

QUARTETT No. I

DIETER MACK 1999

für Flöte 1 (auch Piccolo und Bassflöte), Flöte 2 (auch Altflöte),
Klavier und Schlagzeug

ALLGEMEINE HINWEISE

1. Wie in den meisten meiner Werke der letzten Jahre, spielen verschiedenartige Kommunikationssituationen auch in QUARTETT No. 1 eine wesentliche Rolle. In diesem Stück geht es jedoch weniger um bestimmte auskomponierte Beziehungen zwischen Personen bzw. musikalischen Materialien, sondern vielmehr um eine hochgradige Kompaktheit oder Einheit der beteiligten Musiker und Musikerinnen.
2. Über weite Strecken herrscht Unisono-Spiel in verschiedenen Erscheinungsformen vor. Dabei ist immer auf größtmögliche Verschmelzung der jeweils beteiligten Stimmen zu achten. Bei Passagen mit verschiedenen Schichten (z.B. Seite 5 f) ist größtmögliche Unabhängigkeit der jeweiligen Einzelschicht anzustreben.
3. Besonders in den schnellen Passagen, wie zum Beispiel zu Beginn, gilt das angegebene Grundtempo zwar als grundsätzliche Orientierung, kann aber entsprechend den Gegebenheiten leicht modifiziert werden. Leichte rubatoartige Tempoänderungen sind auch für Einzelmomente denkbar, jedoch nur dann, wenn sie zur Klarheit und Transparenz der jeweiligen Passage beitragen. Wesentlich ist jedoch, daß die grundsätzliche Intensität und Spannung nicht aufgegeben werden dürfen. Erfahrungsgemäß stellt sich dieser entsprechende Ausdruck erst nach längerem gemeinsamem Üben ein. Die individuelle Beherrschung der jeweiligen Stimme ist, verglichen mit anderen Werken, bei dieser Konzeption hinsichtlich des Arbeitsaufwands eher "zweitrangig". Das Finden eines gemeinsamen Timings durch häufiges Zusammenspiel (und weniger durch Dirigiergesten) muß kompromißlos im Vordergrund stehen. Auch Vorschlagsgruppen (so schnell wie möglich) sollen immer so klar und deutlich wie möglich gespielt werden. Verzerrungen des tatsächlich notierten Rhythmus' sind dabei durchaus beabsichtigt (z.B. Seite 12).

4. Neben der spezifisch physisch - psychischen Ausdruckskomponente des umfangreichen rhythmischen Unisonospiels, geht es in QUARTETT No. 1 vor allem um eine spezifische Art und Weise der Klangfarbenkomposition. Sowohl die jeweilige Instrumentierung als auch die damit verbundene Harmonik (bzw. der Wechsel zwischen rhythmisch-melodischem Unisono und mixturartigen Passagen) tragen zu einer speziellen intendierten Klangwirkung bei.

Dabei haben die Texturwechsel (völliges Unisono, nur rhythmisches Unisono) zusätzlich eine Art makrorhythmische Wirkung. Zur Umsetzung dieser Vorstellung können verschiedenartige dynamische Abweichungen von der in der Partitur angegebenen Dynamik notwendig sein. Faktoren wie unterschiedliche Instrumente (insbesondere bei Klavier und Schlagzeug), andere Klang- oder Artikulationsästhetik beim Flötenspiel etc. bis hin zu jeweils verschiedenen Raumresonanzen erfordern bei solch einer komponierten Textur besondere Aufmerksamkeit, um die gewünschte Homogenität zu erzielen. Grundsätzlich verweisen die Dynamikangaben in der Partitur auf das intendierte Ergebnis.

5. Die Partitur ist transponierend notiert. Das Xylophon klingt eine Oktave, die Crotales zwei Oktaven höher als notiert (Anmerkung: letzteres entspricht den üblichen Gepflogenheiten, obwohl der Klangeindruck auf Grund der komplexen Teiltonstruktur häufig anders ist).

Die Piccoloflöte klingt eine Oktave höher als notiert, die Baßflöte eine Oktave tiefer und die Altflöte eine Quart tiefer. ACHTUNG: Bei allen Passagen mit gleichzeitigem Singen von Tönen ist die "Gesangstimme" immer klingend notiert. So muß also bei Beginn auf Seite 3 unten der Ton c^1 gesungen werden, während der klingende Ton der Altflöte das kleine h ist (siehe auch Anmerkung 2).

Schlaginstrumente:

- Xylophon (neueres Modell)
- eine Oktave Crotales (Cymbales antiques)
- vier chinesische Gongs (ca. 32 bis 20 cm Durchmesser). Dieser Instrumententyp ist, obwohl als Gong bezeichnet, flach, ohne genaue Tonhöhen und hat einen um 90 Grad umgebogenen Rand von 1 - 3 Zentimetern. Die Instrumente sind bei "Asian-Sound" in Köln, Venloerstr. 176 erhältlich (Bezeichnungen SL 32, CSL 27, CSL 23, ML 20). Auf jeden Fall sind nicht die chinesischen Operngongs mit den glissandoartigen Klängen gemeint!
- 5 Woodblocks von sehr tief bis sehr hoch
- ein chinesisches Tom-Tom (genageltes Fell), sehr tief (mindestens 30 - 35 cm Durchmesser)

- 1 mittelgroßes Tam-tam (mindestens 50 - 60 cm Durchmesser)
- 1 Gran Cassa

ZEICHENERKLÄRUNG

- slaptone
- nur Klappengeräusch (-klang)
- Luftgeräusch ohne Tonhöhe mit Flatterzunge durch Hineinblasen in die Flöte, so tief wie möglich;
- Richtung des Trillers
- Kratzen auf dem Fell
- so schnell wie möglich (siehe auch "Allgemeine Hinweise" No. 3)
- a) bei den Flöten die gleichzeitig zum Spielen zu singenden bzw. zu summenden Töne
b) beim Klavier den Obertonklang bezeichnend, den man durch Abgreifen der Saite im Korpus erzielt.
- Vorzeichen gelten grundsätzlich nur für den direkt folgenden Ton. Obwohl dies Auflösungszeichen überflüssig machen würde, sind sie teilweise aus "psychologischen" Gründen weiterhin notiert.
- Bei den Flageolet- und Mikrotönen der Flöten wurden wegen der Übersichtlichkeit genauere Griffanweisungen unterlassen. Auf drei Veröffentlichungen sei deswegen hingewiesen: 1) Pierre-Ives Artaud: *Flûte au Présent*; 2) Robert Dick: *Neuer Klang durch neue Technik*, Frankfurt; 3) Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott: *Die Spieltechnik der Flöte*, Kassel 2002. In der Regel spricht man von flageolet-Tönen erst ab g^2 . Trotzdem wurden

auch tiefere Töne entsprechend notiert. In diesen Fällen ist eine andere Griff- oder Artikulationsweise zu suchen, die dem dünnen, luftigen Klang eines flageolet-Tons ähnelt.

- Bei der Mikrointervallik gilt wie üblich
- Viertelton höher;
- Dreiviertelton höher;
- Viertelton tiefer;

Anmerkung: Die Verwendung von Mikrotönen dient in diesem Stück nicht zur Umsetzung eines bestimmten mikrotonalen Systems sondern zielt auf eine Variabilität des Tons und der Artikulation, wie man es zum Beispiel bei verschiedenen asiatischen Kulturen vorfindet. Es geht also weniger um den genauen Viertelton, als vielmehr um eine mikrotonale Abweichung im Sinne einer bestimmten Variabilität der Artikulation (spezielle Anweisungen findet man im Notentext).

ANMERKUNGEN (REMARKS)

- 1 Die Akzentebene soll hier sehr deutlich hervortreten, gleichsam von einem anderen Ensemble gespielt. Falls man hier das Tempo ein wenig langsamer nehmen will (vor allem wegen der schnellen Wechsel zwischen Einzeltönen und Akkorden in der Klavierstimme), dann muß dieses neue Tempo für den ganzen Takt gültig sein.
- 2 Für die Notation der zu singenden Töne gilt, daß sie grundsätzlich klingend notiert sind, die Altflöte jedoch transponiert. Das heißt, tatsächlich erklingt hier zu Beginn in Flöte 2 die ganze Phrase die kleine Sekunde **h/c**. Dabei ist **h** der klingende Flötenton, **c¹** der zu singende/ summende Ton. Dynamisch sollen beide (bzw. alle vier Töne der beiden Flöten und Stimmen) einen möglichst ausgeglichenen harmonischen Klang ergeben. Trotz der visuellen Irritation (man sieht zu Beginn das Intervall der großen Terz) hat sich nach einigen Versuchen mit Flötistinnen herausgestellt, daß dies notationstechnisch die beste Lösung ist.
Die **sfz** - Akkorde von Klavier und Schlagzeug dürfen im Moment des Erklingens die Flöten überdecken, so dass der Klangwechsel der Flöten selbst überlagert wird und der neue Klang gleichsam aus der Resonanz von Klavier und Schlagzeug herauswächst. Die übrigen woodblock-Klänge (unisono mit Klavier) können vom Charakter her etwas "gedämpft" klingen. Eine Kombination von weichen und harten Schlegeln (**sfz**-Akzente) wäre denkbar.

Für die Atmung gilt (außer wenn speziell angegeben), daß sie immer koordiniert geschehen soll.

- 3 Für diesen letzten Klang vor dem Doppelstrich soll – wenn möglich – der Klavierklang (nur die Töne **des** und **c¹** im oberen System!) gedämpft werden (mute). Am besten legt man vorsichtig ein Tuch über beide Saiten und nimmt es danach wieder weg. Da dieser Vorgang in der Pause zuvor geschehen muß, ist im Sinne der Atmosphäre an dieser Stelle auf möglichst ruhige Bewegung zu achten. Im Zweifelsfall ist nicht die Pause sondern die der Situation angepasste Aktion maßgeblich.
- 4 Die Flageolet-Töne der Flöte sollen hier im Sinne von Obertönen der tiefen Töne der Baßflöte gespielt werden. Eine Verlangsamung des Tempos ist an dieser Stelle denkbar; sie muß dann allerdings bis zum Ende der Seite 10 beibehalten werden. Größtmögliche Ruhe und Konzentration auf das Detail sind anzustreben (wegen flageolet-Noation siehe auch bei „Zeichenerklärung“).
- 5 Hier soll die Flöte bewußt dominieren, als ob sie die Baßflöte "beeinflussen" möchte, die sich jedoch auf keinen Fall im Sinne einer Reaktion verändern darf. Entsprechend "rücksichtslos" können auch die Akzente von Klavier und Schlagzeug gespielt werden.
- 6 Die Flötenstimme kann hier durch relativ freie Veränderungen des Ansatzes oder durch verschiedene Griffe einen gleichsam "in sich schwankenden" instabilen und dünnen Ton erzeugen (*flautando*).
- 7 Der Triller der Piccoloflöte soll gleichsam kontinuierlich in die folgende Bewegung übergehen. Der Charakter dieser Stimme (ruhig, naiv) soll in völligem Gegensatz zur "aktionistischen" Flöte stehen.
- 8 Die beiden Flötenstimmen erzeugen hier gemeinsam ein flimmerndes Klangbild. Vom Charakter her sollen alle Töne sehr dünn und instabil klingen, so dass unter Umständen eine Realisation mit flageolet-artigen Tönen ebenfalls denkbar ist. Diese Entscheidung sei den Spielerinnen und Spielern überlassen. Auf jeden Fall muss ein hoher Verschmelzungsgrad und eine flüssige Linearität gewährleistet sein.
- 9 Der Übergang zum Luftgeräusch soll möglichst gleichmäßig und gleichsam "zerfallend" vonstatten gehen. Der gesungene Ton bei der Flöte (glissandierend fallend) soll dann unmerklich aufhören, wenn er fast den Flötenton erreicht hat.

Dieter Mack 1999

QUARTETT No. I

für Flöte 1 (auch Piccolo und Bassflöte), Flöte 2 (auch Altflöte),
Klavier und Schlagzeug

