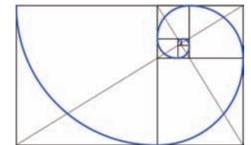


G O L D K E H L E N



Heavy Metal

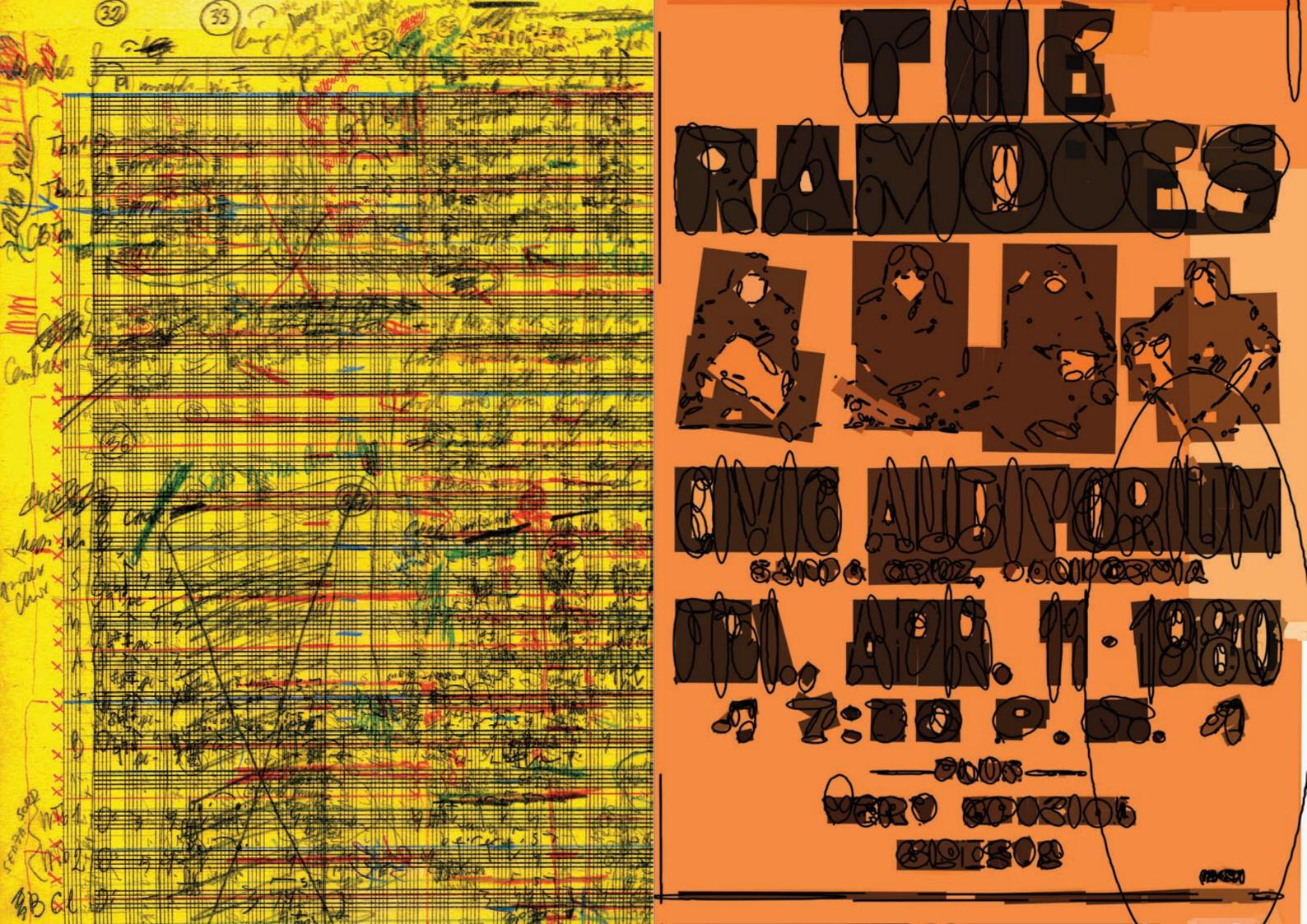




falling stars

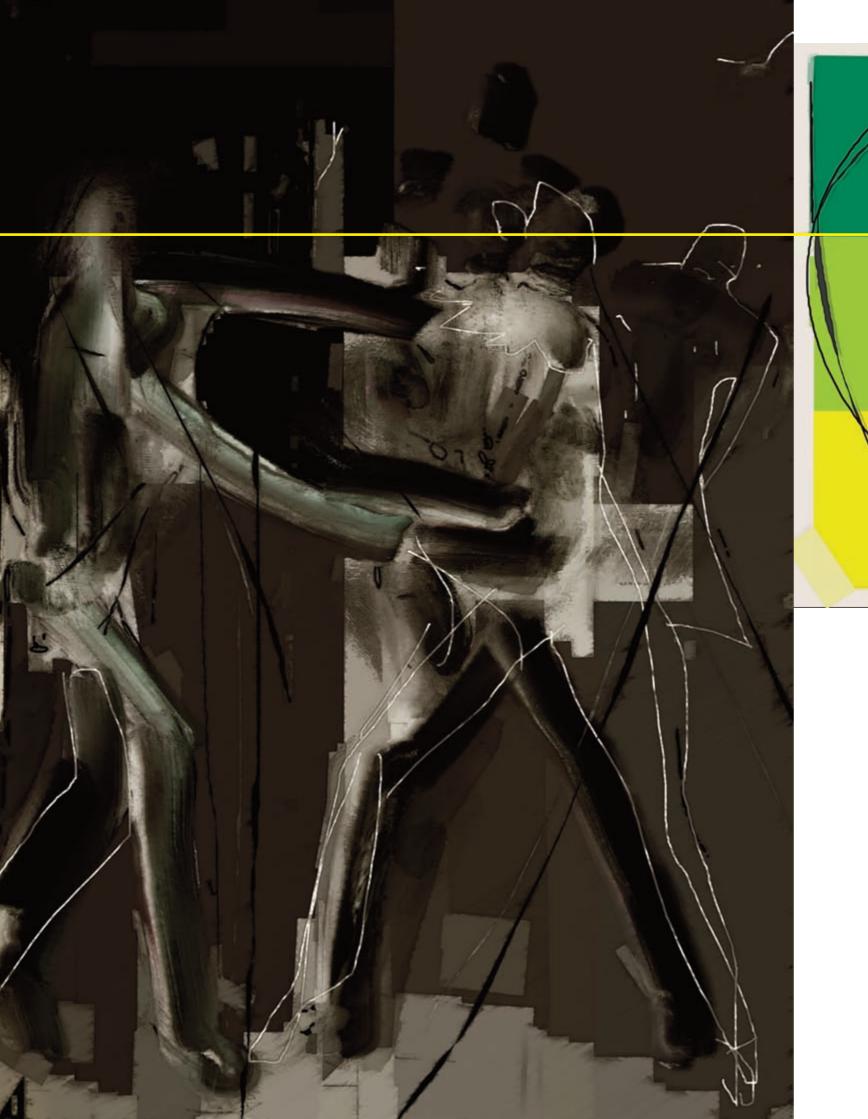
Livre de la Vigne nostre Seigneur, France ca. 1450-1470

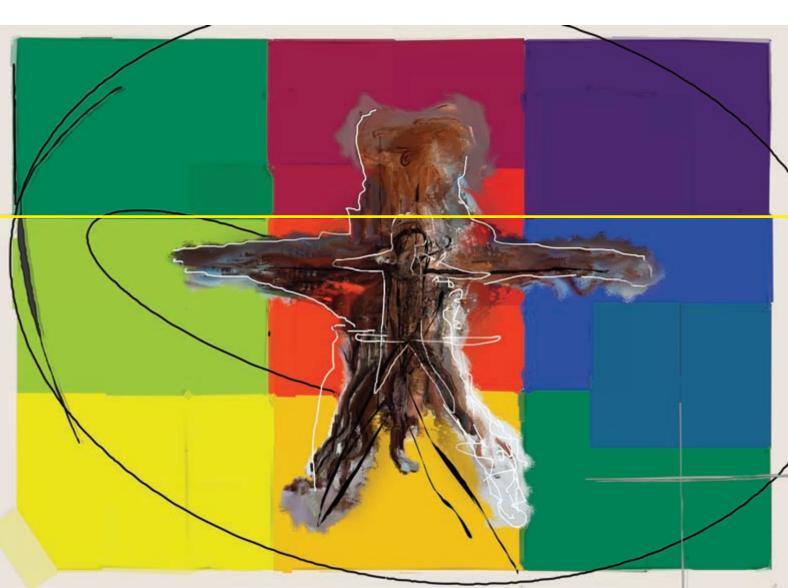
Bodleian Library, MS. Douce 134, fol. 47r











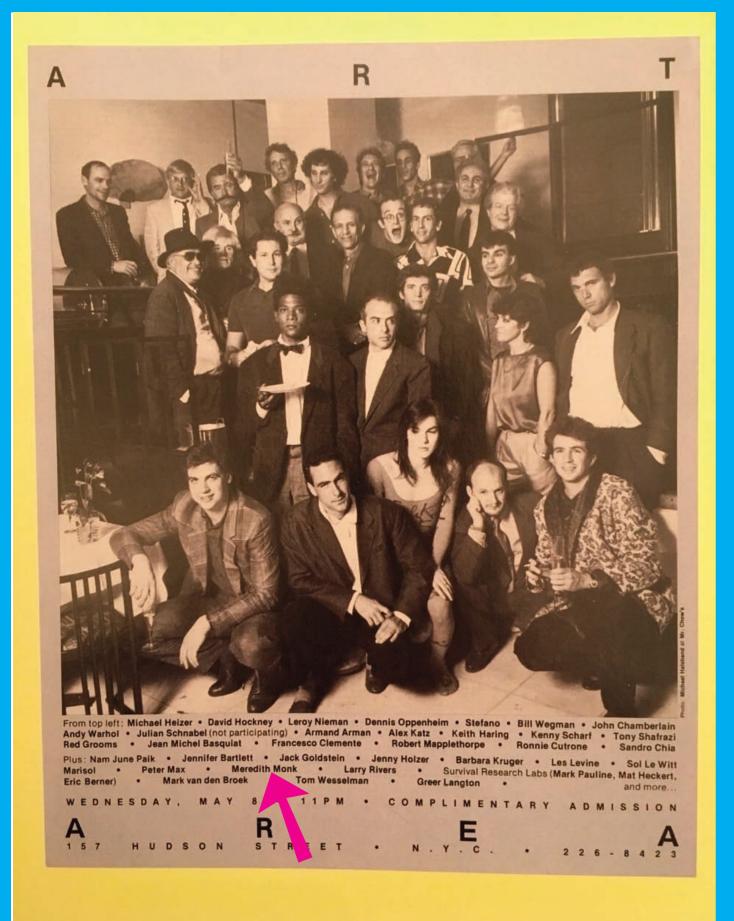












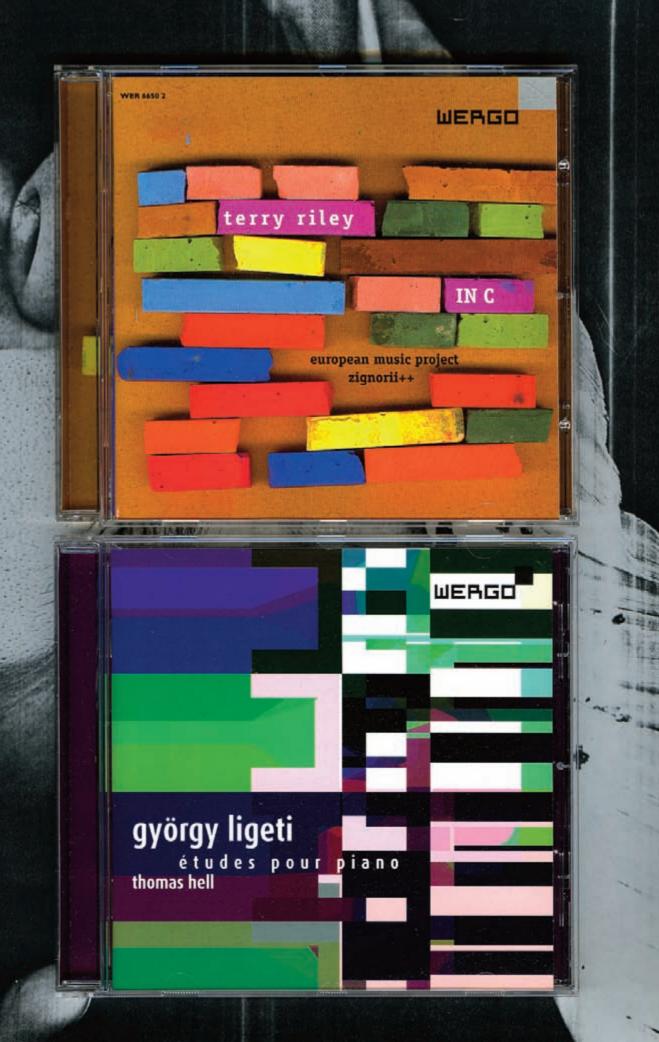








hans zender issei no kyō nanzen no kyō



ZERBRECHLICHE RUFE hii 1 und 2 von Mark Andre

Es dauert eine Weile, bis diese Musik "Hallo" sagt. Vielleicht ist "sagen" auch Wenn der Komponist Mark Andre den Titel seines Diptychons hij ausspricht, tu "Hej". Ein Akronym, sagt Mark Andre, genauer: ein Apronym mit bewusster A so oft in Andres Stücktiteln, ein theologisches Kürzel. In diesem Fall stehen di

Musik fragil und zunächst kaum merklich in unser Bewusstsein hinein lesen würde; dann klingt es wie ein dänisches oder schwedisches "Hallo": us dem Alltag, fast banal".1 Hinter dieser Alltagstauglichkeit verbirgt sich, wie s geht dem Komponisten, "um den Ruf nach der Hilfe des Herrn." Mark Andres

"Rufen" allerdings ist dem Verstummen immer sehr nahe, dem Verschwinden, dem Nichtmehrwahrnehmbarsein, dem Verlassen der üblichen Räume und ihrer (akustischen) Bedingungen. Nicht selten scheint die Musik eher in sich hinein zu rufen als nach außen. Zugleich will und kann sie ihre Hörer aber gerade dadurch mit besonderer Intensität erreichen. Verschiedene kompositorische Strategien stehen im

Das Ungesagte steht am Beginn der Partitur von hij 1 für Orchester, in dem sich Mark Andre auf die Suche nach der Resonanz begibt. Der Pianist des groß besetzten Orchesterstücks ist aufgefordert, die jeweils höchsten und tiefsten beiden Töne des Klaviers an und hinter den Dämpfern mit Knetgummi zu präparieren – herauskommen soll eine "Impulsgestaltung absolut ohne Ton" 2 Damit greift Mark Andre (noch vor dem ersten Klang des Stücks) in das Resonanzverhalten des Instruments ein. So werden die Töne, wenn die zugehörigen Tasten später angeschlagen werden, als perkussive, geräuschhafte Klangqualitäten hörbar. Die so verstummten Tonhöhen sind bei einem Konzertflügel die tiefsten a und b und die höchsten h und c. In den Werken ab 1 und 2 aus den Jahren 1996/97 hat Mark Andre diese tiefen Töne bereits besonders fokussiert und zum Ausgangspunkt und Titel zweier Ensemblewerke gemacht. Wenn jetzt die beiden höchsten Klaviertöne hinzukommen, ergibt sich im Hintergrund des Verstummens die musikhistorisch bedeutungsschwere – und auch hier nicht zufällige – Kombination b-a-c-h. Bach als Verschwiegener, nur noch unterm Knetgummi virtuell klingender Ahne? Oder wird der Name gerade dadurch präsent und präsentiert? Eine der vielen dialektischen Kurven, die diese Dramaturgie und dieses Stück nehmen.

Auffällig ist jedenfalls, dass das Orchesterstück auf strengen kontrapunktischen Verfahren basiert. Gleich der erste Einsatz der geteilten Streicher erfolgt im Kanon – jeweils pultweise beginnen Geigen, Bratschen Celli und Kontrabässe um je einen Takt versetzt von der höchsten bis zur tiefsten Stimme mit derselben Figurenfolge. Als Augenmusik im Partiturbild erschließt sich diese Struktur sofort und bestimmt in unbeirrbarer Logik die ersten fünfzig Takte. Auch dieser hübsche, insgesamt 26stimmige Kanon aber spielt mit dem Verstummtsein. Denn statt der Saiten streichen die Bögen im dreifachen Pianissimo auf den Zargen, also den hölzernen Seitenteilen der Instrumente. Der Konzertbesucher im Saal sieht die sukzessive einsetzende Bewegung wie eine Choreografie und hört – fast nichts. Noch geheimnisvoller ist der Beginn für den Hörer der CD-Einspielung. Hat das Stück schon begonnen? Wann ist da deutlich hörbar mehr als nichts?

Mit der Zahl der Spielenden steigert sich auch das Tempo der Aktion. Nach zwölf Takten, zur neuen Angabe "Viertel = 55", setzt zu den Streichern die Soloklarinette ein. Auch sie spielt nicht in traditioneller Spielweise. Der Klarinettist steht hinten im Orchester neben der Pauke, setzt den Schalltrichter des Instruments auf das Fell der in D gestimmten Pauke und bläst "fast tonlos" ohne Mundstück und sehr leise rhythmisch hinein, zunächst auf dem Ton "des". Ein paar Takte später greifen die beiden Trompeter nacheinander diesen Beginn auf, indem sie mit der Zunge ans Mundstück tippen – auch hier sollte das klingende Resultat ein "des" sein – und entwickeln einen eigenen ausführlichen Kanon. In einer weiteren Schicht imitieren Flöte, Oboe und Schlagzeuger die perkussiven Klarinettenimpulse, dabei ist auch das Klavier mit dem präparierten höchsten "c". Inzwischen hat in den höheren Streichern schon eine neue kanonische Einsatzfolge begonnen: ein zitternder "flautando"-Ton, mit viel Bogendruck auf dem Steg er-

Solche verschachtelten, teilweise fragmentierten oder transformierten kontrapunktischen Strukturen bleiben für das Stück bestimmend. Unterbrochen werden sie durch homorhythmische Abschnitte mit gemeinsamen Akzenten durch viele Stimmen. Der erste dieser Abschnitte beginnt nach einer Fermate in Takt 53: Die Streicher schlagen die Saiten mit einem harten Plektrum an, die Bläser geben scharfe Luftimpulse oder schlagen mit dem Handballen aufs Mundstück. Immer noch dabei: das Klavier mit dem perkussiven "c". Als "Sonderinstrument" kommt später noch eine Alufolie hinzu: als horizontal vors Gesicht gehaltenes Flächenstück angeblasen durch verschiedene Holz- und Blechbläser oder als Ball im Trichter der Tuba umherschwirrend. Die Fragilität und Instabilität der Instrumentalklänge wird durch dieses Zusatzinstrument nochmals gesteigert; hier verschwindet jede musikantische Vertrautheit und die letzte Sicherheit des Zugriffs. Zerbrechlichkeit ist insgesamt, so paradox das Bild scheinen mag, die Säule, auf der das Stück ruht.

Ein besonderer Fokus liegt in hij 1 auf der exponierten Soloklarinette an der Pauke. Der Versuch, ein Instrument durch das Spielen eines anderen Instruments in Schwingung zu versetzen und so mit dem Impuls des einen die Resonanz des anderen zu verbinden, ist grundlegend für Mark Andres kompositorische Arbeit. Das komplexe elektronische Verfahren der Faltung (convolution) arbeitet in diese Richtung und ist vom Komponisten in verschiedenen Werken eingesetzt worden. In jüngsten Werken seit dem Klarinettenkonzert über (2015) übernehmen so genannte Übertrager (transducer) diese Funktion: kleine Lautsprechermembranen, die an den Korpus verschiedener Instrumente angebracht werden und diese dann durch die elektronisch übertragenen Schwingungen "fremder" Klänge zum Resonieren bringen. Kaum zufällig ist es auch die Klarinette, die in hij 1 die überraschend berückende Schlusspassage gestaltet. Über dem geräuschhaften Orchesterapparat, der Rhythmen vom Beginn des Orchesterstücks aufgreift, spielt sie, verbunden mit der durch das Pedal changierend (um)gestimmten Pauke, lange, leise, gefährdete Töne, die trotzdem eine große Ruhe ausstrahlen: Es ist beinahe "eine Art Choral – naja, eher ein Klangschatten von etwas, das hätte ein Choral sein können," (Mark Andre),

In gewisser Weise setzt hij 2 (2010/12) für Vokalensemble und Elektronik da ein, wo hij 1 (2008/10) endet: Hier behandelt Mark Andre in der schattenhaften Andeutung eines Chorals die Resonanz als Ausgangspunkt. Denn hij 2 ist das erste Werk überhaupt, das er für mehrere Stimmen geschrieben hat; mit der kleinen Ausnahme eines frühen Trios für Bariton, Viola und Violoncello (ein abgrund, 1992) sind vokale Partien in Andres Oeuvre bis dahin nicht existent. Vielleicht war die menschliche Stimme zu nah, zu - eben - menschlich? Und damit verbunden: der potentiell zu singende Text zu konkret, zu ein-deutig? Jedenfalls war der Auftrag des SWR Vokalensembles für den Komponisten eine besondere Herausforderung. Wir als Hörer können nun verfolgen, wie der Choralschatten, die Andeutung menschlichen Choralschatten gesangs in hij 1, Realität wird. Aber auch dies geschieht, ähnlich wie die klangliche Entwicklung in hij 1, erst allmählich und quasi aus dem Nichts heraus. Genauer: aus der Alltäglichkeit des menschlichen Atmens, zugleich der Voraussetzung jedes Singens. Das Zuspiel, das die Komposition für 24 Stimmen und Elektronik eröffnet, lässt ein dreimaliges Atmen hören – es ist der Atem des Philosophen Jean-Luc Nancy, aufgenommen im Freiburger Experimentalstudio. Aber ähnlich wie die bedeutungsgeladene Tonfolge b-a-c-h in hij 1, bleibt der Autor einer für Mark Andre und den Entstehungszusammenhang des Stücks wichtigen Schrift3 hier im Verborgenen – erst am Schluss des Stücks wird er als letzter einer ganzen Gruppe von Beteiligten in einem anderen Zuspiel seinen Vornamen flüstern.

Auf diese acht Atem-Sekunden folgt in hij 2 ein Knackgeräusch des Samplers, das in unregelmäßigen Abständen und aufsteigenden Tonhöhen wiederkehrt und auch für dieses Stück die Basis legt: Musik entsteht aus dem Geräusch. Darüber beginnen die Soprane mit im dreifachen Pianissimo staccato und auf ungefährer Tonhöhe artikulierten Einzelbuchstaben. Klangfärbendes Element für die Stimmen sind einzelne Buchstaben und Silben des Wortes "Jesus", die sich allmählich verdichten. Nach beinahe fünf Minuten Musik erklingt dann auf den Buchstaben "e" in den Sopranen der erste gesungene Ton: auch die Tonhöhe ist ein (eingestrichenes) "e", durch die anderen Stimmen und den Sampler nach und nach zu einem mikrotonal ausgefüllten Klangband erweitert.

Die rhythmische Folge, mit der die Singstimmen zu Beginn des Stücks kanonisch einsetzen, imitiert diejenige der Paukenresonanz-Soloklarinette aus dem Beginn von hij 1; die Singstimmen knüpfen also direkt an die Klarinette an. Neu dabei ist, dass sich der nach und nach anschwellende Buchstaben-Artikulations-Chor, zu dem die solistisch besetzten Stimmen von Sopran 1-3 bis Bass 1-3 und danach Sopran 4-6 bis Bass 4-6 von oben nach unten sortiert hinzutreten und also räumlich agieren. Anders als in hij 1 mit seiner eher klassischen Bühnenaufstellung sind die Sänger*innen der Gruppen 4-6 rechts, links und gegenüber der Bühne aufgestellt. Zu Beginn des Stücks folgt also auf die Exposition des polyphonen Sprechgebildes auf der Bühne dessen Ausbreitung in den Saal – eine Disposition, die sich als Weitung des Klangraums auch auf der CD-Aufnahme vermittelt.

"Hilfe Jesu" – der Ruf des Gläubigen nach Jesus Christus hat in hij 2 eine konkrete Form angenommen: Der Name "Jesus" wird artikuliert. Aber wie fragmentarisch und wie zerbrechlich! Zusammensetzen lässt sich der volle Name tatsächlich erst im Kopf des Hörers, den die verschiedenen Einzelbuchstaben aus den verschiedenen Ecken des Saals erreichen. Und auch im weiteren Verlauf des Stücks dominieren die vagen und fragilen Klänge

Immer wieder werden uns – in Aufnahmen u.a. mit der Schwester Margareta aus Jerusalem – (Bibel)Texte zugeflüstert, die wir aber kaum verstehen können. Die Alufolie als nur ungefähr planbares Instrument kehrt wieder; die Sänger*innen spielen sie horizontal "wie ein Akkordeon" oder blasen sie zu Flatterklängen an. Die wiederholten Tonhöhen der Singstimmen erinnern häufig an pulsierende, zitternde, vagierende Luftgebilde. Wenn sie am Ende des Stücks Spielzeug-Windräder anblasen, werden diese Gebilde teils unvorhersehbar porös. Aufgezeichnete Klangsituationen: Kirchen, Winde, Glocken aus Israel mischen sich mit dem aktuellen Raumklang. Das elektronische Mittel der Faltung kombiniert Impulse und Antworten verschiedener Quellen zu verwirrenden Ergebnissen

Inhaltlich kreist das Stück um das Begreifen des Nicht-Greifbaren. "Berühre mich nicht", liest Schwester Margareta im Zuspiel und zitiert damit die biblische Episode, in der Jesus nach seinem Tod Maria Magdalena erscheint und, sich ihrer Berührung ("noli me tangere") entziehend, verschwindet. "Die Präsentation des Fortgehens" (auch ein geflüstertes Zuspiel) könnte über dem gesamten Stück stehen. Präsenz im zelebrierten Verschwinden, Berühren durch die verweigerte Berührung, Stärke durch Fragilität – das Stück hofft, wie hij 1, auf die Resonanz im Inneren des Hörers. Zugleich ist es selbst bereits auskomponierte Resonanz: 2011 hatten Mark Andre und ein Team des SWR Experimentalstudios die sehr besondere Möglichkeit, eine Nacht lang die Resonanzen der Jerusalemer Grabeskirche aufzuzeichnen. Mit verschiedenen akustischen und elektronischen Impulsen angeregt, hallte die Kirche wider. Die Aufzeichnungen dieser Resonanzen, die Echografien, analysierte der Komponist später mit Hilfe des Computers und gewann daraus sämtliche Tonhöhen für hij 2.

Nicht zuletzt darum sieht Mark Andre das Diptychon hij 1 und 2 (im Gegensatz zum dreiteiligen Zyklus ...auf) als vollständig an; die Suche nach der Resonanz aus dem ersten Werk hat im zweiten eine Antwort gefunden. Eine Antwort allerdings, die selbst nachhallt und schon wieder auf Neues vorausweist: hij 2 wird später zur kompositorischen Basis der vierten Situation und damit zum "Schlusswort" in Mark Andres 2014 uraufgeführter Oper wunderzaichen.

1 Alle Zitate von Mark Andre, stammen aus dem Gespräch mit der Autorin am 18. Juni 2018 in Berlin

2 Mark Andre, hij 1, Partitur Henry Litolff's Verlag / C.F. Peters, Edition Peters Nr. 12500, T. 1.

klet-text aus der wergo- CD «mark andre HIJ, 2018

music of our time: wergo das label der avantgarde https://de.schott-music.com/wergo





























OXP









heli5b.tif

















Fend 1280 pg



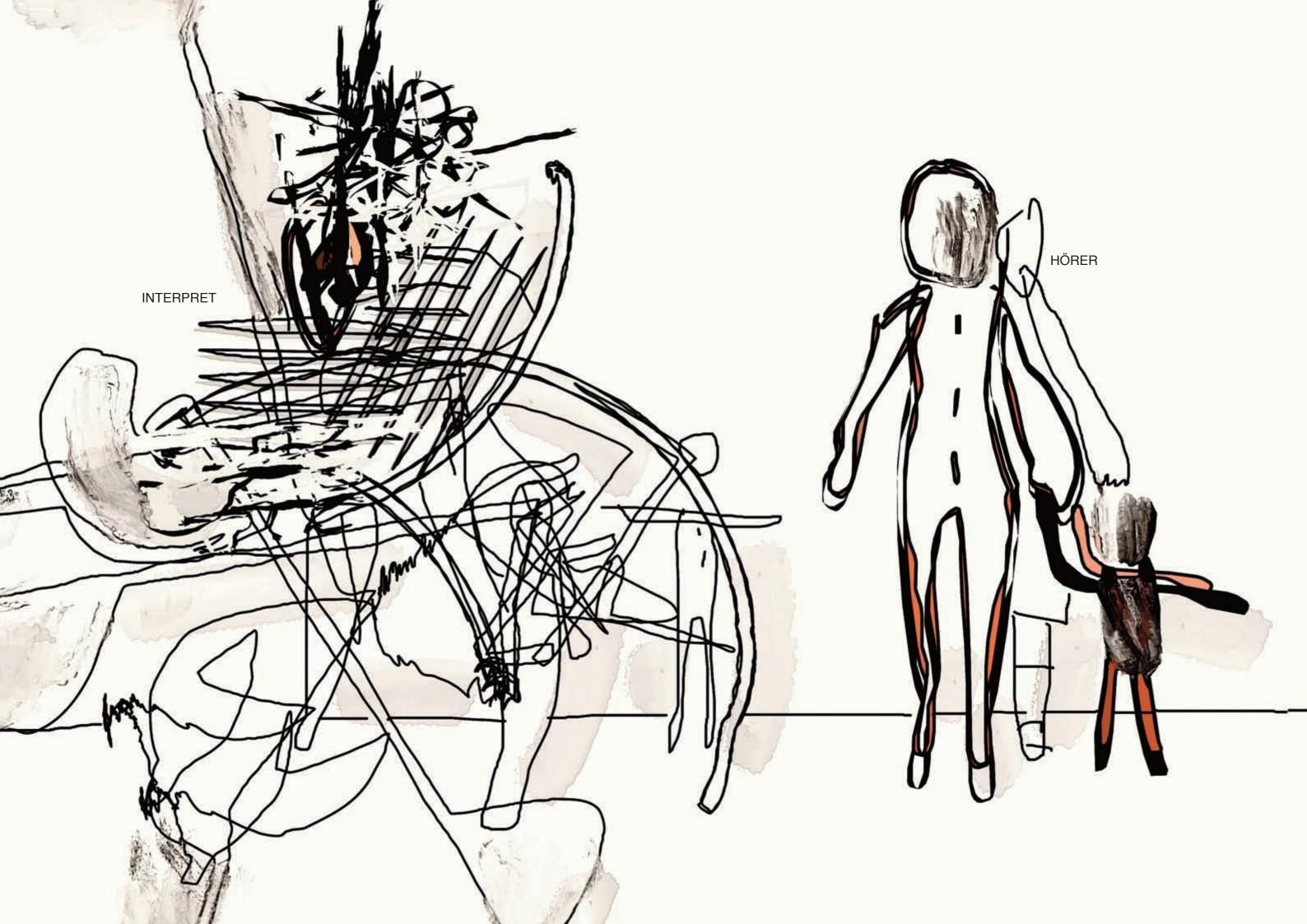






wdr_loga_cmyk,tif







ORGAN²/ASLSP

As slow as possible

https://www.aslsp.org/de/klangwechsel.html

05.09.2001 Impuls 1: P: 05.02.2003 Impuls 2: K 05.07.2004 05.07.2005 Impuls 3: K: Impuls 4: P: Impuls 5: K a', c", fis" 05.01.2006 05.05.2006 Impuls 6: Impuls 7: K: 05.07.2008 05.11.2008 Impuls 8: Impuls 9: K: 05.02.2009 05.07.2010 Impuls10: P: Impuls11: P: 05.02.2011 c'(16'), des'(16'), as' 05.08.2011 Impuls12: K/P Impuls 13: P: a', c", fis" 05.07.2012 05.10.2013 Impuls14: K dis', ais', e" 05.09.2020 Impuls15: K: 05.02.2022 Impuls16: P: Impuls17: K: 05.02.2024 05.08.2026 Impuls18: K 05.10.2027 Impuls19: P: 05.04.2028 Impuls20: K Impuls21: P: 05.08.2028 05.03.2030 Impuls22: P: 05.09.2030 Impuls23: P: 05.05.2033 Impuls24: P: Impuls25: K: 05.12.2033 05.08.2034 Impuls26: K: Impuls27: P: 05.09.2034 05.10.2034 Impuls28: P 05.06.2035 Impuls29: K: A (16')des" 05.09.2037 Impuls30: K/P 05.03.2038 Impuls31: K: 05 07 2038 Impuls32: P 05.05.2039 Impuls33: P: 05.12.2039 Impuls34: K Impuls35: P: 05.04.2040 05.01.2041 Impuls36: K: 05.03.2042 Impuls37: P: des b 05.11.2043 Impuls38: P A (16') 05.07.2044 Impuls39: K: 05.03.2045 Impuls40: K/P e'ais' h', c", ais" 05.03.2046 Impuls41: K: 05.10.2047 Impuls42: P c'(16'), h', c", ais" 05.02.2049 Impuls43: K: c (16') 05.04.2050 Impuls44: K dis', a' Impuls45: P: 05.02.2051 a, d', e' Impuls46: P 05.11.2051 dis'. a' Impuls47: K: 05.05.2053 05.11.2054 Impuls48: P: c (16') Impuls49: P 05.07.2056 Impuls50: K: 05.08.2057 Impuls51: K: A (16') 05.05.2058 Impuls52: P: 05.11.2059 A (16') 05.04.2060 Impuls53: K: ges', c", des" Impuls54: P: 05.06.2060 ges', c", des" Impuls55: K/P: 05.11.2060 05.02.2061 Impuls56: K: c", es", c" 05.04.2061 Impuls57: P: Impuls58: K/P: 05.09.2061 Impuls59: K: ais, dis', fis' 05.08.2062 05.02.2064 Impuls60: P Impuls61: K/P 05.01.2067 a. a'd#' 05.06.2067 Impuls62: P: Impuls63: P: 05.07.2068 05.03.2071 Impuls64: P

05.07.2071

Impuls65: P:

#19 zine artfusion musik non stop

herausgegeben und gestaltet von hjk mit einem textabdruck von Lydia Jeschke zu mark andre: HIJ

©2018 HJK artionalDesign hj.kropp@artfusion.de www.lostdata.artfusion.de next issues: #20zineArtfusion pfui oder eine unerhörte erscheinung #21zinArtfusion kitsch und propaganda #22zineArtfusion ich seh etwas was du nicht siehst

