

## Analyse von «Charyptin» (Ensemble-Fassung mit Violine)

Material: Partitur der Fassung mit Violine. Partitur des ganzen „Marakra-Zyklus“. CD „The Marakra Cycle“. Tourneeflyer für alle Kursteilnehmer (Ensemble Polysono Tournee 2014). Programmheft für alle Kursteilnehmer (der Tournee 2014). Eventuell die Duo-Version des Stückes.

Diese Analyse wurde an der Musikakademie Basel am 23.03.2015 und am 13.04.2015 als Fortsetzungsreferat gehalten.

Das Stück „Charyptin“ wurde zuerst als Einzelstück vom Ensemble Polysono 2011 auf einer Europatournee uraufgeführt. „Charyptin“ wurde später als 5. Teil in den 7-teiligen „Marakra-Zyklus“ integriert. Der „Marakra-Zyklus“ dauert etwa 80 Minuten [Partitur]. Er wurde durch das Ensemble Polysono 2014 auf einer Europatournee uraufgeführt [Flyer und Programmheft] und ist beim Label Neos auf CD erschienen [CD].

Beim Text handelt es sich um Lautpoesie, die zusammen mit der Musik erfunden und komponiert wurde, um dadurch eine engere Verbindung von Sprachklang und Instrumentalklang zu schaffen. (Nähere Informationen zur Lautpoesie finden sich im Aufsatz über Lautpoesie im Programmheft.)

Zuerst zur Großform. Die Detailanalyse folgt später.

Die **Großform** des Stückes besteht aus zwei Teilen, getrennt durch eine Generalpause: 1. Teil Takte 1-98, 2. Teil Takte 100-193.

**Zum Konzept:** In diesem Stück wird das Verhältnis des Vokalduos Sopran-Bariton zum Instrumentalensemble beleuchtet. Das Instrumentalensemble besteht aus zwei Holzbläsern (Flöte und Klarinette) und zwei Streichern (Violine und Violoncello). Somit haben wir zusätzlich zum Verhältnis vom Vokalensemble zum Instrumentalensemble ein Verhältnis bzw. eine Gruppierung von drei Duos zueinander.

Im 1. Teil (Takte 1-98) wechseln sich Vokalensemble und Instrumentalensemble in mehreren kürzeren Abschnitten ab. Konzeptionelles Thema des 1. Teils ist die klangliche Annäherung zwischen Vokal- und Instrumentalklängen.

- Der Vorlauf (Takt 0) ist vokal.
- Die Takte 1-14 sind instrumental, nur kurz überlagert vom sprechenden Sopran in den Takten 6-8.
- Die Takte 15-18 sind vokal. Bis hierher unterscheiden sich die vokalen und die instrumentalen Teile sehr stark voneinander.
- Die Takte 20-28 sind wieder instrumental, kurz überlagert vom sprechenden Sopran im Takt 27. Hier findet erstmals eine klangliche Annäherung zwischen Vokalensemble und Instrumentalensemble statt, indem das Instrumentalensemble ab Takt 24 das Material des Vokalensembles ab Takt 15 übernimmt: Das Cello übernimmt die Trillerfolge des Soprans und die andern drei Instrumente übernehmen die Baritonlinie als Kanon (mit einer gewissen rhythmischen Angleichung in der zweiten Hälfte des Taktes 27, um zu einem Abschluß zu kommen, indem sich die kontrapunktisch-kanonischen Stimmen rhythmisch zusammenfinden).
- Die Takte 29-37 sind vokal. Hier ist die klangliche Verbindung noch stärker: Der Bariton ab Takt 29 übernimmt direkt den kratzenden Celloklang von Takt 28.
- Die Takte 39-68 sind wieder instrumental. Dabei findet ein Prozeß vom inzwischen erreichten Geräuschklang zurück zum Normalklang statt. In den Takten 49/50 ist der Normalton wieder erreicht.
- In den Takten 69-79 überlagern sich das Vokalensemble und das Instrumentalensemble erstmals richtig, und zwar im Normalton.

- Die Takte 81-93 sind instrumental. Satztechnisch wird der große Instrumentalteil des 2. Großteils (ab Takt 117) antizipiert.
- In den Takten 94-98 findet die zweite Überlagerung von Vokalensemble und Instrumentalensemble statt, und zwar im Gegensatz zur Normalton-Überlagerung der Takte 69-79 jetzt im Geräuschklang. Die beiden Ensembles haben sich inzwischen einander klanglich so stark angenähert, daß kaum mehr unterscheidbar ist, welche Klänge von wem kommen. Das Material ist im Gegensatz zu den Takten 24-27 nicht als einfacher Kanon, sondern als Doppelkanon angeordnet: Die erste Kanonstimme geht vom Sopran zur Flöte und zur Violine, die zweite Kanonstimme geht vom Bariton zur Klarinette und zum Cello.

Der 2. Teil (Takte 100-193) geht mit dem Besetzungsverhältnis zwischen Vokalensemble und Instrumentalensemble anders um: Der 2. Teil ist nicht wie der 1. Teil eine Abfolge von kurzen Abschnitten beider Ensembles, sondern der Teil ist in längere Abschnitte gegliedert.

- Es beginnt mit einem längeren Abschnitt des Vokalduos. Während der Bariton durchgehend singt, wechseln im Sopran gesprochene und gesungene Passagen. Nach dem Höhepunkt in Takt 110 beginnt ein Prozeß der allmählichen Einführung der Instrumente, zuerst als variiertes Kanon zwischen Bariton und Cello. Dann kommen die anderen Instrumente dazu.
- Dann folgt von Takt 117-158 ein langer Instrumentalteil. (Die Detailanalyse folgt später.)
- Von Takt 159 (mit Auftakt) bis Takt 178 steht dem langen vorhergehenden Instrumentalteil nun ein Teil gegenüber, in dem sich der Sopran wie eine weitere Instrumentalstimme in das Ensemble mischt.
- Den Abschluß des Stückes bildet ein Krebskanon zwischen Bariton und Sopran (Takte 180-186) und ein Epilog des Baritons mit der Spiegelung der Kanonstimme (Takt 187 bis Schluß).

#### Nun zur **Detailanalyse**.

Es gibt einen fast unhörbaren Vorlauf zum Stück, sozusagen ein Takt Null. Die Musik beginnt sozusagen vor der Musik im Nichts, so wie das Sprachliche der beiden Singstimmen im Vorsprachlichen beginnt, also ebenfalls im Nichts. Dieses allmähliche Eintreten aus dem Nichts in die Musik und in die Sprache wird im Takt Null mit einem Übergang von der Stille über einen kaum hörbaren Einsatz bis zum Geräusch hin dargestellt.

Ab Takt 1 setzen die Instrumente ein. Die Klänge sind anfangs amorph, sie bewegen sich zwischen Geräusch und Ton. Es ist eine Art amorphe Einleitung zwischen Geräusch und Ton. Die Streicher spielen *sempre molto sul ponticello*, die Bläser immer mit viel Luft, alle geräuschhaft und fast tonlos.

Es gibt verschiedene Ausdrucksmomente wie (1) zögerliches Ansetzen; (2) erschrecktes Aufhören, wenn etwas anderes geschieht (3 mal: beim Einsatz der Violine in Takt 1, bei Einsatz der Flöte in Takt 2, beim Einsatz der Klarinette in Takt 3); (3) vereinzelt beginnen, (4) ein teilweises Sich-finden von Cello und Violine Ende des Taktes 1, und von Flöte, Violine und Cello in Takt 3, bis sich schließlich alle 4 Instrumente in Takt 4 zu gemeinsamem Musizieren finden.

Wir haben Kleinstfragmente und -motive, am Rande des Verklingens, die sich allmählich zu einer Struktur zusammenfügen.

Man könnte es auch als „sprechende Gesten“ einer Klanggeschichte bezeichnen: Das Cello räuspert sich, singt dann das tiefe „C“, bis die Bratsche dazwischenfährt und „schweig!“ ruft. Nun versöhnen sich die beiden Streicher und finden sich in einer milden Dissonanz. Da meldet sich die Flöte mit einer schnellen Figur. Nun versuchen alle drei im 3. Takt die Synchronität, bis die Klarinette dazwischenfährt und „halt! Ich bin auch noch da!“ ruft. Jetzt endlich können alle vier Instrumente im 4. Takt zusammenfinden.

Ab Takt 4 finden sich die Instrumente in rhythmischen Blöcken zusammen, in ruckartigen Schüben, von kürzeren und längeren Pausen durchbrochen.

Da die instrumentale Struktur durch das quasi „akkordische Zusammenspiel“ in den Takten 4-8 nun gefestigt ist, kann der Sopran mit Gesprochenem eine weitere Schicht darüber legen.

[Takt 9:] Damit das Zusammenspiel nicht starr wird, sondern sich weiterentwickeln kann, wird ab Takt 9 die Synchronität aufgebrochen. Das heißt: der Satz wird asynchron-kontrapunktisch gestaltet.

Ab Takt 10 wurde für jedes Instrument (unabhängig von den anderen) eine Phrase von 4 Vierteln Dauer komponiert (jeweils 3 Viertel Töne und einen Viertel Pause). Die Phrasen bestehen aus kurzen Motiven von 1-4 Tönen. Daraus entsteht ein Gewebe von kleinsten Zellen.

[Takte 10-14:] Die 4/4-Modelle der einzelnen Stimmen der Takte 10-11 werden zweimal sequenziert und jedes Mal eine große Terz aufwärts transponiert.

Die Vokalteile dieses Stückes sind in 3 Zyklen gruppiert: Der erste Vokalzyklus umfaßt die Vokalabschnitte A1-A6 aus dem 1. Teil des Stückes (Takt 1-99). Der zweite Vokalzyklus umfaßt den Vokalabschnitt zu Beginn des 2. Teils des Stückes ab Takt 100. (Dieser Abschnitt wurde mit „B“ markiert.) Der dritte Vokalzyklus entspricht dem Vokalduo am Schluß des Stückes ab Takt 180 und wird mit „C“ markiert.

Somit gibt es zusätzlich zur großen Zweiteiligkeit des Stückes eine darüber gelegte Dreiteiligkeit.

Im **Kompositionsprozeß** wurden zuerst alle Sopran-Bariton-Vokalduos für sich komponiert. (Ohne das Sopran-solo der Takte 159-176.) Diese Duoversion ist ein selbständiges Stück und heißt „Charyptin-Fragmente“. Es wurde vom „Duo Simolka-Wohlhauser“ am Sonntag, dem 5. September 2010 um 17.00 Uhr in Basel im Musiksaal QuBa an der Bachlettenstraße 12 im Rahmen des Konzertes „Neue Gesänge aus Europa“ uraufgeführt.

Als nächste Stufe im Kompositionsprozeß wurden zwischen diese Vokalteile, und im Falle von A4, A5 und A6 sowie dem zweiten Teil von B auch zu den Vokalteilen hinzu, die Instrumentalstimmen komponiert, die sich nun mit den Vokalteilen auseinandersetzen mußten. Zusammen mit den Instrumentalstimmen wurde auch das Sopran-solo der Takte 159-176 komponiert. Dies ergab die Ensemblefassung „Charyptin“. (Diese Fassung wurde, wie eingangs erwähnt, vom Ensemble Polysono 2011 auf einer Europatournee uraufgeführt. Sie gelangte als 5. Teil des „Marakra-Zyklus“ im Rahmen der Uraufführung dieses Zyklus' 2014 durch das Ensemble Polysono auf einer weiteren Europatournee nochmals zur Aufführung und ist beim Label Neos auf CD erschienen.)

In den Takten 15-18 erklingt die 1. Vokalphrase (A1): Sie stand am Anfang des Kompositionsprozesses. Wenn man als Komponist vor dem leeren Blatt sitzt und nicht schon die ganze Musik im Kopf hat, sondern etwas Neues von Grund auf entwickeln will, dann muß man irgendetwas als Ausgangspunkt ins Nichts setzen. Das war in diesem konkreten Falle die Taktartenreihe 4/4-3/4-4/4-3/4. Der Sopran wurde rhythmisch in diese Taktartenfolge hineinkomponiert (mit einer kleinen Verschiebung). Melodisch handelt es sich um ein gespiegeltes und gespreiztes Kreuz- und Qual-Motiv. Damit legt der Sopran sozusagen einen Teppich bzw. eine Grundschicht: ein Mikrotontroller mit geschlossenem Mund. Auf diesen Sopran-Teppich setzt der Bariton seine Einwürfe: Scharf gesprochene, rhythmisierte Konsonantenkonstrukte. Es handelt sich um eine Art „Prozeß der Sprachfindung“: Es ist eine Art amorphe vorsprachliche Situation, in der eine Sprache gefunden werden muß. Der Ausdruckswille eines Lebe-

wesens führt zu einem konsonantischen Gestammel in Takt 15, das im folgenden Takt vokalisiert wird und allmählich zu sprachähnlichem Ausdruck wird. (Die Taktartenfolge 4/4-3/4-4/4-3/4 gilt als Variante 1.)

Das Konzept ab Takt 20 besteht darin, daß es im weiteren Verlauf des Stückes nun um die Auseinandersetzung des Ensembles mit den präkomponierten Vokalduos geht. Verschiedene Formen des Aufeinander-reagierens, des Nacheinanders und Miteinanders, des Einander-abstoßens und Ineinander-Verfließens, des Beschnuppens und der „Integration“. Der Sopran spielt eine Art Vermittlerrolle: Manchmal singt er mit dem Ensemble, manchmal ist er mit dem Bariton verbündet als Vokalduo und gegen das Ensemble gerichtet.

Manchmal gibt es längere, manchmal kürzere und manchmal auch gar keine Zwischenspiele zwischen den Vokalduos.

- Takte 20-23: Das Ensemble beginnt erneut zögerlich. Wie bei der Einleitung entwickelt es sich innerhalb von vier Takten aus der Vereinzelnung zum Zusammenspiel. Das Ensemble findet aber damit nicht richtig zu einer eigenen starken Gegenposition zum Vokalduo. Es kapituliert und übernimmt das Material des Vokalduos, nämlich in den
- Takten 24-27: Die Instrumente machen eine kanonische Wiederaufnahme des Vokalduo-Materials von den Takten 15-18. [Damit ist wie in den „Charyptin-Fragmenten“ das Vokalduo bereit für die nächste Phrase.]
- Takt 28: Das Cello antizipiert mit seinem Spezialklang das folgende Kehlkopfknattern des Baritons.
- Es folgen die beiden Vokalduos A2 und A3 aneinander, a cappella, ohne Zwischenspiel.
- Takte 29-33: Die 2. Vokalphrase (A2): Der Bariton-Teppich (sozusagen die klangfarbliche Harmonisierung als Weiterführung des Cello-Kratzgeräusches in Takt 28) besteht aus verschiedenen Färbungen des Kehlkopfknatterns. Darüber singt der Sopran seine Soli: hohe Koloratur-Fragmente. Es handelt sich im Vergleich zu A1 also um einen Rollentausch, außer daß der Sopran nun singt, statt spricht wie der Bariton in A1. (Die prädeterminierte Taktartenfolge, aus der die Baritondauern abgeleitet wurden, lautet 3/4-2/4-3/4-2/4-3/4. Auch hier handelt es sich um ein gleichbleibendes Muster.)
- Takte 35-37: Die 3. Vokalphrase (A3): Die Anordnung ist analog zu A1 gestaltet: Der Sopran-Teppich besteht aus Obertongesang. Darüber spricht der Bariton seine Soli: Wiederum scharfe Konsonantenkonstrukte. (Die Taktartenfolge ist: 4/4-3/4-4/4, sozusagen Variante 2, denn diese Vokalphrase ist eine Variante der 1. Vokalphrase.)
- Takt 39: Das Cello nimmt den Takt 28 nochmals auf und versucht ihn weiterzuführen: Wir haben einen klanglichen Übergang von (arco) „übertriebener Bogendruck, sehr langsamer Bogen, nur Kratzgeräusch, ohne Ton“ zu „normaler Bogendruck“ zu „flautando sul tasto mit extrem wenig Bogendruck“ bis zu „col legno tratto, immer noch tonlos“. Die anderen Instrumente reagieren mit verschiedenen Einwüfen auf diese Cello-Grundierung.
- In Takt 42 geht das Cello über zu einem Bogenkreisen auf der Saite: „langsameres Kreisen mit den Bogenhaaren auf der abgedämpften Saite“. Hier setzt die Geige ein und sie machen es als Duett, was etwas mehr Klang ergibt.
- Ab Takt 43 folgt ein allmählicher individueller Übergang der einzelnen Instrumente vom fast tonlosen Geräuschklang über verschiedene Spielarten zum Normalton, der in den Takten 49-50 erreicht wird.
- In den Takten 44-53 folgt **eine systematische Beschleunigung der Bewegung durch Verkürzung der Dauernwerte**: Ausgehend vom längstem Dauernwert in der Violine Takt 44/45 (nämlich 5 Viertel) wird jeder nachfolgend eintretende Dauernwert (egal in welchem Instrument der Ton eintritt) jeweils um einen 32tel verkürzt, bis als kleinster Notenwert ein

32tel-Wert erreicht ist.

Da in Takt 53 alle Instrumente gleichzeitig eintreten, wird die Reihenfolge der Eintritte von Takt 52 beibehalten: Flöte-Klarinette-Violine-Cello-Flöte-Klarinette-Violine-Cello usw., bis mit dem 32tel der Klarinette in Takt 53 dieser Prozeß seinen Abschluß findet.

- Wenn nun die Tonhöhenentwicklung der Takte 44-53 ebenso systematisch wie die Dauern-Entwicklung gestaltet sein soll (ausgehend von „tonlos“ in der Violine bzw. vom „C“ im Cello von Takt 44), also als steigende Chromatik angelegt wird, dann erreichen wir im 10. Takt nach Beginn des Prozesses (auf die Eins von Takt 53) nicht wie ursprünglich geplant einen Einklang, sondern einen Cluster (der aber eine ähnliche Bedeutung hat wie der Einklang). Diese Eins von Takt 53 wird gleichzeitig zum Umschlagpunkt, von dem aus die weiter steigende Chromatik (bei konsequent gleichbleibender Verteilung auf die Instrumente) realiter umgestellt wird: Statt c-cis-d-es ergibt es nun d-cis-c-h. Das System, die permanente Aufwärtsbewegung, kippt also durch die äußerst konsequente Anwendung in sein Gegenteil, in die Abwärtsbewegung.
- Registermäßig gelangt mit diesem Prozeß jedes Instrument aus seiner tiefsten Lage in seine (fast) höchste Lage.
- Klangfarblich entspricht dem eine Entwicklung vom Geräusch zum „reinen Ton“. Jeweils ab dort, wo innerhalb eines Instrumentes der Anfangston oktaviert wiederholt wird, ist der Klang „unverfremdet“. (Dies wird, wie gesagt, in allen Instrumenten in den Takten 49/50 erreicht.)

Nach einer Pause kann es nun kleingliedrig weitergehen, da die kleinen Notenwerte, die Zweiunddreißigstel, als Resultat dieser Entwicklung nun erreicht worden sind.

Das Cello wird in den Takten 54-68 als führende Stimme (sozusagen als *cantus firmus*) durchkomponiert. Die anderen Stimmen hängen sich wie Schatten daran (im Sinne eines linearen Kontrapunkts, der aus wenigen Intervallen (quasi aus fast nichts) entwickelt wird und nach komplementärharmonischen und stimmenimmanenten Prinzipien gestaltet ist). Und dies als analoge Stelle zu Takt 69, wo sich alle Instrumente, statt an das Cello, an die Töne des Vokalduos hängen.

- Takte 54-56: In diesen Takten erfolge der sukzessiv-polyphone Eintritt der einzelnen Stimmen mit eigenen, sich voneinander unterscheidenden Motiven: In der Violine werden der Tritonus und die kleine Sekunde des Cellos in Umkehrung wieder aufgenommen. Auch die Flöte übernimmt diese Intervalle, aber in beiden Formen: die kleine Sekunde in der Geraden und den Tritonus in der Umkehrung, bezogen auf das Cello (als führendes Bezugs-Instrument). Sowohl Geige wie auch Flöte führen die große Sekunde als neues Intervall ein, das nun von der Klarinette als erstes Motiv aufgenommen wird. Die Klarinette verzichtet dafür auf die beiden anderen Intervalle der kleinen Sekunde und des Tritonus.
- Im Übergang von Takt 56 zu Takt 57 übernehmen Flöte und Klarinette die große Sekunde als Zusammenklang. In Bezug auf das vorgegebene Cello entsteht so zuerst eine Ganztonreihe cis-es-f. Dann wird das Cello-f durch die große Sekunde e-fis (von Flöte und Klarinette) eingepackt.
- Takt 57: Der sich aus diesem Einpacken ergebende kleine Sekunde-Zusammenklang wird im Zusammenklang Flöte-Klarinette als g-fis weitergeführt. Vom e des Taktanfangs zu diesem fis macht die Klarinette ein Verbindungsmotiv. E und fis werden von der Klarinette nochmals im letzten Motiv des Taktes aufgenommen und führen zum cis als kleine Sekunde-Zusammenklang zum Cello-c. Derweil führt die Violine die große Sekunde weiter, und zwar als Ganztonreihe vom c zum ges in Takt 58, als Vergrößerung, Auffüllung und Krebs des Cello-Motivs fis-c von Takt 57. Es werden also melodische Intervallkombinationen in harmonische umgewandelt und umgekehrt.
- Takt 58: Da findet eine allmähliche Auflösung der relativ dichten Satzstruktur statt. Die Flöte bringt wieder die große Sekunde (ais-gis), die das vorhergehende „a“ einpackt. Die

große Sekunde findet sich auch in der Klarinette (c-d) und in der Violine (cis-dis). Das von der große Sekunde abweichende und prägnante Intervalle der kleinen None in der Flöte (a1-ais2) wird in Takt 59 von der Geige imitiert. Es ging also auch um das Herausbilden von motivischen Verwandtschaften.

- Takt 59: Da die Stimmen nacheinander auslaufen, resultiert eine Veränderung des Dichte-Parameters: Der Satz verdünnt sich von der Vierstimmigkeit auf die Einstimmigkeit des Cellos. Dies bewirkt auch einen formalen Einschnitt.
- Takt 60 und Anfang Takt 61: Als virtuose Reaktion auf diesen dünnen Takt 59 setzen nun alle Stimmen nacheinander wieder ein. Vorwiegende melodische Intervalle sind die kleine Sekunde (gespreizt als große Septime) und der Tritonus.
- Takt 61, zweite Hälfte: Nun versuchen die drei Instrumente mit dem Cello zusammenzukommen. Dies mißlingt: die drei Instrumente sind unter sich zusammen, aber nicht zusammen mit dem Cello.
- Takt 62: Dies ist ein Pausentakt der drei Instrumente, in dem sie sich sozusagen vom Fehlschlag erholen.
- In Takt 63 gibt es einen erneuten Versuch des Zusammenkommens: Aber das Cello macht noch nicht richtig mit.
- In Takt 64 erfolgt die Reaktion der drei Instrumente auf die Sperrigkeit des Cellos: Motiv-Antworten auf das Cello, komplementärharmonisch (das heißt: die Flöte füllt das Cello-Intervalle aus und übergibt dann das „b“ an die Klarinette; im Takt kommen fast alle 12 Halbtöne vor: das „a“ fehlt, „e“ und „b“ erklingen zweimal). Es ist die letzte quasi polyphone Selbständigkeit der Stimmen, die sich nur noch als durchbrochene Einstimmigkeit entpuppt.
- Takt 65: Jetzt endlich finden sich alle Stimmen (im Gegensatz zu Takt 63) zur Simultaneität zusammen. Der Akkord beginnt sehr dissonant im kleine-Sekund- bzw. kleine-Nonen-Zusammenklang. Dann tauschen Cello und Klarinette die Töne im Ganzton, während Flöte und Violine sich in der anderen Ganztonreihe bewegen und die Flöte sozusagen der Violine ins b nachfolgt. Daraus resultiert der zweite kleine-Sekund-(Cluster-)Zusammenklang, der ebenfalls sehr dissonant ist: Das Zusammenkommen der vier Instrumente geschieht sozusagen nicht in Harmonie.
- Takt 66: Die erreichte Simultaneität wird schon wieder in Sukzessivität aufgebrochen. Damit wäre der Weg wieder zurück in die Polyphonie vorbereitet. Dieser schon einmal gegangene Weg wird aber nicht noch ein zweites Mal beschritten: Es wird nicht mehr die Polyphonie von vorher wieder aufgenommen und weitergeführt, sondern der Prozeß wird abgebrochen. Harmonisch haben wir ein ähnliches System wie in Takt 65.
- Takte 69-73: Die 4. Vokalphrase (A4): Der Bariton emanzipiert sich sozusagen, indem er jetzt (im Gegensatz zu den bisherigen Vokalduo-Abschnitten) auch singen darf. Er hat eine ruhige Unterstimme in Tritoni. Darüber singt der Sopran seine Soli: es sind hohe Koloratur-Fragmente, zerstückelt, eine Art Weiterführung der 2. Vokalphrase A2 (Takte 29-33). (Die Taktartenfolge lautet: 3/4-2/4-3/4-2/4-3/4, gleich wie bei der 2. Vokalphrase A2 in den Takten 29-33.)

Die Instrumentalstimmen dazu im Detail:

- Takt 69: Da findet ein spezieller Cello-Zweiklang statt, bei dem das Cello den Bogen unter den Saiten hindurch führen muß. Das Cello antizipiert das Sopran-a und übernimmt das Bariton-b. Die Violine übernimmt das Sopran-g und in Takt 70 übernimmt sie das Bariton-d als d-Saite, setzt darauf aber das große-Terz-Flageolett, was ein fis ergibt.
- Takt 70: Die Flöte hängt sich an den Sopran und führt diesen fort. Die Klarinette bettet sich im ersten Motiv des Baritons ein bzw. umspielt dieses, im zweiten Motiv spielt sie die Zweitongruppe b-a: Die Anfangstöne von Sopran und Bariton bzw. die liegenden Töne des

Cellos in anderen Oktavlagen, sowie die Antizipation des Klarinettenübergangs der Takte 71-72.

- Takt 71: Die Flöte startet beim Sopran-cis. Die Klarinette startet beim Flöte-h und stellt die Verbindung zum Bariton-ges her.
- Übergang Takte 71-72: Die Flöte und die Klarinette übernehmen die Töne der Violine bzw. des Cellos, die in diesem Moment aufhören.
- Takt 73: Die Flöte spielt zuerst die Umkehrung der Gesangsstimme von Takt 71 ab dem 3. Ton, dann die Gerade der Gesangsstimme von Takt 72. Sie endet auf dem b, und nicht auf dem h, damit sie zusammen mit dem Gesang einen anderen Abschlußton hat. (Im Gesang wirkt h-b als Abschluß stärker, als h-h.) Die Klarinette spielt die genaue Spiegelung der Flötenstimme (und somit zuerst die Gerade der Gesangsstimme von Takt 71 ab dem 3. Ton). (Oktavierungen: Die Flöte streift mit dem 3. Ton das Cello-fis. Die Klarinette streift mit dem 2. Ton das Sopran-h. Flöte und Klarinette streifen beide mehrmals das Violinen-a.)

- Takte 75-79: Die 5. Vokalphrase (A5): Beide Singstimmen sind stark fragmentiert. (Die Taktartenfolge lautet: 3/4-2/4-3/4-2/4-3/4, also gleich wie bei der 2. und 4. Vokalphrase bzw. bei Takte 29-33 und Takte 69-73.) Textlich bringt der Bariton den Krebs des Soprans. Die Instrumentalstimmen dazu im Detail:

- Takte 75/76: Die erste Schwierigkeit bestand darin, im dichten Gesangs-Satz der Duo-Version für die Instrumente überhaupt Platz zu schaffen: Das führte zu einer Vergrößerung der Taktarten: Der 3/4-Takt der Duo-Version wird zu einem 7/4 in der Ensemble-Version, der 2/4-Takt der Duoversion wird zu einem 5/4 der Ensemble-Version.
- Takt 75: Die Sopran- und Bariton-Töne „as“ und „a“ bleiben in Geige und Cello hängen. Flöte und Klarinette sowie auch Geige und Cello spielen Transpositionen und Umkehrungen der Bariton-Töne (Ganzton-Motiv mit Tritonus sowie Terzen), bevor sich Flöte und Cello noch für ein Viertel (dem 6. Viertel des Taktes 75) von diesem engen Korsett befreien. Die ursprünglich dazu komponierten Gegenstimmen von Klarinette und Geige in diesem befreiten 6. Viertel erklingen erst im Takt 76, und zwar in der Vergrößerung und gegeneinander verschoben. Sie wurden also nachträglich von Takt 75 in den Takt 76 verschoben. Man erkennt noch, wie die Violine von Takt 76 ursprünglich als Zweiunddreißigstel-Quintolen auf dem 6. Viertel von Takt 75 in Quintenparallelen zur Flöte startete, und wie die Klarinette als Zweiunddreißigstel-Septole auf dem 2. Achtel des 6. Viertels von Takt 75 das gleiche fis1 als Achsenpunkt mit der Flöte spielte und von dort aus in Spiegelung zur Flöte startete.
- Die Takte 77-79 bringen einen sehr ausgesparten Instrumentalsatz, der am Schluß von Takt 79 die tonale Tendenz verstärkt (C-Dur).

Ab Takt 81 beginnt ein neuer Instrumentalteil.

Bisher hat stets das Cello einen strukturellen Entwicklungsteil begonnen:

- In Takt 1 mit den Tönen a-b-des,
- in Takt 20 mit den Tönen c-h-des,
- in Takt 54 mit den Tönen e-es-a
- und nun in Takt 81 beginnt die Violine mit einer Umkehrung des letzten Cello-Anfangs (h-c-fis), und zwar in der höchsten Lage, und so, wie sie allmählich nach unten steigt, kommen die anderen Instrumente dazu.
- Zuerst wurde die Violine als cantus firmus durchkomponiert (vorwiegend mit dem Material des Ausgangsmotivs: kleine Sekunde und Tritonus). Wie beim Cello-cantus firmus ab Takt 54 sollten es nur kleingliedrige Motive sein (keine ausladenden Melodien). Dann wurden die anderen Stimmen motivisch-intervallisch-kontrapunktisch dazu gesetzt.

- Takte 81-84: Die Gegenstimmen Flöte, Klarinette und Cello zum cantus firmus der Geige orientieren sich zwar immer noch vorwiegend am Ausgangsmotiv der Geige (kleine Sekunde und Tritonus), werden intervallisch aber etwas freier gehandhabt als in den Takten 54-66, da es sich ja um die gleiche Intervallkonstellation handelt und jetzt nicht wieder das Gleiche gemacht werden soll, sondern Türen zur Weiterentwicklung aufgestoßen müssen.
- Takte 94-98: Die 6. Vokalphrase (A6): : Der Sopran übernimmt den Rhythmus von der Vokalphrase A3 (Takte 35-37, mit krebsartig anlegter Wiederholung der ersten beiden Takte, das heißt: der erste Takt wird zum letzten Takt, und der zweite Takt wird zum vorletzten Takt), und der Bariton übernimmt den Rhythmus von der Vokalphrase A1 (Takte 15-18, mit Wiederholung des 1. Taktes). Nun sind es aber nicht mehr nur Konsonantenkonstrukte, die gesungen werden, sondern lautpoetische Texte: Im Bariton wurden die Konsonanten größtenteils aus den Referenzstellen übernommen und vokalisiert. Der Sopran von Takt 94 antizipiert textlich den Bariton Takt 95 und fügt das Bariton-„Scha“ von Takt 94 ein. Takt 95 ist im Sopran eine textliche Umformung von Takt 94. Takt 96 ist im Sopran eine textliche Mischung des Sopran- und Bariton-Textes von Takt 94. (Die Taktartenfolge lautet: 4/3-3/4-4/4-3/4-4/4, als Variante 3.)

Die Instrumentalstimmen dazu:

Es handelt sich um einen **Doppelkanon**. Beide „Themen“ werden zuerst von Sopran und Bariton vorgetragen, dann folgen die Kanoneinsätze von Flöte und Klarinette in verfremdeter Art (der Text wird ins Mundstück gesprochen), dann folgen die Kanoneinsätze von Geige und Cello noch mehr verfremdet (ohne Text, nur noch als rhythmisiertes Geräusch). Warum an dieser Stelle einen Kanon? Weil er in Bezug steht zum Kanon, der ab Takt 24 beginnt und der wiederum eine kanonische Wiederaufnahme des Vokalduo-Materials der Takte 15-18 (A1) darstellt, das seinerseits in A3 und A6 weitergeführt wird. Damit schließt sich der kanonische Kreis mit dem geräuschhaften Material der Vokalduos dieses 1. Teils des Stückes (Takte 1-99).

Die Takte 100-116 stellen den ersten Abschnitt des 2. Vokalzyklus' (B) dar: Eine durchgehende Bariton-Linie bildet die Basis dieses Abschnitts. Dazu wird in den Takten 100-110 vom Sopran ein Kontrapunkt gesetzt: Zuerst wechselt sich Gesprochenes mit ganz leisen Koloraturfragmenten (teilweise hinter vorgehaltener Hand) ab. Ab Takt 106 geht der Sopran auch in Gesang über und gleicht sich ab Takt 109 dem Bariton mit kleinen Verschiebungen rhythmisch an.

(Wie oben bereits gesagt wurde:) Nach dem vokalen Höhepunkt in Takt 110 beginnt ein Prozeß der allmählichen Einführung der Instrumente, zuerst als variiertes Kanon zwischen Bariton und Cello. Dann kommen die anderen Instrumente dazu. Die Kanonstimme wird von den Instrumenten zuerst genau, aber allmählich immer ungenauer („verformt“) imitiert.

Textlich ist in diesem Abschnitt der Titel „Charyptin“ im Text versteckt, ohne je selber genau zu erscheinen („Scha-rü-to, Scha-re-mi, Scha-ro-na ...“). Er wird sozusagen textlich umspielt.

[Details: Die Oktave c1-c2 in Takt 107 ist der Auslöser für den Bariton, diesen Ton zu verlassen. Die Quintenparallele im Übergang von Takt 108 zu Takt 109 signalisiert das „verschmelzende“ Zusammenkommen beider Stimmen.]

Takte 117-158: Dies ist ein längerer vierstimmiger kontrapunktischer Satz der Instrumentalstimmen. Das Kompositionsmaterial wurde nach dem HyperScribe-Verfahren hergestellt. Das heißt: Zuerst wurden alle Stimmen unabhängig von den anderen Instrumenten improvisatorisch in den Computer eingespielt, dann in der Partitur übereinander gelegt und dann nach-



träglich kontextuell bearbeitet, um einen sinnvoll aufeinander bezogenen Satz zu erzeugen. Es handelt sich also um nachträglich bearbeitete Improvisation.

Kriterien für die Bearbeitung:

- Es soll möglichst wenig verändert werden, um die aleatorische Spannung zu erhalten.
- Das Prinzip der linearen Strukturierung. Das heißt: Jede Stimme soll in sich stimmig und interessant gestaltet sein.
- Das Prinzip der kontextuellen Strukturierung. Es handelt sich um einen kontrapunktischen Satz, bei dem alle Stimmen aufeinander bezogen sind, der aber nicht zu überladen sein soll. Gegebenenfalls wurde die Ausgangsstruktur ausgedünnt, und es wurden Atempausen und Haltetöne gesetzt, um den Satz formal deutlich zu strukturieren. Teilweise vorhandene Koinzidenzen wurden verstärkt. Das Verhältnis von Haupt- und Nebenstimmen wurde geklärt. Um das ganze Gewebe gehörmäßig faßbar zu machen, wurde formale Klarheit geschaffen, indem gegensätzliche Abschnitte gestaltet wurden. Zu diesem Zweck wurde der durchlaufende Satz durch Fermaten in gut faßbare Abschnitte gegliedert.
- Das Prinzip der Gewichtungen. Um eine Gleichförmigkeit des Satzes zu vermeiden, wurden vorhandene strukturelle Kontraste als Abfolge gegensätzlicher Ausdrucksmomente verstärkt.
- Generell dürfen Oktaven und tonale Elemente vorkommen, wenn sie dem Satz Farbigkeit und Schwerpunkte verleihen – und wenn sie im Kontext Sinn machen.

Die Dynamik und die Artikulation verdeutlichen die vorhandenen Tendenzen und gestalten dadurch gut wahrnehmbare formale Abschnitte.

Takte 159-178: Der zweite Abschnitt des 2. Vokalzyklus' besteht aus den Takten 159 (mit Auftakt) bis Takt 178, in dem sich der Sopran wie eine weitere Instrumentalstimme in das Ensemble mischt. Auch hier sind alle Stimmen mit dem HyperScribe-Verfahren, also der nachträglich bearbeiteten Improvisation hergestellt.

Takte 180-193: Der dritte Vokalzyklus entspricht dem Vokalabschluß des Stückes ab Takt 180. Dies ist ein Krebskanon zwischen Bariton und Sopran (Takte 180-186) und ein Epilog des Baritons mit der Spiegelung der Kanonstimme (Takt 187-193).

Es handelt sich um eine Art bewegten Sprechgesang der beiden Stimmen.

In der Mitte von Takt 183 befindet sich die Mittelachse zwischen Sopran und Bariton. Ab da singt der Sopran die Baritonstimme rückwärts (im Krebs), und der Bariton singt die Sopranstimme rückwärts (im Krebs).

Ab Takt 187 singt der Bariton die Spiegelung.

Der Text der Takte 180-186 entspricht genau der Krebsbewegung der beiden Stimmen.

Der Spiegelungs-Epilog wird ab Takt 187 textlich variiert.

(Januar 2015)