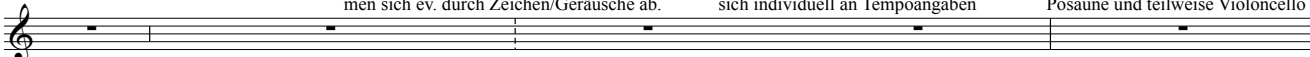


Chronos (radial) Zeichenerklärung und Angaben zur Interpretation

1. ALLGEMEINES

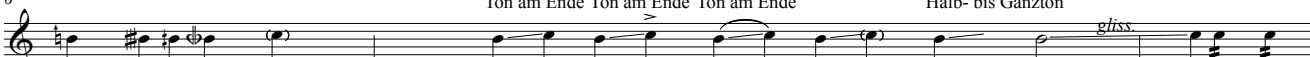
1a Taktstiche

kurzer Taktstrich: gewisse Freiheiten gegenüber einem exakten Puls	gestrichelter Taktstrich: oft verbunden mit Fermate, nur teilweise Puls Instrumente stimmen sich ev. durch Zeichen/Geräusche ab.	kein Taktstrich: kein gemeinsamer Puls; Instrumente halten sich individuell an Tempoangaben	Abschnitt M: nur wenig zeitliche Koordination zwischen Pauke, Posaune und teilweise Violoncello
--------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------



1b Vorzeichen, Tonhöhen und Glissandi

Alteration ca. 1/8 Ton	Alteration ca. 1/4 Ton	ungefähre Tonhöhe	unbestimmte Tonhöhe	glissando mit artikuliertem Ton am Ende	glissando mit betontem Ton am Ende	glissando ohne ungenaue Höhe des Endtons	keine Angabe des Endtons, glissando Halb- bis Ganzton	glissando über eine Taktgrenze	tremolo schnell und langsam
------------------------	------------------------	-------------------	---------------------	-----------------------------------------	------------------------------------	------------------------------------------	-------------------------------------------------------	--------------------------------	-----------------------------

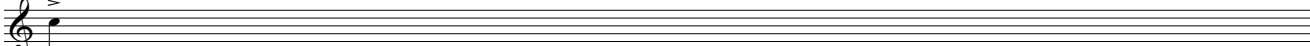


1c Akzente und Orientierungsstimmen

In der Partitur stehen viele Akzente. In den Stimmen sind zusätzlich "Orientierungsstimmen" zu finden. Sie sind in allen Stimmen vollständig notiert, so dass jede Stimme erkennen kann, ob sie gerade Orientierungsstimme ist.

Die Akzente dienen nicht in einem musikalischen Sinn als Artikulationszeichen, sondern helfen, den gemeinsamen Puls in einem Stück zu halten, das ohne Dirigent und oft ohne Sichtkontakt gespielt wird. Wie stark die Akzente formuliert werden, ist auch abhängig davon, wie gut die Interpreten das Stück kennen. Die Orientierungsstimmen spielen etwas lauter (ohne dass sie in einem musikalischen Sinn Hauptstimmen sind), so dass die anderen Instrumente sie hören (oder die anderen Instrumente spielen etwas leiser). Wie stark die dynamische Anpassung ist, wird in der Probe festgelegt und ist von Raum zu Raum unterschiedlich.

12




2. SOPRANE

Konsonanten und Vokale wie im gesprochenen Wort färben. Wenn (stimmlose) Konsonanten/Vokale als eigene Note angegeben sind, diese rhythmisch exakt, fast leicht akzentuiert singen/flüstern

Färbung von Konsonanten und Vokalen ohne Wortzusammenhang durch Tonhöhen angedeutet

stark gerolltes r mit musikalischer Bedeutung hervorheben

13



3. ANGABEN ZUR INTREPRETATION

In einem räumlich geprägten Werk, in welchem das "Sehen" zwar durchaus eine Rolle spielt, aber nur aus der Perspektive der Besucher, und in welchem zwischen den Interpreten meist kein Sichtkontakt besteht, in welchem das Sich-nicht-Sehen der Musiker Teil des kompositorischen Gedankens ist, ist es für die Musiker eine Herausforderung, einen gemeinsamen Puls zu halten.

Zu Beginn des Stücks soll sich das Ensemble als klingende Skulptur verstehen - das Publikum umkreist diese, wie ein Museumsbetrachter um ein Kunstwerk läuft, um es von allen Seiten her zu betrachten. Dass es in dieser Skulptur stark gerichtete (z.B. Zischlaute aus Posaune) aber umgekehrt auch ungerichtete Klänge (z.B. E-Bows) gibt, wird durch die Interpreten hervorgehoben: Das akustische Bild des Ensembles wäre keineswegs ebenso rund wie die Anordnung auf dem nicht mitdrehenden Mittelteil der Drehbühne. Hier ist die rhythmische Präzision noch nicht so wichtig.

Von Takt 22-130, 160 - 224 und 244 - ca 314 hingegen bestimmt das erwähnte "Pulshalten" auch die musikalische Interpretation: Wie Rädchen in einem Uhrwerk messen die Interpreten der rhythmischen Präzision höchste Priorität zu und passen den musikalischen Ausdruck dieser Präzision an.

Wenn ab Takt 224 Schritte hörbar sind (die Hörbarkeit der Schritte genau auswählen (Schuhe): kein Stampfen, ebenso kein Schleichen, Hörbarkeit, so dass Schritte dem gemeinsamen Halten des Pulses dienen) können diese ein starkes Fundament bilden, welches zulässt, dass dem Halten des Pulses sonst weniger Beachtung zugemessen werden muss, so dass die Motive eventuell nicht mehr rigide rhythmisch ausgeführt werden müssen, also eventuell sogar etwas freier gestaltet werden können.

Ab Takt 278 ist nur noch das Streichtrio für das Halten des Pulses verantwortlich, sonst mit gewissen rhythmischen Freiheiten.

Im letzten Teil M ab Takt 343 wird die individuelle Interpretation einem gemeinsamen Puls übergeordnet.

Der Anfang (das a') und der Schluss ab Takt 343 sind in gewisser Weise gegenteilig (zuerst alle auf einem Ton, dann alle in Extremhöhen und -tiefen), in gewisser Weise aber auch ähnlich (kein Puls). Während am Anfang idealerweise kein einzelnes Instrument ortbar sein sollte, ist am Schluss je nach Position nur noch dieses oder jenes Instrument hörbar. In der Interpretation wird die Ambivalenz dieser formalen Beziehung dargestellt, indem die Interpreten hier ganz besonders "akustisch" denken, mit besonders offenen Ohren auf den Klang hören - anfangs, um das Ensemble-a' mitzugestalten, am Ende, um kleine "Momente" mit den vorbeifahrenden Zuhörern zu erschaffen (Klarinette, Soprane, Violine und Viola).

Der Chronos-Raum darf nicht als "abstrakter Raum", sondern muss mehr als symbolischer respektive ein Raum mit Kräftefeldern betrachtet werden. Die Bewegungen (in diesem Raum) sollen somit nie nur Fortbewegungen in einem (schwerpunktslosen) Koordinatensystem, sondern immer auch bedeutungsvoll - physikalisch ausgedrückt würde dies heißen: "vektoriell" - gedacht sein als Bewegungen infolge von Anziehungen und Abstossungen in einem Kräftefeld.

Zu Beginn versuchen die beiden Sängerinnen, stimmlich zu verschmelzen. Wenn sie sich nach aussen drehen, gestalten sie die Stimmen individueller. Die Perkussion ausserhalb der Drehbühne war gewissermassen der Grund, weshalb die Sängerinnen sich nach aussen wenden. Wenn die Soprane vom "inneren Kreis" - dem nicht-drehenden Mittelteil auf die Drehbühne treten, bedeutet das "Zusammenbleiben" nicht nur musikalisch, sondern auch räumlich eine gewisse Herausforderung, müssen die Soprane nun doch darauf achten, sich stets gegenüber zu bleiben, ihr Lauftempo also anzugleichen. (Dasselbe gilt später auch für die Instrumente.) Wenn die Posaune und später auch die Blasinstrumente und die Perkussion um den Mittelteil tanzen, soll eine kathartische Wildheit dargestellt werden. Dies ist ein wichtiger Punkt für das Verständnis von Chronos (radial): Zwar erfolgt der Zugang zum Werk wie üblich über die Partitur und das Hören der Musik. Zusätzlich aber müssen auch die Raumsituationen und Bewegungen mitgedacht werden. Der kathartische Tanz ist ein gutes Beispiel dafür: Die Musik selbst ist nicht besonders wild. Sie ist bewusst so gehalten, dass ein "Tanzen" dazu möglich bleibt. Beim Kompositionsprozess waren Musik und Raum/Bewegung (und der Text) eine Einheit.

Alle Aktionen im Raum sind zwar nicht in einer theatralischen oder übertriebenen Art auszuführen, sie müssen aber dennoch - ihrer "Bedeutung bewusst" - mit der entsprechenden Haltung ausgeführt werden. Wenn die Interpreten zum Beispiel die Drehbühne verlassen, sollen sie mit einer besonderen Spannung zeigen, was folgt: Es ist unterdessen ziemlich dunkel geworden und der letzte Teil wird das raumakustische Hinhören wieder in den Vordergrund stellen. Die Musiker verlassen "die Arena", treten hinaus. Das Stück ist aber noch nicht fertig, im Gegenteil - der Schluss ist eine Art Konklusion. Die Musiker können diesen letzten Teil durch die Art und Weise vorbereiten, wie sie die Drehbühne verlassen: indem sie die körperliche Spannung erhöhen statt sie zu senken.

Wenn sich Ensemble und Regie entscheiden, Chronos auch aussermusikalisch zu deuten, ob physikalisch (als System, das einmal aus der perfekten Ruhelage in der Rotationsachse der Drehbühne unweigerlich einer zunehmenden Zentrifugalkraft unterliegen muss) oder eher psychologisch (als Alterungs- oder Individuationsprozess) kann der Gesamteindruck vielleicht an Kohärenz gewinnen. Dennoch ist das Stück eindeutig musikalisch gedacht und der Umstand, dass aussermusikalische Interpretationen überhaupt möglich, ja vielleicht sogar naheliegend sind, ist schliesslich nur eine Folge davon, dass der Raum - um noch einen physikalischen Begriff zu verwenden - als Kräftefeld gedacht ist. Deshalb ist bei allen aussermusikalischen "Zusätzen" äusserste Zurückhaltung geboten.