

"Prelude and Echo"

für Quartet Noir

URS LEIMGRUBER Saxophone
MARYLIN CRISPELL Klavier
JOELLE LEANDRE Kontrabsass
FRITZ HAUSER Schlagzeug

Konzeptkomposition Mela Meierhans

nach 5 Gedichten von Anne Blonstein aus:

"the blue pearl",

published by SALT
(Cambridge, UK) 2003

"Prelude and Echo"

Übersicht

1/1

Einführungstext

Thema

Form

Leerraum und Text als Zeichen

2/1-5

Einzelstimme / Partitur

5 Gedichte

3/1

Konzept

Text als Tonmaterial

Der gestaltete Leerraum

Fixe Parameter

Ablauf

Aufstellung

3/2

Spielanweisungen Text

Text

Zeichen

Schematische Darstellung von Verhältnis Leerraum - Text

3/3

Spielanweisungen Leerraum

Ebene 1

Ebene 2

Schematische Darstellung von Verhältnis Geräusch - Klang

4/1-4

Anhang

1/1 "Prelude and Echo"

für Quartet Noir

Konzeptkomposition Mela Meierhans nach 5 Gedichten von Anne Blonstein aus: "the blue pearl", published by SALT (Cambridge, UK) 2003.

Thema

Stille als Echo eines "Textkörpers",

d. h. die Relation von Text, Pause und gestalteter Stille (Leerraum).

Form

Strukturierendes Element von *Prelude and Echo* sind 5 Textfragmente, die - mittels Leerraum im Text - strukturgebend für die Komposition sind:
"I've been pondering that there are distinctions to be drawn between a 'pause', which, by definition, is a space between two sounds, and 'silence' per se, which is something more than and different from not-sound."
(1)

Leerraum und Text als Zeichen

Die **Leerräume** im Text sollen "klingen". Es ist der Schatten, der das nächste Wort, der nächste Satz, hinter sich herzieht oder voraus wirft. Es ist sein Echo. Wie diese "Stille" belebt werden kann, soll gemeinsam erforscht werden.

Bei der musikalischen Umsetzung des **Textes** ist die *Semantik* des Wortes von Bedeutung. Bestimmten Buchstaben werden musikalische Parameter zugeteilt: "Die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache", oder "das laute Schreiben" (2). Im Echo der Worte wiederum, also im **Leerraum**, steht die *inhaltliche Bedeutung* des Wortes - des ganzen Textes - im Mittelpunkt. Die für die Deutung der Aussage des Textes gewählten musikalischen Mittel bleiben den MusikerInnen - innerhalb des vorgegebenen Rahmens - freigestellt.

(1) Anne Blonstein mail Korrespondenz mit M.M.

(2) Doris Kolesch: Roland Barthes, Reihe Campus 1997

3/1 Konzept

Text als Tonmaterial

Die **Worte / Buchstaben und Satzzeichen** werden in Geräusche und Töne verwandelt, d.h. aus dem Textmaterial werden die Töne und Geräusche generiert. Dafür sind bis zu sechs farbig markierte Parameter angegeben. Aus diesem soll ausgewählt werden. Die Auswahl der Parameter soll durch den Inhalt des Textes (Titel!) beeinflusst sein. Geräusche und Töne in breiter **Dynamik (ppp - ffff)**, (siehe Spielanweisungen Text).

Der gestaltete Leerraum

Die **Leerstellen / Leerraum**: Stille wird gestaltet im Sinne von " *'silence' is something more than and different from not-sound.*" (1) Geräusche (und Ansätze v. Tönen) sowie liegende Klänge in niedriger (aber trotzdem auch intensivster!) **Dynamik (ppp)**. (siehe Spielanweisungen Leerraum)

Der Unterschied zwischen Text und Leerraum soll immer klar hör- und sichtbar sein.

Fixe Parameter

Jede der 5 Textfragmente hat 24 gleich lange **Zeilen**.

Dauer einer Zeile : 6"

Dauer einer Seite : 2':24"

Gesamtdauer:12'

Taktart: 6/4 (1 Viertel = 60)

Dieser Puls (ruhiger Herzschlag) soll möglichst immer gespürt werden (ohne technische Hilfsmittel wie z.B. Stoppuhr).

Zur Vorbereitung der Probe ist es hilfreich, den Text - unter Berücksichtigung des Leerraums - zunächst laut zu lesen (mit 60er Pulsdirigat).

Zum Üben kann ein Metronom verwendet werden (dieses dann aber wieder weglassen).

(Variation: die Taktangaben (der Puls) können auch von Teil zu Teil variieren, z. B.

Gedicht 1: 6/4tel = Tempo 60,

Gedicht 2: 9/8tel = Tempo 90,

Gedicht 3: 12/8tel = Tempo 120 etc.)

Ablauf

Alle 5 Einzelteile werden von einem der MusikerInnen geleitet, auf welche Weise ist frei:

Teil I: MusikerIn 1

Teil II: MusikerIn 2

Teil III+IV: MusikerIn 3

Teil V: MusikerIn 4

Aufstellung

In der Uraufführung von Luzern wird das Saxophon in eine der Echokammern plaziert.

Im Teil III läuft dieses von einer Echokammer zur anderen und bleibt dort bis zum Schluss.

Die übrigen Instrumente plazieren sich möglichst weit auseinander, aber so, dass der Kontakt noch gut möglich ist.

3/2 Spielanweisungen Text

Text als Tonmaterial

Die **Worte / Buchstaben und Satzzeichen**: Aus dem Textmaterial werden die Töne und Geräusche generiert. Dafür sind bis zu sechs farbig markierte Parameter angegeben. Aus diesen soll ausgewählt werden. Die Auswahl der Parameter soll durch den Inhalt des Textes (Titel!) beeinflusst sein. Geräusche und Töne in breiter **Dynamik (ppp - ffff)**.

Text

- Es müssen *nicht immer alle Buchstaben* gespielt werden.
 - Die Töne (Buchstaben) *können* auch - max. bis zur nächsten Pause (,) oder bis zum nächsten Leerraum- *ausgehalten, werden*.
 - Es können Buchstaben kombiniert werden (Akkorde oder Doppelgriffe oder "Melodielinien")
 - Jedes Instrument spricht in seiner eigenen "Sprache". In dieser sollen *gleiche Worte nicht unbedingt gleich sein, aber sich gleichen*, sie können wiedererkennbar sein (Kontext).
 - *Mindestens ein Instrument* sollte immer "den Text spielen".
 - Im Verlauf von Teil I-IV von möglichst dichter zu möglicher loser Textgestaltung übergehen (siehe Schema).
 - , bedeutet Pause (no sound)
 - . immer mit dem gleichen Effekt / Sound, Akkord oder Intervall etc. spielen.
 - Die Koordination der Einsätze innerhalb der vorgeschlagenen 6" erfolgt *ungefähr*.
- Ausnahme:
Zeichen + ° < >
 Diese vier Zeichen sollen immer von allen gespielt werden und zwar fortissimo und *präzise unisono*.

Schematische Darstellung von Verhältnis Leerraum - Text

	Teil I	II	III	IV	V
"Stille"/ Leerraum	---	---	---	---	---
.....					
Text	---	---	---	---	---

3/3 Spielanweisungen Leerraum

Leerraum

Dieser besteht im Gegensatz zum Text nur aus 2 (ineinander verschränkten) Ebenen, beide bewegen sich an der Schwelle zum Hörbaren. Dadurch soll der Leerraum sich auch deutlich von der Textebene abheben.

Die Suche - der einzelnen MusikerInnen - nach dem Klangausdruck des Leerraums (und dessen Zusammenklang) ist von besonderer Bedeutung. Es ist auch die Suche nach dem Nicht-Darstellbaren.

Ebene 1: Unterdrückte Geräusche, Ansätze von Tönen,
 durchgehend pianissimo, aber trotzdem sehr intensiv.
 (Es ist auch möglich nur Bewegungen ohne Klang auszuführen).

Ebene 2: Liegende Klänge,
 ("dissonante" Intervalle, Microintervalle zwischen den 4 Instrumenten),
 wie Ebene 1 durchgehend pianissimo, aber trotzdem sehr intensiv.
 Bass zb.: Flageolett
 Drum zb.: Arco/Besen
 Sax: zb.: Multiphonics
 Piano: EBow, ist für dieses Stück unbedingt notwendig (siehe unten*),

wobei die Geräusche (Ebene 1) mehr und mehr in liegende Klänge (Ebene 2) übergehen:

	Teil I	II	III	IV	V
"Stille"/ Leerraum	---	---	---	---	---
1 Geräusche:
2 "Tinitus"	-	-	-	-	-

Assoziationen

zu Ebene 1: **Unterdrückte Geräusche, Ansätze von Tönen:**

Im Versteck, es dürfen keine lauten Geräusche gemacht werden, sonst ist die Gefahr des Entdecktwerdens zu gross, aber alle Stimmungen, Neigungen, Ängste sind da, aber unterdrückt, das heisst äusserste Intensität auf kleinstem Raum und Level!

zu Ebene 2: **"Dissonante" liegende Klänge:**

Wie ein Tinitus, der immer mehr anschwillt (nicht unbedingt lauter), intensiver und durchdringender wird und auch dann wenn der Text bei Teil V wieder erscheint, nie mehr ganz verschwindet.

*Special: Spielanweisungen Leerraum Piano: Der EBow

(Dies ist ein Gitarrenzubehör, welches auf die (mittleren) Seiten gelegt wird, diese beginnen zu schwingen (direct string synthesis, a single feedback loop directed at a single string = sustain!)

- a) Pedal gedrückt halten (Ton erklingt nach und nach; wenn auf den EBow Druck ausgeübt wird, erklingt der Ton schneller);
 - b) Ton stumm anschlagen (so kann auch ohne Pedal gleichzeitig gespielt werden);
 - c) a+b kombinieren.
- Wichtig: Experimentieren! (siehe EBow-Gebrauchsanleitung); die besonders gut ansprechenden Saiten sind auf jedem Flügel verschieden und deshalb immer neu zu bestimmen!

4/1 "Prelude and Echo"

Anhang

Seit 1997 arbeiten die Dichterin Anne Blonstein und ich immer wieder zusammen ("canthus to canthus", "vérité verirrte vérité", "4S"). Diese enge Kooperation hat eine gegenseitige Beeinflussung in der Form und der Struktur unserer "Kompositionen" bewirkt.

So ist auch diese Zusammenarbeit eine Weiterführung eines sehr intensiven Dialoges: zwischen Text und Musik, Form und Inhalt. An diesem Dialog teilzunehmen und ihn zu erweitern sind nun auch die MusikerInnen des quartet noir eingeladen.

zu Thema:

Zum Text von Anne Blonstein

Employing phrase and space as elements of equal force, "the blue pearl" recombines discourses — e.g. those of (auto)biography, biology, archaeology — and temporalities — ancient Egypt, the twentieth century, the immediate — into 3 x 33 versions of a today remindful of destructions and dislocations, cautious and open in adopting the voices and colours of their incompleteness.
Anne Blonstein

zu Form

Text als Zeichen

..."so versteht Roland Barthes auch das konkret graphische Schriftbild eines Wortes, seinen Klang in einem musikalischen Sinn sowie schliesslich all diejenigen Aspekte eines Zeichens, die seine materielle Gestalt in Zeit und Raum konstituieren."

"Dass Sprache nicht auf Kommunikation reduziert werden kann."

"Der Buchstabe als grafische Materialität, (..) wie im Orient deutlich zu sehen ist, wo dem Schriftbild eine richtig kulturschaffende Macht innewohnt."

(Doris Kolesch, Roland Barthes, Reihe Campus, 2003)

Leerraum / Leerstellen

-Die unterschiedlichen Qualitäten von Stille, als Echo Echo Echo des Textes.

-Die Leere, der Raum zwischen den Zeilen, eine Antwort auf die Frage, wie Stille ausdrücken, ohne das Wort "silence" zu benutzen....?

To 'see' a silence (demarcated space/gap) on a page is very different to reading the word silence [and I continue to be deeply perplexed by words that purport to represent an absence].

Though gaps can represent loss, absence etc. , they are also the spaces through which the 'reader' enters into and can interact with the text.

I've been pondering that there are distinctions to be drawn between a 'pause', which, by definition, is a space between two sounds, and 'silence' per se, which is something more than and different from not-sound.

And, again, I'm wondering if the opposite/antithesis of 'sound' is 'anti-sound' or 'non-sound' and not silence; and the opposite of 'silence' is 'anti-silence' or 'non-silence' and not sound. So that sound is not the same as non-silence. Nor silence the same as non-sound.

*I wrote that **the gaps are spaces into which a reader/listen can enter**. They are also, of course, unwritten/uncovered places from which 'something' might emanate . . .*

4/2

zu Konzept:

Inhalt/ geschichtliches Umfeld des Textes:

die Zahlen entsprechen folgenden Jahreszahlen

'2201=1936

'2211=1939

'2221=1942

''0001=1945

''0011=1948

I appreciate the 'problem' about the 'hidden' historical context of these five pieces. Anyone reading the entire section in the book with attention and care should 'get it' (eventually, if not already informed), but with this 'extract' it is not clear. I think it probably (??) is important to specify the context because these are specific silences associated with the Shoah - dark (?) silences

*I think one of my reasons for choosing **space/silence** to represent the war years is less to indicate my muteness in the face of the horror of the Holocaust, more to suggest its (as yet and maybe forever) unresolvedness. I still feel quite strongly that there are more, and important, ways to think and respond to the Shoah which we haven't come up with yet. And we need to create spaces in our heads to do this.*

And, as I said, after the war pages, the spaces intrude into the left hand margin of the following poems, unlike before. This is v e r y important.

*the spaces that intrude on the left: In ''0011, before "what", "a body" and "graffics" there are gaps between the words and left margin. This never happens in the pages before WWII, only on those afterwards, and **these spaces have a special 'quality'** -- they are the intrusion of the war silences into the present and beyond.*

The spaces in "the blue pearl" play a constructive role, (..) (As someone, woman and Jew, born after WWII, writing/how to write 'after' Auschwitz is my concern, not writing 'about' it). However much we try to retrieve from (redeem?) the past -- we must acknowledge the losses. And as important, perhaps, we must acknowledge our own blind spots, admit that we know we cannot see everything.

The emphasis on sight as our major sense is an additional problem here, since our visual fields are always full. I think this is where music has a very important role to play today [though it is a problem that can also be addressed by visual artists], because it is perhaps (?) easier for us to hear than see gaps.

4/3

Div. Parameter:

Zahlen:

24 Zeilen: Dauer einer Zeile 6"

Dauer einer Seite 2':24" (Gesamtdauer 12')

Einteilung einer Zeile in zb. 9/8tel (tempo 90)

***Twenty-four lines each page = one (contemporary) day,
one line then represents one hour.***

Tag und Jahr

Throughout the entire book (i.e. in all three sections), I 'marked' the day on which the poem was written with the tabs at the beginning of each stanza. So, for example, on page '2201 where the tabbing is 3-3-5, this means it was written on the 335th day of the year, i.e. 30 November (2000). The tabbing on "0011 is 3-3-9, i.e. 4 December.

Thus, yet another way of visually representing/encoding a conceptual presence [a whole day - but what ARE 24 hours? And what of any one day does each of us remember? Yet we believe every moment of our lives impacts on us - but how and where are the traces left?] with absence.

Zahl 3

tripartite structures (..)

as a way of conceptualizing away from dualities. In a way, an representation of dialectic structure: thesis, antithesis, synthesis.

(...) a stable three-legged stool. and the importance of a third party or mediator in a conflict situation. And so on...

Titel

Prelude and Echo (anstatt "Prelude and Fugue")

präledieren,

Präludium: Vorspiel, Einstimmung,

.."das Pr. trat zuerst in der Frühzeit der schriftlichen Fixierung von Instrumentalmusik auf, gehört aber nach Ursprung und Haltung vor allem auf die Seite der I m p r o v i s a t i o n. sein Element war die freie Entfaltung, die sich mehr auf die Entdeckung neuer Spielmöglichkeiten richtete als auf die Ausbildung eines Formtypus. (...)
Auf Frankreich beschränkt blieb ein ein ohne Notenwerte aufgezeichneter, rhythmisch frei vorzutragender Typ des Prélude."

..." das Präludium wird primär als improvisiertes, frei gestaltetes solistisches Vorspiel aufgefasst (und ist nach Mattheson, Capellmeister 1717 ...der höchste praktische Gipfel der Music....)" (Riemann, Sachbuchlexikon Musik)

4/4

Erklärungen einiger Wörter:

Anilineated [the title of the section of "the blue pearl" from which the composition's texts are taken is 'anilineated dreams']. A neologism. Anilines are used to make dyes. The word 'Anil' comes from the Arabic for indigo, indigo being perhaps the oldest dye used by humans, and 'the' "dark" blue of this section of the book. It was of course extensively and beautifully used by the Egyptians to decorate their linens and cottons. Not quite sure, but I think the first synthetic aniline was made here in Basel by Ciba (and or Geigy). I also hope that readers will hear 'annihilated' ('vernichtet') when they see/hear this word.

The **aspidistra** is the Schusterpalme. The reference in this verse is to George Orwell's novel "Keep the Aspidistra Flying", published in 1936. Orwell was wounded in the throat when he went to fight in the Spanish Civil War (started in 1936) to which, obviously, I am making reference in the verse above as prelude to WWII. In fact Orwell died of I believe tuberculosis in 1950.

'**draw(n) by**' can be read in such ways as (a) aufziehen or (b) heran- or herausziehen or (c) zeichnen

Cattle feed -- yes, Viehfutter

'**issues**' can be read as a verb -- e.g. austreten -- though perhaps more sensibly as a noun - - 'Fragen/Themen'.

'**Gaze**': der Blick (big word for feminist film theorists!)

'**Graffics**', just(?) a mis(s)spelling of 'graphics'. I think because there seems to be a tendency for 'f(f)' to replace the Greek 'ph' in English words, the Americans often use 'f' for the English 'ph': sulfur instead of sulphur for example.

In any case -- ff -- is very musically connotated is it not (and I suspect this was on my mind, because there is much reference to music in the last stanzas on the pages of the last section of the book)?