsch k p h h t *(Sopran und Bariton)* Ra *(Bariton)* tsch k r z k *(Sopran)* tss *(Bariton)* phä k	*(Sopran)* Maharakraha Sora Meka robita Metarona Maka Loparita Sol. Sikorimata Maro Noremalaso So geramato Lo. Kola mora Sora mati Porato. Saro poramatuba Lakoba ma bora. Oratukamo mala bata Aso raka lato lora. Magofito Mara korata Aro Ume Lokeramo. Mareko Pokoteramo nago La mogepo Are sari. Or Ama? Ore kama tota Ogano Moripotaga mopa Aloma Oma gorata ka.	*(Sopran)* h h h … *(Bariton)* Mora labora omala ro *(Sopran)* Maro lobara mo *(Sopran oder Bariton)* pch *(Bariton)* Welt in Raum und … Hast nicht … wo auch … *(Sopran)* … vielleicht doch … mich hat … Wo … *(Bariton)* Nun als … hier – … nicht umsonst … Hauch als … *(Sopran und Bariton)* *Ro [u-a]* *(Bariton)* f ss-sch *(Sopran)* gespielt vom Kreis *(Beide)* tu tu tu …

Interpreten-Biographien

Christine Simolka, Sopran

In Lörrach geboren, absolvierte sie eine achtjährige Gesangsausbildung bei Nicole Andrich und Raymond Henn in Basel. Daneben besuchte sie zahlreiche Kurse, u.a. bei Kurt Widmer, Andreas Scholl, Hanno Müller-Brachmann und Bobby McFerrin, sowie Opernkurse an der Musik-Akademie Basel. Weiterführende Studien bei Marianne Schuppe und Robert Koller. Regelmäßige internationale Konzerttätigkeit. Christine Simolka pflegt zusammen mit dem Liedbegleiter René Wohlhauser ein breites Repertoire. Nebst Liedern aus Barock und Klassik singt sie hauptsächlich zeitgenössische Musik (u.a. Berio, Henze, Holliger, Rihm, Ferneyhough, Wohlhauser). Zudem improvisiert sie in verschiedenen Stilen (Jazz, Klezmer, Blues, Rock, Freie Improvisation). Sie ist Mitglied des Duos „Christine Simolka, Sopran, und René Wohlhauser, Klavier und Bariton“ und des „Ensembles Polysono“. Mehrere Ur- und Erstaufführungen sowie CD- und Radioaufnahmen.

Ursula Seiler Kombaratov, Flöte

In Burgdorf aufgewachsen. Nach der Ausbildung zur dipl. Keramikmalerin begann sie ein Musikstudium am „conservatoire de musique“ in La Chaux-de-Fonds. Sie erhielt ihr Lehrdiplom für Querflöte mit dem Prädikat „sehr gut“ bei Kiyoshi Kasai in Basel. Meisterklassen in London und in der Schweiz bei Aurèle Nicolet. Weiterbildende Lektionen bei Philippe Racine und Felix Renggli. Dirigierkurse.
Von 2001 bis 2006 studierte Ursula Seiler Kombaratov Komposition bei René Wohlhauser an der Musik-Akademie Basel. Ab 2002 Uraufführungen in der Schweiz, Deutschland und Österreich (u.a. „12 Miniaturen für 2 Flöten“, „Motive in Bewegung“ für Flöte, Violine und Violoncello, „Ansichten für Flöte solo). Konzert-Mitschnitt Schweizer Radio DRS 2.
Sie unterrichtet in Basel, an der Jugendmusikschule Schlieren sowie an der Musikschule Huttwil. Neben diversen kammermusikalischen Tätigkeiten ist sie mit ihrer Klavierpartnerin I-Mei Lu und mit dem Klarinettisten Igor Kombaratov sowie als Mitglied des Ensembles Polysono künstlerisch tätig.

Igor Kombaratov, Klarinette

Geboren in Nischni Novgorod, Rußland. Klarinettenunterricht ab 9 Jahren, u.a. an der Musikschule für begabte Kinder in Nischni Novgorod bei Prof. Mark Rovner. Mit 10 Jahren debütierte er als Solist mit dem Akademischen Philharmonischen Orchester M. Rostropovich, Nischni Novgorod. Preisträger verschiedener Jugendmusikwettbewerbe und des nationalen Förderprogrammes „New Names“. Im Jahre 2000 begann er sein Studium an der Musik-Akademie Basel bei Prof. François Benda und schloss es 2006 mit dem Prädikat „sehr gut“ ab. Zur Zeit studiert er bei Ernesto Molinari an der Hochschule der Künste in Bern. Er erhielt Förderpreise der Regio Basel, des Kiwanis Clubs Basel und der Georg Wagner Stiftung. 2002 gewann er den zweiten Preis am Internationalen Klarinettenwettbewerb in Turin.
Er spielte im Russischen National-Orchester. Nebst verschiedenen kammer–musikalischen Formationen gibt er regelmäßige Konzerte mit der Flötistin Ursula Seiler Kombaratov und mit dem Klarinettisten und Pianisten Raof Mamedov. Mitglied und Solist u.a. des Orchesters Dornach und des Ensembles Polysono. Er unterrichtet in Deutschland und Basel.

Markus Stolz, Violoncello
1958 in Gelterkinden (Baselland) geboren, studierte er am Konservatorium in Basel bei Reine Flachot Cello und an der Schola Cantorum Basiliensis bei Hannelore Müller Barock-Violoncello. Weiterbildung bei Tatjana Orloff zum Musikmental-Trainer. Heute verbindet er eine vielfältige musikpädagogische Tätigkeit mit abwechslungsreichen Konzertauftritten. Als Solist, Kammer- und Orchestermusiker (u.a. Linde Consort und Ensemble Polysono), als Chor-Dirigent, Musik-Mentaltrainer und Bassist in der Band „Les Asonsörs„ widmet er sich dem gesamten Spektrum der Musik. Sein Repertoire widerspiegelt sein Interesse an wenig bekannten Werken aus Barock bis Romantik und den Wunsch nach historischer Aufführungspraxis. Im persönlichen Kontakt mit Komponisten ist er bestrebt, die aktuelle Musikszene dem Publikum nahe zu bringen und die bewegungspädagogische Ausbildung nach Franklin inspirierte ihn zu improvisatorischen Experimenten.

René Wohlhauser, Klavier, Bariton
1954 geboren und in Brienz aufgewachsen. Erfahrungen als Rock- und Jazzmusiker, Improvisator und Liedbegleiter beglei(te)ten seine hauptsächliche Tätigkeit als Komponist zeitgenössischer Kunstmusik (u.a. Kammer-, Orchester- und Bühnenwerke). Ausbildung an der Musikhochschule Basel (Robert Suter, Jacques Wildberger, Thomas Kessler). Kompositionskurse bei Kazimierz Serocki, Mauricio Kagel, Herbert Brün und Heinz Holliger. Kompositionsstudien bei Klaus Huber und bei Brian Ferneyhough. Weiterführende Klavierstudien bei Stéphane Reymond und Gesangsstudien bei David Wohnlich und Robert Koller. Zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland, so u.a. Schauspielhaus Berlin, Nôtre-Dame-de-Paris, Tokyo, Rom, St. Petersburg, sowie an Festivals wie Darmstadt, Odessa, Zürich, Sofia, Cardiff. Zahlreiche internationale Kompositionspreise, u.a. 1978 Valentino Bucchi, Rom, 1987 Domkapitel Salzburg, 1988 Kranichsteiner Stipendienpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1990 Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater, 1991 Förderpreis Luzern, 1992 Gesellschaft für musikpädagogische Forschung, Zürich, 1996 Swiss Radio International, 1998 Förderpreis Basel-Landschaft. 2004 Uraufführung der Oper „Gantenbein“ am Luzerner Theater. Seit 2008 ist er als Pianist und Dirigent auf Tourneen mit dem eigenen Ensemble Polysono in Europa unterwegs. Gastdozent für Komposition an den Int. Ferienkursen Darmstadt (1988-94), am Festival in Odessa (1996-98), am int. Komponisten-Atelier in Lugano (2000) und bei „Jugend komponiert“ in Karlsruhe (2013). Publikationen u.a. in: „MusikTexte“ Köln, „Neue Zürcher Zeitung“, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“, „New Music and Aesthetics in the 21st Century“, sowie sein Buch „Aphorismen zur Musik“. Kulturpolitisches Engagement. Unterrichtet Komposition, Musiktheorie und Improvisation an der Musikakademie Basel (und bis 1991 an der Akademie Luzern) sowie an der SAMP/Kalaidos Musikhochschule.

Das ENSEMBLE POLYSONO aus Basel ist spezialisiert auf die Interpretation von zeitgenössischer Musik und macht jedes Jahr Tourneen durch die Schweiz und einige größere Städte in Europa (u. a. Basel, Bern, Zürich, Luzern, München, Berlin, Wien, London). Die Programme enthalten sowohl Uraufführungen als auch Wiederaufführungen selten gespielter Werke. Komponist/innen unterschiedlichster Herkunft werden einander gegenübergestellt und zeigen somit verschiedene strukturelle Aspekte der jeweils gewählten, speziellen Besetzung auf. Auf der Tournee 2014 präsentiert das Ensemble zum 60. Geburtstag seines Leiters René Wohlhauser die Uraufführung seines gesamten „Marakra-Zyklus“.
„Die Vielfalt der Klänge als Programm, das ist schon so etwas wie der Leitfaden des Ensembles Polysono. Diese Basler Formation fällt immer wieder auf mit farbigen und kontrastreichen Programmen.“ (Schweizer Radio DRS, 17.2.2011)