Mathias Wittekopf:

# Reflektionen I

(12 Paraphrasen über Bernhard Trautvetters Gedicht ***Anfang***)

**ANFANG**

**Nah am Abhang stand wartend**
**die lange Anasthasia**

**Was nun geschah**
**ist uns längst schon klar**

**Nah am Abhang saß klagend**
**die lange Anasthasia**

**Da naht mannhaft**
**am Waldrand Abraham**

**Was nun geschah**
**ist uns längst schon klar**

**Nah am Abhang**
**lag klagend Abraham**

Anmerkungen zu den einzelnen Paraphrasen

## 1. *Monophonie* 2:23

Die erste Paraphrase referiert zu den Anfängen der elektronischen Musik, genauer: zum Verfahren, Klänge und deren Verläufe aus der Synthese von einfachsten akustischen Elementen zu erzeugen – nämlich aus Sinustönen. Dieser Ansatz, bei den Ursprüngen anzufangen, setzt sich fort in der Idee, die Werte für alle Parameter (im Stockhausen'schen Sinn sind das nur 2, nämlich Zeit und Amplitude) aus einer Obertonreihe herzuleiten.

Im Hörbereich der Tonhöhen ist dies die harmonische Reihe von Kontra-A, aus der 17 Obertöne so ausgewählt wurden, dass alle 12 chromatischen Tonhöhen vorkommen (die Annäherung an die gleichschwebend temperierte Stimmung wird im letzten Drittel des Stückes durch glissandi wie angegeben vollzogen):

| *Oberton-Nr.:* | *Name:* | *Frequenz:* | *gliss. zu:* | *temperierte Tonhöhe* |
|---|---|---|---|---|
| 1 | $A_1$ | 55 Hz | | |
| 3 | e | 165 Hz | 164,81 Hz | e |
| 5 | $cis^1$ | 275 Hz | | |
| 7 | $g^1$ | 385 Hz | | |
| 9 | $h^1$ | 495 Hz | | |
| 15 | $gis^2$ | 825 Hz | | |
| 17 | $b^2$ | 935 Hz | 932,33 Hz | $b^2$ |
| 18 | $h^2$ | 990 Hz | 987,77 Hz | $h^2$ |
| 19 | $c^3$ | 1045 Hz | 1046,50 Hz | $c^3$ |
| 20 | $cis^3$ | 1100 Hz | 1108,37 Hz | $cis^3$ |
| 23 | $dis^3$ | 1265 Hz | 1244,51 Hz | $dis^3$ |
| 24 | $e^3$ | 1320 Hz | 1318,51 Hz | $e^3$ |
| 27 | $fis^3$ | 1485 Hz | 1479,98 Hz | $fis^3$ |
| 28 | $g^3$ | 1540 Hz | 1567,98 Hz | $g^3$ |
| 30 | $gis^3$ | 1650 Hz | 1661,22 Hz | $gis^3$ |
| 43 | $d^4$ | 2365 Hz | 1174,66 Hz | $d^3$ |
| 51 | $f^4$ | 2805 Hz | 1396,91 Hz | $f^3$ |

Die klangliche Realisation geschah mit dem Algorithmus für granulare Synthese des Kompositionsprogramms CSound. Damit lassen sich sehr kurze „Ausbrüche" von Sinustönen (sog. grains) auf komplex steuerbare Weise überlagern und von klanglichen Flächen in rhythmische Strukturen (und zurück) überführen. Die dazu nötigen umfangreichen Parametereinstellungen (Ein- und Ausschwingzeiten, Dynamikverhältnisse) sind ebenfalls mit Hilfe von Tabellen skaliert, die ihre Werte aus Proportionen der Zahlen 1 bis 12 beziehen.

Auch die formalen „Knotenpunkte" des Stückes entstehen dadurch, dass die Gesamtdauer von 138 (komponierten) Sekunden mit ganzzahligen Oberton-Proportionen unterteilt wird. An diesen Form-Teilungen (die für die oben beschriebenen Sinusklänge lediglich Durchgangsstellen sind) erklingen – zur Verdeutlichung – die Ajoutés: Instrumental- und Sprachklänge, von denen der allererste, möglicherweise etwas irritierende Satz hier erläutert werden soll.

„Neu ihm, ob Hengst und Wort eint die Lunge; Anästhesie – ja!" ist nichts weiter als eine von mehreren im gesamten Zyklus verwendeten Transformationen des Satzes „Nah am Abhang stand wartend die lange Anasthasia." Mit Hilfe der von Arno Schmidt (*Zettels Traum*) erfundenen Etym-Technik wird dieser Satz sozusagen aus seinem Verharren erlöst und mit neuen Assoziationen aufgeladen – die letzte Paraphrase kommt explizit darauf zurück . . .

Stimmen: Alexander von der Groeben, Mika Gerlach, Nick Watson

## 2. *Pentasthasia* 2:15

Auf ähnlich strenge, seriell durchstrukturierende Weise wie im vorhergehenden Stück die Obertonreihe spielt hier die Zahl 5 die (fast) alles bestimmende Rolle. Es gibt:

- 5 Töne (pentatonisch): d e g a h (in 5 x 5 Fünfergruppen permutiert),
- 5 Oktavlagen (große bis 3-gestrichene Oktave),
- 5 Mensuren: Triolen, gerade, Quintolen, Septolen, Nonolen,
- 5 Multiplikationsfaktoren für Dauern: 1, 2, 3, 5, 8,
- 5 Anschlagslautstärken: pp, p, mf, f, ff,
- 5 Haupt-Instrumente: Hackbrett, Röhrenglocken, Glockenspiel, Marimba, Vibraphon,
- 5 Neben-Instrumente: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn
- 5/4-Takt,
- 5 Formteile

Auch hier wird ein Satz aus der Textvorlage „etymisiert“:

„Was nun geschah, ist uns längst schon klar.“
wird zu
„Vous sinon gauche en Este – on selon questionne couleur.“

Das so gewonnene klangliche Material erscheint 'im Original', geschnitten und permutiert und durch Pedalisierung und Modulation als eigenständige Klangschicht, die sich mit den Instrumentalklängen verbindet. Auch hierbei spielt die Organisation des Klangmaterials in Gruppen zu 5 eine wichtige Rolle für die Komposition – so zum Beispiel im Formteil IV:
Es erklingt ein 5-stimmiger Akkord, der aus 5 Vokalen (õ, o, œ, u, ẽ – aus sin*on*, g*au*che, coul*eu*r, v*ou*s, *en*) durch Schleifenstellung jeweils einer einzigen Schwingungsperiode gewonnen ist. Ein- und Ausschwingvorgänge in jeder Stimme geschehen in einem Zeitraster, welches die 16 Sekunden des Formteils in 2 + 5 + 3 + 4 + 2 Sekunden unterteilt.

Stimmen: Annick Lingier, Kristine Badura

## 3. . . . *wartend* . . . 3:04

Dieses erste von zwei im Zyklus vorkommenden 4-Ton-Stücken ist eigentlich ein 3-Ton-Stück über die Töne a, as und h – der 4. Ton ($E_1$) kommt nur ein einziges Mal, nämlich am Schluss des Klavierstückes, vor. A – as – h ist eine Art musikalisches Namenskürzel für ***A**n**as**t**h**asia*. Dieses Verfahren, Buchstaben in Tonhöhen umzusetzen (und umgekehrt), welches ich als *musikalische Transliteration* bezeichnen möchte, ist schon oft praktiziert worden – das sicher berühmteste Beispiel ist das nicht nur von Johann Sebastian Bach mehrfach verwendete B – A – C – H.
[Zur besseren Les- und Spielbarkeit schreibe ich allerdings in der Klavierpartitur durchgehend gis statt as.]

Als Tonhöhenkomposition im Sinne vom Setzen absoluter Tonhöhen („wann kommt a, wann kommt as und wann h?") folgt das Klavierstück keinem strengen Algorithmus, wohl aber gibt es eine geplante Disposition der Oktavlagen und – damit korrespondierend – der verwendeten rhythmischen Dauernwerte. Außerdem korreliert die Variation der rhythmischen „Basiswerte" mit den 3 Tonhöhen; diese Verhältnisse verdeutlicht die folgende Tabelle:

| **h (triolisch)** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **a (gerade)** | | | | | | |
| **gis (punktiert)** | | | | | | |
| **Oktavlage** | 3 | 2 | 1 | klein | groß | Kontra- |
| **Zeitfaktor** | : 4 | : 2 | x 1 | x 2 | x 4 | x 8 |

Mit Hilfe dieser Skalierung ist eine Entwicklung von „innen" (Achtel, Viertel; mittlere Oktavlage) nach „außen" (zunehmend auch Triolen, Punktierungen, sehr kurze und lange Notenwerte; hohe und tiefe Oktavlagen) komponiert. Einerseits tritt die Musik also gleichsam „auf der Stelle", andererseits öffnen sich währenddessen Räume (Abgründe?).

Das überlappend einsetzende Nachspiel führt eine für den ganzen weiteren Zyklus geltende Materialschicht ein, nämlich eine 12-fache Variation des Vokals a für Sprechchor. In dieser Paraphrase ist es das (im Ruhrgebiet wohlbekannte) Wort „Ey!" – allerdings extrem moduliert:

- bei gleichbleibender Tonhöhe 32-fach gestreckt,
- 32-fach gestreckt und eine Quarte nach unten transponiert und
- 24-fach gestreckt, rückwärts und eine Quarte nach oben transponiert

– und insgesamt stark formantgefiltert und verhallt.

Stimmen: Sprechchor

## 4. *Happening* 3:41

Auch hier gibt es eine Zahl, die für die Komposition eine bedeutende Rolle spielt – nämlich die 7. In der Instrumentalschicht stehen 7 diatonischen „Haupt"-Tönen (e fis gis a h cis dis – die Töne der E-Dur Tonleiter) 5 pentatonische „Neben"-Töne (b c d f g) zur Seite. Damit wird auf der Ebene der Tonhöhen eine Art erste Rekapitulation vollzogen: Im ersten Stück wird exponiert, dass in einem Ton alle 12 Töne (und nicht nur die!) enthalten sind, nun verbindet sich Diatonik mit der im zweiten Stück vorgestellten Pentatonik wiederum zu einem 12-tönigen Total.

Ausgehend von der Vorstellung, dass hier etwas quasi „von selbst", nach einer Art natürlichen Ordnung geschieht („was nun geschah, . . .") habe ich für die Organisation der zeitlichen Abläufe von der Ebene der Formteile bis hinunter in die rhythmische Gestaltung die Fibonacci-Reihe gewählt – eine Reihe, die viele Wachstumsvorgänge in der Natur beschreibt und den Goldenen Schnitt als Proportion annähert: (1) 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 . . .

Maßeinheit der Zeit ist 1 ♪ bei einem Tempo von ♩ = 70.
Die äußere formale Organisation gibt folgende Tabelle wieder:

| **Formteil** | **Bezeichnung** | **Dauer (16tel)** | |
|---|---|---|---|
| 1 | Intro (+ Vocals) | 233 | |
| 2 | Instrumental 1 | 144 | |
| 3 | + Vocals | 288 | (= 2 x 144) |
| 4 | Instrumental 2 | 89 | |
| 5 | + Vocals | 89 | |
| 6 | + Vocals | 88 | (= 89 – 1) |
| 7 | Coda (+ Vocals) | 56 | (= 55 + 1) |
| | | (insgesamt 987 ♪) | |

Die Instrumentalschicht besteht aus 7 Stimmen:

Mandoline,
Klavier (rechte Hand),
Klavier (linke Hand),
Cembalo (rechte Hand),
Cembalo (linke Hand),
Celesta (rechte Hand),
Celesta (linke Hand)

Jede Stimme hat 7 x 7 = 49 Anschläge, insgesamt werden also $7^3$ = 343 Anschläge auf 987 ♪
mit Hilfe der oben erwähnten Fibonacci-Zeitorganisation in wechselnden Dichten verteilt – wobei für die Anschlagslautstärken ebenfalls 7 verschiedene Werte (pp, p, mp, mf, f, ff, fff) benutzt werden.

Zu der Instrumentalschicht treten – wie aus der formalen Übersicht schon zu erkennen – Vokalstimmen, die hier kurz erläutert werden sollen.

Im Teil 1 (Intro) erklingt der Satz „Was nun gay? – She as towns long sad shone, Claire." Bei diesem für Englischlehrer sicher etwas rätselhaften Gebilde handelt es sich um nichts anderes als eine weitere Etym-Übersetzung des Satzes „Was nun geschah, ist uns längst schon klar." (vgl. Paraphrase 2) – hier thematisch exponiert (happening) als Prozess von nacheinander in der originalen Reihenfolge erklingenden Worten bis hin zum Wort-Akkord (alle Worte gleichzeitig). Im Verlauf dieses Prozesses werden die einzelnen Worte zusätzlich so transponiert, dass zunächst ein E-Dur-Feld und schließlich ein 12-töniges Feld entsteht.

Nach einem instrumentalen Zwischenspiel begegnet uns im 3. Teil wieder der aus der 1. Paraphrase bekannte Satz „Nah am Abhang stand wartend die lange Anasthasia." – diesmal verwandelt in das norddeutsch anmutende „Nöö, om üpping Stint war't Ende lang her! – Nest hasse ja!"

Der 5. Teil kombiniert die bisher vorgestellten, gegensätzlich behandelten Materialien (englisch / plattdütsch, Frauenstimme / Männerstimme, streng-schematisch / frei-humorig) auf lapidare Weise („sad" – „ja") und fügt weitere vokale Elemente hinzu: am Beginn des Formteils hört man (aus weiter Ferne) den Sprechchor mit dem Ruf „Oi!" (vgl. Paraphrase 3), und an dessen Ende ein Material, das tatsächlich schon in der 1. Paraphrase vorgestellt wurde: „Abraham" – hier moduliert zu „Eyebrow him". Der direkt anschließende 6. Formteil bringt eine kurz angedeutete Reprise der Teile 1 und 3, und in der Coda taucht zum ersten Mal eine Vokal-Materialschicht auf, die weiter unten (Paraphrase 10, Morse-Schicht) genauer beschrieben ist. Hier ist dieses Material soweit verklanglicht und in den Hintergrund gerückt, dass es nur noch als Hallfahne zu den Klängen der Instrumentalschicht fungiert.

Stimmen: Sita Rajasooriya, Stefan Machhein, Nick Watson, Marcus Kuhles, Sprechchor

## 5. *Start Nr. 9* 4:34

Dieses Stück ist im doppelten Sinn eine Paraphrase.
Zum einen liegt hier – wie vorher auch – Material aus Bernhard Trautvetters Gedicht zugrunde und wird „durch die Mühlen gedreht“ (diesmal quasi wörtlich in Form von Loop-Bildungen): die beiden schon bekannten Sätze haben sich diesmal verwandelt in:

„Naeam ob in gestante virtuon de lingua noster sua“ („Nah am Abhang . . .“ 'latinisiert') und
„Wo's ninga schaust ans lünxt schank leer“ (Was nun geschah . . .“ 'bajuwarisiert').

Auch „Abraham“ taucht wieder auf – als „Ibrahim“ – und einige andere schöne Worte wie z.B. „gähnt“ und „gooned“.

Gleichzeitig wird mit diesen Vokal-Schleifen der Anfang von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Takte 1 bis 48) in einer 16-stimmigen Fassung 'neu instrumentiert'. Dass Beethoven für diesen Anfang den Ton A (nebst seiner ihn fordernden Quinte e) wählte, ist meiner Meinung nach kein Zufall – nicht nur, weil A die Dominante zum eigentlichen Grundton D ist, sondern auch und vielmehr, weil die Art, wie hier Anfang als Prototyp („Ur-Anfang“) komponiert ist, geradezu danach verlangt, mit A **a**nzufangen. (Fast möchte ich so weit gehen, zu behaupten, dass die Wahl von D als Grundton und damit die Deutung von A als Dominante tatsächlich erst Beethovens zweiter Gedanke war.)

Wurde in den ersten 4 Paraphrasen immer eine jeweils bestimmte Menge von Tonhöhen konstituiert (1 bzw. 12 Töne, d-pentatonisch, 3-tönig + 1, diatonisch + pentatonisch = 12tönig), so gibt es in diesem Fall keine a priori definierten Tonhöhen, auch nicht durch Beethovens Vorlage – vielmehr ergeben sich Tonhöhen und Klanglichkeit aus den verwendeten Sprachklängen selbst (und damit, aber eher ohne kompositorische Absicht, auch durchaus immer wieder mal „Beethoven–Töne“). Von Beethoven übernommen wurde lediglich die zeitliche Organisation (gestreckt um den Faktor 12) und die Satzstruktur.

Stimmen: Frank Hildmann, Joachim Kusche, Kristina Kitza, Sven Feller, Nick Watson

## 6. *Dodekamidi* 1:08

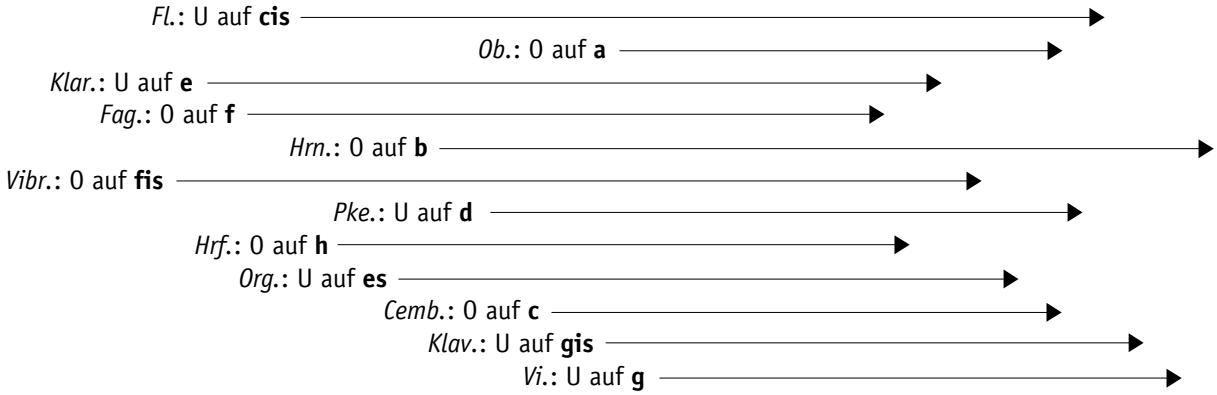
Die von Arnold Schönberg formulierte „Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ und ihre konsequente Fortsetzung in der Seriellen Komposition, in der möglichst alles durch vorzugsweise eine einzige Zahlenreihe bestimmt ist, verbindet sich in dieser Paraphrase mit dem MIDI-Standard als einem Musizier- und Kompositionswerkzeug, das ebenfalls alle Parametereinstellungen durch Zahlenwerte definiert.

Dem Stück liegt folgende 12-Ton-Reihe* zugrunde:

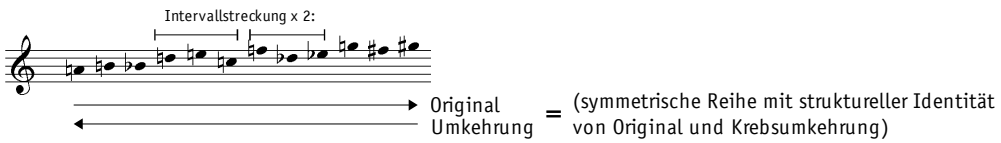
Verwendet werden 12 (General-) MIDI-Instrumente:

Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn („Bläserquintett“)
Vibraphon, Pauke (2 Schlaginstrumente mit Tonhöhen)
Orgel, Cembalo, Klavier (3 Tasteninstrumente)
Harfe
Violine (= Streicher)

Komponiert ist ein 12-stimmiger Kanon, das heißt: die Instrumente setzen nacheinander auf den Tönen der oben angegebenen Reihe ein und führen die Reihe in der jeweiligen Transposition als Original oder Umkehrung einmal durch (jedes Instrument spielt also 'nur' 12 Töne):




* entwickelt aus dem Motiv a-h-b (N***ah*** am A***b***hang . . .); die ursprüngliche Reihe lautet:



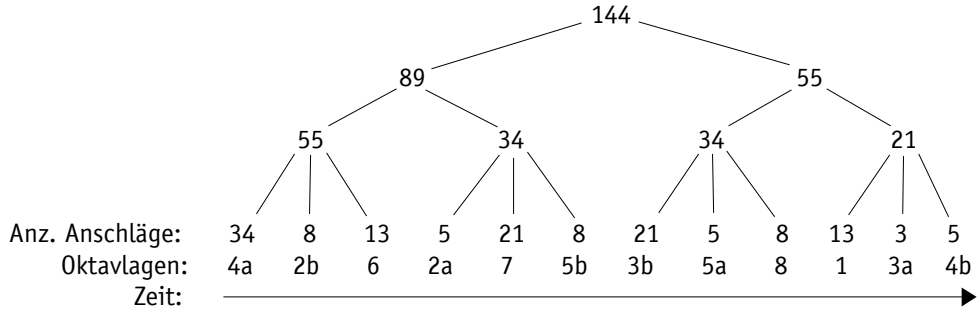

– also hier die Umkehrung, bzw. der Krebs auf fis

Die Disposition der Oktavlagen geschieht folgendermaßen:

Es wird ein Gesamt-Tonraum von 8 Oktavlagen zugrunde gelegt –
von Subkontra-Cis (MIDI-Note 13) bis $c^5$ (MIDI-Note 108).
Innerhalb dieses Tonraums gibt es 12 Oktavlagen-Konstellationen:

- 1 Oktave
  Mittellage, zwischen den beiden Schlüsseln (f – $g^1$)
- 2 Oktaven
  2a: die beiden mittleren Oktaven (cis – $c^2$)
  2b: die beiden äußeren Oktaven (Subkontra-Cis – Kontra-C, $cis^4$ – $c^5$)
- 3 Oktaven
  3a: Flöte ($cis^1$ – $c^3$)
  3b: Horn (Cis – $c^2$)
- 4 Oktaven
  4a: Chorstimmen (S – A – T – B, Cis – $c^3$)
  4b: Vibraphon (cis – $c^4$)
- 5 Oktaven
  5a: Kontrabass (Kontra-Cis – $c^3$)
  5b: extrem tiefe und hohe Lagen (Subkontra-Cis – C, $cis^3$ – $c^5$)
- 6 Oktaven
  Streichquartett (Cis – $c^5$)
- 7 Oktaven
  Harfe (Kontra-Cis – $c^5$)
- 8 Oktaven
  alle 8 Oktaven (Subkontra-Cis – $c^5$)

Die insgesamt 144 Anschläge (Toneinsätze) sind nach der aus der 4. Paraphrase schon bekannten Fibonacci-Reihe in diese Oktavlagen transponiert:




Die zeitliche Organisation (Einsatzabstände und Tondauern) für jedes Instrument folgt Algorithmen, deren genaue Darstellung in diesem Rahmen zu viel Raum einnehmen würde – hier also nur so viel:

Grundlage bildet eine Skala von 12 Mensuren, die den 12 Tonhöhen zugeordnet sind:

| Tonhöhe: | c | cis | d | dis | e | f | fis | g | gis | a | b | h |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Mensur: | 3 | | 5 | 3 | 7 | | 5 | 3 | 7 | | 5 | 7 |

Jede Stimme erhält nun ein Zeitraster, das aus Permutationen der 12 Mensuren nach der 12-Ton-Reihe (in einer der 12 möglichen Transpositionen als Original oder Umkehrung) gebildet ist. Einsatzabstände und Tondauern ergeben sich aus den Summen der Ordnungszahlen zweier benachbarter Mensuren modulo 3 bzw. modulo 5.

Auch für die Ermittlung der jeweiligen Dynamik („Velocity“) gibt es einen Algorithmus, da diese Werte im MIDI-Standard ja nichts weiter als Zahlen zwischen 0 und 127 sind. Da die Wahrnehmung der Lautstärke von der Tonhöhe und der Dauer abhängig ist, wird zur Ermittlung der Dauer eines Tons zunächst ein ($^4/_4$ -) Takt in 3360 „Ticks“ (= das kleinste gemeinsame Vielfache der Mensureinteilungen) unterteilt; die Tonhöhe ist die „MIDI-Note-Number“ (zwischen 13 und 108, siehe oben). Die verwendete Formel zur Lautstärkenberechnung lautet:

Velocity = ((MIDI-Note-Nr. x Tick-Anzahl) modulo 96) + 32

Für lange Töne in Instrumenten, die Haltetöne produzieren können (Bläser, Orgel, Streicher arco), gibt es weitere Vorschriften für crescendi und decrescendi, auf deren Erläuterung hier verzichtet werden soll.

Die schon in einigen vorherigen Sätzen vorgenommene Durchstrukturierung des musikalischen Materials und seiner Behandlung mittels Zahlen und Reihen wird in diesem Stück auf die Spitze getrieben. Mal abgesehen davon, dass es dafür eine Reihe „formaler Aufhänger“ gibt (z.B. die Aufteilung des Gedichtes in 12 Zeilen oder der MIDI-Standard als Methode zum „Musizieren mit Zahlen“), spielen auch inhaltliche Gründe eine Rolle, in die Mitte des Zyklus eine Musik zu stellen, die einerseits völlig rational auflösbar erscheint („mit dem Rechenschieber komponiert“), andererseits aber unversehens eine eigene Expressivität und Rätselhaftigkeit entwickelt.

## 7. *Eistanz* 2:34

Die Form dieser Paraphrase ist bestimmt durch eine weitere Etymisierung des Satzes „Nah am Abhang stand wartend die lange Anasthasia“ – nämlich: „Now a map hangs tentward and dulling eyes knows tears I owe.“
Dieser Satz wurde aufgenommen und die Dauer der Sprachaufnahme (6.255 sec.) augmentiert auf 144 Sekunden; entsprechend der Unterteilung des Satzes in 12 Worte ergeben sich so 12 Formteile. Der Satz selbst ist im Stück nicht zu hören, wohl aber sein Sprechtonhöhenverlauf (in erwähnter Augmentation) als komplexe Wave-Synthese (D'cota-Synthesizer).

Das darüber hinaus zu hörende Klangmaterial wurde aus verschiedenen anderen Elementen des Textes gewonnen: Aus dem Satz „Weiß neun – geh, schau Eistanz, links scheint Chlor“ (etymisiert aus „Was nun geschah, ist uns längst schon klar“) sind 6 Zischlaute und 9 Vokalphoneme isoliert.
6 der Vokalphoneme wurden als Input für den Formantsynthese-Algorithmus (`fof`) von CSound verwendet und außerdem zusammen mit den 6 Zischlauten als Material / zur Steuerung für granulare Synthese (`granule`) benutzt.

aus dem .orc-file zur Formantsynthese mit CSound:

```
instr 1
if1 = p4
if2 = p7
if3 = p10
if4 = p13
if5 = p16
iamp1 = ampdbfs(p5)
iamp2 = ampdbfs(p8)
iamp3 = ampdbfs(p11)
iamp4 = ampdbfs(p14)
iamp5 = ampdbfs(p17)
ibdw1 = p6
ibdw2 = p9
ibdw3 = p12
ibdw4 = p15
ibdw5 = p18

gk_ss       oscilli 0, 1, p3*gixp_ss,           1
gk_sch      oscilli 0, 1, p3*gixp_sch,          2
gk_t        oscilli 0, 1, p3*gixp_t,            3
gk_tss      oscilli 0, 1, p3*gixp_tss,          4
gk_ksssch   oscilli 0, 1, p3*gixp_ksssch,       5
gk_khl      oscilli 0, 1, p3*gixp_khl,          6
gk_au       oscilli 0, 1, p3*gixp_au,           7
gk_dan      oscilli 0, 1, p3*gixp_dan,          8
gk_ling     oscilli 0, 1, p3*gixp_ling,         9
gk_loa      oscilli 0, 1, p3*gixp_loa,         10
gk_neu      oscilli 0, 1, p3*gixp_neu,         11
gk_wei      oscilli 0, 1, p3*gixp_wei,         12


aformant1 fof gk_au*iamp1, 4+3.99*gk_khl, if1+gk_ss*21, 0, ibdw1+gk_wei*ibdw1, .002, .02+abs(gk_neu*.06), .007, 800, 13, 14, p3
aformant2 fof gk_dan*iamp2, 4+3.99*gk_ksssch, if2+gk_sch*27, 0, ibdw2+gk_wei*ibdw2, .002, .02+abs(gk_loa*.06), .007, 800, 13, 14, p3
aformant3 fof gk_ling*iamp3, 4+3.99*gk_t, if3+gk_tss*34, 0, ibdw3+gk_wei*ibdw3, .002, .02+abs(gk_wei*.06), .007, 800, 13, 14, p3
aformant4 fof gk_loa*iamp4, 4+3.99*gk_sch, if4+gk_ksssch*48, 0, ibdw4+gk_wei*ibdw4, .001, .02+abs(gk_dan*.06), .007, 800, 13, 14, p3
aformant5 fof gk_neu*iamp5, 4+3.99*gk_ss, if5+gk_khl*60, 0, ibdw5+gk_wei*ibdw5, .001, .02+abs(gk_au*.06), .007, 800, 13, 14, p3
out aformant1+aformant2+aformant3+aformant4+aformant5
endin
```

Zusätzlich sind die 9 Vokalphoneme (jetzt deutlicher) formantgefiltert zu hören.
Das Wort „gönnt“ (aus: kla-**gend**) ergibt durch extreme Streckung und Frequenzmodulation eine Art Bassstimme, und auch der Sprechchor äußert sich an einer Stelle („Uuh!“).

Stimmen: Sebastian Jansen, Sven Feller, Sprechchor

## 8. *Pasticcio* 6:32

Ähnlich wie im 5. Stück ist hier eine „Doppel-Paraphrase“ komponiert. War es dort die Idee des Anfangs, prototypisch vorgefunden in Beethovens 9. Sinfonie und „mit Bernhard Trautvetters Text instrumentiert“, so ist es hier das Bild eines Menschen am Abhang, diesmal „vorkomponiert“ durch Franz Schubert – die genaue Quellenangabe lautet:

> *Der Hirt auf dem Felsen* op. posth. 129, D.V. 965
> Lied für Sopran mit Klarinette (Violoncello) und Klavierbegleitung
> nach Texten von Wilhelm Müller (Strophen 1 – 4)
> und Wilhelmina von Chézy (Strophen 5 & 6)

Im Folgenden der Text des Liedes:

1. Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
   Ins tiefe Tal hernieder seh',
   Und singe.
   Fern aus dem tiefen dunkeln Tal
   Schwingt sich empor der Widerhall
   Der Klüfte.

2. Je weiter meine Stimme dringt,
   Je heller sie mir wieder klingt
   Von unten.

3. Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
   Drum sehn' ich mich so heiß nach ihr
   Hinüber.

4. In tiefem Gram verzehr ich mich,
   Mir ist die Freude hin,
   Auf Erden mir die Hoffnung wich,
   Ich hier so einsam bin.

5. So sehnend klang im Wald das Lied,
   So sehnend klang es durch die Nacht,
   Die Herzen es zum Himmel zieht
   Mit wunderbarer Macht.

6. Der Frühling will kommen,
   Der Frühling meine Freud',
   Nun mach ich mich fertig
   Zum Wandern bereit.

Auch für die 8. Paraphrase gibt es wieder eine „thematische“ Zahl, aus der Parameter und ihre Einstellungen auf vielfältige Weise abgeleitet sind, nämlich die Zahl 3. So war – noch bevor der Einfall mit dem Schubert-Lied auftauchte – schon klar, dass hier ein 3-Ton-Stück erklingen sollte und zwar mit den 3 Tönen des F-Dur-Dreiklangs f, a und c (im Sinne von 'Haupt-Tönen', durch Verwandlung von a zu as sollte auch f-moll entstehen können u. a. m.). Und so fügte sich auch die Schubert-Vorlage, als die Idee dann kam, sehr passend in die Planung ein: 3 Instrumente (Singstimme, Klarinette, Klavier), 3 Formteile (Andantino, Adagio, Allegretto) entsprechend drei „Akten“ der Handlung . . .

Als erste kompositorische Maßnahme wurde das gesamte Schubert-Lied „resampled“, d. h.: um eine Quinte von B-Dur nach F-Dur transponiert und gleichzeitig im selben Verhältnis (3 : 2) beschleunigt (aus den Metronom-Angaben MM=90 bzw. 110 bzw. 120 wurden die Tempi MM=135 bzw. 165 bzw. 180).

Für die Darstellung der 3 „Schubert-Instrumente“ wurden 3 Klangmaterialquellen herangezogen:

- Sopran: die eigene Aufnahme des Satzes „Naomi, bange, staunt wertend da lang, oh – Ines – tu's ihr!“ (gesprochen von Andrea Jochlik, eine weitere Etymisierung von „Nah am Abhang . . .“)
- Klarinette: Samples von einzelnen Klarinettentönen aus dem Internet („aus der Ferne“) (sehr zu empfehlen: http://www.phys.unsw.edu.au/music/)
- Klavier: MIDI – hier der Yamaha MU90R Tongenerator, Bank 0, Program 1 (Grand Piano)

Der Titel der Paraphrase – Pasticcio – bezieht sich einerseits auf Schuberts Verfahren, im 3. Teil seiner Vertonung Teile der beiden Texte („Je weiter meine Stimme dringt . . .“ und „Der Frühling will kommen . . .“) ineinander zu collagieren, andererseits bezeichnet er meine Arbeitsweise bei der Komposition dieses Stückes: nämlich Schuberts Lied als eine Folie zu nehmen, auf die Materialien aus den oben genannten Quellen (oft kleinste Schnipsel) oder aus diesen Materialien erzeugte musikalische Vorgänge collagiert werden. Die Musik „klebt“ also an Schubert, löst sich allerdings auch mitunter. Verschiedene Aspekte spielen dabei eine Rolle:

Die **„Szenerie“**: jemand befindet sich in den Bergen, ruft / singt und hört sein eigenes Echo als die Stimme eines (einer!) Anderen. Schubert komponiert das als Wechselspiel zwischen Stimme und Klarinette mit zunehmender rhythmischer Dichte und Überlagerung, meine Mittel führen weiter: Vokalklänge werden instrumental, klingen in Richtung Blas- oder Schlaginstrument, Klarinettenklänge nähern sich Vokalklängen an (sehr prägnant die an Walgesänge erinnernden glissandi), klangliche Räumlichkeit wird im 1. und auch 3. Teil überhöht. Im 2. Teil („In tiefem Gram verzehr ich mich . . .“) wird die depressive Stimmung des Textes durch eine extrem „enge“ Akustik umgesetzt – kein Hall, alles trocken (Schubert nimmt hier die parallele Molltonart). Die aufkommende Aufbruchstimmung zum Ende des 2. Teils und im 3. Teil führt zu rhythmischer Verdichtung und am Ende zu einer bis dahin aufgesparten Erweiterung des verwendeten Tonhöhenmaterials (zum 12-tönigen Total).

**Tonhöhendisposition**: meine Haupttöne f, a und c werden zunächst im Schubert-(Noten-)Text gesucht, ganz so, als ob 3 steilflankige 'Kompositions-' Resonanzfilter gesetzt wären. Zwischentöne (die restlichen) erklingen zunächst nicht oder „verwaschen“, z.B. übersetzt in glissandi. Die Vorstellung, dass sich die Stimme vom Urheber löst, auf Reisen geht und verwandelt zurückkommt, führt aber dazu, dass immer wieder plötzlich andere Töne auftauchen, zwischen zwei Schubert-Stellen die Musik auf einmal „fremde“ Wege geht. Insbesondere das Klavier, welches in der Vorlage eine eher untergeordnet tragende (die Akkorde mehr oder weniger stereotyp in rhythmische Bewegung bringende) Rolle spielt, wird hier aufgewertet, bekommt virtuose Einwürfe.

**Textbehandlung**: Wie schon erwähnt, stammt das verwendete Sprachmaterial aus dem Trautvetter-Text und wird in den beiden Außenteilen der Paraphrase weitgehend als Instrumentalklang behandelt. Lediglich im Mittelteil werden Wilhelmina von Chézys Worte quasi mit fremder Zunge artikuliert, wie eine Stimme, die im Kopf herumspukt.

Interessante Hinweise verdanke ich Georgine Balks Arbeit ***Schubert als Dichter: „Der Hirt auf dem Felsen“ - Lied oder musikdramatische Szene?***, erstellt im Wintersemester 2003/2004 im Rahmen des Hauptseminars DAS LIED IN DICHTUNG UND MUSIK: BEETHOVEN – SCHUBERT am Institut für Musikwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität, München. Die Arbeit ist als Dokument Nr. 29727 in den Wissensarchiven des GRIN Verlags (www.grin.com) erschienen.

## 9. *in limbo* 3:30

Dieses ist das zweite 4-Ton-Stück im Zyklus. Während in der 3. Paraphrase (**. . . *wartend* . . .**) eine Tonhöhenlogik von **4 – 1** verfolgt wurde (das Stück ist eigentlich ein 3-Ton-Stück, der 4. Ton erklingt nur einmal ganz am Schluss), heißt hier die Logik **4 + 1**: das Stück ist ein 4-Ton-Stück über die Töne as, b, des und es (schwarze Tasten), ganz am Ende, eigentlich außerhalb des Stückes, nach einer langen Pause, erklingt ein einsames ges (der 'noch fehlende' „schwarze" Ton).

Als einziges Stück des Zyklus nimmt diese Paraphrase keinerlei direkten Bezug auf Trautvetters Text, das heißt: es taucht an keiner Stelle wie auch immer abgeleitetes oder verfremdetes Material aus dem Gedicht auf*. Es ist in diesem Sinn ein instrumentales Zwischenspiel, dessen Bezug zum Text eher im Ausdruck eines Gefühls des „In-der-Luft-Hängens" besteht. Dieses Gefühl entsteht schon durch die Auswahl der Tonhöhen (3 Quarten, bzw. Pentatonik, in der ein Ton zum Grundtongefühl fehlt), es wird durch rhythmische und satzstrukturelle Maßnahmen weiter verstärkt.

Bei der Rhythmus- und Formgestaltung spielt die mittlerweile schon mehrfach verwendete Fibonacci-Reihe wieder eine große Rolle – wie der folgende Partiturausschnitt deutlich macht:

Durch dieses 'Ausbalancieren im Goldenen Schnitt', durch synkopische Rhythmik verbunden mit dem Wechsel zwischen gerader und triolischer Mensur ist die Musik gleichsam immer in Bewegung, ohne „irgendwo anzukommen". Die gesetzten Haltepunkte / Pausen verstärken diesen Eindruck eher noch, und wenn nach dem längsten Innehalten des Stückes (der Quartenakkord am Ende) endlich das als Schlusston (Tonika) in Frage kommende ges in der Marimba erklingt, klingt es fremd, fast wie das resignierende Weglegen des Schlägels.

* Lediglich die „äußere" Form ist durch den Halbsatz „Was nun ge-schah" bestimmt:
1 Buchstabe ≙ 16 Sekunden, 4 Formteile: 48 sec. + 48 sec. + 32 sec. + 80 sec.

## 10. *Signalamento* 3:39

Der formale Rhythmus dieser Paraphrase ist durch den Gedichttext bestimmt:

[Tempo ♩ = 60], 1 Buchstabe ≙ 1 sec. (𝅗𝅥), Einteilung in Worte und Sätze

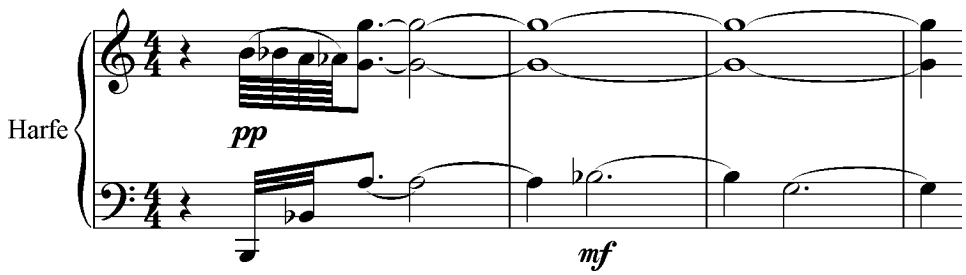
Kompositorisch sind 3 Schichten angelegt:

**„Streicher"-Schicht**
aus 11 Tönen (a h b g $es^1$ $d^1$ $e^1$ as $ges^1$ his $f^1$),
gewonnen durch Transliteration (Übersetzung von Buchstaben in Tonhöhen) aus dem Text:

> N***ah*** am A***b***han***g*** ***s***tan***d*** wart***e***nd die lange An***as***thasia
> Was nun ***ges***cha***h*** ***is***t uns längst schon klar
> [. . .]
>
> Da naht mannha***f***t . . .

**Morse – Schicht**:
Grundlage ist eine Wort-Metamorphose nach dem Verfahren „Wie kommt der Hund in den Sack?":
stand *(dt.)* – stint *(engl.)* – stick *(engl.)* – sick *(engl.)* – sass *(engl.)* – lass *(engl.)* – lag *(dt.)* (= was am Abhang geschah: erst stand Anasthasia, dann saß sie, schließlich lag Abraham)
Diese Worte werden mit den stark verfremdeten Phonemen ***ti*** (aus s***ti***ck) für [kurz] (•, Dauer: ein Triolensechzehntel) und ***tin*** (aus s***tin***t) für [lang] (—, Dauer: ein Triolenachtel) ins Morsealphabet übertragen. Sie setzen nacheinander an den Stellen „stand" (0:11), „lange" (0:26), „ist" (0:54), „nah" (1:15), „saß" (1:26), „Anasthasia" (1:44) und „lag" (3:10) ein und werden jeweils geloopt, so dass sie in der Überlagerung den an den irischen Riverdance erinnernden Rhythmus ergeben.

**Ajoutés**:
Auch die Ajouté-Schicht folgt dem Text, d.h. an den entsprechenden Stellen werden Worte oder Teile davon (Phoneme) durch verfremdetes / bearbeitetes Sprachmaterial (z.B. bei 1:11 „klar") oder Transliteration wie bei 1:17 „N**ah a**m **Abha**n**g saß**" zitiert:




Stimmen: Frank Stukenbrock, Marcus Kuhles, Nick Watson, Sprechchor

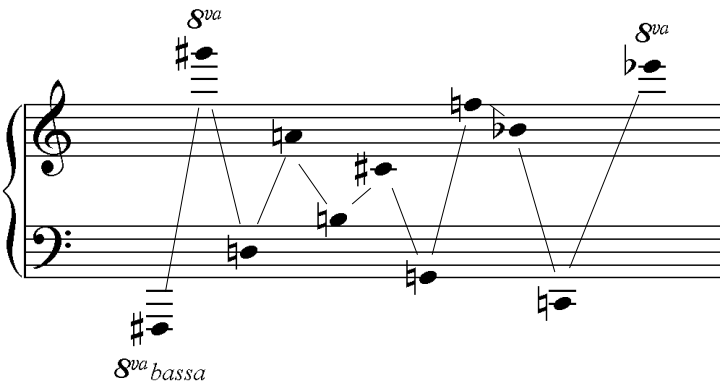
## 11. *Phantastasia* 2:14

Dieses Stück ist eine kleine Hommage an die Komponistin und Organistin Anna Ikramova, die für die hier verwendeten Sprachklänge auch ihre Stimme lieh. Der schon bekannte Satz „Was nun geschah, ist uns längst schon klar“ wird etymisiert zu Вы снаешя што не слыща но клу (etwa: „Vui snaieschja schto nje sluschtscha na klu“).

Die Zeitorganisation ist aus der Struktur des von Anna Ikramova eingesprochenen Satzes abgeleitet, das heißt: seine Dauer (5,419 Sekunden) ist gestreckt auf 130 Sekunden, jedem der 7 Worte entspricht ein Formteil der anteiligen, um denselben Faktor gestreckten Länge (vgl. auch Paraphrase Nr. 7). Am Anfang des Stückes wird dieses Verfahren außerdem auf den Satz selbst „nach innen“ angewendet: jedes Wort wird entsprechend der „Wortproportionen“ des Satzes in 7 Teile zerschnitten, die 7 x 7 Fragmente werden als auskomponierte Schleife so angeordnet, dass im Verlauf und am Ende des ersten Formteils schließlich der Originalsatz rekonstruiert erklingt.

Weitere Musikalisierungen des Sprachmaterials finden durch Erzeugen von Rhythmus-Schichten aus stimmlosen Konsonanten (k und t) sowie Vokalklang-Verläufen und -Schichtungen mit Hilfe der oben erwähnten Zeitproportionen statt.

Parallel dazu erklingt eine Orgelstimme mit 11 jeweils anders registrierten Tönen:

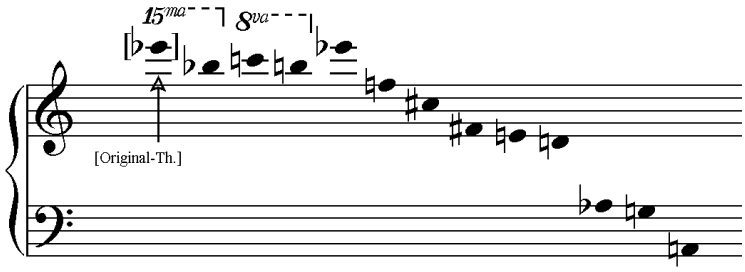


## 12. *Anfang* 2:40

In dieser Paraphrase hören wir Bernhard Trautvetters Gedicht zum ersten Mal „im Original" – am Ende wird deutlich, wo alles seinen Anfang genommen hat. Es erklingen – sozusagen im Hinterkopf – die jeweils 12 Etymisierungen der Sätze „Nah am Abhang stand wartend die lange Anasthasia" und „Was nun geschah, ist uns längst schon klar" sowie die 12 Variationen über „Abraham":

**„Neu ihm, ob Hengst und Wort eint die Lunge. Anästhesie ? Ja !"**
**„Nie um Üb'angst entwirr Tand, da Länge unaesthesauer !"**
**„New am I, bang – stoned, weird and dialing a nasty 'See ya !'"**
**„Nö, om üpping Stint war't Ende lang her ! Nest hasse ja !"**
**„Naeam ob in gestante virtuon de lingua sua."**
**„Noah (mobbing) stöhnt : Werd' End ! Du laun'ge ! Ein Aas, Tussi – oh !"**
**„Now a map hangs tentward and dulling eye knows tears I owe."**
**„Naomi, bange, staunt wertend da lang, oh – Ines, tu's ihr !"**
**„Nee, Ami, bin g'steint, werd an die Lein' gern Äst' esse, ja ?"**
**„Non, on m'a bon stand vers ton dolent gain nous stoicien."**
**„Nää, Omma, bongst Endwert und Eulenguano – Stau ? Seier !!"**
**„Neo, my bangster and ware-tenderling, Ian is teasier."**

**„Vice known go. Show is ten slings chain clear."**
**„Vous sinon gauche en Este, on selon questionne couleur."**
**„Wo's ninga schaust, ans lünxt schank leer."**
**„Was nun gay ? She (as towns long sad shone): 'Clare.'"**
**„Wie's nähn, Geisha ? Esst uns Lung', esst Schenkel – Eier !"**
**„Vase n'en gachée instance longue cette jongleur."**
**„Weiß neun – geh schau Eistanz, links scheint Chlor."**
**„Voice nine: 'Gosh, Houston – slang, chunk lore !!!'"**
**„Вы снаешя што не слыща но клу"**
**„Wes nein gescheh – Ost eins langst schön. (Klirr)."**
**„View snowing shoes stuns lions chewing lower."**
**„Wissen, Gescheiß, Tänze – linguistisch' Enkel, ihr !"**

**„Eberhart"**
**„Abraham" (deutsch)**
**„Abraham" (amerik.)**
**„un brut homme"**
**„eyebrow him"**
**„Ibrahim"**
**„O'Bryham"**
**„I brew home"**
**„Aubräuheim"**
**„Äbröhym"**
**„Ebrohum"**
**„A Brei ham !"**

Strukturierend durchläuft der Ton der Zeilenende-Glocke der Schreibmaschine 12 Transpositionen in folgender Reihe: