

Dieter Mack 2006

**T u n j u
k**

für großes Orchester

**„Tunjuk“, für großes Orchester
2006****Dieter Mack****Friedhelm Döhl zum 70. Geburtstag gewidmet**

„Tunjuk“ stellte für mich eine besondere Herausforderung dar, geht man davon aus, dass in den meisten meiner bisherigen Werke die Rolle des Interpreten im gleichsam interaktiven Wechselspiel mit seinen Mitspielern thematisiert wurde. Diese Konzeption führte zwangsläufig zu einer eher solistischen Verwendung der Instrumente, die sich allenfalls im Sinne „kleiner Kollektive“ zu gemeinsamen Texturen verbanden. Zudem stand in meinen letzten Werken die Berücksichtigung der persönlichen Spielweise der Interpreten (zumindest der Spieler, die die Uraufführung bewerkstelligten) im Sinne „persönlicher Redearten“ im Vordergrund.

„Tunjuk“ lässt auf Grund der großen Besetzung diese Aspekte in der musikalischen Realisation nur bedingt zu. An wenigen Stellen wird die musikalische Textur soweit reduziert, dass individuelle Nuancen zum Ausdruck kommen. Andererseits sind die kollektiven Aspekte in solch einem Ensemble so komplex, dass sie in der bisherigen Form nur eine bedingte Rolle spielen können.

Deswegen interessierte mich von Anfang an eine Dimensionierung, die zwar diesem Kerngedanken weiterhin Rechnung trägt, aber zugleich andere Ausdruckselemente in den Vordergrund stellt. Im Falle von „Tunjuk“ handelt es sich explizit um so genannte „Klangräume“, die in verschiedenen Dimensionen und Überlagerungen dieses Stück prägen. Dabei ging ich, letztlich an Varèse anknüpfend, von der Überlegung aus, dass räumliche Dimensionen in der Musik nicht nur durch Lautsprecherpositionen realisiert werden können, sondern – auf Grund bestimmter psychoakustischer Eigenschaften – auch durch eine bestimmte Art und Weise der Klangsichtung und der dynamischen Präsenz.

Grundlage für diese Wirkungen bildet in diesem Stück ein umfangreiches harmonisches Netzwerk, das neben seiner verschiedenen Raumwirkungsmöglichkeiten zugleich die als roter Faden dem Werk eine Art Grundgerüst gibt. Zugrunde liegt ein zentraler Akkord mit zwölf Ableitungen. Während der Zentralakkord vor allem zu Beginn und am Ende eine Art Klammer bildet, prägen die zwölf Ableitungen einerseits komprimiert die Einleitung, andererseits jeweils einen weiteren Teil. Dem Werk liegen jedoch nur acht weitere Teile zugrunde, was sich im Verlauf der Komposition als notwendig herausstellte. Jeder Teil ist durch einen bestimmten Grundcharakter

geprägt und basiert zudem grundsätzlich auf vier verschiedenen Sub-Ableitungen des jeweiligen Akkords. Der Begriff Ableitung ist so zu verstehen, dass es a) einen engen, b) einen hohen, c) einen gespreizten und d) einen tiefen abgeleiteten Akkord gibt. Die jeweiligen Töne sind ausschließlich jene, die im Ausgangsakkord vorhanden sind. Diese vier Grundformen gewährleisten beispielsweise bereits eine unterschiedliche Raumwirkung bei einer entsprechenden Instrumentation.

Eine eher abstrakte und hintergründig wirkende Bedeutung hat die Zeitstruktur, die mit einer so genannten kolotomischen Struktur (gliedernde Gong-Strukturen in indonesischer Gamelanmusik) vergleichbar ist. Die Zeitproportionen der ursprünglich geplanten 12 Teile werden in jedem Abschnitt zur gliedernden Grundlage und erscheinen sogar in Form weiterer rhythmischer Diminuierungen in verschiedenen Texturen. Den harmonischen Ableitungen entspricht somit eine ähnliche pyramidenförmige Ableitungsstruktur des Zeitlichen bzw. Rhythmischen.

Dieser Grundlage sind jedoch im gesamten Verlauf wiederum zahlreiche zusätzliche Ebenen überlagert, teilweise strukturell geordnet, teilweise frei assoziativ. Für mich steht dies in Entsprechung zur Natur, die man ebenfalls als komplexes räumlich geordnetes Gebilde wahrnimmt, worin jedoch unentwegt Einzelphänomene erscheinen und verschwinden, ohne dass man sie strukturell einordnen könnte. Es ist die reine, freie Polyphonie der Natur,

Hier kehren wir zum Titel zurück. „Tunjuk“ ist ein mir sehr vertrautes Dorf in Westbali, wo ich mich während der letzten Jahre mehrmals aufhielt. Neben der Tatsache, dass dort eines der avanciertesten balinesischen Gamelanorchester existiert, hat mich gerade die Polyphonie der Geschehnisse um die Musik herum in diesem Dorf fasziniert. Dadurch wurden einige Kernideen des Werkes katalysatorhaft ausgelöst.

Für den Dirigenten:

Im Gegensatz zu zahlreichen zeitgenössischen Partituren ist das Werk nahezu in einer einzigen Taktart - dem allgegenwärtigen 4/4 -Takt - notiert. Ebenso werden die Tempoangaben zu Beginn mehr oder minder beibehalten; es gibt nur wenige und zudem relativ allgemeine Veränderungshinweise. Dies geschah mit Absicht, um auf dieser Ebene die Realisation nicht unnötig kompliziert zu gestalten. Alle grundsätzlichen Änderungen sind durch eine entsprechende Dauernotation der Rhythmen selbst bereits umgesetzt. Dem Dirigenten ist es somit grundsätzlich freigestellt, diese Grundform flexibel zu interpretieren. Dabei ist zu beachten, dass insbesondere in den rhythmisch markanten *ff* - Abschnitten ein einmal gewähltes Tempo strikt beibehalten werden soll. Umgekehrt sind die mehr klanglich-statisch strukturierten Abschnitte mit einer gewissen rubato-artigen Interpretation umsetzbar.

Besetzung:

Piccolo

1. Flöte in C
2. Flöte in C (auch Piccolo)
3. Flöte in C (auch Piccolo)

Bassflöte

1. Oboe
2. Oboe
3. Oboe (auch Englischhorn)
Englischhorn

1. Klarinette in A (auch Es-Klarinette)
2. Klarinette in A (auch Es-Klarinette)
3. Klarinette in A (auch Bassklarinette in Bb)
Bassklarinette in Bb (auch Kontrabassklarinette in Bb)
Kontrabassklarinette in Bb (klingt eine Oktave tiefer als notiert)

Altsaxophon in Es (auch Baritonsaxophon in Es)
Tenorsaxophon in Bb (auch Sopransaxophon in Bb)

1. Fagott
2. Fagott
3. Fagott
Kontrafagott (klingt eine Oktave tiefer als notiert)

6 Hörner in F
6 Trompeten in C (alle mit „harmon mute“ und „straight mute“)
3 Posaunen (alle mit „harmon mute“ und „straight mute“)
2 Bassposaunen (alle mit „harmon mute“ und „straight mute“)
Tuba

Anmerkung:

Alle Blechbläser müssen jeweils ein größeres Blatt Papier (oder mehrere) zum Zerknüllen haben. Die Klänge sollen unterschiedlich sein.

Pauken (mit 3 japanischen Rin: d^1 , e^1 , es^1)
Schlagzeug I
Schlagzeug II
Schlagzeug III
Schlagzeug IV

Celesta/Synthesizer
Klavier (teilweise gedämpft)
Harfe
12 erste Violinen
12 zweite Violinen
9 Bratschen
8 Violoncelli
6 Kontrabässe (davon zwei mit 5 Saiten)

Percussion

Schlagzeug I:

Xylophon (klingt 8va), 5 Woodblocks (tief - hoch), ein abgestimmtes Glas (Reibeklang: e^2).

Schlagzeug II:

Vibraphon, eine Oktave Crotales (klingen 15va), 2 große Wuhan-Becken, 5 Templeblocks (tief - hoch), 1 abgestimmtes Glas (Reibeklang: a^1).

Schlagzeug III:

Thaigongs ($Es, a - b^{b1}$), großes Tam Tam, 5 Kürbisse (getrocknete Kürbishaften umgekehrt auf Wasser liegend, keine tonale Tonhöhenwirkung!), 5 Woodblocks (tief - hoch, möglichst andere Klanghöhen als bei Schlagz. I), ein abgestimmtes Glas (Reibeklang: es^1).

Schlagzeug IV:

3 Holz-Toms (tief, mittel, hoch), Gran Cassa, 5 chines. TamTam (keine chines. Operngongs!, es handelt sich um flache Tam-Tams mit 15 bis 35 cm Durchmesser aus Bronze, mit einem um 90 Grad abgewinkelten Rand von ca. 2 - 3 cm. Erhältlich bei ASIAN PERCUSSION SOUND, Michael Ranta, Venloer Str. 176, 50823 Köln; 0221-52 87 75), 5 Templeblocks (tief - hoch, möglichst andere Klanghöhen als bei Schlagz. II), ein abgestimmtes Glas (Reibeklang: b^b).

Die Partitur ist in C notiert

(mit den üblichen Oktavtranspositionen bei Piccolo, Kontrafagott, Xylophon, Crotales, Kontrabass aber auch der Kontrabassklarinette)

Synthesizerklänge:

Es gibt zwei Klänge, die vorproduziert werden müssen:

- 1 - hoher sirrender Klang, entsprechend dem Natur-sound bei gleißender Sommerhitze auf einer Wiese (leicht pulsierend, schwebend).
- 2 - ähnlich wie Nummer 1, aber dünner, ruhiger und „entfernter“ wirkend.

Klavierpräparation:

Im Klavier müssen die Töne von C1 - H1 so präpariert/gedämpft werden, dass quasi „ringmodulierte“, perkussive Klänge entstehen, die keinen wohltemperierten Tonhöhencharakter mehr aufweisen. Die Präparation bleibt während des ganzen Stücks erhalten.

Klaviernotation:

Beim „Pedal schnellen lassen“ (quadratischer Notenkopf) ist das Pedal zunächst getreten, wird dann kurz hochschnellen gelassen, um danach sofort wieder getreten zu werden. Es muss ein halliger, geräuschartiger Nachklang entstehen. Das Schnalzgeräusch ist ebenfalls beabsichtigt.

Zur Schlagzeugnotation:

Woodblocks und Templeblocks werden auf den fünf Linien mit Kreuz-Notenköpfen notiert (S I - IV), ebenso die fünf Kürbisse (S III).

Die Holztoms werden mit Kreuznotenköpfen in den unteren drei Zwischenräumen notiert (S IV).

Die chinesischen Tamtams werden mit normalen Notenköpfen auf den Linien notiert mit Ausnahme ab

T. 191, wo aus notationstechnischen Gründen die Ziffern 1 - 5 (tief bis hoch) bei Notation auf einer Linie benutzt werden (S IV). Die Schlägel können frei, entsprechend dem gewünschten Ausdruck gewählt werden. Sonderanweisungen stehen in der Partitur.

Streicher:

Ist eine Note mit mehreren Glissandopfeilen versehen, so sind diese pro Instrument individuell auszuführen, entsprechend dem angegebenen Intervallrahmen.

Bei Quartflageolet-Notation sind Glissandobewegungen zugunsten der Übersichtlichkeit nur mit einem Pfeil gekennzeichnet.

Zeichenerklärung:

- Vorzeichen gelten nur für den unmittelbar folgenden Ton. Trotzdem habe ich einige Auflösungszeichen zur Sicherheit notiert.

- Triller immer einen Halbton aufwärts ausführen wenn nicht anders erwähnt.

c.m. - colla mano (Schlgzg.)

s.p. - sul ponticello

s.t. - sul tasto

m.v. - molto vibrato

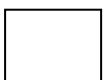
m.v. lentamente - starkes Vibrato mit langsamer Frequenz (ca.

1 - 0,5 Hz)

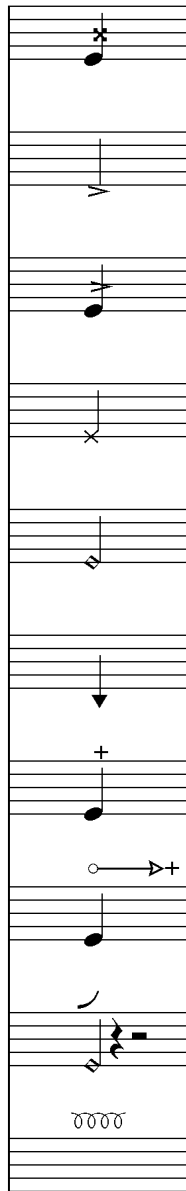
s.v. - senza vibrato

"*f*" - Eine *forte* - Aktion, die aber eher einen

piano- Klang auslöst



- Kasteninhalt wiederholen oder aushalten bis Stop.



darüber

Glissando

- viel Luft im Ton (Saxophon: à la Stan Getz)
- Lippenpizzicato
- Slap-tone (sehr resonant!)
- Klappengeräusch
- Bläser: zusätzlich gesungene Töne
- geschlossene Röhre aber nur Luft (Atemgeräusch), meist als Flatterzunge
- Horn: gestopft, sonstige Blasinstrumente bisbigliando oder „false fingering“, mikrotonale Schwankungen oder
- Horn: normal den notierten Ton greifen und schnell stopfen bei Beibehaltung Griffs (es entsteht zusätzlich ein
- Harfe: Flageolet-Berührungspunkt und mit Stimmschlüssel kleines
- kreisförmiges Reiben auf dem Fell.