

Charyptin (2010) und Charyptin-Fragmente (2010)

für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello auf eigene lautpoetische Texte, Ergon 42, Musikwerknummer 1559 (Charyptin)

Ergon 42, Nr. 2a, Musikwerknummer 1557a (Charyptin-Fragmente, Fassung für Sopran und hohen Bariton)

Ergon 42, Nr. 2b, Musikwerknummer 1557b (Charyptin-Fragmente, Fassung für Sopran und tiefen Bariton)

[Geplant war ursprünglich ein Septett für 6-7 Spieler auf eigene lautpoetische Texte: Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier: „Charyptin“ [Scharüptin], ehemals „Charytin“

Das Klavier paßt nicht in dieses Konzept. Höchstens ein optionaler Abschnitt ad lib.]

Kompositions-Arbeitsskizzen / Kompositionsprotokoll

Durchgelesen am 31.12.2022

Inhalt

• Ausdruck	2
• Ansicht	2
• Format	2
• Klang / Aufnahme	2
• Dynamik	2
• Daten / Tagesprotokoll	2
• Arbeiten	8
• Brainstorming / Vorgehen	10
• 1. Teil des Stückes, Takte 1-99	10
• 2. Teil des Stückes, Takte 100-193	17
• Form	22
• Konzept / Werkkommentar	22
• Vorwort	23
• Text	23
• Fassungen	23
• Kritik / Fragen	24
• Titel	24

Ausdruck

- Charyptin: alle Ebenen ausdrucken, da keine Triller auf anderen Ebenen ausgeschrieben sind, und auf Seite 9 die 2. Ebene dazu kommen muß. [~~Nur 1. Ebene ausdrucken (wegen Trem./Triller), außer S. 9 (2. Ebene dazu)~~]
- Charyptin-Fragmente (beide Fassungen): Nur 1. Ebene ausdrucken, weil auf der 1. Seite noch Klangtöne auf der 2. Ebene sind.

Ansicht 90 %

Format

Akkolade skalieren: 70, Resultierende Akkoladenskalierung: 59 %, Notensystemhöhe: 0,847 Zoll

Zwischen den Stimmen: 7 Klicks

Klang / Aufnahme

Computersimulation

Dynamik

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

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

Daten / Tagesprotokoll:

- 09.06.2010 (9.40-10.00 Uhr): Planung, Protokoll einrichten.
- 30.06.2010 (13.50-14.10 Uhr): Den schweren Anfang setzen: T. 1-2 (Fassung 1).
- 03.07.2010 (9.50-11.15 Uhr): Einen zweiten Anfang komponieren (Fassung 2) und diese Figuren ausarbeiten (Fassung 3): Zu kompliziert.
(19.00.19.15 Uhr:) Skizzen und Formkonzept entwerfen (Manuskript).
- 04.07.2010 (10.30-11.15 Uhr): Erneuter Versuch eines Anfangs: Die Figuren aus der Fassung 2 im doppelten Tempo. Unbefriedigend.
(14.50-16.20 Uhr:) Nochmals ein Versuch für den Anfang (**Fassung 4:** „Septett 2010-4.mus“), T. 1-5: Endlich einigermaßen akzeptabel, weil speziell.
[**Fassung 4:** Ab hier beziehen sich die Taktzahlen auf die „Charyptin“-Komposition der **Fassung 4:** „Septett 2010-4.mus“. Die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf das „Charyptin-Fragment“ (immer 14 Nummern weniger.)]
- 05.07.2010 (9.45-11.45 Uhr): Ich komponierte Takt 6 bis Hälfte Takt 11. Gesprochenes in Takt 6-9 dazu setzen.

- 06.07.2010 (10.00-11.00 Uhr): Kleinigkeiten ergänzen und Vortragsbezeichnungen setzen. Die 4/4-Modelle der einzelnen Stimmen der Takte 10-11 zweimal sequenzieren, jedes Mal eine große Terz aufwärts transponieren und editieren (bis Takt 14).
- 07.07.2010 (10.20-11.10 Uhr): Kleinigkeiten. Bariton Takt 15 [bzw. Takt 1 der Charyptin-Fragmene-Fassung] komponieren und Entwicklungskonzepte für die Sprechstimmen entwerfen.
(14.10-14.30 Uhr:) Das Entwicklungskonzept (und die Vorgehensweise) für die Sprechstimmen und die daran angehängten Instrumente aufschreiben und ausarbeiten.
(18.00-20.00 Uhr:) Bariton Takte 16-24 [2-10] mit Text, dann Sopran Takte 15-24 [1-10] ohne Text komponieren.
- 08.07.2010 (10.30-11.30 Uhr): Bariton und Sopran Takte 26-28 [12-14] komponieren.
(16.10-16.55 Uhr:) Ich versuchte die Fortsetzung zu konzipieren. Doch das funktioniert bei mir nicht: Ich kann nicht eine Theorie oder einen Ablauf festlegen und dann diesem entlang komponieren. Da sträubt sich alles in mir dagegen. Zuerst kommt bei mir immer die Praxis (d.h. eine (mich selbst) überraschende kompositorische Idee), erst danach folgt die theoretische Erklärung. Bariton und Sopran Takte 30-34 [16-20] komponieren. Im Moment geht es nur stückchenweise, das Zusammenhängen und das Ausarbeiten kommen später. Oder aber es bleibt in dieser frappierend-ungeschliffenen Rohform.
- 09.07.2010 (11.45-13.15 Uhr): Takte 36-46 [22-32] komponieren.
- 10.07.2010 (11.45-12.10 Uhr): Verschiedene Brainstorming-Aufnahmen abhören und Konzepte überlegen.
(13.30-15.00 Uhr:) Layout- und Editier-Arbeiten. Analyse („Konkrete Ausführung“) Takte 15-46 [1-32] im „Brainstorming“ (weiter unten in diesem Dokument) ergänzen. Bariton Takte 48-51 [34-37] komponiert.
(15.20-16.20 Uhr:) Bariton Takte 52-64 [38-50] weiterkomponieren.
- 12.07.2010 (11.30-11.20 Uhr): Sopran Takte 48-54 [34-40] komponieren.
(14.00-15.00 Uhr:) Sopran Takte 55-58 [41-44] komponieren. Bariton Takt 66 [52] komponieren. Editieren und ausdrucken.
(23.10-23.30 Uhr:) Editieren und ausdrucken.
- 13.07.2010 (12.00-12.30 Uhr): Bariton Takte 67-71 [53-57] komponieren.
- 14.07.2010 (10.05-11.05 Uhr): Sopran Takte 67-72 [53-58] (Krebs) und Bariton Takte 73-78 [59-64] (Umkehrung) komponieren. Editieren und ausdrucken.
- 15.07.2010 (16.15-18.10 Uhr): Die ganzen Vokal-Takte 20-24 [6-10], 30-58 [16-44] und 66-78 [52-64] textieren.
- 16.07.2010 (15.35-15.45 / 16.30-16.40 / 16.50-17.05 / 18.50-19.15 Uhr): Die Vokal-Texte in die Partitur setzen.
- 17.07.2010 (17.00-19.00 Uhr): Die Takte 59-64 [45-50] textieren. Die Texte der Takte 48-78 [34-64] in die Finale-Partitur setzen. Dann die Anfänge der einzelnen Teile bearbeiten: Numerieren (A1, A2 ..., B, C), Doppelstriche am Ende jedes Teils, Dynamik und Charakterisierung an den Anfang jedes Teils. **Abschluß Komposition und Texteingabe von „Charyptin-Fragmente“.**
- 18.07.2010 (9.15-10.30 Uhr): Editieren. (Balken nach Text. Die olen-Klammern nach oben schieben. Die gesprochenen Teile auf nur eine Linie setzen. Die Schlüssel entfernen.)
(12.55-13.15 / 15.45-16.30 / 18.30-19.00 Uhr:) Den Werkkommentar zu „Charyptin-Fragmente“ schreiben und auf die Homepage setzen.
- 20.07.2010 (11.30-12.15 / 13.20-13.55 / 15.05-16.25 / 19.00-19.20 Uhr): Die Texte in das lautpoetische Gedicht kopieren und kontrollieren. Die „Charyptin-Fragmente“ als selbständiges Dokument neu abspeichern und editieren. Senza tempo-Vorlauf editieren.
(23.20-00.00 Uhr:) Taktzählung verschieben und editieren.
- 22.07.2010 (8.25-9.40 Uhr): Grobvergleich des Vokalduos von „Charyptin“ zum selbständigen Dokument „Charyptin-Fragmente“. Die Taktzahlen von „Charyptin-Fragmente“ im

Tagesprotokoll und in „Brainstorming“ in eckige Klammern [] setzen. **Damit sind die Arbeiten an den „Charyptin-Fragmenten“ abgeschlossen.**

(9.45-10.00 Uhr:) Details editieren.

Fassung 5:

Ab hier beziehen sich die Taktzahlen auf die **Fassung 5:** „Septett 2010-5.mus“

- 22.07.2010 (11.45-12.00 Uhr): Ergänzungen zu „Charyptin-Fragmente“.
(19.00-19.30 Uhr:) Konzept und Vorgehen zum **2. Teil**, ab T. 15: Version für „Charyptin-Ensemble“.
- 23.07.2010 (10.20-12.05 Uhr): Viele Kleinigkeiten erledigen. Die Takte 20-22 komponieren.
- 24.07.2010 (11.30-13.30 Uhr): Den Gesang in Takt 22 rhythmisch überarbeiten. Die Takte 24-27 aus dem Material der Takte 15-18 kanonisch anlegen und klanglich gestalten. Editieren.
- 26.07.2010 (11.00-11.45 Uhr): In „Brainstorming“ die Kompositionsweise beschreiben. Das Kompositionsverfahren „Gewebe aus kleinen Zellen“ schreiben.
(23.40-1.10 Uhr:) Die hohen 3 Instrumente der Takte 24-27 noch dezent transponieren, damit es Klangfarbenänderungen ergibt. In den Takten 24-27 und Bariton Takte 29-32 (und im Dokument „Charyptin-Fragmente“) andere Notenköpfe setzen. In Takt 27 die Stimme dazu setzen. Im Cello der Takte 24-27 die Triller setzen. Diverses editieren.
- 27.07.2010 (11.00-12.45 Uhr): Übergänge / Verkettungen zum Vokalduo 1 und Vokalduo 2. Detailfragen klären. Einen gesamten Formplan erstellen. (Als Manuskript.)
- 28.07.2010 (9.30-11.05 / 11.30-12.15 Uhr): Das Konzept der Takte 39ff entwickeln. Die Takte 39-45 komponieren. Editieren.
- 29.07.2010 (15.10-16.00 Uhr): „Charyptin-Fragmente“-Fassung mit hohem Bariton herstellen.
(18.15-19.00 Uhr:) Die Takte 42-43 rhythmisieren. (Die komponierten Tonhöhen rhythmisch gestalten.) Kleinigkeiten ergänzen. Den weiteren Verlauf von „Charyptin“ imaginieren.
(22.00-23.40 Uhr): Den kaum hörbaren Vorlauf-Takt im Finale-Notationsprogramm eingeben und editieren. In den Takten 40-41 das Violin-Gettato, die Flöten-Klappengeräusche und den Klarinetten-Slap eingeben und editieren. Das Seitenlayout editieren. Die Fortsetzung vorbereiten.
- 30.07.2010 (11.00-13.30 Uhr): Ich führte in den Finale-Hilfsdateien 2 und 3 die „systematische Beschleunigung“ der Dauernwerte und ihre chromatische In-Ton-Setzung in den Takten 44-53 aus.
- 02.08.2010 (6.35-8.25 Uhr): Die Takte 45-53 aus der Hilfsdatei ins Hauptdokument übertragen, kontrollieren und die Übergänge vom Geräusch(haften) zum Ton sowie das allmähliche Crescendo gestalten. Editieren.
- 03.08.2010 (11.45-12.10 Uhr): Versuch, den Fortgang ab Takt 54 zu definieren. Diese Definitionen wieder verwerfen. Die Cello-Linie („frei“) in den Takte 54-68 durchkomponieren.
- 04.08.2010 (10.30-11.50 Uhr): In den Takten 55-59 zur Cello-c.f.-Linie die Gegenstimmen Geige, Flöte und Klarinette komponieren.
- 05.08.2010 (6.25-7.50 Uhr): Flöte, Klarinette und Violine in den Takten 60-63 komponieren.
- 06.08.2010 (10.05-15 / 10.30-10.45 / 12.15-13.55 Uhr): Die Instrumental-„Begleitung“ Takte 69-73 komponieren und die Analyse dazu für das Kompositionsprotokoll schreiben.
- 07.08.2010 (1.50-4.00 Uhr): Ich komponierte Flöte, Klarinette und Violine der Takte 64-66 und schrieb für das Kompositionsprotokoll die Analyse der Takte 54-66. Den Formplan kontrollieren.

- 09.08.2010 (9.10-9.45 / 10.05-11.15 / 11.40-11.50 Uhr): Die Instrumentalstimmen der Takte 75-79 komponieren.
- 10.08.2010 (9.45-10.40 / 11.30-12.10 Uhr): Verschiedenes editieren. Das Protokoll ergänzen. Den Fortgang imaginieren (cantus firmus-Aufteilung auf die verschiedenen Instrumente: Takt 54 Cello, Takt 81 Violine, im 2. Teil: Flöte und Klarinette). Den Violine-cantus firmus in den Takten 81-86 komponieren.
- 11.08.2010 (10.00-11.20 Uhr): Böses Erwachen, da im Finale-Dokument plötzlich die Arbeit der letzten 5 Tage verschwunden war. Ich probierte verschiedene Möglichkeiten der Restitution. Telefonate mit Urs Brunner und Stefan Helke, die mir aber auch nicht helfen konnten. Zum Glück hatte ich das Dokument bis Takt 79 ausgedruckt.
(11.20-12.30 Uhr:) Nochmals die Komposition des Violinen-cantus firmus in Angriff nehmen: Die Takte 81-93 nochmals neu komponieren.
(12.30-13.30 Uhr:) Die Dokument-Probleme für Stefan Helke zusammenstellen und per Mail abschicken.
- 12.08.2010 (10.00-11.00 / 11.15-11.40 Uhr): In den Takten 81-84 die Gegenstimmen Flöte, Klarinette und Cello zum c.f. der Geige komponieren.

Fassung 6:

- 13.08.2010 (10.45-11.45 Uhr): Ich nahm das Backup vom 6.8.2010 und richtete es als neue Fassung „Septett 2010-6.mus“ ein, in die ich das in den letzten beiden Tagen komponierte hineinkopierte und die erweiterten Taktarten der Takte 75 und 76 mit den dadurch bedingten beiden eingefügten Akkoladen einrichtete.
(11.45-12.15 Uhr:) Die Hilfsdatei einrichten und Hyper-Scribe studieren.
(15.30-16.30 Uhr:) Das verloren Gegangene ab pdf und von den rekonstruierten Protokollangaben in das neue Dokument „Septett 2010-6.mus“ eingeben.
- 14.08.2010 (11.00-12.30 Uhr): HyperScribe in Finale und im OS X einrichten.
(12.30-12.55 Uhr:) Für Flöte, Klarinette, Violine und Cello je etwa 40 Takte HyperScribe aufnehmen, d.h. improvisieren.

Fassung 7:

- 16.08.2010 (9.15-10.50 / 11.50-12.20 Uhr): HyperScribe-Noten eingeben, ins Haupt-Dokument kopieren, einzelne Anpassungen vornehmen, das Protokoll nachführen.
(16.00-16.25 Uhr:) Die Tonhöhen und Rhythmen des HyperScribe-Materials im kontrapunktischen Kontext lesen und anpassen: (möglichst) keine Oktaven. Klar bestimmen: was kommt zusammen, was kommt nicht zusammen? (Zweiklänge gleich lang machen.)
- 17.08.2010 (9.30-9.45 / 10.15-10.45 Uhr): Die Takte 81-92 artikulatorisch gestalten.
(10.45-11.00 / 11.30-13.10 Uhr:) Ein Konzept für die Instrumentalbegleitung der Takte 94-98 suchen. Die Kanonstimmen in die Instrumentalstimmen kopieren und kontrollieren.
- 18.08.2010 (10.25-11.40 Uhr:) Die Artikulation im ersten Teil gestalten, in den anderen Teilen ergänzen. Verschiedenes editieren (u.a. die Instrumentalstimmen in A6).
- 19.08.2010 (7.00-8.45 Uhr): Editierungen und Kontrollen des 1. Teils (Takte 1-99).
- 20.08.2010 (10.15-10.30 / 11.00-12.35 / 14.30-14.50 Uhr): Grobvergleiche der Partitur mit früheren Fassungen, Kontrollen. Den Fortgang des Stückes im 2. Teil imaginieren und beschreiben.
(22.15-23.00 / 23.10-1.40 Uhr:) Kontrollen, Korrekturen und Editierungen des 1. Teils (Takte 1-99).
- 21.08.2010 (11.20-13.45 Uhr): Letzte Partiturrekturen am 1. Teil. Die Stimmen dieses 1. Teils herstellen.
(17.00-18.30 Uhr:) Für den 2. Teil des Stückes für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine und Cello je 100 Takte HyperScribe einspielen.
- 23.08.2010 (10.30-11.20 Uhr): Den 1. Teil durchhören und kleine Korrekturen anbringen (Fragmentarisierungen in der Flöte Takt 2 und im Cello Takt 54).
(11.20-12.36 Uhr:) Mit Hilfe des HyperScribe-Materials die Einsätze der einzelnen In-

strumente in den Takten 112-116 komponieren.

(13.45-14.17 / 16.16-16.25 Uhr:) Partitur- und Einzelstimmen-Korrekturen ausführen und ausdrucken.

- 24.08.2010 (6.35-8.07 Uhr): In die HyperScribe-Dokumente hineinschreiben, was ich wo verwendet habe. Das Protokoll ab dem 2. Teil des Stückes nachführen. Die Unterschiede der Fassungen „Charyptin-Fragmente, tief.mus“ und „...hoch“ auflisten. Die Abweichungen der hohen Fassung in das Hauptdokument für Ensemble kopieren und kontrollieren. (00.15-1.15 Uhr:) Das HyperScribe-Material in das Hilfsdokument abschreiben: Cello gemacht bis „Hyper Cello, 14.8.2010.mus“ Takt 78.
- 25.08.2010 (10.25-12.10 Uhr): Das HyperScribe-Material in das Hilfsdokument abschreiben: Rest Violoncello gemacht und Geige bis „Hyper Violine, 14.8.2010.mus“ Takt 82. (17.25-17.40 Uhr:) Die Geige weiter eingeben bis „Hyper Violine, 14.8.2010.mus“ Takt 90. (23.40-00.20 Uhr:) Die Geige weiter eingeben bis „Hyper Violine, 14.8.2010.mus“ Takt 110.
- 26.08.2010 (8.35-9.35 Uhr): Alle unvollständigen Takte von Geige und Cello im Hilfsdokument korrigiert und kontrolliert. (23.35-00.20 Uhr:) Die Klarinette in das Hilfsdokument eingeben: „Hyper Klarinette, 14.8.2010.mus“ Takte 47-91.
- 27.08.2010 (10.15- Uhr): Die Klarinette fertig in das Hilfsdokument eingeben: „Hyper Klarinette, 14.8.2010.mus“ Takte 92-108. Die Flöte in das Hilfsdokument eingeben: „Hyper Flöte, 14.8.2010.mus“ Takte 41-64. (13.20-13.50 Uhr:) Die Flöte in das Hilfsdokument eingeben: „Hyper Flöte, 14.8.2010.mus“ Takte 65-79. (23.30-00.15 Uhr:) Den Rest der Flöte in das Hilfsdokument eingeben: „Hyper Flöte, 14.8.2010.mus“ Takte 80-102.
- 28.08.2010 (14.45-15.15 Uhr): Alle unvollständigen Takte von Flöte und Klarinette im Hilfsdokument korrigiert und kontrolliert.
- 30.08.2010 (9.00-9.20 / 9.45-11.20 Uhr): In den 4-stimmigen Instrumentalsatz des 2. Teils (in der Hilfsdatei) formale Pausen setzen. Detailstruktur-Evaluation bis Takt 20. (15.50-16.45 Uhr): Versuch, ab Takt 56 der Hilfsdatei eine Sopranstimme dazu zu komponieren. Die Schlußtakete des Instrumentalensembles auseinanderziehen (Schlußwirkung).
- 31.08.2010 (9.40- Uhr): Editieren. Pausen setzen. Die Sopranstimme ab „Hyper Sopran 21.8.10.mus“ Takte 16-34 in das Hilfsdokument Takte 60-78 übertragen / komponieren. Das Hilfsdokument einrichten, optimieren und ausdrucken. Detailevaluation und Grundsatzentscheid betreffend **Oktaven und tonale Elemente** in diesem Satz des 2. Teils. (15.30-16.30 Uhr:) Nochmalige Evaluation und Überarbeitung der Takte 15-21. (20.15-20.45 Uhr:) Evaluation und Überarbeitung der Takte 22-26. (23.45-00.40 Uhr:) Evaluation und Überarbeitung der Takte 27-40.
- 01.09.2010 (9.05-11.30 Uhr): In einem Kraftakt evaluierte und überarbeitete ich nochmals die Takte 34-40 sowie die restlichen Takte 41-80. (12.25-14.40 Uhr): Nochmals die Takte bis Takt 34 evaluieren und leicht überarbeiten. Dann an den 3 Einschnitten in Takt 50, 51 und 53 arbeiten. Vorallem derjenige in Takt 53 war mühsam hinzukriegen. (16.20-16.35 Uhr:) Den Break im Takt 53 nochmals umrhythmisieren. Jetzt ist es gut.
- 03.09.2010 (23.30-00.40 Uhr): Tonkorrekturen im „Hilfsdokument 2. Teil-2“ in den Takten 48-80. ausführen. Die Instrumentalstimmen und die Sopranstimme (ab Takt 56) des Hilfsdokuments in das Hauptdokument kopieren. Optimieren. Die Pausen zwischen den Teilen anpassen.
- 04.09.2010 (10.45-12.30 Uhr): Im Brainstorming nach den Bearbeitungs-Taktzahlen der Hilfsdatei die entsprechenden Taktzahlen des Hauptdokuments angeben. Die Notendich-

te der Takte kontrolliert. Den Sopran der Takte 158-176 textieren. **Damit ist die eigentlich Kompositionsarbeit fast abgeschlossen.** Es fehlt noch Artikulation und Dynamik bei den Instrumenten im 2. Teil.

- 06.09.2010 (7.00-8.00 Uhr): Das verschobene Layout des 1. Teils korrigieren. Am Layout des 2. Teils arbeiten.
(8.45-9.50 Uhr:) Das Layout des 2. Teils fertig machen. Systemtrennstriche im 2. und 3. Teil setzen.
(14.00-15.45 Uhr:) Grobvergleich der Seiten 16-25, Doppelpunktierungen auf den Seiten 16-25 kontrollieren, Balken auf den Seiten 16-25 durchbrechen und kontrollieren.
- 07.09.2010 (9.45-10.00 / 11.15-11.30 Uhr): Auf den Seiten 26-30 Doppelpunktierungen und Balken durchbrechen und kontrollieren.
(11.45-12.30 / 13.00-13.30 Uhr:) Auf den Seiten S 16-25 Korrekturen ausführen.
(14.00-15.00 Uhr:) Grobvergleich im 2. Teil auf den Seiten 26-40 des Hauptdokuments abgeschlossen.
(23.30-00.00 Uhr:) Korrekturen ausgeführt.
- 08.09.2010 (10.00-10.30 / 11.30-12.00 / 14.30-15.15 Uhr): Korrekturen und Ergänzungen ausführen.
(17.30-17.45 Uhr): Dynamische Gestaltung des 2. Teils überlegen.
(00.00-0.55 Uhr): Den Takt 116 umgestalten: Die Violine schließt an die Flöte an, nach dem synchronen Gesangs-Ende gibt es einen Viertel Generalpause. Die Dynamik der Takte 112-125 gestalten und die Dynamik-Anlage des restlichen 2. Teils konzipieren.
- 09.09.2010 (10.00-10.45 Uhr): Kleinigkeiten ergänzen. Und den definitiven Entscheid fällen, die Takte 126-178 in gleicher Dynamik zu belassen und als Groove spielen zu lassen.
(Definitiver Kompositionsabschluß.)
(15.45-16.10 Uhr:) Die Korrekturen des 2. Teils kontrollieren (Korrekturvergleich).
(23.30-00.15 Uhr:) Zweiter Korrekturdurchgang des 2. Teils. Das Protokoll ergänzen.
- 10.09.2010 (6.50-8.00 / 8.30-9.20 Uhr): Nochmaliger Ausdruck des 2. Teils und Korrekturvergleich. Die Stimmen erstellen und editieren.
(12.35-14.30 Uhr:) Balken durchbrechen und doppeltpunktierte Pausen im 1. Teil kontrollieren sowie Korrekturen ausführen.
(15.35-17.45 Uhr:) Die entsprechenden Korrekturen ausführen in der Partitur, in allen Stimmen und in der Version „Charyptin-Fragmente“ bis Seite 14.
(19.15-19.30 Uhr:) Fortsetzung der Korrekturen.
(22.45-1.00 Uhr:) Den Partitur-Ausdruck mit dem Korrektur-Exemplar vergleichen. Grobvergleich des 1. Teils (Seiten 1-15). Korrekturen und Ausdrucke. Die Stimmen mit Partitur vergleichen: Flöte, Klarinette.
- 11.09.2010 (8.00-9.00 Uhr): Die Stimmen mit Partitur vergleichen: Violine und Cello.
(14.00-14.45 / 23.00-23.45 Uhr:) Korrekturen in den Einzelstimmen ausführen.
- 12.09.2010 (7.15-9.20 Uhr): Ich schrieb das Kompositionsverfahren „Dynamische Gestaltung“. Partitur-Korrekturen ausdrucken und kontrollieren. Stimmen-Korrekturen ausdrucken und kontrollieren. Alles ausdrucken, die Seiten durchzählen und an Ursula, Igor, Marzena und Markus vom Ensemble Polysono versandfertig machen.
- 24.10.2010 (7.00-9.00 Uhr): Die Dynamik der Takte 158-178 gestalten.
(13.00-13.45 Uhr:) Die Dynamik der Takte 126-140 gestalten.
(14.30-14.55 Uhr:) Die Dynamik der Takte 141-157 gestalten.
- 25.10.2010 (10.20-11.00 / 11.55-12.45 / 13.00-14.00 / 17.45-18.00 / 21.00-21.15 / 21.45-00.25 Uhr): Die Dynamik weiter bearbeiten und ins Finale eingeben.
- 26.10.10 (12.45-14.00 / 15.45-16.30 Uhr): Die ins Finale eingegebene Dynamik kontrollieren und korrigieren. Die Stimmen mit der Dynamik im 2. Teil erstellen.
- 27.10.10 (5.15-7.40 / 10.45-11.00): Partitur und Stimmen vergleichen, kontrollieren, korrigieren und ausdrucken.

Arbeiten:

- ✓ Die VB an den Anfang setzen.
- ✓ Zusammenklangkontrolle bei den quasi-Akkorden Takte 5ff
- Regelmäßig die Taktinhalte kontrollieren.
- Gehaltene Töne am Anfang einer neuen Seite: Vorzeichen in Klammern
- ✓ Vokal-Duo: Jeden Duo-Anfang dynamisch und vom Charakter her klar festlegen.
- Systemtrennstriche setzen

„Charyptin-Fragmente“-Arbeiten:

- ✓ Balken nach Text.
 - ✓ Die olen-Klammern nach oben richten.
 - ✓ Die gesprochenen Teile auf nur einer Linie. Schlüssel entfernen.
 - ✓ Ev. die Grundlinien neu anpassen.
 - ✓ Die Texte in das lautpoetische Gedicht kopieren.
 - ✓ Musikwerknummer setzen.
 - ✓ Werkkommentar für „Charyptin-Fragmente“.
 - ✓ „Charyptin-Fragmente“ als selbständiges Dokument neu abspeichern.
 - ✓ Vorlauf: Stille-> kaum hörbar -> Geräusch: „ss“ & „f“ fast unhörbar-Vorlauf ad. lib., dann Fermaten-Pause.
 - ✓ Taktzählung verschieben.
 - ✓ Taktzahlen in [] bezügl. „Charyptin-Fragmente“: Im Tagesprotokoll und in „Brainstorming“.
 - ✓ A1, A2 etc. ins Brainstorming
-
- ✓ Die Akkoladen verkleinern.
 - ✓ Zuerst im kontrapunktischen Satz die Pausen setzen.
 - ✓ Wo Sopran? Nach der nächsten Pause nach Takt 56.
 - ✓ Dann die Detailstruktur-Evaluation: Einmal jede Stimme durchspielen. Einmal den Satz durchspielen.
 - ✓ In das Hauptdokument kopieren.
 - ✓ Im Brainstorming nach den Bearbeitungs-Taktzahlen der Hilfsdatei die entsprechenden Taktzahlen des Hauptdokuments angeben.
 - ✓ Die Notendichte der Takte kontrollieren.
 - ✓ Den Sopran der Takte 158-176 textieren (ev. mit bereits vorhandenen Texten). ✓ Ba-ra-kra ta-ra-ma
 - ✓ Layout 2. Teil editieren.
 - ✓ Systemtrennstriche setzen.
 - ✓ Grobvergleich 2. Teil Hilfsdatei-Hauptdokument. Gemacht Hauptdokument Seiten 16-40
 - ✓ Doppelpunktierte Pausen kontrollieren. Gemacht Hauptdokument Seiten 16-40
 - ✓ Balken durchbrechen kontr.: Gemacht Hauptdokument Seiten 16-40
 - ✓ Korrekturen ausgeführt Seiten 16-40
 - ✓ Andere Korrekturen, siehe Kontroll-Verz. (Das Kontroll-Verzeichnis ergänzen: Taktinhalte, Vorzeichen am Seitenanfang)
 - ✓ Taktdauern
 - ✓ Am Zeilenanfang Versetzungszeichen in Klammern setzen
 - ✓ Instrumentenumfänge kontr.
 - ✓ Korrekturvergleich

- ✓ Dynamik und Artikulation im Hauptdokument einsetzen.
- ✓ Ev. im 3. Teil die Legatobögen bei verschiedenen Silben durch gestrichelte Legatobögen ersetzen.
- ✓ Stimmen des 2. Teils ziehen und in die Stimmen des 1. Teils einsetzen.
- ✓ Balken durchbrechen und doppeltpunktierte Pausen im 1. Teil kontrollieren
- ✓ am Zeilenanfang Versetzungszeichen in Klammern im 1. Teil kontrollieren
- ✓ Instrumentenumfänge im 1. Teil kontrollieren
- ✓ Die entsprechenden Korrekturen ausführen in der Partitur, in allen Stimmen und in der Version „Charyptin-Fragmente“. Zuerst Cl.-Marginalien setzen. Gemacht.
- ✓ Ausdruck, ev. auch nochmals den 2. Teil wegen den Cl.-Marginalien ausdrucken.
- ✓ Den Partitur-Ausdruck mit dem Korrektur-Exemplar vergleichen.
- ✓ Den layoutmäßig verschoben und korrigierten 1. Teil mit dem Ausdruck vom 27.8.10 grob vergleichen: Sind die Akkoladen auf der gleichen Höhe?
- ✓ Die Stimmen ausdrucken.
- ✓ Die Stimmen mit der Partitur vergleichen. Gemacht: Flöte, Klarinette, Violine, Cello
- ✓ Partitur-Korrekturen gemacht. Noch ausdrucken und kontrollieren.
- ✓ Stimmen-Korrekturen ausführen. Gemacht.
- ✓ Erneuter Stimmen-Ausdruck und Korrekturen-Kontrollen (vergleichen)
- ✓ Stimmen-Ausdruck beidseitig und einseitig

Nach dem Versenden der Stimmen:

- Neuausdruck und Grobvergleich mit „Charyptin-Fragmente“
- Vorwort, Nachwort, Titelblatt usw.
- Werkkommentar
- Protokoll ordnen
- Skizzen ordnen
- Seiten durchzählen
- ✓ Die hohen Cellotöne anschreiben.
- Überall Artikulation setzen.
- Überall Vorzeichen setzen.
- ✓ Charyptin-Version mit hohem Bariton ins Hauptdokument und in die Hilfsdatei kopieren.
- (✓) Ev. ab Takt 44 die VB kursiv setzen. Ev. alle VB kursiv und fett setzen.
- ✓ Zusammenklangkontrolle bei den quasi-Akkorden Takt 5ff
- ✓ Ev. bei den Vokalteilen die Staccato-Zeichen entfernen: Nein, lassen.
- ✓ Taktinhalt-Kontrolle
- ✓ Das Eintippen des verloren Gegangenen kontrollieren.
- ✓ Wenn alles bearbeitet ist: Gesamtausdruck und Grobvergleich.
- ✓ Seiten 6-7 ausdrucken.
- ✓ Andere Notenköpfe für die Geräuschtöne.
- ✓ Auch für das Kehlkopfnattern in beiden Dokumenten andere Notenköpfe wählen.
- ✓ Eckige Notenköpfe für tonlos in Takt 28 und 39ff setzen.
- ✓ Kreisbewegung zeichnen.
- ✓ Seite 1 editieren: Vorlauf vor dem Stück.
- ✓ Alles Legato oder non legato? D.h. den Anfang des Stückes artikulatorisch gestalten.
- ✓ Das Klavier aus der Partitur entfernen.
- ✓ Ev. Fass. 5 bis Seite 8 ausdrucken und auf Papier weiterkomponieren.
- ✓ Dynamik Takte 65/66.

- √ Das HyperScribe-Material kontrapunktisch lesen und anpassen: (möglichst) keine Okta-
ven. Klar bestimmen: was kommt zusammen, was kommt nicht zusammen?
- √ Artikulatorisch und dynamisch gestalten.
- √ Den Instrumentalkanon in A6 klangfärblich gestalten (& fragmentarische Tonhöhen).
- ev. Alternativen für T. 39ff. Ev. ad lib.
- Tempofrage für den C-Teil.

Die Kompositionsmethode „Gewebe aus kleinen Zellen“ weiterführen.

Ganz am Schluß: Taktzahlen der „Charyptin-Fragmente“-Vokalduos in {} bezügl. „Charyp-
tin“-Ensemblestück.

Brainstorming / Vorgehen:

- Alles aus einem Guß oder unterschiedlichste Besetzungs- und Texturvarianten (auch von
kürzester Dauer)? → Das Zweite.
- Vorgehen: kürzeste Bruchstücke und Fragmente komponieren und diese aneinanderreihen
bzw. ineinander verzahnen.

Umgang mit der Tripel-Funktion Dirigent-Bariton-Klavier: Pro Abschnitt definieren, in wel-
cher Funktion ich mitspiele (oder auch mal einen Abschnitt pausiere). → Alternative (gilt):
Auf die Klavierfunktion in diesem Stück verzichten.

Das heißt: mehr noch als in den vorangegangenen Ensemblestücken mit den verschiedenen
Besetzungsvarianten arbeiten (Vokalduo mit Strch.-pizz., mit Fl.-pizz., Klav. mit versch. Soli
...) Mit anderen Worten: Während in „Srang“, „Sokrak“ und „Luup“ die Stimme sozusagen
immer dabei war, werden nun in „Charyptin“ die Vokalpartien mehrheitlich in Vokalblöcke
zusammengefaßt und von den Instrumentalblöcken getrennt, auch wenn die Instrumente bei
den Vokalblöcken manchmal mitspielen.

1. Teil des Stückes, Takte 1-99:

Konkretes Brainstorming:

Beginn mit dem Flag.-,e1“ des Cellos. Dieser Ton bleibt während einiger Zeit ein Referenz-
ton, an dem sich die anderen reiben. (Gilt nicht.)

Andere Möglichkeit:

1. Teil des 1. Teils (ca. 2 Min.):

Anfangs nur amorph, zwischen Geräusch und Ton („Amorphe Einleitung zwischen Geräusch
und Ton“): nur Vorschläge (presto poss., jeder in einem eigenen Tempo), sempre molto sul
pont. fast tonlos / immer viel Luft, (geräuschhaft) fast tonlos [ausgeschriebenes presto poss.:
ca. 11:8 bzw. 32tel Quintolen und Sextolen]

Kleinstfragmente und -motive, am Rande des Verklingens, fügen sich allmählich zu einer
Struktur. Nur Fl-CI-Vn-Vc

Die Dichte variieren: dünn -> dichter, Pause, dicht in ruckartigen Schüben, von kürzeren und
längeren Pausen durchbrochen

Ausgeführt:

- Amorpher Anfang zwischen Geräusch und Ton. sempre molto sul pont., Geräuschhaft, fast
tonlos / viel Luft, Geräuschhaft, fast tonlos

- Zögerliches Ansetzen. Erschrecktes Aufhören, wenn etwas anderes geschieht (3x: bei Einsatz Vn T. 1, bei Einsatz Fl T. 2, bei Einsatz Cl T.3). Vereinzelt beginnen, ein teilweise sich finden von Cello und Violine Ende T. 1, und von Flöte, Violine und Cello in T. 3, bis sich alle 4 Instrumente in T. 4 zu gemeinsamem Musizieren finden.
- T.4-8: „Akkordisches Zusammenspiel“.
- T.9: Damit das Zusammenspiel nicht starr wird, sondern sich weiterentwickeln kann, wird die Synchronität aufgebrochen, d.h. asynchron-kontrapunktisch.
- T. 10: **Kompositionsweise:** Ich habe 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.
- T.10-14: Die 4/4-Modelle der einzelnen Stimmen der T. 10-11 werden zweimal sequenziert und jedes Mal eine große Terz aufwärts transponiert. (Tonhöhen „frei“ bzw. kontextuell.)

--

2. Teil des 1. Teils, ab T. 15 (ca. 2 Min.): Version für „Charyptin-Fragmente“

[Die Taktzahlen beziehen sich auf die „Charyptin“-Komposition der **Fassung 4:** „Septett 2010-4.mus“. Die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf „Charyptin-Fragmente“ für Vokalduo (immer 14 Takt-Nummern weniger.)]

Die Fassung „Charyptin-Fragmente, hoch.mus“ weicht von der Fassung „Charyptin-Fragmente, tief.mus“ an folgenden Stellen ab:

- Teil B, Sopran, letzter Ton T. 44: „b“ statt „fis“ (Leitton zu „a“ statt zu „g“).
- Teil B, Bariton, letzter Ton T. 44: das „as“ als „gis“ geschrieben (Leitton zu „a“ statt zu „g“).
- Teil B, der ganze Bariton solo-Teil T. 45-50 ist einen Ganzton nach oben transponiert.
- Der ganze Teil C, T. 52-64 ist eine große Terz nach oben transponiert („C-Dur“ statt „As-Dur“).
- In „Charyptin“ für Ensemble kommt die hohe Fassung zur Anwendung.

Sopran und Bariton beginnen im Geräuschhaften, punktuell geräuschhaft unterstützt von den vier anderen Instrumenten. Allmählich zu halb Gesungenem.

Möglichkeiten:

1. Phase: Der eine legt den Teppich für die Soli des anderen.

2. Phase: Beide solieren (imitatorisch).

- Bariton spricht scharfe Konsonantenkonstrukte, während der Sopran sulawedisch singt.

Sopran hat „konkrete“ sulawedische Wörter.

Bariton hat abstrakte Konsonantenkonstrukte.

Das Eine wächst aus dem anderen heraus, indem immer zuerst eine führende Lead-Stimme komponiert wird (zuerst nur die Wörter bzw. Konsonantenkonstrukte, dann die Rhythmen) und dann die andere Stimme als Kommentar dazu komponiert wird (Konsonanten und Vokale bzw. Phoneme bleiben in der folgenden Stimme hängen, werden übernommen und umgelautet. In diesen Prozeß des Übernehmens und Umlautens werden allmählich auch die Instrumente einbezogen, bis alle daran (als Tutti) beteiligt sind außer dem Klavier.

Weiteres Brainstorming:

- Tiefe Gliss.-Fragmente

Konkrete Ausführung:

[Die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf „Charyptin-Fragmente“.]

{Die Zahlen in geschweiften Klammern beziehen sich auf „Charyptin“ für Ensemble.}

1. Zyklus: T. 15-46 [1-32]

- 1. Phrase (A1): T. 15-18 [1-4] {15-18}: Sopran-Teppich: Mikrotontriller mit geschlossenem Mund. Bariton-Soli: Scharfe Konsonantenkonstrukte. (Taktarten: 4-3-4-3 = Taktfolge des Gesprochenen, Variante 1)
- 2. Phrase (A2): T. 20-24 [6-10] {29-33}: Bariton-Teppich: Kehlkopfkattern. Sopran-Soli: hohe Koloratur-Fragmente. (Taktarten: 3-2-3-2-3 = Koloraturen-Taktfolge, immer gleich)
- 3. Phrase (A3): T. 26-28 [12-14] {35-37}: Sopran-Teppich: Obertongesang. Bariton-Soli: Scharfe Konsonantenkonstrukte. (Taktarten: 4-3-4 = Taktfolge des Gesprochenen, Variante 2)
- 4. Phrase (A4): T. 30-34 [16-20] {69-73}: Bariton-Emanzipation / Übergangsphase: Bariton: ruhige Unterstimme in Tritoni. Sopran-Soli: hohe Koloratur-Fragmente, zerstückelt. (Taktarten: 3-2-3-2-3)
- 5. Phrase (A5): T. 36-40 [22-26] {75-79}: Beide Stimmen stark fragmentiert. (Taktarten: 3-2-3-2-3). Textlich macht der Bariton den Krebs des Soprans.
- 6. Phrase (A6): T. 42-46 [28-32] {94-98}: Der Rhythmus von A1 bzw. der T. 15-18 [1-4] {15-18} und A3 bzw. der T. 26-28 [12-14] {35-37}, nun aber rhythmisch gesprochen (stimmhaft), ohne Tonhöhe. (Quasi Reprise der 1. Phrase.) (Taktarten: 4-3-4-3-4 = Taktfolge des Gesprochenen, Variante 3). Text: Da in A6 die Bariton-T. 42 [28] {94} und 46 [32] {98} rhythmisch dem Bariton-T. 15 [1] {15} in A1 entsprechen, wird auch der Text von dort übernommen, aber vokalisiert („vokalreiches Sulawedisch“). Das Gleiche geschieht auch in den Bariton-T. 44-45 [30-31] {96-97} in A6, die rhythmisch von den Bariton-T. 17-18 [3-4] {17-18} in A1 übernommen wurden. Nur der von Bariton-T. 16 [2] {16} in A1 übernommene Bariton-T. 43 [29] {95} in A6 wird anders textiert. Der Sopran-T. 42 [28] {94} in A6 antizipiert textlich den Bariton-T. 43 [29] {95} in A6.

2. Zyklus (B): T. 48-64 [34-50] {100-116}: Durchgehende Bariton-Linie. Dazu vom Sopran ein Kontrapunkt aus Reden und Gigsen: Gesprochenes wechselt sich ab mit ganz leisen Koloraturfragmenten hinter vorgehaltener Hand.

Konkrete Ausführung:

Zuerst den Bariton durchkomponieren.

Sopran: Sopran T. 48-54 [34-40]: Immer beim Triolen-Abwärts-Auftakt des Baritons vom kleinen „a“ aus: gesprochen. Bei Melodielinien des Baritons: Koloraturfragmente leise hinter vorgehaltener Hand gesungen. Ausnahme: Ab T. 56 [42] wehrt sich der Sopran gegen diese Rollenzuteilung und will nicht mehr sprechen, sondern singen, und zwar auch nicht mehr zerstückelt, sondern Belcanto. In T. 57 [43] sucht er sogar fast den Gleichklang mit dem Bariton als Abschluß des gemeinsamen Gesangs, bevor der Bariton alleine weitergeht. (Ein Solo, das in der Version mit den Instrumenten als führende Kanonstimme Verwendung finden kann, die aber von den Instrumenten zuerst genau, aber allmählich immer ungenauer („verformt“) imitiert wird.)

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.

Detailfragen: In T. 55 [41] ist die Oktave c1-c2 der Auslöser für den Bariton, diesen Ton zu verlassen. Die Quintenparallele im Übergang von T. 56 [42] zu T. 57 [43] signalisiert das „verschmelzende“ Zusammenkommen beider Stimmen.

3. Zyklus (C): T. 66-79 [52-65] {180-193}: Hastiger Sprechgesang in beiden Stimmen.

Zuerst wieder den Bariton durchkomponieren (T. 66-71 [52-57]). Er beginnt hastig und verlangsamt sich dann allmählich.

In der Mitte von T. 69 [55] ist die Achse für den Sopran, der die Bariton-Stimme als Krebs bringt.

Ab T. 73 [59] kommt nochmals der Bariton, diesmal mit der Umkehrung. (Die Krebsumkehrung als logische Fortsetzung entfällt als redundant.)

Textlich entspricht dem, daß der Sopran in T. 67-72 [53-58] den Krebs des Baritons T. 66-71 [52-57] bringt. Die Umkehrung ab T. 73 [59] wird textlich als Variation ausgearbeitet.

Sch ss g tgtgtgtg

Brr z g

Lör zg tgtg

Tschi-ga-raz t-g-t-g-t-g brr-d-g so.

S-g rr-tsch rö bö-rö-drö tsu

Gi-ra-ba-ra-dschu

Rr-tsch-ga-dro

S-g drö.

Ma-ra-ga fro-sek notsch

Sa-ro-ma lo ma-ri (√.)

[Vokalduo: 4:23. Takt 79: Primzahl, 23 Sekunden: Primzahl]

--

2. Teil des 1. Teils, ab T. 15: Version für „Charyptin-Ensemble“

- Konzept: Im weiteren Verlauf des Stückes geht es nun um die Auseinandersetzung des Ensembles mit den präkomponierten Vokalduos. Verschiedene Formen des Nacheinanders und Miteinanders und ineinander Verfließens. Opposition, Beschnuppern, „Integration“. Der Sopran spielt eine Art Vermittlerrolle: Manchmal mit dem Ensemble, manchmal nur als Vokalduo gegen das Ensemble.
- Längere oder kürzere oder auch gar keine Zwischenspiele zwischen den Vokalduos.
- Leises, punktuell Mitspielen und Verfremden zu den Vokalduos.
- Ev. die Vokalduos aufbrechen und verlängern. Nicht unbedingt nötig, aber die Verkettung mit den Instrumentalteilen ist wichtig.

Vorgehen:

Brainstormartiges Skizzieren incl. Proportionen (Anzahl Takte und Taktwechsel als erste Strukturierung).

14 Takte (T. 1-14): Ensemble allein. Pause.

4 Takte (T. 15-19): Vokalduo allein. & 2/4-Takt Pause.

5 Takte Ensemble: Taktartenfolge wie T. 1-5: 5/4, 7/8, 4/4, 5/8, 3/4

- T. 20-23: Das Ensemble beginnt erneut zögerlich. Wie bei der Einleitung entwickelt es sich innerhalb von 4 Takten aus der Vereinzelung zum Zusammenspiel. Es findet aber kaum richtig zu einer eigenen Gegenposition zum Vokalduo. Es kapituliert und übernimmt das Material des Vokalduos:
- T. 24-27: Kanonische Wiederaufnahme des Vokalduo-Materials von T. 15-18. Damit ist wie in den „Charyptin-Fragmenten“ das Vokalduo bereit für die nächste Phrase.
- T. 28: Das Cello antizipiert das folgende Kehlkopfknattern des Baritons.
- Es folgen die beiden Vokalduos A2 und A3 aneinander, a cappella.

- T. 39: Das Cello nimmt den T. 28 nochmals auf und versucht ihn weiterzuführen: (arco) übertriebener Bogendruck (leise, nur Geräusch) -> ord. -> flautando (kaum Bogendruck) -> Bogenkreisen auf der Saite (hier setzt die Geige ein und sie machen es als Duett) -> Trem. c.l., Übergang tonlos zu Ton (hier setzt die Flöte ein) -> abwechseln ord-flag -> Flag.
- Ab T. 44: Ein allmähliches In-Bewegung-kommen von langen zu immer kürzeren Notenwerten. Alle wieder geräuschhaft: VB wie am Anfang des Stückes, aber jetzt mit Trem., zuerst nur die Töne komponieren, dann die Spielarten
- ➔ **Versuch einer systematischen Beschleunigung:** Ausgehend vom längsten Dauernwert in der Violine T. 44/45 (5 Viertel) jeden nachfolgend eintretenden Dauernwert jeweils um einen 32tel verkürzen, bis als kleinster Notenwert ein 32tel-Wert erreicht ist (in Bezug zur „Urformel“ im Violoncello von T. 10).
- 1. Fassung jeweils mit 1/16-Pausen zwischen den Dauern (gemäß der „Urformel“ im Violoncello von T. 10): Dies würde den ganzen Prozeß aber unnötig verschleiern („verfälschen“). (Siehe Finale-„Charyptin-Hilfsdatei.mus“.)
- 2. Fassung (gilt): Ohne Pausen. Vorteil: Im 10. Takt nach Beginn des Prozesses (in T. 53) kommen alle Instrumente auf die Eins des Taktes zusammen, da sich die Einsatzabstände bei jeder Dauernreduktion um einen 32tel verringern. Da die Einsatzabstände am Anfang pro Instrument 8/32 (1 Viertel) betragen, kommen sie nach 8 Durchgängen (bzw. 8 sich verkürzenden Dauern) auf Null. (Siehe Finale-„Charyptin-Hilfsdatei2.mus“.)
- Wenn nun die Tonhöhenentwicklung ebenso systematisch wie die Dauern-Entwicklung gestaltet sein soll, also als steigende Chromatik angelegt wird, dann erreichen wir im 10. Takt nach Beginn des Prozesses (auf die Eins von T. 53) nicht wie ursprünglich geplant einen Einklang, sondern einen Cluster (der aber eine ähnliche Bedeutung hat wie der Einklang). Diese Eins von T. 53 wird gleichzeitig zum Umschlagpunkt, von dem aus die steigende Chromatik (bei gleichbleibender Verteilung auf die Instrumente) umgestellt wird: Statt c-cis-d-es ergibt es nun d-cis-c-h. Es kippt also ins Gegenteil, in die Abwärtsbewegung. (Siehe Finale-„Charyptin-Hilfsdatei3.mus“.)
- Registermäßig gelangt mit diesem Prozeß jedes Instrument aus seiner tiefsten Lage in seine (fast) höchste Lage.
- Klangfärblich entspricht dem eine Entwicklung vom Geräusch zum „reinen Ton“. (Ab den Tonwiederholungen ist der Klang „unverfremdet“.)

Nach einer Pause könnte es nun kleingliedrig weitergehen, da die kleinen Notenwerte (32tel) nun erreicht worden sind.

(30.7.2010)

T. 54ff: Da vorher das Tutti in der höchsten Lage fortissimo mit langen Melodiebögen beendet hat, spielen nun alle Instrumente in ihrer tiefsten Lage pianissimo mit kürzesten Motiven. Versuch einer algorithmischen Definition: 1-4 Töne, innerhalb jeder Stimme komplementärharmonisch, Pausen analog zu den T. 10-14 vorwiegend 16tel und punktierte 16tel (anderes dazwischen). Jede Stimme für sich durchkomponieren.

➔ Andere Vorgehensweise (gilt): Das Cello wird in den T. 54-68 (sozusagen als c.f.) durchkomponiert. Die anderen Stimmen wie Schatten dranhängen (linearer Kontrapunkt, **aus wenigen Intervallen** (aus fast nichts) **entwickelt, komplementärharmonisch**, stimmenimmanent gedacht). Und später hängen sich alle Instrumente an die Töne des Vokalduos.

- T. 54-56: Sukzessiv-polyphoner Eintritt der einzelnen Stimmen mit eigenen, sich voneinander unterscheidenden Motiven: In der Violine werden Tritonus und 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 auf die beiden anderen Intervalle kleine Sekunde und Tritonus.

- T. 56: Die Violine führt die großen Sekunden und den Tritonus weiter.
- Im Übergang von T. 56 zu T. 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 eingepackt.
- T. 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 fis (ges in Takt 58) als Vergrößerung und Krebs des Cello-Motivs fis-c von Takt 57.
- T. 58: Auflösung der relativ dichten Satzstruktur. Wieder die große Sekunde in der Flöte (ais-gis), in der Klarinette (c-d) und in der Violine (cis-dis), im Gegensatz zur kleinen Sekunde a-ais in der Flöte und ebenfalls a-b in T. 59 in der Geige.
- T. 59: Dichte-Parameter: Der Satz verdünnt sich von der Vierstimmigkeit auf die Einstimmigkeit des Cellos.
- T. 60 und Anfang T. 61: Virtuose Reaktion auf diesen dünnen Takt 59 (vorwiegende Intervalle: kleine Sekunde (gespreizt und komplementär) und Tritonus).
- T. 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.
- T. 62: Pausentakt der drei Instrumente, in dem sie sich sozusagen vom Fehlschlag erholen.
- T. 63: Erneuter Versuch des Zusammenkommens: Aber das Cello macht noch nicht richtig mit.
- T. 64: Reaktion der drei Instrumente auf die Sperrigkeit des Cellos: Motiv-Antworten auf das Cello, komplementärharmonisch (d.h.: die Flöte füllt das Cello-Intervalle aus und übergibt dann das „b“ an die Klarinette; im Takt kommen fast alle 12 Halbtöne vor). Letzte quasi polyphone Selbständigkeit der Stimmen, die sich nur noch als durchbrochene Einstimmigkeit entpuppt.
- T. 65: Jetzt endlich finden sich alle Stimmen (im Gegensatz zu T. 63) zur Simultaneität zusammen. Der Akkord beginnt sehr dissonant in kl. Sekund-/kl. 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 kl. Sekund-(Cluster-) Zusammenklang, ebenfalls sehr dissonant: Das Zusammenkommen der vier Instrumente geschieht sozusagen nicht in Harmonie.
- T. 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 T. 65, aber erstens nicht simultan, sondern sukzessiv, und zweitens nicht mehr explizit zu Ende geführt.
- T. 69: Vc-Zweiklang: 2 Abstands-Felder. Das Cello antizipiert das Sopran-a und übernimmt das Bariton-b. Die Violine übernimmt das Sopran-g und in T. 70 übernimmt sie das Bariton-d als d-Saite, setzt darauf aber das große-Terz-Flageolett, was das fis ergibt.

- T. 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 antizipiert sie das Sopran-a mit dem b-a-Motiv, das die Oktaven zum Cello betont und gleichzeitig den Klarinettenübergang T. 71-72 vorausnimmt.
- T. 71: Flöte startet beim Sopran (cis), Klarinette startet bei der Flöte (h) und macht die Verbindung zum Bariton (ges).
- Übergang T. 71-72: Flöte und Klarinette übernehmen die Violine-Cello-Töne.
- T. 73, Flöte: Zuerst Umkehrung von Gesang T. 71 (ab 3. Ton) [mit dem 3. Ton streift sie das Cello-fis], dann Gerade von Gesang T. 72. (Flöte und Klarinette streifen beide mehrmals das Violinen-a.)
- T. 73, Klarinette: Zuerst Gerade von Gesang T. 71 (ab 3. Ton) [mit dem 2. Ton streift sie das Sopran-h], dann Umkehrung von Gesang T. 72.
- Abschnitt A5, T. 75/76: Die erste Schwierigkeit bestand darin, im dichten Gesangs-Satz überhaupt für die Instrumente Platz zu schaffen: Vergrößerung der Taktarten: der 3/4-Takt wird zu einem 7/4, der 2/4-Takt wird zu einem 5/4.
- T. 75: Sopran- und Bariton-Töne 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), bevor sich Flöte und Cello noch für ein Viertel (den 4. Viertel) von diesem engen Korsett befreien. Die Gegenstimmen von Klarinette und Geige in diesem befreiten 6. Viertel erklingen erst im T. 76, und zwar in der Vergrößerung und gegeneinander verschoben. (Durch die strenge Symmetriebildung in Flöte und Klarinette entsteht die Oktave dis1-dis2: Flöte und Klarinette setzen je einen Halbton ober- bzw. unterhalb des Bariton-es ein: e2 bzw. d1. Die gleiche Oktave entsteht durch die Verschiebung von Violine und Klarinette in T. 76. In diesen beiden Figuren kommen noch vermehrt gleiche Töne vor.)
- T. 77-79: ausgesparter Instrumentalsatz, der am Schluß die tonale Tendenz verstärkt (C-Dur).

Ab T. 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 die Violine als cantus firmus durchkomponieren (vorwiegend mit dem Material des Ausgangsmotivs: kl. Sekunde und Tritonus). Auch wieder wie beim Cello c.f. ab T. 54 nur kleingliedrige Motive (keine ausladenden Melodien). Dann die anderen Stimmen motivisch-intervallisch-kontrapunktisch dazu setzen. Dabei dürfen die Takte ohne weiteres nach Bedarf geweitet werden.
- T. 81-84: Die Gegenstimmen Flöte, Klarinette und Cello zum c.f. der Geige orientieren sich zwar immer noch vorwiegend am Ausgangsmotiv der Geige (kl. 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.
- Gemäß Formplan muß es aber wilder sein. Also muß ich nicht eine skrupulös kontrapunktische Methode anwenden, sondern eine wildere, freiere; d.h. in diesem Fall: für die Gegenstimmen mit HyperScribe wild improvisieren.

Am 14.8.2010 für alle 4 Instrumente Material in HyperScribe eingespielt.

- Flöte ev. ab T. 20 der HyperScribe-Datei verwenden → verwendet: T. 20-29 in die T. 83-92 des Hauptdokuments.
- Klarinette ev. ab T. 28 der HyperScribe-Datei verwenden → verwendet: T. 28-37 in die T. 83-92 des Hauptdokuments.
- Violine ev. ab T. 28 od. ab T. 29 der HyperScribe-Datei verwenden in T. 83 des Hauptdokuments. Eigentlich ist der c.f. bereits komponiert, deshalb nichts verwendet.
- Cello ev. ab T. 14 der HyperScribe-Datei verwenden, eher nicht ab T. 28 → verwendet: T. 14-24 in die T. 82-92 des Hauptdokuments.

(16.8.2010)

- Die Tonhöhen und Rhythmen des HyperScribe-Materials im kontrapunktischen Kontext lesen und anpassen: (möglichst) keine Oktaven. Klar bestimmen: was kommt zusammen, was kommt nicht zusammen? (Zweiklänge gleich lang). (Am 16.8.2010 gemacht.)
- Artikulation. (Am 17.8.2010 gemacht.)
- T.94: Statt einem allmählichen Übergang vom Ton ins Geräusch kippt es plötzlich um ins Geräusch.
- **Instrumentalbegleitung T. 94-98 (A6):**
 - Es soll kein direkter Zusammenhang zum Gesprochenen hergestellt werden, sondern eine sozusagen unabhängige Schicht darunter gelegt werden. Am besten weiteres Material aus dem HyperScribe.
 - Nicht zu dicht: Nur jedes 3. Ereignis. Die 4/4-Takte wie $\frac{3}{4}$ -Takte behandeln, d.h. nur zu 3 Vierteln auffüllen.
 - Geräuschmäßig verfremden. Sehr leise.
 - → Oder: Wiederaufnahme der Geräusche ab T. 24, die sich auf das Vokalduo ab T. 15 (A1) beziehen. Dies wäre insofern sinnvoll, als sich das Vokalduo A6 auf die Vokalduos A1 und A3 bezieht.
 - Also (gilt): Innerhalb A6 einen Doppelkanon bauen, der „ausgelichtet“ wird: Zuerst die Vokalstimmen in die Instrumente kopieren, dann ausdünnen, dann klangfarblich bearbeiten. (Kanon kontrolliert.)
 - Warum ausdünnen? Die andere Möglichkeit bestände darin, den Instrumentalklangteppich dicht, aber leise unter den Vokalstimmen durchlaufen zu lassen. (Gilt.)

(17.8.2010)

- Also (gilt für A6, T. 94-98): Ein **Doppelkanon**, beide „Themen“ zuerst vorgetragen von Sopran und Bariton, dann in verfremdeter Art von Flöte und Klarinette (Text ins Mundstück gesprochen), dann noch mehr verfremdet von Geige und Cello (ohne Text, nur noch als rhythmisiertes Geräusch). Warum einen Kanon? Weil er in Bezug steht zum Kanon, der ab T. 25 beginnt und der wiederum eine kanonische Wiederaufnahme des Vokalduo-Materials von T. 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 (T.1-99).

2. Teil des Stückes, Takte 100-193

Das Sopran-Bariton-Duo ab T. 100 ist von den „Charyptin-Fragmenten“ her gegeben. Dazu sollen jetzt noch die Instrumente komponiert werden.

- Instrumente ab T. 112: Die Instrumente sollen das Bariton-„Thema“ ab T. 111 quasi fugenartig imitieren, aber mit jedem weiteren Instrumentaleinsatz soll es zunehmend „unge-nauer“ imitiert werden. Dann folgt ein längerer vierstimmiger kontrapunktischer Satz, in dem jedes Instrument seinen eigenen Weg geht (in HyperScribe unabhängig von den anderen Instrumenten improvisieren), in dem aber nicht stets alle 4 Instrumente mitspielen

müssen. Sondern: Das eine Instrument arbeitet sich hoch, während die anderen zurücktreten; dann tritt allmählich ein anderes Instrument in den Vordergrund usw. Der Sopran singt dazu Kantilenen. (20.8.2010)

- HyperScribe für den 2. Teil: pro Instrument je 5 Min. einspielen, d.h. im Tempo Viertel=54 je ca. 100 Takte:
- Flöte: T. 39-155 im HyperScribe-Dokument „Hyper Flöte, 14.8.2010.mus“ → Verwendet: T. 39-102 des HyperScribe-Dokuments in T. 18-80 der Hilfsdatei bzw. in T. 116-178 des Hauptdokuments.
- Klarinette: T. 44-149 im HyperScribe-Dokument „Hyper Klarinette, 14.8.2010.mus“ → Verwendet: T. 44-108 des HyperScribe-Dokuments in T. 17-80 der Hilfsdatei bzw. in T. 115-178 des Hauptdokuments.
- Violine: T. 46-153 im HyperScribe-Dokument „Hyper Violine, 14.8.2010.mus“ → Verwendet: T. 46-110 des HyperScribe-Dokuments in T. 16-80 der Hilfsdatei bzw. in T. 114-178 des Hauptdokuments.
- Cello: T. 42-152 im HyperScribe-Dokument „Hyper Cello, 14.8.2010.mus“ → Verwendet: T. 42-109 des HyperScribe-Dokuments in T. 14-80 der Hilfsdatei bzw. in T. 122-178 des Hauptdokuments.
- Sopran: T. 1-115 im HyperScribe-Dokument „Hyper Sopran, 21.8.2010.mus“ → Verwendet: T. 16-34 des HyperScribe-Dokuments in T. 60-78 der Hilfsdatei bzw. in T. 158-176 des Hauptdokuments.
Verworfenne Ideen: Vielleicht eine freie Sopranstimme aus den gerade nicht verwendeten Tönen komponieren (jeweils so lange Töne, bis der gleiche Ton in einem Instrument kommt). Die Sopranstimme kann ad lib. gesungen werden oder auch nicht.
- Alle Improvisationen habe ich am 14.8.2010 und am 21.8.2010 eingespielt.
- Das HyperScribe-Material in das Hilfsdokument abschreiben und die Taktinhalte kontrollieren. Gemacht.
- Bearbeitung des HyperScribe-Materials:
 1. Nur leicht veränderte Abschrift: Siehe Dokument „Hilfsdatei 2. Teil-1.mus“
 2. Lineare Strukturierung. Gewichtungen. Jede Stimme in sich stimmig und interessant gestalten. Sowie: Kontextuelle Strukturierung. Kontrapunktisch. Nicht zu überladen, ev. ausdünnen, Atempausen setzen, Haltetöne setzen, Koinzidenzen, Haupt- und Nebenstimmen, Takte erweitern, gegensätzliche Abschnitte. Es müssen nicht immer alle Instrumente mitspielen → Formbildung durch Instrumentation: Siehe Dokument „Hilfsdatei 2. Teil-2.mus“
- Artikulation: Alles non legato? Oder differenzierte Artikulation? Der Gesang setzt mit einem gemeinsamen langen Flötenton ein.

Vergleich „Hilfsdatei 2. Teil-1.mus“ zu „Hilfsdatei 2. Teil-2.mus“:

Die Taktzahlen beziehen sich auf die Hilfsdateien, die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf das Hauptdokument.

- Kontrapunkt T. 14/15 [112/113] in Ordnung.

1. Evaluation:

- T. 16 [114]: Oktave G-g zwischen Cello und Geige bringt nichts. Hingegen wäre der nachschlagende Tritonus es1-a in der Geige gut. (Bariton: h-c1-fis, Cello: c-des-G, Geige: es1-a, aber das „a“ einwenig später.) Also „g“ in der Geige entfernen und durch das Cello-„a“ ersetzen.

- T. 16 [114]: Die nachschlagende Oktave h-H in Bariton und Cello ist neckisch.
- T. 17 [115]: Das „a“ fungiert als Tonübergabe zwischen den Instrumenten.
- T. 17 [115]: Die Figur „a-b-a“ in der Klarinette ist etwas kitschig: das letzte „a“ entfernen.
- T. 18 [116]: Die Oktave in Bariton und Flöte (d1-d2) stört mich gar nicht, sondern gibt der Stelle einen gewissen Glanz. (Ossia wäre „es2“.)
- T. 18 [116]: Das Unkoordinierte am Taktende stört mich. Gut wäre, wenn erstens der Schlußton des Baritons mit den Instrumenten synchron wäre, und wenn zweitens die Klarinette das c1 dem Cello als Halteton übergeben könnte. Deshalb verschiebe ich Flöte, Klarinette und Cello in den letzten beiden Vierteln entsprechend. So kommt der Cello-Halteton auch nicht mehr zu früh.
- T. 19 [117]: Die Oktave fis1-fis zwischen Klarinette und Cello ergibt eine originelle Phrasenverknüpfung. Interessant wird dadurch die zweimal abgedunkelte / getrübbte Oktave fis-f (Cello) und fis2-g (Violine).
- T. 20 [118]: Die Dreiklang-Anklänge in der ersten Takthälfte (D-Dur/Moll, f-Moll) und in der zweiten Takthälfte (A-Dur sowie Dominantseptakkord über „g“ am Taktende) sind zu kurz, um als störend wahrgenommen zu werden. Aber sie hellen die Stelle etwas auf.
- T. 20 [118]: Die Pause in allen Instrumenten in der Taktmitte bildet ein natürliches Phrasenende und kann verlängert werden. (Ich muß diese phrasengliedernden (Fermaten-)Pausen einsetzen, um formal diesen klanglich etwas gleichförmigen vierstimmigen Satz zu strukturieren, wie Boulez es in den „Structures Ia“ getan hat.) Dem Wunsch, auch das „c“ von Violine und Cello bis ans Phrasenende zu verlängern, widerstehe ich. Dadurch wirkt das a-Moll nur latent in die Pause hinein, aber nicht aufdringlich.
- Fortsetzung: Die Oktave A-a2 in Cello-Violine in T. 21 [119] (Ossia wäre as2) stören in diesem linearen, aufgelockerten und schnellen Satz sowenig wie die Oktave Fis-fis2 Ende T. 22 [120], die Oktave b1-b Ende T. 23 [121], der G-Dur und der F-Dur-Dreiklang in der 1. Takthälfte 24 [122], das fast Es-Dur Anfang Takt 25 [123], das penetrante C-g Anfang Takt 26 [124], die Oktave vor der Fermate in T. 27 [125], die Oktave d2-d Ende T. 28 [126], der C -Dur-Dreiklang Ende des 1. Viertels in T. 29 [127], die Oktave c2-c3 im gleichen Takt, die fast-Oktave a2-a A oder die Oktave g2-G in der ersten Hälfte von T. 30 [128]. Über den Einklang a1 in T. 30 [128] könnte man streiten.

Daraus folgt: **Diese Oktaven und tonalen Elemente** verleihen dem sonst etwas gleichförmigen Satz Farbtupfer und Schwerpunkte, ohne die er sonst etwas grau wirken könnte. **Was bleibt, wenn die Atonalität ausgeschöpft ist? Nicht ein Verharren im Grau, sondern das Ausloten der Grenzbereiche zwischen Atonalität und Tonalität.**

Im dichten 5-stimmigen Satz sind die Oktaven weniger heikel als im durchsichtg-dünnen Satz. Sie werden dann eher als farbige Instrumentierung empfunden.

Nachschlagende Oktaven werden sehr oft auch als Instrumentierung eines Einzeltons aufgefaßt. Bei Schlußbildungen kommen oft tonale Akkorde vor, da diese besser abschließen.

Differenzierung: Generell dürfen Oktaven und tonale Elemente vorkommen, wenn sie dem Satz Farbigkeit und Schwerpunkte verleihen – und wenn sie im Kontext Sinn machen. Ob sie dies in jedem Fall tun oder ob sie jenachdem eher als etwas lasche Satztechnik empfunden werden, ist in jedem einzelnen Fall abzuklären. Das ist die schwierige Gratwanderung zwischen Provokation des orthodoxen Neutöners und Kitsch – und die große Detailarbeit. Also nochmals die ganze Evaluationsarbeit von vorne:

2. Evaluation:

- Ende T. 15 [113] gibt es erstmals einen A-Dur-Dreiklang (Bariton-a, Cello-cis und -e), der die tonalen Elemente einführt. Ende T. 12 [110] beginnt ein System von nachschlagenden Oktaven: Cello-B zum Geigen-b Anfang T. 13 [111].
- T. 16 [114]: Die nachschlagende Oktave h-H in Bariton und Cello ist neckisch. Dann nimmt die Geige das Bariton-c1 voraus, das dann vom Bariton und vom Cello nachgeschlagen wird. Das „des“ des Cellos wird von der Geige oktaviert übernommen. Das Gei-

gen-„as“ wird im Cello wiederholt, derweil das Bariton-„fis“ im nächsten Takt von der Klarinette übernommen wird.

- T. 16 [114]: Die ursprünglich Oktave G-g zwischen Cello und Geige bringt nichts. Hingegen wäre der nachschlagende Tritonus es1-a in der Geige gut. (Bariton: h-c1-fis, Cello: c-des-G, Geige: es1-a, aber das „a“ ein wenig später. Diese Idee habe ich aber später modifiziert.)
- T. 17 [115]: Die ursprüngliche Figur „a-b-a“ in der Klarinette ist etwas kitschig: das letzte „a“ entfernen. Dieses „a“ wird aber zum „as“, da hier eine Oktave zum vorhergehenden Geigen-a1 unnötig ist.
- T. 18 [116]: Die Oktave in Bariton und Flöte (d1-d2) stört mich nicht, sondern gibt der Stelle einen gewissen Glanz. Mit dem „e“ in der Flöte wird dieser Glanz fast noch erhöht.
- T. 18 [116]: Das Unkoordinierte am Taktende stört mich. Gut wäre, wenn erstens der Schlußton des Bariton mit den Instrumenten synchron wäre, und wenn zweitens die Klarinette das c1 dem Cello als Halteton übergeben könnte. Deshalb verschiebe ich Flöte, Klarinette und Cello in den letzten beiden Vierteln entsprechend. So kommt der Cello-Halteton auch nicht mehr zu früh. Zudem endet der Bariton nun synchron mit den Instrumenten.
- T. 19 [117]: Die Oktave fis1-fis zwischen Klarinette und Cello ergibt eine originelle Phrasenverknüpfung. Interessant wird dadurch die zweimal abgedunkelte / getrübe Oktave fis-f (Cello) und fis2-g (Violine).
- T. 20 [118]: Die Dreiklang-Anklänge in der ersten Takthälfte (D-Dur/Moll, f-Moll) und in der zweiten Takthälfte (A-Dur sowie Dominantseptakkord über „g“ am Taktende) sind zu kurz, um als störend wahrgenommen zu werden. Aber sie hellen die Stelle etwas auf.
- T. 20 [118]: Die Pause in allen Instrumenten in der Taktmitte bildet ein natürliches Phrasenende und kann verlängert werden. (Ich muß diese phrasengliedernden (Fermaten-)Pausen einsetzen, um formal diesen klanglich etwas gleichförmigen vierstimmigen Satz zu strukturieren, wie Boulez es in den „Structures Ia“ getan hat.) Dem Wunsch, auch das „c“ von Violine und Cello bis ans Phrasenende zu verlängern, widerstehe ich. Dadurch wirkt das a-Moll nur latent in die Pause hinein, aber nicht aufdringlich. Trotzdem hat es eine gewisse (Phrasen-)Schlußwirkung.
- T. 21 [119]: Der Ges-Durdreiklang zu Beginn zwischen Geige und Cello wird durch das Geigen-g gleich wieder in Frage gestellt. Die Oktave A-a2 in Cello-Violine macht keinen Sinn, deshalb wird sie in der Violine durch as2 korrigiert. Der Einklang h2 in Flöte und Geige leitet die Schlußwirkung ein und bestärkt diese.
- T. 22 [120]: Die Oktave f2-f von Flöte und Cello paßt zum suchenden Anfang. Der c-Moll-Zusammenklang am Ende des 2. Viertels stört nicht. Die Oktave g1-g2 zwischen Klarinette und Geige bzw. zwischen Klarinette und Flöte ist eingebettet in das neutralisierende „as“, entweder zusammen oder nacheinander. Die Oktave fis2-Fis zwischen Geige und Cello wird ersetzt durch e2-Fis.
- T. 23 [121]: Die Oktave b1-b zwischen Flöte und Cello wird ersetzt durch b1-h.
- T. 24 [122]: Der G-Dur und der F-Dur-Zusammenklang in der 1. Takthälfte stören nicht.
- Fortsetzung aus Zeitgründen nicht mehr schriftlich begründet, sondern nur noch als Notizen in der ausgedruckten Partitur der „Hilfsdatei 2. Teil-2.mus“.

Die Dynamik im 2. Teil:

- Instrumenteneinsätze während dem Gesang (T. 112-116): piano
- Bei den folgenden Kurzabschnitten vorwiegend abschnittsweise Dynamik: Ende T. 116-118: mf; T. 118-119: piano; T. 120-123: forte mit strukturellen Nuancen (die Dynamik verdeutlicht die unterschiedlichen Strukturen); Ende T. 123-125: piano.

- Ab Ende T. 125 folgt ein längerer Abschnitt (T. 125-140), generell im mf, bei dem aber folglich, d.h. weil es ein längerer Abschnitt ist, wieder die unterschiedlichen Strukturen dynamisch verdeutlicht werden.
 - T. 141-151: dito
 - T. 148-155: 6 Kurzabschnitte, nicht mit abschnittweiser Kontrast-Dynamik, sondern mit abschnittweisem anderem Charakter, so daß alle in gleicher Dynamik bleiben.
 - T. 155-158: Schleppender Charakter, letzter Instrumentalabschnitt vor dem Gesang.
 - T. 159-176: Mit Gesang. Gruppierungen in Unterabschnitte.
 - T. 177-178: Ausklang der Instrumente.
- ➔ Es gilt folgender Versuch: Wenn die T. 126-178 in gleichbleibender mf-Dynamik und gleichbleibender Artikulation gehalten sind, haben die Strukturen dann genügend rhythmisch vorwärts treibende Kraft (Groove), um spannend zu bleiben? Der virtuose Schluß der Trennungsszene in meiner Oper „Gantenbein“ war auch *sempre forte* und hat dadurch nichts an Kraft eingebüßt. Auch der virtuose Blechbläserteil der Einleitung meiner Oper „Gantenbein“ (ab T. 102) war *sempre ff*.

Dementsprechend werden die dynamisch gegensätzlich gestalteten T. 116-125 als Suchen verstanden, bevor der rhythmische Durchbruch gefunden wurde, in dem dafür die Dynamik gleich bleibt.

Alternativen wären: (Das Problem der dynamischen Gestaltung: Kompositionsverfahren **Dynamische Gestaltung**)

- Stimmenweise Dynamik: jede Stimme dynamisch unabhängig vom Kontext gestalten. Hat global gesehen nicht so viel Wirkung, da sich dynamisch bewegte Einzelstimmen gegenseitig neutralisieren und gesamthaft in ein Einerlei münden.
- Kontextuelle Anpassung: gewisse Strukturen durch Akzente und *sforzati* dynamisch hervorholen, andere zurückstellen, um so ein **Relief** zu erhalten. Wirkt kräftig.
- Blockweise (globale) Dynamik: Abschnittweise laut oder leise oder Crescendo bzw. Decrescendo. (Wie z.B. in den „Charyptin“-Takten 116-119. Auch in vielen Xenakis-Werken.) Extrem: extreme -> Cresc. in allen Stimmen. Wirkt formal gliedernd.
- Blockweise Spielarten: col legno-ppp / Luft-ppp, pizz. usw. Wirkt formal gliedernd.
- Dauern-Fixierungen: bestimmte Artikulationsarten und dynamische Werte sind an bestimmte rhythmische Dauernwerte gekoppelt. (So z.B. in den „Charyptin“-Takten 54-61: Einzel-32tel mit Staccato-Marcato (▲), mehrere Noten mit Legatobögen, einzelne 16tel mit Staccato-Tenuto (◡), einzelne punktierte 16tel und längere Werte mit Tenuto (–). Wenn starr angewandt, kann es, wie die stimmenweise Dynamik, gesamthaft in ein Grau-in-grau münden.)
(12.9.2010)

- ➔ Vorwiegend blockweise Kontrast-Dynamik. Innerhalb der Blöcke weiche < > - Übergänge.

Alles durchkontrolliert. Veränderungen eingegeben.

ev. Teilbezeichnungen angeben (T. 151 nach Fermate: schleppend; T. 153: Der Bösewicht.

- Ev. braucht es noch ein paar Takte vor der nächsten Vokalduo-Phrase: Ev. die T. 24-27 mit Hinzunahme des Soprans verlängern. Und ev. ins halb Tonmäßige übergehen (pizz. in allen Instrumenten); ev. damit sogar die folgende Sopranmelodie antizipieren.
- Vokalduo
- T. 34- : Umgekehrter Vorgang: Das Ensemble imitiert zuerst das Vokalduo (Kehlkopfkattern auf dem Cello, die Sopran-Melodie aber nur als abgedunkelter Schatten (clt, ohne Druck ...) und sucht dann allmählich zu einer eigenen Ausdrucksweise. (Imitation Kehlkopfkattern ➔ eigene Ausdrucksweise.)

--

3. Teil (ca. 2 Min.):

Quasi Klavier solo, aber kantig unterstützt und konterkariert durch Einwürfe der anderen Instrumente und des Soprans (der instrumental gesetzt wird).

Ev. Cello tiefes C, molto sul pont.,
ppp, mit Obertonverzerrungen

Form:**Konzept:**

Werkkommentar „Charyptin-Fragment“

In diesem Stück geht es um das Ausloten der verschiedenen Zwischenbereiche zwischen Ge-flüstertem, Gesprochenem und Gesungenem, um die Suche nach Zwischenräumen und nach einer anderen Kategorie von Material, das weder gesprochen noch gesungen wird. Es sollen zerbrechliche Zustände des vokalen Ausdrucks hörbar gemacht werden. Dies beginnt bereits vor dem eigentlichen Stück in einem unmetrisierten Vorlauf zwischen Stille, Kaum-Hörbarkeit und Geräusch.

Der 1. Zyklus ist in 6 jeweils nur kurz aufleuchtende und gleich wieder verschwindende Phrasen unterteilt. In der amorphen 1. Phrase werden über Mikrotontrillern mit geschlossenem Mund nur Phonem-Fragmente bzw. Konsonantenkonstrukte gesprochen. In der 2. Phrase werden über variiertem Kehlkopfknattern hohe Koloratur-Fragmente ausgestoßen. Die 3. Phrase ist eine verkürzte Variante der 1. Phrase mit scharfen Konsonantenkonstrukten, aber statt Mikrotontrillern erklingt Obertongesang. In der 4. Phrase emanzipiert sich der Bariton zu ruhigem Gesang („wie von Ferne“), während der Sopran die zerstückelten Koloratur-Fragmente zusammenzuhalten versucht. In der 5. Phrase sind beide Stimmen stark fragmentiert („stoßartig abgerissen“), u.a. mit einem Meckerstaccato. Die 6. Phrase schließt mit scharf und stimmlos Gesprochenem in Bezug auf die 1. Phrase diesen 1. Zyklus ab.

Der 2. Zyklus wird von einer durchgehenden Bariton-Linie zusammengehalten. Dazu setzt der Sopran einen Kontrapunkt aus („hechelnd“) Gesprochenem und leisen Koloraturfragmenten hinter vorgehaltener Hand. In verschiedenen Phasen von Entfernung und Annäherung bis zu fast „verschmelzendem Zusammenkommen“ mit dem Bariton gewinnt der Sopran als einzige Stelle in diesem Stück fast so etwas wie einen Belcantogesang.

Der 3. Zyklus schließlich versinkt mit verschiedenen Transformationsformen wie Krebs und Umkehrung in hastigem Sprechgesang, der sich allmählich verlangsamt und am Ende des Stückes zum Stehen kommt.

Die lautpoetischen Texte reflektieren die angewandten („kryptisierenden“) Kompositionsverfahren, indem beispielsweise der Titel „Charyptin“ in auseinander gerissenen, lautklangähnlichen Textfragmenten versteckt ist und umspielt wird, ohne jedoch selber genau zu erscheinen.

R.W., 18.7.2010

Bausteine für einen Vortrag (Ensemble-Version mit Violine:

- T. 180-192: Das abschließende Vokalduo ist ein Krebskanon mit einem Epilog in der Spiegelung. (Epilog ab T. 187.)

Vorwort

Text

Inhaltsverzeichnis für die verschiedenen Teile.

- **Charyptin-Fragment** für zwei Stimmen: Sopran & Bariton oder Sopran und Alt (Bariton 8va) oder Tenor (Sopran 8va) und Bariton (2010) auf eigene lautpoetische Texte, Ergon 42/II, Musikwerknummer 1557

Text

Fassungen:

- Es gibt eine Fassung ohne Dynamik und eine mit Dynamik in den Groove-Takten 126-178 (Partitur und Stimmen).
- „Septett 2010.mus“: 1. Versuch eines Anfangs. Zu konventionell. (30.6.2010)
- „Septett 2010-2.mus“: Zu langsam / zu lahm (3.7.2010)
- „Septett 2010-3.mus“: Beginnt bereits zu ausgeklügelt. (3.7.2010)
- „Septett 2010-4.mus“: Ab dem 4.7.2010.
- „Septett 2010-5.mus“: Ab dem 22.7.2010
- „Septett 2010-6.mus“: Ab dem 13.8.2010: Das neue, aus dem Backup hergestellte Dokument nach dem Absturz von „Septett 2010-5.mus“.
- „Septett 2010-7.mus“: Ab dem 16.8.2010: Neue HyperScribe-Eingabe: Flöte und Klarinette ab T. 83, Violine nur in T. 83, Cello ab T. 82.

Die Fassung „Charyptin-Fragmente, hoch.mus“ weicht von der Fassung „Charyptin-Fragmente, tief.mus“ an folgenden Stellen ab:

- Teil B, Sopran, letzter Ton T. 44: „b“ statt „fis“ (Leitton zu „a“ statt zu „g“).
- Teil B, Bariton, letzter Ton T. 44: das „as“ als „gis“ geschrieben (Leitton zu „a“ statt zu „g“).
- Teil B, der ganze Bariton solo-Teil T. 45-50 ist einen Ganzton nach oben transponiert.
- Der ganze Teil C, T. 52-64 ist eine große Terz nach oben transponiert („C-Dur“ statt „As-Dur“).
- In „Charyptin“ für Ensemble kommt die hohe Fassung zur Anwendung.

Fassungen der Hilfsdateien:

- Bearbeitung des HyperScribe-Materials:
- Nur leicht veränderte Abschrift: Siehe Dokument „Hilfsdatei 2. Teil-1.mus“

- Linear Strukturierung. Gewichtungen. Jede Stimme in sich stimmig und interessant gestalten. Sowie: Kontextuelle Strukturierung. Kontrapunktisch. Nicht zu überladen, ev. ausdünnen: Siehe Dokument „Hilfsdatei 2. Teil-2.mus“
-

Kritik / Fragen:

- Die canti firmi können eventuell auch als (kurze) Solostücke gespielt werden.
-

Titel:

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

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

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 Grundschrift: ein Mikrotontriller 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 Lebewesens führt zu einem konsonantischen Gestammel in Takt 15, das im folgenden Takt vokali-

siert 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 klangfärbliche 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-Flageolet, 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 Taktartfolge 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 nachträglich 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.