

## Projekt

M. Moser / E. Schimana / B. Stangl

# Der Kreisel

**Konstruktiver Hintergrund:** Der von uns vorgegebene Tonraum d – f impliziert das psychoakustische Phänomen der kritischen Bandbreiten. Experimentell konnte festgestellt werden, daß bezüglich Lautheitssummation, Schmalbandmaskierung, Zweittonmaskierung, Mithörschwelle, Phasensensitivität, Teiltonunterscheidung sowie der musikalischen Konsonanz die HörerInnen unterschiedlich reagieren, je nach dem, ob sich zwei oder mehrere gleichzeitig erklingende komplexe Töne innerhalb oder außerhalb ihrer kritischen Bandbreite befinden. Ab einer Mittenfrequenz von 450 Hz entspricht die kritische Bandbreite dem Intervall einer Terz (256 – 443 cent). Innerhalb dieser internen Filterbänder, empfinden wir Rauigkeit, verlieren sich eindeutige Zuordnungen, es scheint, als ob unser System sich hier eine »Grauzone« der Uneindeutigkeiten und Maskierungen geschaffen hat. Dieses Phänomen agiert für unsere Arbeit am *Kreisel* als konstruktiver Hintergrund.

## Realisation

**Vorgabe:** der Tonraum ist auf die kleine Terz d – f beschränkt unter Einbeziehung von Vierteltönen und Geräuschen, jede Oktavlage ist möglich. Die Dauer ist mit 30" oder deren Vielfache bzw. Unterteilungen festgelegt.

**Aufgabe:** in drei Kleingruppen unterschiedliche Modelle für den Umgang mit diesem Material zu entwickeln.

**Besetzung:** Gruppe A : Gitarre 2, Synthesizer, Tuba, Pianoforte 2, Alt-Saxophon; Gruppe B: Akkordeon, Blockflöte, Stimme, Klarinette, drei Schlagzeuger; Gruppe C : zwei Violoncelli, Gitarre 1, Flöte, Pianoforte 1.

**Ausführung:** der *Kreisel*, ursprünglich als eines der Modelle in Gruppe C entstanden, wurde vom Ensemble zur Makrostruktur ausgearbeitet, die die Einzelteile – kleine Kompositionen als Einschübe oder Überlagerungen – aufnimmt.

## Spielregeln

Das Material beschränkt sich auf den Ton e und die Töne e einen Viertelton erhöht bzw. erniedrigt. Alle Oktavlagen sind möglich, alle Spieltechniken – mit hohem oder niederem Geräuschanteil – erlaubt. Weder SpielerIn noch Charakter des Beginns (Dynamik, Gestus etc.) sind festgelegt, jede/r MusikerIn kann das Stück beginnen – so entsteht die Stille des Anfangs.

Ein zuerst gespieltes Klangereignis wird als Motiv gemäß seines Charakters bzw. seines Klanggestus von

der/dem benachbarten SpielerIn übernommen und im Kreis weitergereicht, dies eher im Sinne einer Interpretation denn als Imitation des Gehörten. Erst wenn sich der Kreis schließt, also alle SpielerInnen mit demselben Motiv »arbeiten«, entsteht für jede/n MusikerIn die Möglichkeit, ein neues Motiv in Umlauf zu bringen. In der Folge überlagern einander kurzfristig zwei Motive – das alte erste und das neue zweite. (Ein drittes kann erst eingeführt werden, wenn das erste vom zweiten vollständig verdrängt worden ist, das heißt, wenn der Kreis sich neuerlich geschlossen hat.) Auch Pausen als Motiv-Einsätze sind zugelassen – dadurch ergibt sich die Umkehrung des Anfangsprozesses, eine Ent-Schichtung, Vereinzelung der Klänge, die in Stille mündet.

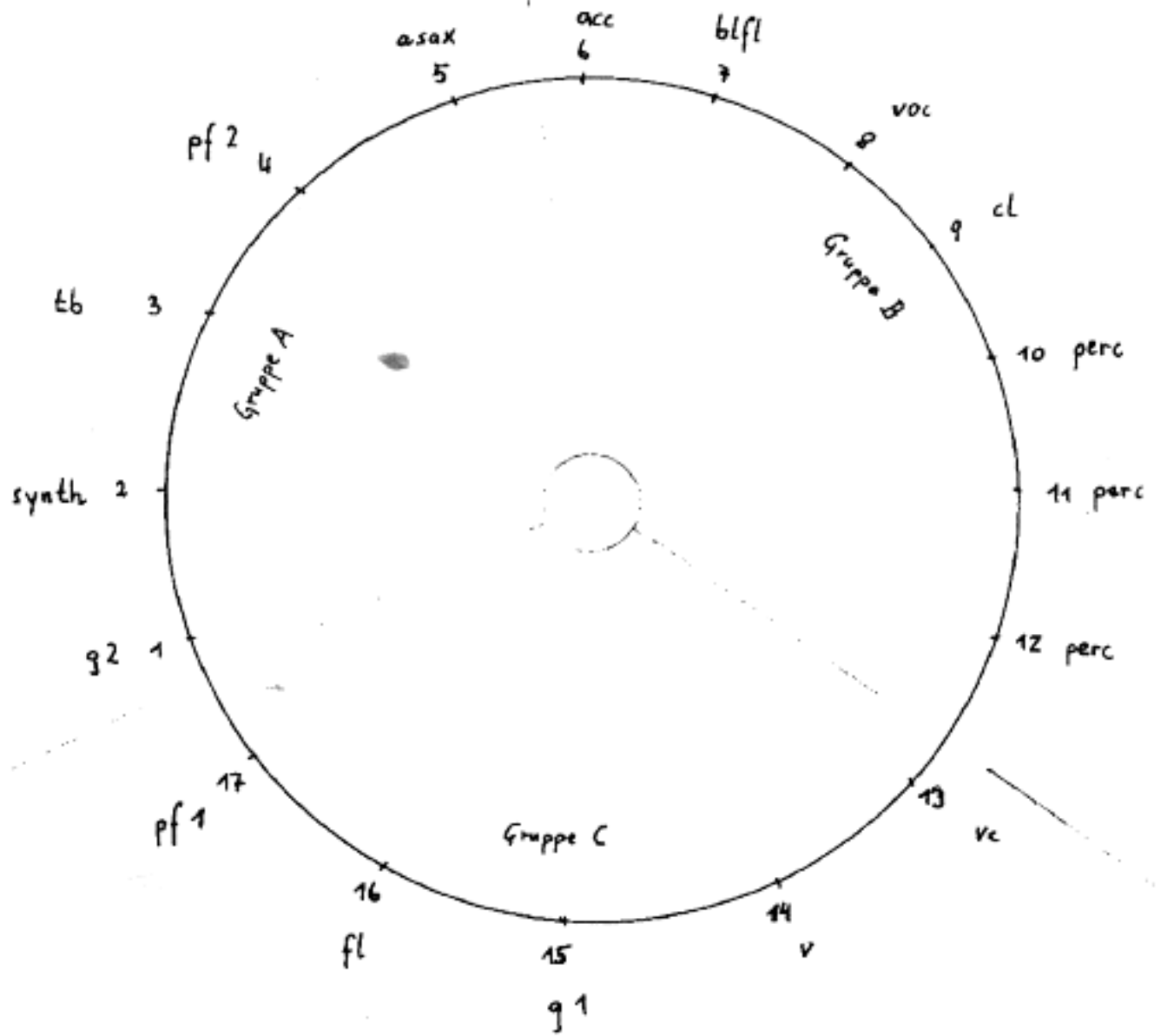
Das Prinzip des *Kreisel*s wird von sechs unterschiedlichen Modellen unterbrochen bzw. überlagert. Diese sind in Besetzung, Materialauswahl und Dauer genau definierte, kleine Mikro-Kompositionen, die an vorgegebener Stelle in die Makrostruktur *Kreisel* eingefügt werden.

Der Organisationsstruktur des Stückes liegen eher allgemeine denn strukturelle Überlegungen zugrunde. Aufeinander hören, bewußte Zwiesprache, Raum für Improvisation, selbst finden – erfinden, genau zuhören müssen, Präzision ohne Notation sind solche am Beginn angestellte Überlegungen.

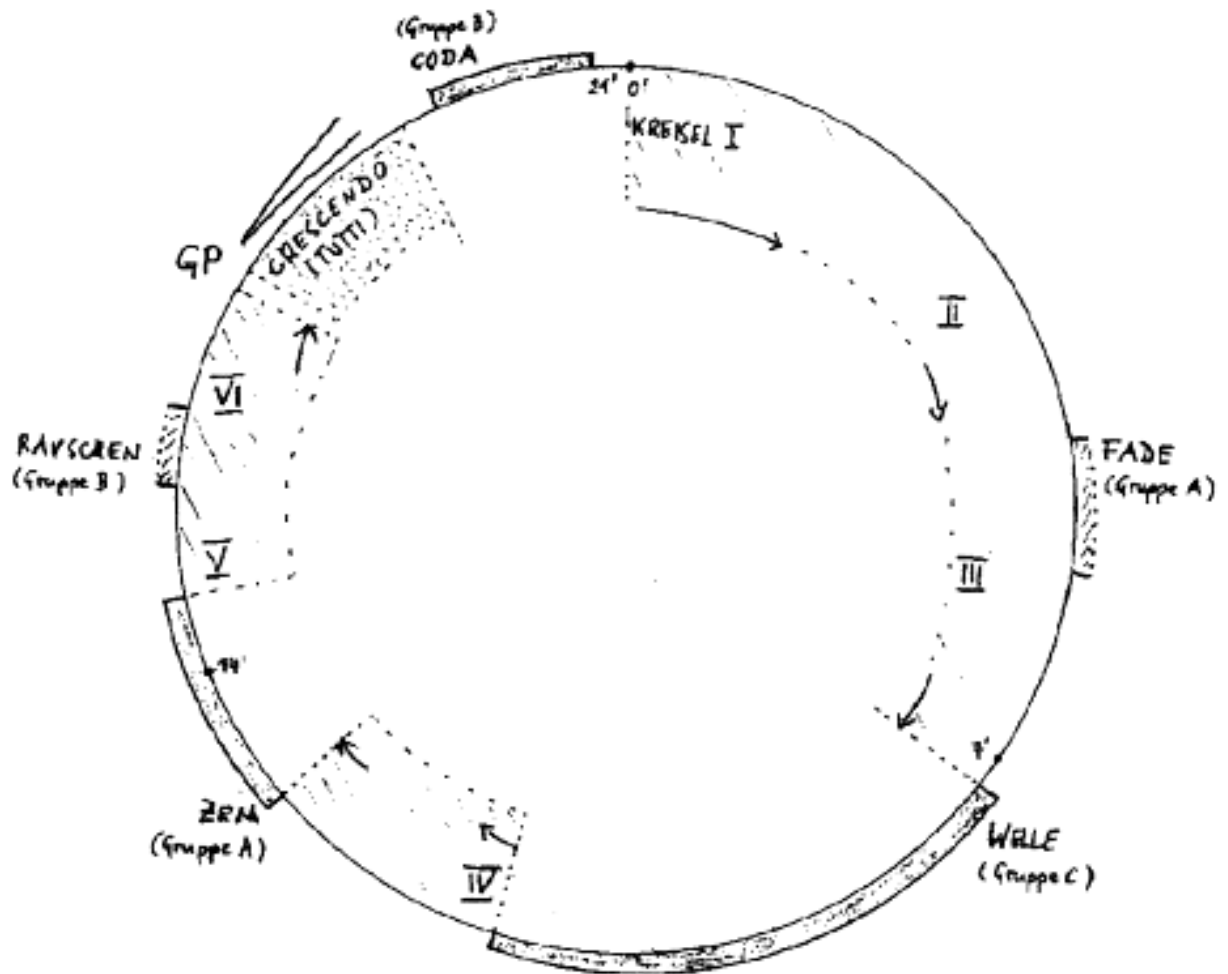
Der *Kreisel* als kammermusikalisch anmutendes Dialogprinzip ist ein im Detail – die Art der Interpretation und Instrumentation läßt feine Differenzierungen/Schattierungen im Gesamtklang entstehen – immer wieder differierendes Stück, das von einer strengen Materialauswahl zusammengehalten wird. Dieses improvisatorische Konzept der freien Motiv-Einsätze, das seine innere Spannung nicht zuletzt aus der Unvorhersehbarkeit der Klangereignisse und ihrer zeitlichen Unbestimmtheit bezieht, verlangt ein hohes Maß an Konzentration und erzeugt durch seine unterschiedlichen Klangfarben ein komplexes Gebilde von großer Homogenität.

## **Ablauf**

Konzertgitarre 1 eröffnet mit einem auf der tiefsten Saite gestrichenen e (Bogenposition wird kontinuierlich verändert; sul tasto – sul pont), und definiert somit das den ersten *Kreisel* bestimmende Initialmotiv. Die Flöte folgt kurz danach, vierteltönig versetzt, am e der Gitarre sich reibend, weiter spielen das Klavier 1 in hoher Lage sowie Konzertgitarre 2, die vorerst nahezu identisch mit Gitarre 1 ist. Der Synthesizer mischt sich beinahe unhörbar dazu. Die Posaune folgt und nutzt ein tiefes e des Klaviers 2 zur volleren Entfaltung ihres Klangs, während das Saxophon sehr leise und mit Geräuschanteil sich zu integrieren versteht. Diesem folgen sukzessive Akkordeon, Stimme und die Perkussionsinstrumente. Kleine Trommel, Pauke und Becken deuten das von Instrumenten mit konkreten Tonhöhen etablierte, eher flächige Motiv – ihren Möglichkeiten entsprechend – als dicht-punktuelles Klangkontinuum im Pianissimo, so daß sich ein im Hintergrund stehendes, akzentloses Pulsieren manifestiert. Nachfolgend entscheiden sich Cello und Violine für einen liegenden Klang in mittlerer Lage und schließen den Kreis. Der erste *Kreisel* erklingt somit in voller Instrumentation.



Aufstellungsschema der Instrumente (Kreisstruktur 1) 17 Instrumente 3 Gruppen



Ablauf in schematischer Darstellung (Kreisstruktur 2)

Während *Kreisel* I weitergeht, führt das Becken ein neues, diesmal rhythmisch akzentuierteres Motiv ein [3:25], welches die beiden Streichern sogleich übernehmen. *Kreisel* I wird nach und nach vom *Kreisel* II abgelöst: Die Anzahl der den *Kreisel* I spielenden Instrumente verringert sich in dem Maße, wie der Anteil der den *Kreisel* II spielenden Instrumente zunimmt. An dieser Stelle »klinkt« sich, dem Zeitverlauf entsprechend, eine Instrumentengruppe aus (Gruppe A), die mit einer definierten Mikro-Komposition FADE (engl.) den *Kreisel* II eine Minute lang überlagert [4:54 – 5:54]. (Wichtig ist anzumerken, daß der Beginn der Überlagerung/Gruppe A, wie schon erwähnt, von der bisher verstrichenen Zeit abhängt – ca. 5 Minuten – und nicht von der Anzahl der bisher durchlaufenen *Kreisel*. Im Fall dieser konkret beschriebenen Version etablierte sich *Kreisel* I sehr langsam. In anderen Fällen der Aufführung hatte Gruppe A mit der Überlagerung nach drei oder vier *Kreisel*-Durchläufen begonnen). *Kreisel* II wird jedoch nicht unterbrochen, er ist nur um fünf Spieler kleiner geworden, überspringt also funkengleich die Gruppe A. Während dieser Überlagerung der Gruppe A entfaltet sich der *Kreisel* Nummer III, der mit einem Glissando-Motiv der Stimme eingeleitet worden ist. Nach Beendigung von FADE »klinken« sich die Instrumente der Gruppe A wieder in *Kreisel* III ein. Die Violine, die mit der Silberumwicklung der Bogenstange und erhöhtem Bogendruck die Saite anstreicht, stoppt damit *Kreisel* III und leitet eine als *WELLE* bezeichnete solistische Etappe der Gruppe C ein, einer aus Flöte, Klavier, Gitarre, Violine und Cello bestehenden

Instrumentenformation. Dieser geräuschhafte und in der Folge den Ton Es umspielende Abschnitt dauert ca. vier Minuten [7:10-11:30].

Gegen Ende der *WELLE* geben Clusterschläge auf den tiefen Saiten des Klaviers (inside piano mit Handballen gespielt) das Zeichen für den Einsatz der kleinen Trommel (mit Besen), die das Klaviermotiv übernimmt und somit den *Kreisel* IV eröffnet. Nachdem *Kreisel* IV sich geschlossen hat und einige Zeit in voller Instrumentation erklingt, wird – kurz nachdem das Cello im Begriff war, ein neues *Kreisel*-Motiv einzuführen – die *Kreisel*-struktur vom Synthesizer neuerlich unterbrochen. Gruppe A spielt nun allein die Mikro-Komposition ZEN.

Diese endet [15:05] mit dem Ton F des Saxophons. Dieses F, vom Akkordeon übernommen, fungiert in vierteltöniger Umspielung eine Zeit lang als Zentralton des *Kreisels* V. Bemerkenswert sind die hohen, leisen Flageolett-Klänge der beiden Streicher, die den Tonraum beträchtlich nach oben hin erweitern und damit die Pianissimo-Charakteristik dieses fragilen Abschnitts zusätzlich verstärken. Diese wurde von vorneherein festgelegt, um die nun zweite im Verlauf des Stücks auftretende Überlagerung durchhörbar, transparent zu machen. Ein Teil der Gruppe B (Baßflöte, Stimme, Klarinette,) legt sich zwanzig Sekunden lang mit dem als RAUSCHEN bezeichneten Abschnitt über den laufenden *Kreisel* V (vgl. oben: Überlagerung FADE) [16:10-16:30]. *Kreisel* VI schließlich besteht aus der Weitergabe einer Pause, so daß *Kreisel* V sich nach und nach ausdünt. Nachdem die letzten zwei Instrumente, gestrichene Gitarre 1 und Flöte (vgl. den Anfang des Stücks) verstummen, ist *Kreisel* VI endgültig, in eine Generalpause mündend, geschlossen [18:25].

Als vorweggenommene *Coda* folgt ein definierter, einminütiger Accelerando-Crescendo-Komplex [18:38-19:38]. Dieses als Crescendo bezeichnete Tutti wird von der Pauke geführt: nach und nach kommt das Ensemble mit vorerst geräuschhaften Aktionen hinzu (direkter Verweis auf *WELLE* und *RAUSCHEN*), die bei stetigem Ansteigen der Lautstärke zum Fortefortissimo immer mehr von konkreten Tonhöhen um den Zentraltonbereich E abgelöst werden. Das Ende des Stückes in einer Art Klimax [Ende bei 19:38], also in einem eher traditionellen Muster, wird durch die eigentliche CODA relativiert, die nach einer zehn Sekunden dauernden Pause beginnt [19:50].

Sie wird von der Gruppe B realisiert. Der Bongospieler ist für den genau definierten zeitlichen Ablauf verantwortlich [20 Sekunden play; zehn Sekunden tacet; zwanzig Sekunden play; zehn Sekunden tacet]. Der ursprünglich ausgewählte Tonraum (d-f) wird hier durch Transposition um eine kleine Terz nach unten (h-d) bewußt als klangliche Irritation des Vorausgegangenen eingesetzt. Das Stück schließt mit einem Luftgeräusch des Akkordeons, dem tonlosen Zusammenziehen des Blasbalgs [20:50].

Realisation: SchülerInnen der 7A/C des Bundesgymnasiums Waidhofen/Thaya, Musiklehrerin: Ursula Preis, Projektbetreuung: Michael Moser, Elisabeth Schimana, Burkhard Stangl.