

# Iguur-Blay-Luup

für Sopran solo, Sopran-Bariton-Duo und Sopran-Flöte-Klarinette-Cello-Quartett (2009)

## Kompositions-Arbeitsskizzen / Kompositionsprotokoll

### Inhaltsverzeichnis

- Ausdruck
  - Reinschrift / Format
  - Klang
  - Daten
  - Brainstorming
  - Form
  - Konzept
  - Vortrag
  - Vorwort
  - AK
  - Fassungen
  - Kritik
  - Offene Fragen
  - Titel, Werkkommentar
  - Arbeiten
- 

### Ausdruck

- Iguur (alle Fassungen): S. 2-3: nur 1. Ebene (wegen ausgeschriebenen Trillern).
    - S. 1-3: nur 1. Ebene
  - Blay (beide Fassungen): Alle Ebenen zeigen.
  - Luup: S. 4/5: alle Ebenen (Vorschläge, due corde), S. 6 (17): nur 1. Ebene (Triller), S. 8: alle Ebenen (Vorschläge, due corde):
    - ➔ Also: Alle Ebenen, außer S. 6 (17): nur 1. Ebene.
  - Kontrollieren, ob die Autom. Musikausrichtung in T. 43 auf S. 7 nicht wieder die Vorzeichen zu dicht aneinander gerückt hat.
- 

### Reinschrift

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

# Klang

---

## Daten / Tagesprotokoll:

- 12.06.09 (7.40-8.20 Uhr): Auf dem Klebzetteli die vier ersten Zeilen des Sopransolos komponieren (Takte 1-10). (8.20-9.30 Uhr): Protokoll einrichten. Töne eingeben. (10.00-10.50 Uhr): T. 1-6 bearbeiten und textieren.
- 15.06.09 (8.30-9.15 Uhr): Verschiedenes ergänzen. T.8-10 textieren. T. 10-13 komponieren.
- 16.06.09 (8.45-10.15 Uhr): (Vor Takt 5 einen Takt eingefügt. Dadurch verschieben sich die folgenden Takte in der Zählung.) Die T. 15-18 als variierte Reprise neu komponiert. Die T. 1-9 überarbeitet, indem ich sie mit Pausen durchsetzt und dadurch punktueller und luftiger gestaltet habe.
- 17.06.09 (8.40-10.05 Uhr): Appoggiaturen in T. 8/9. Glissando in T. 3. Die Drittelton-Veränderungen in den T. 2-16 einsetzen. T. 11-15 textieren.
- 18.06.09 (8.45-10.00 Uhr): T. 19-25 komponieren und ins Finale eingeben. Detailüberlegungen zur mikrotonalen Notation.
- 19.06.09 (8.40-10.55 Uhr): Neue Melodiestructur für den 2. Teil, ab T. 16: dichter, nervös huschend. T. 16-24 neu komponieren, ins Finale eingeben und überarbeiten.
- 22.06.09 (8.00-9.45 Uhr): Fortsetzung ab Takt 26 komponieren (T. 26-33) und ins Finale eingeben. Verschiedenes editieren. T. 35-37 komponieren.
- 23.06.09 (8.30-8.50 / 9.30-9.45 Uhr): T. 38-42 komponieren.
- 24.06.09 (8.40-9.00 Uhr): T. 43 komponieren.
- 25.06.09 (8.50-10.15 Uhr): Reinschrift. (22.40-23.10 Uhr im Zug:) Takte 44-50 komponieren.
- 26.06.09 (9.20-10.05 Uhr): Reinschrift. 14.45-15.00 Uhr im Zug: Fortsetzung komponieren (T. 51/52), Gesprochenes. 18.45-55 / 20.40-45 Uhr im Tram: T.53-56 komponieren.
- 27.6.09 (Im Zug nach Lörrach und zurück, 12.45-13.00 / 16.15-16.30 Uhr): T. 57-62 komponieren.
- 30.06.09 (10.00-10.45 Uhr): Form-Ablauf aufschreiben. Schlußtakt 63 komponieren. Reinschrift.
- **Duo**
- 30.06.09 (23.40-23.50 Uhr): Brainstorming, Transformationen. (00.20-1.00 Uhr): Referenzpartituren eingeben. 1.00-1.15 Uhr: Arbeiten, Brainstorming.
- 01.07.09 (10.15-11.25 Uhr): Duo T. 1-10 direkt ins Finale komponieren.
- 02.07.09 (8.25-8.35 Uhr): Formplan entwerfen. 23.40-00.10 Uhr (im Zug nach Lörrach): T. 10-13 komponieren und den Stimmtausch planen. / 00.20-1.15 Uhr (in Lörrach): Das Komponierte ins Finale eingeben und den Stimmtausch im Finale ausführen. Für den Stimmtausch globale Transpositionsmöglichkeiten berechnen und wieder verwerfen. Nur lokale Stellen transponieren.
- 03.07.09 (7.55-8.25 Uhr): Die lautpoetische Folge für das erste gesprochene Zwischenspiel entwerfen. Eine Idee zur Lauttextgenerierung notieren (abtippende Hand versetzen). Das Protokoll für gestern nacht nachführen.
- 04.07.09 (12.10-12.45 Uhr, im Zug nach Lugano): Sopran solo-Stück editieren. 21.40-22.55 Uhr: Duo: Ich benötigte über eine Stunde, um in den Takten 26-33 den Rhythmus zu komponieren, d. h. um ihn meinem Gesprochenen anzupassen. Dann (22.55-23.25 Uhr) das Komponierte editieren und mit dem konsonantischen Text unterlegen. (23.25-23.40 Uhr:) Schließlich den mir heute nachmittag beim Spazieren eingefallene dreiteilige Titel für das ganze dreiteilige Werk emblematisch erläutern.

- 05.07.09 (23.00-00.15 Uhr): Bariton T. 34-42 und Sopran T. 34-36 komponieren.
- 06.07.09 (22.50-00.05 Uhr): Sopran T. 37-45, Bariton T. 43-45 komponieren.
- 07.07.09 (23.05-23.15 Uhr): Die beiden Stimmen T. 34-45 in den Stimmtausch T. 46-57 kopieren und doppeloktav-transponieren. 00.00-1.00 Uhr: Den Abschluß T. 57/58 komponieren. Das 2. Zwischenspiel T. 59-64 (direkt im Finale) textieren und komponieren. Die Tempo-Relationen für den Duoteil zusammenfassen. 1.00-1.20 Uhr: Editieren.
- 08.07.09 (23.55-1.30 Uhr): Die ersten 8 Takte von de la Rue (Duo aus "Missa l'homme armé" I) transformieren.
- 09.07.09 (12.15-13.15 Uhr): Takte 9-20 von de la Rue (Duo aus "Missa l'homme armé" I) transformieren. 00.15-1.00 Uhr. Takte 10-14 der transformierten de la Rue-Bearbeitung (Duo aus "Missa l'homme armé" I) überarbeiten, Takte 20-31 transformieren.
- 10.07.09 (15.40-15.30 Uhr): Takte 31-43 von de la Rue (Duo aus "Missa l'homme armé" I) transformieren. 22.15-23.00 Uhr: Abhören, Kleinigkeiten verändern, das Duo-Hauptdokument mit Taktwechseln auf das Kopieren vorbereiten.
- 11.07.09 (10.45-11.48 Uhr): Das ganze dreiteilige Duo kontrollierend durchspielen. Die Quintenparallelen in der Rue-Transformation lassen.
- 13.07.09 (11.15-12.00 Uhr): Das Duo-Hilfsdokument mit den de la Rue-Transformationen stückweise in das Hauptdokument kopieren und editieren. 00.55-1.20 Uhr: Sopran solo editieren.
- 14.07.09 (9.10-10.05 Uhr): Sopran solo- Reinschrift T. 35-63 editieren. 10.50-12.30 Uhr: T. 16-25 textieren. T. 1-25 Dynamik und Artikulation überarbeiten. T. 26-50 textieren. T. 48-50 mit Pausen durchsetzen, um das Abschnittsende zu verdeutlichen. 22.15-23.35 Uhr: T. 51-63 kräftig überarbeiten (rhythmisch prägnanter gestalten, d.h. die kurzen Dauern kürzer und langen länger machen und die Pausengestaltung gut abstimmen) und textieren.
- 15.07.09 (7.50-9.00 / 10.00-11.30 Uhr): Sopran solo Dynamik, Artikulation und Text einsetzen und dann alles editieren. 1.15-2.05 Uhr: Die Takte 1-13 des Duos textieren. Zuerst die Oberstimme. Dann die Unterstimme davon ableiten. (Verfahren siehe unten.) T. 14-25 sind nur ein Stimmtausch davon.
- 16.07.09 (10.10-10.55 Uhr): Sopran solo-Reinschrift kontrollieren. 22.15-22.45 / 23.00-23.25 Uhr: Duo T. 34-45 textieren. Zuerst die Unterstimme. Dann die Oberstimme davon ableiten. Z. T. Kopplung von gleichen Silben an gleiche Töne.
- 17.07.09 (10.00-11.30 Uhr): Sopran solo- und Duo-Reinschrift. 17.00-18.00 Uhr: Letzte Reinschrift-Korrekturen beim Sopran solo „Iguur“. Im Werkverzeichnis verzeichnen. Das Sopran solo ist somit heute abgeschlossen. 18.15-18.40 Uhr: Transposition der Sopran solo-Version für die Bariton solo-Version. 22.15-00.45 Uhr: Bariton solo-Version editieren.
- 18.07.09 (10.40-11.30 Uhr): Sopran solo- und Bariton solo-Version editieren. 11.30-12.30 Uhr: Die Texte in den ersten und in den zweiten Teil des Duos einsetzen („Bley“ und „Masiome“) und Kleinigkeiten editieren. 22.05-22.40 Uhr: Den 3. Teil des Duos (Pleni sunt coeli ...) umtextieren.
- 19.07.09 (7.30-8.20 Uhr): Duo, 3. Teil, Texte einsetzen. Kleinigkeiten editieren. „Klavierquartett“-Klarinettenstimme herstellen. CD-Booklet-Kontrollen.
- 24.07.09 (9.30-12.00 / 12.34-12.48 Uhr): Duo editieren.  
CD-Booklet. Aphorismen.
- 27.07.09 (6.45-7.15 / 7.30-9.15 Uhr): 2. Fassung des Duos mit Tempo-Wechsel herstellen. Kontrollen.

### Luup

- 28.07.09 (10.45-12.15 Uhr): Dokument einrichten. 1., mißlungener Versuch von Takt 1: wenn alle ähnlich schnell spielen, hebt es sich gegenseitig auf. Sie müssen Gegensätzliches spielen, damit es sich (relieffartig) voneinander abhebt. 12.45-13.00 Uhr: 2. **Fassung** von T. 1 komponieren. (Datei: „3 Luup-2.mus“.)

- 30.07.09 (10.15-11.45 Uhr): T. 2-7 komponieren. 22.30-23.10 Uhr: Klarinette T. 4/5 überarbeiten. Gesangseinsatz T. 6. Einen Vortakt für die Flöte setzen, so daß sich alle bisherigen Taktzahlenangaben um 1 erhöhen.
- 31.07.09 (9.40-10.15 Uhr): Editieren. 17.45-18.15 Uhr: Neue Fassung für die Klarinette T. 7-8. Sopran T. 8. (**3. Fassung**, Datei: „**3 Luup-3.mus**“.)
- 01.08.09 (10.50-12.00 Uhr): Sopran-Einwürfe in das Vorspiel. T. 2-5 von „Iguur“ in „Luup“ rekomponiert. Viel editieren. 12.45-13.05 Uhr. T. 6-8 von „Iguur“ in „Luup“ rekomponiert.
- 02.07.09 (eigentlich 3.8.09, 1.00-1.15 Uhr): Am Werkkommentar arbeiten.
- 03.08.09 (6.30-8.00 Uhr): Am Werkkommentar arbeiten. T. 9-15 von „Iguur“ in „Luup“ rekomponiert.
- 04.08.09 (10.30-12.10 Uhr): Ich komponierte als Kommentar zum Sopran: Flöte, Klarinette und Cello T. 7-11.
- 05.08.09 (9.45-12.10 Uhr): 3. Fassung von Luup: Sie Instrumentalbegleitung der Takte 7-12 neu komponieren.
- 06.08.09 (9.50-11.15 Uhr): Kleinigkeiten korrigieren. Fassung mit Baßflöte herstellen (Kleinigkeiten anpassen), da Ursula jetzt eine Baßflöte hat. (**4. Fassung**, Datei: „**3 Luup-4.mus**“.)
- 07.08.09 (9.35-10.15 Uhr): Kleinigkeiten editieren (Seitenzahlen, Marginalien, Titel, Systemtrennstriche). 11.30-13.15 Uhr: Das Form-Protokoll nachführen. Iguur nacheditieren. T. 12 (von Luup) ausarbeiten. T. 13 beginnen.
- 08.08.09 (9.20-9.50 Uhr): Überlegungen zum Problem der melodischen Abphrasierung und zur Formgestaltung. 10.05-11.45 Uhr: Die 3 Instrumente in T. 13-17 komponiert.
- 10.08.09 (10.20-12.45 Uhr): Die 3 Instrumente T. 18-21 komponiert.
- 11.08.09 (10.45-12.45 Uhr): Das Problem beschreiben, das sich ergibt, wenn ich den Sopran alleine voraus und die andern Stimmen hinterher komponiere. Fassung „3 Luup-5.mus“: Versuch, ein System mehr auf die 1. Seite zu bringen. (**5. Fassung**, Datei: „**3 Luup-5.mus**“.) Dementsprechend die ganze Partitur nacheditieren. Fortsetzung imaginieren. T. 23-24 komponieren. (**6. Fassung**, Datei: „**3 Luup-6.mus**“.)
- 12.08.09 (10.10-12.15 Uhr): Viel Zeit verwendet, um das clb-Zeichen für das Cello von T. 25 zu erzeugen. Schließlich habe ich es gezeichnet. Flöte und Klarinette T. 25-26 weitergeführt. Sopran und Cello T. 25 komponiert.
- 12.08.09 (22.30-23.20 / 23.35-00.00 / 00.15-01.45 Uhr): 2. Teil Sopran durchkomponieren. und das System der wechselnden Haltetöne entwickeln, die Wechselorte bestimmen und die Töne ins Finale eingeben.
- 13.08.09 (8.20-9.15 Uhr): Flöte und Klarinette editieren T. 33.
- 14.08.09 (10.30-11.30 Uhr): Im 2. Teil von „Luup“ die Vorschlagsbindebögen editieren, den Text einsetzen.
- 18.08.09 (10.45-12.10 Uhr): Alle Soprantöne ersetzt, die gleich waren wie die Haltetöne und wie die Vorschlagstöne in ihrer Nähe. Die Cellostimme des ganzen 2. Teils komponiert (T. 25-34).
- 19.08.09 (10.45-12.10 Uhr): Das gestern Komponierte zum großen Teil ins Finale eingeben.
- 20.08.09 (9.05-10.15 / 10.35-10.50 / 11.25-11.55 Uhr): Das vorgestern Komponierte fertig ins Finale eingeben.
- 21.08.09 (9.15-10.00 Uhr): Die Artikulation des Soprans eingeben. 10.55-11.15 / 11.35-11.50 / 12.30-12.45 Uhr: Takt 36 und teilweise die Fortsetzung komponieren.
- 24.08.09 (6.55-9.10 Uhr): T. 37 dazwischen einfügen. T. 37-42 komponieren.
- 25.08.09 (0.35-2.05 Uhr): T. 43-45 komponieren.

- 26.08.09 (10.20-12.15 Uhr): Die Fassungen ins Tagesprotokoll einfügen. T. 39 Flatterzunge und T. 41/42 Triller in die Finale-Reinschrift einfügen. T. 37 von 3/8 auf 7/8 erweitern (die Aufwärtsbewegung ausweiten und wieder abwärts führen). T. 36 ausarbeiten.
- 27.08.09 (4.30-5.30 Uhr): T. 46-47 komponieren (und direkt reinschreiben).
- 28.08.09 (8.25-10.05 Uhr): T.41-44 Flageoletts kontrollieren und im MIDI bearbeiten. Im 3. Teil (T. 36-47) Gesang textieren. Gesang-Artikulation und Dritteltöne setzen. Balken unterbrechen.
- 29.08.09 (9.30-11.50 Uhr): Seiten 1-7 kontrollieren und editieren.
- 31.08.09 (10.05-12.15 Uhr): Takte 49-52 komponieren. T. 53-55 skizzieren.
- **7. Fassung**, Datei: „**3 Luup-7.mus**“
- 01.09.09 (11.00-12.15 / 12.35-12.50 Uhr): Takte 49 bis Hälfte 51 neu komponieren.
- 02.09.09 (7.35-9.11 / 12.00-12.15 Uhr): T. 52-52 komponieren und editieren. T. 56-57 komponieren und editieren. 00.50- Uhr: T. 52 und T. 57 überarbeiten. Idee: allmählich immer mehr in Bewegung geraten.
- 03.09.09 (9.35-10.15 Uhr): Idee: Das Allmählich-immer-mehr-in-Bewegung-geraten machen alle 3 Instrumente zusammen im gleichen Rhythmus wie eine Art Superinstrument. Dementsprechend alle Instrumente in T. 58 und die Flöte als führendes Instrument in T. 59-62 komponiert.
- 04.09.09 (10.50-12.15 Uhr): Flöte T. 63-64 komponiert. Klarinette T. 59-61 komponiert. Cello T. 59-62 komponiert. Artikulation T. 58-59 gesetzt.
- 05.09.09 (4.15-6.00 Uhr): Klarinette T. 62-64 komponiert. Cello T. 63-64 komponiert. Artikulation und Dynamik für alle Instrumente und editieren T. 56-64. 8.50-9.15 Uhr: Sopran des letzten Teiles herüberkopieren. (Vorher Taktarten vorbereiten etc.)
- 07.09.09 (10.25-12.10 Uhr): Instrumente T. 66-72 komponieren. 12.45-14.15 Uhr. Den Schluß des Stückes komponieren. (Deshalb nehme ich das heutige Datum als Abschlußdatum.) Viel Zeit darauf verwenden, die Takt dauern durchzuhören. (Dementsprechend die Taktarten verändern.)
- 08.09.09 (10.15-11.44 (12.05-12.25 Uhr): Kleinigkeiten editieren. Durchhören.
- 09.09.09 (10.10-12.15 / 12.35-12.50 / 23.00-23.15 Uhr): Kontrollen. Kleinigkeiten editieren. Stimmen herstellen. Stimmen editieren.
- 10.09.09 (9.00-9.15 / 9.35-9.50 / 22. 36-23.20 Uhr): Stimmen editieren.
- 11.09.09 (8.55-10.16 / 10.30-11.30 / 12.35-12.50 16.15-16.40 Uhr): Partitur und Stimmen kontrollieren. Stimmen editieren.
- 12.09.09 (10.15-11.15 Uhr): Partitur und Stimmen kontrollieren, ausdrucken und nochmals kontrollieren.
- 19.09.09 (11.03-13.15 Uhr): Duo editieren und neue Iguur-Fassung.

### ➔ Aktueller Punkt Tagesprotokoll apP

Ende: Basel / xx, xxx

---

## Dynamik

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

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

---

## Text

---

### Brainstorming: b

Allgemeine Verfahren:

- Einzelmomente komponieren. Diese (mit Buchstaben versehenen Teile) später aneinanderfügen oder umstellen (Takte kopieren & Taktbreite kopieren). Übergänge komponieren, oder auch nicht.
- Alles aus einem Guß oder unterschiedlichste Besetzungs- und Texturvarianten (auch von kürzester Dauer)? → Das Zweite.
- Vorgehen: kürzeste Bruchstücke und Fragmente komponieren und diese aneinanderreihen.
- AK: nur Sek., gr. 3, Trit, gr. Notenwerte 16st, mit Pausen

Brainstorming aus „Kompositionsplanung“:

- Polysono für Tour 2010: 1. Teil: für Sopran solo , 2. Teil: Duett für Sopran und Bariton , 3. Teil: Double von Teil 1 für Sopran und Ensemble. Sopran solo, unterlegt mit gehauchten, flüchtigen Bewegungen in allen Instrumenten, immer wieder durchbrochen von anderen Stimmungsbildern.

Weiter punktuell, skurril. Performanceartig.

#### Duo:

Irgendwelche Partituren ins Finale eingeben, dann transformieren: transponieren, anders übereinanderschichten, versetzen (um ein Achtel, usw.), umrhythmisieren (Rhythmus von einer anderen Stelle nehmen: Talea-Color-Prinzip), rückwärts laufen lassen (Krebs), spiegeln, intervallisch und rhythmisch augmentieren und diminuieren.

Kurze Abschnitte von je ½-1 Min. in verschiedenen Satztypen.

#### Ensemble

- Taktwechsel 4/4 3/8 2/4
- Huschendes, Schleichendes, gemischt mit gehauchten, flüchtigen Bewegungen in allen Instrumenten, immer wieder durchbrochen von anderen Stimmungsbildern.
- Gesang:
  - geflüstert (Notenköpfe viereckig, eine Notenlinie),
  - gesprochen (Notenköpfe x, eine Notenlinie, verschiedene Tonhöhen approximativ),
  - Sprechgesang (Notenhälse x),
  - hohe Koloratur,
  - Extremlagen hoch / tief,
  - gesprochen so tief als möglich.

**Konkrete Ausführung:** siehe „Form“.

→ **BrainstormingAktuellerPunkt**

---

## Form:

### I.) Sopran solo: Iguur

- 1. Teil, T. 1-15: Dünn-punktuell. „Gedrängte Notschreie in die Stille werfen“. Dialektisches Kontrastmaterial: Nebst der „normalen“ Kantilene, quasi Gesprochenes in T. 4 und T. 15, lange Töne in T. 6-9.
  - Überarbeitung der 1. Fassung: Mehr Luft, mehr Pausen, längere Töne, extremere Gegensätze: Die Taktarten verlängern.
- 2. Teil, T. 16-25: Variation / Transformation des 1. Teils. Umspielt, punktualisiert. → nein, sondern:
  - Neue Melodiestructur für den 2. Teil ab T. 16: dichter, nervös huschend. 3-4 Schichten durcheinander gelagert. Oder doch wieder anders. → Nicht so systematisch denken.
  - Der Text ist eine Variation des Textes der 1. Strophe. Nein, auch das stimmt nicht. Es muß anders sein. Große Initialen markieren nicht nur einen textlichen, sondern auch einen musikalischen neuen (Unter-)Abschnitt.
- 3. Teil, T. 26-34: viel dichter und bewegter, dafür als Ausgleich am Schluß lange Töne in T. 32 und 33, und in T. 34 einen ganzen Takt Pause.
- 4. Teil, T. 35-50: Die Glissandi in T. 35-37 markieren formal einen neuen Teil: spezieller, experimenteller.
- 5. Teil, T. 51: Das Gesprochene in T. 51 markiert einen neuen Teil. Verschiedene Texturtypen kommen zusammen.
- Wie soll der Sologesang enden? Mit spezieller schlußbildender Wirkung? Oder einfach sachlich-nüchtern?
- Umfang des Sopran solos: g-c3

### II.) Duo: Blay

- 1. Teil: Sehr forsch und kontrapunktisch. Quasi Kadenz in T. 12/13, wenn die beiden Stimmen gleichrhythmisch im initialen Quintklang zusammenkommen [0:40]. In der Mitte (ab T. 14) Stimmtausch (Kanon bzw. doppelter Kontrapunkt).
  - Man könnte den Sopran um einen Tritonus nach unten und den Bariton um einen Tritonus nach oben transponieren, damit beide Stimmen im adäquaten Stimmumfang zu liegen kämen. [1:20]
  - Das ergäbe für den Sopran den Stimmumfang T. 1-13: des1-c3, T. 14-25: d1-b2; und für den Bariton den Stimmumfang T. 1-13: As-e1, T. 14-25: G-fis1.
  - Daraus entstünde aber das Problem, daß der Sopran tendenziell zu tief und der Bariton tendenziell zu hoch läge, was im untransponierten Zustand nicht der Fall ist.
  - Deshalb: Nur doppeloktavtransponiert. Dafür müssen im Nur-Doppeloktavtransponierten Zustand einige Stellen wiederum rück-oktavtransponiert werden: Bariton T. 15 eine Oktave nach oben, Sopran T. 19, 22 und 24 eine Oktave nach unten.
  - Textlich ist die Unterstimme bei allen polyphonen Stellen eine Permutation der gleichzeitig erklingenden Oberstimme bzw. umgekehrt. Sehr oft kommt es dabei zu „Einbettungen“. (Eine Stimme bettet die andere in deren Silbenpermutation ein. Z.B. T. 11/12: ra {so-ra} so / ma {le-ma} le.) An den homophonen Stellen singen beide den gleichen Text. (15.7.09.)
- Zwischenspiel gesprochen (siehe unter „Arbeiten“)
- 2. Teil (T. 34-58): Kleingliedrigkeit [1:20] In der Mitte (T. 46) Stimmtausch (Kanon bzw. doppelter Kontrapunkt). Nur doppeloktavtransponiert.
  - Textlich findet in der (führenden) Unterstimme von T. 38 (und auch später tendenziell) kurzfristig eine Kopplung der gleichen Silben an die gleichen Tonhöhen statt. Wie im 1. Teil singt die (folgende) Oberstimme an den homophonen Stellen den gleichen Text. Auch bei Hoquetus-Passagen.

- Zwischenspiel gesprochen. Mit Zweitstimmenfärbung.
- 3. Teil: Pierre de la Rue-Transfigurationen [1:20] Wirkt wie auseinandergeschnitten. Wie Filmschnitte.
  - Textlich sind wie in der Vorlage in diesem Teil die Melismen das Thema. Die Originalvokale werden beibehalten. Die Konsonanten werden geringfügig vertauscht. → Funktionierte nicht, weil es schwächer wird als das Original. Da der Lautpoesie die Semantik fehlt, muß sie dies durch größeren Lautreichtum wettmachen. Also: Die Vokale werden beibehalten, die Konsonanten müssen aber einen größeren Reichtum aufweisen: Kein Konsonant wird wiederholt. (Vom Alphabet fehlen nur noch die Konsonanten C, F, H, N, P, S und V.)
  - Die Takte entsprechen inhaltlich in etwa den Takten der Vorlage. Dort, wo sie länger sind als 2/2, wurden sie in der Bearbeitung verlängert.

Tempo-Relationen des Duos siehe in diesem Dokument unter „Arbeiten“:

**Tempo-Relationen (Tempo-Modulationen) / Tempo-Konzept / Zeitorganisation** (ev. → Vorwort. → Nein, in die Partitur.)

Variant-Notation für den Mittelteil des Duos:

1. Teil Tpo **q=72** [alt: q=78],

Mittelteil (2. Teil) ab T. 35 (d.h. nach einem Takt in **q=72** [alt: q=78] und in Triolen-Notation) auf Tpo **q=108** [alt: q=104] ändern (72:2x3) [alt: 78:3=26 falsch] und in normalen Achteln im 6/4-Takt notiert. (In Klammern: Triolen-Achtel wird normaler Achtel.)

2. Zwischenspiel und 3. Teil: Quintolen-Achtel wird normaler Achtel (108:4x5), d.h. **q=135** [alt: nochmal 26 Schläge pro Minute schneller q=130] (bzw. im 3. Teil **h=67,5** [alt:h=65]). (In Klammern: Quintolen-Achtel wird normaler Achtel.)

### III. Sopran und Ensemble: Luup

Den Sopran durchkomponieren: Variation von „Iguur“, mit gleichem Text. (Varianten, Takte im Krebs, Umkehrung usw.)

Dann die anderen Instrumente dazu.

Abschnittsweise den Satztypus ändern, um formale Klarheit zu schaffen. (Abschnitt-Enden sind durch Doppelstriche verdeutlicht.)

- 1. Teil (T. 1-22): Läufe (aus dem Sopran-Material von Iguur und Blay, den Sopran von Luup kommentierend, wie T. 2-5 von Luup, mit einzelnen Ausbrüchen), in den Sopran-Pausen?
- 2. Teil (T. 23-35): schnelle Tonrep. und Triller / Tremoli (Forts. Sopran T. 15), → Nein: statt alle gleichberechtigt, wie im 1. Teil: Fl. und Cl. Haltetöne, Sop. u. Vc ein Duett.
- 3. Teil (T. 36-48): lange Töne (mikrotonal) als Kontrast zum nervösen Sopran → Nein, quirlig, punktuell, nervös, kleingliedrig.
- 4. Teil (T.49-64): fast tonlos, flüchtig, (gehaltene Töne am Rande des Verklingens und sehr verfremdet, transizione pont. / Luft) → Nein: Ab T. 53 ruhig beginnen und allmählich immer mehr in Bewegung geraten, alle 3 Instrumente wie ein einziges Instrument (gleichrhythmisch, aber mit individuellen Tonfolgen): Ab T. 58 ist die Flöte das zuerst komponierte Instrument. Die Klarinette ist auf die Flöte komponiert und das Cello auf beide.
- 5. Teil (T.65-Schluß): nur noch (oder vorwiegend) Geräusche, Verflüchtigung. → Nach höchster Bewegung: Kontrast, ruhig.

1. Teil, T. 1-22:

- 1. Takt: Anschluß an „Blay“.



- 2. Takt: Vc-Tonfolge: fis-g-a-b-a-g-b-e-d-es-h-c-e (**varierte Sopran-Melodie aus „Iguur“ T.1-2**)
- 2. Takt (2. Fassung), Anfangsklang: h-c-fis; analoger Schlußklang: a-b-e. (Die Quinte aus T. 1 von „Blay“.)
- 3. Takt: Flöte und Cello wie Takt 1 von „Blay“, Baßklarinette Töne von „Blay“ Sopran T. 2-5, 2. Ton (T. 5 die ersten beiden Töne vertauscht).
- 4. Takt: Flöte und Cello wieder zurück zum Quintklang e-a von Takt 2.
- 5. Takt, Flöte: Töne von „Blay“-Sopran T. 5, 2. Ton bis T. 9, 3. Ton (T. 9, 2. und 3. Ton vertauscht) (fehlende Töne: es, as). Cello bringt das bisher fehlende „as“. Die Klarinette bringt nicht das in diesem Takt fehlende „es“, weil musikalisch uninteressant.

Ab Takt 7: Den Sopran durchkomponieren: Variation von „Iguur“, mit gleichem Text.

Dann die anderen Instrumente dazu: sie kommentieren den Sopran, indem sie seine Töne vorausspielen, mitspielen, nachspielen, umspielen ... oder auch nicht darauf eingehen.

- 7. Takt, Klarinette: die Töne der Sopran-Melodie aus „Iguur“, T. 1 bis Anfang T. 2, dann freie Weiterführung.
- 12. Takt, Flöte: Töne aus „Blay“, Sopran, T. 5, 2. bis T. 6, 2. Ton Ton (a-h-b-a-as ...), aber einen Halbton nach oben transponiert (b-c-h-b-a ...). Freie Fortführung.
- 13. Takt, Cello: Töne aus „Blay“, Bariton T. 2, 2. Ton bis T. 5, 2. Ton (Der 1. Ton aus T. 2 von „Blay“, das „es“, ist in Luup T. 13 schon in der Klarinette.)
- 13. Takt, Flöte und Klarinette: Die Zweiklänge f-fis und b-a sind dem Sopran des gleichen Taktes entnommen, der 3. Zweiklang g-gis sind die zwischen den andern beiden Zweiklängen liegenden Töne.
- 14. Takt, 2. Viertel bis 15. Takt 1. Viertel ergeben Sopran und Instrumente zusammen ein Zwölftontotal.
- Instrumenten-Akkorde Ende T. 15 und Mitte T. 16: die Töne, die in der Phrase T. 15 und in der Phrase Anfang T. 16 nicht vorkommen.
- 18. Takt, Vc.: „Blay“, Bariton, T. 6, 2. Ton bis T. 9, 1. Ton
- 18. Takt, Cl. ab 5. Viertel: Töne von „Blay“, letzter Ton T. 8 + T. 9.

Bei 13:10 usw. die Sub.Tempi nicht setzen, da man gut die Taktart dirigieren (oder fühlen) und dazu die x-tole sprechen (oder singen) kann.

Vc-Cl-Fl, Cl-Fl-Vc, Vc-Cl-Fl, Cl-Fl-Vc

- T. 2: 13:10 (e=146), Vc., Töne: varierte Sopran-Melodie aus „Iguur“ T.1-2
- T. 3: 11:8 (e=154), Cl., „Blay“ Sop. T. 2-5, 2. Ton (T. 5 die ersten beiden Töne vertauscht)
- T. 5: 17:10 (e=190), Fl., „Blay“-Sop. T. 5, 2. Ton bis T. 9, 3. Ton (T. 9, 2. u. 3. Ton vertauscht)
- T. 7: 17:12 (e=159), Cl., Sopran-Melodie aus „Iguur“, T. 1 bis Anfang T. 2, dann frei
- T. 12: 11:8 (e=154), Fl., „Blay“, Sopran, T. 5, 2. Ton bis T. 6, 2. Ton (a-h-b-a-as ...), Halbton aufw. transp. (b-c-h-b-a ...), Forts. frei
- T. 13: 13:10 (e=146), Vc., „Blay“, Bariton T. 2, 2. Ton bis T. 5, 2. Ton
- T. 18: 11:8 (e=154), Vc., „Blay“, Bariton, T.6, 2. Ton bis T. 9, 1. Ton
- T. 18, Cl. ab 5. Viertel: zerstückelt, Töne von „Blay“, letzter Ton T. 8 + T. 9.
- T. 20, 11:6, Fl., Töne: „Blay“, Bariton, T.11, 2. Ton bis T. 14, 2. Ton (Zyklus-Ende in „Blay“)

Ein Thema in diesem Ensemblestück sind die (traditionellen) Oktav-Instrumentierungen (Oktavierungen, Oktave):

- in T. 7: Soprantöne-Übernahme und Beantwortung durch die Baßklarinette,
- in T. 8: Flötenbeantwortung des Soprans am Taktende
- in T. 9: Oktavverdopplungen

Das Problem der melodischen Abphrasierung (in Luup der Sopran Ende T. 8, Ende T. 9, 2. Ton T. 12, Ende T. 13). Wie soll von den anderen Instrumenten darauf reagiert werden?

- Krebs-Beantwortung, oktaviert: in T. 8
- für diesen Abphrasierten eine Pause offen lassen: in T. 9
- hervorgehoben durch Ausgangspunkt für instrumentale Weiterführung: in T. 12
- einerseits nicht darauf reagieren: Cello in T. 13, andererseits darauf reagieren: Flöte und Klarinette in T. 13. (8.8.2009.)

In diesem 1. Teil habe ich, wie oben für das ganze Stück beschrieben, zuerst den Sopran durchkomponieren (als nahe am Original bleibende Variation von „Iguur“ mit gleichem Text) und dann die anderen Instrumente dazu komponiert. Ein Problem ergab sich dadurch, daß ich auch noch die gleichen Taktarten wie in „Iguur“ beibehalten habe und mir außer T. 21 nicht erlaubt habe, zusätzliche Takte einzufügen. Als Resultat dieses Verfahrens ergab sich ein ziemlich enges Korsett, weil diese Taktartenfolge für das einstimmige „Iguur“ durchaus stimmte, wenn aber noch drei Instrumente dazu kommen, wird es plötzlich eng. Sie haben keine Luft, um sich auszufalten und zu atmen und sind gezwungen, sich dem Diktat der Sopranatmung unterzuordnen. Sie hetzen dem Sopran hinterher.

Um dieses Problem zu entschärfen, gäbe es folgende Varianten:

- Den Sopran nach gleichem Muster vorauskomponieren, bei der Komposition der andern Instrumente sich aber die Möglichkeit erlauben, die Taktarten zu verändern (zu erweitern) und zusätzliche Takte einzufügen.
- Den Sopran gleichzeitig mit den Instrumenten komponieren und die Taktartenfolge offen lassen.

2. Teil:

In T. 22 übernimmt die Flöte das Sopran-„dis“. Auf dem Hintergrund von Flöte und Klarinette führen Sopran und Cello ein Zwiegespräch.

Die Haltetöne nach der Ausgangssituation quasi frei bestimmt. Wenn diese Töne im Sopran vorkamen, wurden sie ersetzt.

Cello übernimmt die übriggebliebenen Töne.

Sopran und Cello sollen auch keine unmittelbaren Oktaven zu den Halton-Vorschlägen bilden.

3. Teil:

T. 36: Ausbruch.

T. 38: Umspielung des Sopran-„des“

T. 40: Rotationskanon.

T. 43-44: Genaue Spiegelungen zwischen Flöte und Klarinette.

Das Verhältnis der **Dritteltöne** von Sopran zu den Instrumenten: Am Anfang hat nur der Sopran Dritteltöne, die Instrumente reagieren nicht darauf. Erst ab T. 46 / 52 übernehmen auch die Instrumente Dritteltöne.

Dafür gibt umgekehrt der Sopran zur gleichen Zeit seine Veränderungen auf und bleibt ab T. 53 gleich wie in „Iguur“. (D.h. bis T. 52 variiert der Sopran die Vorlage von „Iguur“, ab T. 53 nicht mehr.)

---

## Konzept:

### 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 Baßklarinetenmelodie aus (was durch einen Pfeil angezeigt wird). In T. 13 markieren Baßflöte und Baßklarinette 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 Baßklarinette 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-Baßklarinetten-Baßflöte-Baßklarinetten-Cello; ab Ende T. 37 Sopran-Baßflöte-Baßklarinetten-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 Flageolett 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 Baßklarinetten, 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.

---

## Vorwort

Allg.: Vorzeichen-Spruch

Jedes der drei Stücke des Zyklus' kann auch einzeln als selbständiges Stück aufgeführt werden. Der dritte Teil von *Blay*, die Pierre de la Rue-Transformationen, kann auch als selbständiges Stück im Anschluß an das Original von Pierre de la Rue („Pleni sunt coeli“ aus der „Missa L'homme armé“) aufgeführt werden.

Dauern der einzelnen Stücke:

Iguur: 4:17

Blay: 5:21

Luup: 6:15

Gesamtdauer: 15:53 & kurze Pausen, also ca. 16 Min.

Zu *Iguur* für Sopran solo

Das Stück ist in zwei Versionen singbar:

- 1.) in der Version mit Halbtönen (in dieser Version sind alle Angaben „1/3-Ton“ sowie die Aufwärts- und Abwärtspfeile zu ignorieren),
- 2.) in der Version mit Dritteltonen.

In der Drittelton-Version sind die Drittelton-Intervallschritte mit „1/3-Ton“ bezeichnet. (In der Halbton-Version werden an diesen Stellen Halbtontschritte gesungen.)

Ein Aufwärtspfeil bzw. Abwärtspfeil über einer Note zeigt die notwendige Erhöhung bzw. Erniedrigung um jeweils einen Sechstelton an, um das Drittelton-Intervall zu erzeugen.

Texte: (Veränderungen)

Version für Bariton solo: Alles zwei Oktaven tiefer. Außer alle Töne, die das eingestrichene „fis“ unterschreiten: nur eine Oktave tiefer (z.B. T. 4).

**AK**

## **Fassungen:**

- „Sopran solo.mus“: alte Fassung, nicht mehr gültig.
- „1 Sopran solo-2√.mus“: Neue Fassung ab dem 2. Teil in T. 16. Gültig.
- „2 Duo für Sopran und Bariton√.mus“: als Variant-Fassung nach wie vor gültig.
- „2 Duo für Sopran und Bariton-2√.mus“: Gegenüber der Fassung „2 Duo für Sopran und Bariton√.mus“: Mittelteil (2. Teil) ab T. 35 (d.h. nach einem Takt in q=78 und in Triolen-Notation) auf Tpo q=104 ändern (78:3=26) und in normalen Achteln im 6/4-Takt notiert. (In Klammern: Triolen-Achtel wird normaler Achtel.) Als Variant-Fassung gültig.
- „3 Luup.mus“: 1. mißlungene Fassung von T. 1: wenn alle ähnlich schnell spielen, hebt es sich gegenseitig auf. Sie müssen Gegensätzliches spielen, damit es sich (reliefartig) voneinander abhebt.
- „3 Luup-2.mus“: 1. Versuch der Singstimmen-Kommentierung. Zu punktuell. Die Instrumente sind zuwenig selbständig und rennen der Singstimme einfach hinterher.
- „3 Luup-3.mus“: 2. Versuch der Singstimmen-Kommentierung.

- „3 Luup-4.mus“: Fassung mit Baßflöte
- „3 Luup-5.mus“: Versuch, ein System mehr auf die 1. Seite zu bringen.
- „3 Luup-6.mus“: Neue Variante ab T. 23.
- „3 Luup-6.mus“: Takte 49-52 und Fortsetzung neu komponieren.

## Kritik

## Offene Fragen:

### Titel: «Iguur-Blay-Luup» (4.7.09)

In der Emblematis der fiktiven Sprache Sulawedisch bedeutet „Iguur“ eine Metapher, die in „Blay“ durch eine unerwartet hervorgerufene Resonanz [und durch eine Gegenrede] 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:

1. Teil, Takt 1-15: Gedrängte Notschreie werden in die Stille geworfen, voneinander getrennt durch Spannungspausen. Dagegen wird dialektisches Kontrastmaterial (quasi Gesprochenes in T. 4 und T. 15, lange Töne in T. 6-9) infiltriert.
2. Teil, T. 16-25: Akzentuierung der Kontraste.
3. Teil, T. 26-34: viel dichter und bewegter, dafür als Ausgleich am Schluß lange Töne in T. 32 und 33, und in T. 34 einen ganzen Takt Pause.
4. Teil, T. 35-50: Die Glissandi in T. 35-37 markieren formal einen neuen Teil, der sich nun spezieller und experimenteller gestaltet.
5. Teil, T. 51-63: Das Gesprochene in T. 51 markiert den Beginn des letzten Teils, in dem verschiedene Texturtypen zusammenkommen.

Text-Variante:

Zu Beginn werden gedrängte Notschreie in die Stille geworfen, voneinander durch Spannungspausen getrennt. Allmählich wird dagegen dialektisches Kontrastmaterial infiltriert (quasi Gesprochenes). [in T. 4 und T. 15, lange Töne in T. 6-9]. Nach einer Akzentuierung der Kontraste im 2. Teil, wird der 3. Teil viel dichter und bewegter, um dafür als Ausgleich am Schluß in lange Tönen [T. 32 und 33] und in einen ganzen Takt Pause zu münden [T. 34]. Die Glissandi [in T. 35-37] stehen formal am Anfang des 4. Teil, der sich nun spezieller und experimenteller gestaltet, bis erstmals richtig Gesprochene [in T. 51] 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 Emblematis

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“ nimmt der Sopran die Strukturen von „Iguur“ mitsamt den Dritteltönen in veränderter Gestalt auf 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 [eigentlich ab T. 46 / 52]. Dafür gibt umgekehrt der Sopran ab der gleichen Stelle seine Veränderungen auf und bleibt [ab T. 53] 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.

## Arbeiten:

- Allgemein: Analysen und Form-Planung

Spezifisch:

- ✓ Ab T. 10 mit Pausen durchsetzen: hören und bearbeiten.
- ✓ Den neu erfundenen Teil ab T. 16 bearbeiten: Artikulation, Dynamik, Textierung.
- ✓ Ab T. 35 noch andere, verfremdetere Arten des Singens finden, um das gleiche Material zu transformieren.

✓ Sopran solo Reinschreiben, ausdrucken.

✓ Textieren.

✓ Text, Dynamik und Artikulation eingeben ab T. 1.

✓ Version für Bariton solo erstellen.

✓ Form nach Datum (Mit jedem neuen Ansetzen ein neuer Satztypus.)

Duo

Referenzpartituren eingeben

Verarbeiten, transformieren.

Je eine Duoversion mit instrumentalen Zwischenspielen zwischen den verschiedenen kontrastierenden Teilen und eine Version ohne Zwischenspiele (bzw. mit vokalen Zwischenspielen: sub. weg vom Belcanto zu Mundgeräuschen und stimmlos gesprochen

✓ 1. Zwischenspiel: {Bar.: schnalzen, s \_\_, tgtgtg, r\_t, ch, schi ro, sg to re, ma-rgg / sese rögschügg, ra-ma-la-ba-ra, mi-la ko sek, ma-ro-ke wragg}

✓ 2. Zwischenspiel: lp, ülp, üpmoerem, mehr Mundgeräusche

ülp tschar og matsch, sa-ra-ba po-mi

bi-ri-ba so-la-po üp-mo-rem ma-ra-go

✓ Sop. unterlegt dieses leise mit: ||:s\_\_\_\_\_sch\_\_\_\_\_||: f\_\_\_\_\_ )

✓ Forts. Duo ab T. 10: einfach in jeder Stimme weitersingen.

✓ **Tempo-Relationen (Tempo-Modulationen) / Tempo-Konzept / Zeitorganisation** (ev. → Vorwort → in die Noten)

Variant-Notation für den Mittelteil des Duos:

1. Teil Tpo q=78,



Mittelteil (2. Teil) ab T. 35 (d.h. nach einem Takt in  $q=78$  und in Triolen-Notation) auf Tpo  $q=104$  ändern ( $78:3=26$ ) und in normalen Achteln im 6/4-Takt notiert. (In Klammern: Triolen-Achtel wird normaler Achtel.)

2. Zwischenspiel und 3. Teil nochmals 26 Schläge pro Minute schneller, d.h.  $q=130$  (bzw. im 3. Teil  $h=65$ ). (In Klammern: Quintolen-Achtel wird normaler Achtel.)

~~3. Teil: Tempo primo  $q=78$  (Quasi nochmals 26 Schläge pro Minute schneller, d.h.  $q=156$ , davon die Hälfte, d.i.  $q=78$ .)~~

(√) Den Rue in der Hilfsdatei weiter transformieren. Am Schluß nach d (rück-)transponieren und ins Hauptdokument kopieren. (Tempo  $h=78$ ) → Nein.

Rue-Transformation ad lib. ev. mit Flöte und Cello verstärken.

√ Rue-Transformation ins Hauptdokument kopieren. (Taktarten vorbereiten.)

√ Sopran solo editieren und textieren.

√ Duo editieren und textieren.

√ Texte einsetzen.

√ Balken nach Text.

√ Dynamik und Artikulation, VB. „Ble-y“ mit gliss. und  $mp < mf$

Editieren:

√ Die Manuskript-Ergänzungen übertragen.

√ Die Taktfixierungen aufheben. → Nein, da es nichts gebracht hat.

√ Triolenversion: die x-tolen-Klammern, bis T. 37/

√ Vorschläge im Triolen-Teil durchstreichen

√ Punktierungen.

√ Die Systeme etwas weiter auseinander

√ Opus, Werknummer usw.

√ Die Tempi einsetzen. (Neu abspeichern und Mittelteil neue Taktarten. Unter „ Fassungen“ verzeichnen.)

## Luup

2. Takt:

Vc Tonvorrat: c-d-es-e-fis-g-a-b-h (fehlen: cis, f, as)

Bkl Tonvorrat: c-des-d-es-f-fis-as-a-b: 1. Fassung, gilt nicht mehr

Vc-Tonfolge: fis-g-a-b-a-g-b-e-d-es-h-c-e (**varierte Sopran-Melodie aus Iguur**)

Bkl-Tonfolge: fis-f-es-d-es-f-d-as-b-a-cis-c-as-/e-c-h-es (Vc rückwärts): 1. Fassung, gilt nicht mehr

Fl-Tonfolge: fis-g-f-a-es-b-d-a-es-g-f-b-d-e-as-d-b-es-a-/h-cis-c (Zickzack-Auswahl aus Vc und Bkl bis zum gleichen Ton c: 1. Fassung, gilt nicht mehr

2. Fassung, 2. Takt, Anfangsklang: h-c-fis; analoger Schlußklang: a-b-e. (In der Vorfassung war der Schlußton des Cellos ein „e“.)

3. Takt: Flöte und Klarinette wie Takt 1 von „Blay“, Baßklarinetten Töne von „Blay“ Sopran T. 2-5, 1. Ton.

4. Takt: Flöte und Cello wieder zurück zum Quintklang von Takt 2.

5. Takt, Flöte: Töne von „Blay“ Sopran T. 5, 2. Ton bis T. 9, 2. Ton (fehlende Töne: es, as). Cello bringt das bisher fehlende „as“ und Klarinette das in diesem Takt fehlende „es“. → Nein, uninteressant.

√ Trem. und Flz. einsetzen.

√ Sub.tempi

√ (q=56)

(√) Den Sopran durchkomponieren: Variation von „Iguur“, mit gleichem Text. (Varianten, Takte im Krebs, Umkehrung usw.) Gemacht bis T. 5 von „Iguur“

Dann die anderen Instrumente dazu. Auch gehaltene Töne mikrotonal. Gleiche Töne wie Sopran im voraus geben. Andere Töne des Soprans hängen lassen.

(√) Abschnittweise den Satztypus ändern, um formale Klarheit zu schaffen.

- 1. Teil: Läufe (aus dem Sopran-Material von Iguur und Blay, den Sopran von Luup kommentierend, wie T. 2-5 von Luup, mit einzelnen Ausbrüchen), in den Sopran-Pausen?
- 2. Teil: schnelle Tonrep. (Forts. Sopran T. 15), Triller
- 3. Teil: lange Töne (mikrotonal) als Kontrast zum nervösen Sopran,
- 4. Teil: fast tonlos, flüchtig,
- 5. Teil: nur noch Geräusche, Verflüchtigung.

**Aktueller Punkt**, Wenn abgearbeitet: √-Zeichen und → Form

Kleine Einschübe komponieren: 3/16 oder 5/16-Takte. (An formal wichtigen Stellen. Ev. nur zwischen den Abschnitten)

Werkkommentar (Triptychon, Dreiteiligkeit, formale Anlagen ...)  
Überall „Blay“ statt „Bley“? (√ Titelblatt, Innentitel)

Artikulation

Systemtrennstriche

Das ergänzte Iguur neu ausdrucken. (Staccato-Punkte usw.)

Alle spielen das tiefe (große bzw. kleine) C.

Alle spielen unisono tief.

2. Teil

- √ Zuerst das Haltetonsystem für die Ausgangssituation erstellen.
- √ Dann wieder zuerst den Sopran durchkomponieren.
- √ Dann die anderen Haltetöne bestimmen. Kommen diese Töne im Sopran vor? Ev. Soprantöne ersetzen. → Am 18.8.09 alle Soprantöne ersetzt, die gleich waren wie die Haltetöne und wie die Vorschlagstöne in ihrer Nähe.
- √ Die Vorschlagstöne ersetzen.
- √ Legatobögen für die Vorschläge.
- √ Sopran textieren.
- √ Artikulation des Soprans eingeben.
-

- Wenn 5/4-Takte nötig wegen Luft: Fl. 3:4 am Taktanfang und dann Viertelpause, Cl. umgekehrt.
- ✓ Tremolo due corde: „Luup“ T. 30: 32tel durchgehend, Hälse entfernen.
- ✓ 2. Teil ausdrucken und Gesang kontrollieren.

## 3. Teil:

- ✓ Gesang textieren.
- ✓ Gesang-Artikulation und Dritteltöne, vgl. Iguur.
- ✓ Balken unterbrechen
- ✓ Flageoletts kontrollieren und im MIDI bearbeiten
- ✓ 3. Teil ausdrucken und die obigen Punkte kontrollieren.

## 4. Teil:

- ✓ Sopran Intelligente Zeichen kontr.
- (✓) ev. Texturen ohne den Gesang komponieren und sie dann dem Gesang unterlegen
- ✓ Mehr Gliss.-Stacc. in Sopran. Vc-Imitation.
- ✓ Das Problem der Dritteltöne in den Instrumenten. → 4. Teil. Es wird nur dort zum Thema, wo es auch im Gesang erscheint.

## 5. Teil:

- ✓ Sopran überkopieren.
- ✓ Sopran kontr.
- ✓ 1. Takt Sopran solo, dann Geräusche, dann irrealer Halteklänge (pont., mehrklangartig), lange Soprantöne mit Gliss. unterlegen.
- ✓ Durchhören: Taktdauern?

✓ Systemverteilung kontrollieren und Taktgruppen fixieren.

✓ Welche Seiten nur 1. Ebene → Ausdruck.

✓ Die Töne auf der 1. Seite korrigieren.

✓ Systemtrennstriche etc.

✓ Was ist beim Sopran anders? → Form.

✓ d.h. Sopran vergleichen

✓ Verhältnis Dritteltöne von Sopran zu den Instrumenten

(✓) Ev. unten bei der Seitenzahl: - 12 – (Luup -1 -) und oben weg. Dito bei Blay, Iguur. Seitenaktualisierung bei der Klammer geht nicht.

• → **ArbeitenAktuellerPunkt apA**

✓ Die Punktierungen durchkontrollieren (sind alle Punkte sichtbar?).

✓ Taktinhalte kontr.

✓ Die Kleinigkeiten korrigieren.

Neu ausdrucken: S. 1, 8-12

Stimmen herstellen.

- ✓ Flöte

- ✓ Klarinette. ✓Transp.; ✓Töne durchgehen, lesen und Vorz.; ✓ Bildschirm edit.

- ✓ Cello

✓ Dann ausdrucken und mit Part. vgl.

Alle korrigierten Seiten ausdrucken und Korr. vgl., Klar. Töne kontr.

Iguur- und Blay-Kleinigkeiten korr.

Iguur edit. (VB) und einzelne Stellen transp.

Luup mit neuem Seitenzahlen-Format als S-Kopie ausdrucken. (Erst nach UA-Erg.)

Neue Iguur-Bariton-Fassung, nicht transponierend, sondern nur oktavierend.