

Luís Antunes Pena - Três quadros sobre pedra

Eine Werkeinführung von Ralph Paland (ausführliche Version)

Luís Antunes Penas Komposition ***Três quadros sobre pedra*** entstand im Jahr 2008. Der Werktitel („Drei Bilder auf Stein“) weist darauf hin, dass die Komposition wesentlich mit Klängen arbeitet, die mit Steinen – oder genauer gesagt: mit jeweils sechs in bestimmter Weise zugeschnittenen Granit- bzw. Keramik-Platten – erzeugt werden; daneben kommen auch verschiedene Schlaginstrumente sowie Zuspelungen elektronisch verarbeiteter Klänge zum Einsatz, die der Komponist im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe (ZKM) realisiert hat.

Erstmals hatte Luís Antunes Pena Granitsteine 2006 in einer *Etüde in Granit* eingesetzt; ein Jahr später verwendete er dieses Material erneut in seiner *Musik in Granit – Sechs Augenblicke einer Landschaft* für Ensemble, und zwar als klangliche Reminiszenz an seine portugiesische Heimat, die geologisch stark von Granitgestein geprägt ist.

Anders als einige andere von Penas Werken, die mit den kulturellen Kontexten der verarbeiteten Samples spielen, sind die *Três quadros sobre pedra* trotz ihres biographischen Bezugs frei von anekdotischen Elementen: Weder soll hier mithilfe der Steinklänge portugiesisches Lokalkolorit beschworen werden, noch erzählt der Komponist musikalische Geschichten im Sinne einer Programmmusik. Vielmehr wird das musikalische Material in den drei Sätzen des Werks auf je unterschiedliche Weise prägnanten musikalischen Strukturierungsprinzipien unterworfen, die ihnen zugleich einen einheitlichen musikalischen Charakter verleihen. Diesem puristischen Ansatz entsprechend, tragen die Sätze auch keine bildhaft-assoziativen Titel, sondern werden schlicht mit römischen Nummern bezeichnet.

Quadro I, der längste Satz der Komposition, ist von langsamen, kontinuierlichen Klangprozessen beherrscht, die durch differenzierte Reibe- und Streichbewegungen auf den Granitplatten erzeugt werden. Er ist in space notation entlang einer Zeitachse, also ohne Taktstriche notiert. Formal wird das Stück wesentlich von der Art und Weise bestimmt, wie das Material zum Klingen gebracht wird: Im erste Abschnitt (0'00“ bis 0'48“) werden die höher gestimmten Granitplatten mit einer weichen Bürste gestrichen; daraus resultiert ein leises, hauchzartes Rauschen, in das sich gläsern fein die Tonhöhen der verschiedenen Platten mischen. Deren Wechsel ergibt eine langgezogene Melodie in hoher Lage. Die Kontinuität der Reibebewegungen bedingt dabei, dass die Tonhöhen einander beim Übergang von einer Platte zur anderen nicht trennscharf ablösen, sondern ineinander klingen wie ein verhallter Gesang aus der Ferne. Nahezu unhörbar im *pppp* ansetzend, überschreitet die Musik im weiteren Verlauf niemals ein zerbrechliches *pp*, bis bei 0'48“ eine zweite Schicht in tieferer Lage hinzutritt: Ebenfalls im *pppp* beginnend, schwillt sie innerhalb weniger Sekunden zum *p* an; ihre ein wenig metallisch anmutende Klanglichkeit entsteht durch das Streichen einer härteren Bürste auf den tiefer gestimmten Granitplatten. Die beiden klanglich, dynamisch und in ihrer Lage subtil differenzierten Schichten verbinden sich in diesem zweiten Abschnitt (0'48“ ca. bis 2'38“) zu einer Art komplementären Zweistimmigkeit. Dabei gerät die eine Stimme meist dann in Bewegung,

wenn die andere auf einem Ton verharrt, bis die „Oberstimme“ in einem Decrescendo verstummt (2'25'') und die „Unterstimme“ in eine raumgreifende Gleitbewegung übergeht, die ebenfalls in ein Decrescendo mündet. Kurz bevor sie verschwindet, setzt – wiederum im *pppp*, das bald bis zum *mp* anschwillt – ein neuer Klangtypus ein, der den dritten Abschnitt (2'38' bis ca. 4'15'') durchgängig prägt: Diesmal werden die Granitplatten mit einem Granitstein gerieben, woraus ein aufgerauter Klang mit höherem Geräuschanteil entsteht. Auch dieser Klang gerät allmählich in ein Gleiten, das bald den gesamten Ambitus der Granitplatten ausschöpft und sich schließlich zu einer beinahe mechanisch wiederholten, crescendierenden Wellenbewegung verdichtet. Auf ihrem dynamischen Höhepunkt (*f*) reißt diese Wellenbewegung unvermittelt ab; das letzte Drittel des Satzes wird nun nicht live musiziert, sondern erfolgt als Zuspiegelung vorproduzierter elektroakustischer Klänge: Während die bisherigen Abschnitte eher wie ineinander übergehende Phasen eines kontinuierlichen musikalischen Prozesses erschienen, ist der elektroakustische Part durch den rascheren Wechsel geräuschhaltiger Texturen charakterisiert, die teils aus Steinklängen und teils aus Klängen entwickelt sind, die im Inneren eines Klaviers erzeugt wurden. Gegenüber den allmählichen Klangtransformationen im instrumentalen Teil ist der elektronische Part tendenziell durch recht abrupte Texturwechsel charakterisiert.

Ganz anders ist **Quadro II** gestaltet: Diesen Satz durchzieht vom Anfang bis zum Ende eine rasche, regelmäßige Pulsation aus kurzen, impulsartigen Klängen, die durch das Zusammenstoßen zweier Granitsteine erzeugt werden; zwar ist diese Pulsation in einer taktgebundenen Notation in Form von Zweiundreißigstelnoten festgehalten (meist im 5/32-Takt, später auch kurzzeitig in anderen Taktarten), doch bleiben die metrischen Einheiten für die Hörwahrnehmung über weite Strecken irrelevant, weil sie nicht zu einer regelmäßigen Gliederung der Pulsationen im Sinne eines Betonungsschemas führen. Vielmehr entwickelt sich die Musik in einem Spannungsfeld zwischen Regularität und Irregularität, denn die mechanischen Repetitionen werden durch verschiedene Gestaltungsmittel verlebendigt:

Im ersten Abschnitt (Takt 1 bis 73) werden einzelne Impulse durch hinzugefügte Vorschlagsnoten hervorgehoben; dabei tritt in jedem Takt mindestens ein Vorschlag auf, in einzelnen Takten (T. 13, T. 27, T. 31, T. 33, T. 57, T. 59, T. 61) werden sogar alle fünf Zweiundreißigstel mit Vorschlagsnoten versehen. Obwohl sich gelegentlich kurze Taktgruppen ergeben, in denen sich bestimmte Anordnungen der Vorschlagsnoten wiederholen, wird doch kein übergeordnetes numerisches Prinzip greifbar, das die Verteilung regelt. Im zweiten Abschnitt (T. 74 bis 77, wobei T. 77 *ad libitum* mehrfach wiederholt wird) überlagern sich zwei Schichten von Pulsationen, die nach und nach auseinanderlaufen: Während die eine das Grundtempo unerbittlich beibehält, verlangsamt sich die zweite allmählich bis zum halben Tempo. Wurden bisher alle Impulse auf einer einzigen Tonhöhe, dem *fis*¹, gespielt, so kommen in den Figurationen des kurzen dritten Abschnittes (T. 78 bis 82) erstmals alle sechs Granitplatten (und damit alle sechs Tonhöhen) ins Spiel, wobei in jedem Takt jeweils fünf verschiedene Tonhöhen erklingen. Der vierte Abschnitt (T. 83 bis 86, wobei jeder Takt in einer jeweils vorgegebenen Zeitspanne mehrfach wiederholt wird) arbeitet mit repetierten Zweiklängen. Dabei wird erstmals innerhalb des zweiten Satzes die metrische Gliederung in 5/32-Takte greifbar:

indem jeweils auf dem fünften Zweiunddreißigstel statt des Zweiklangs nur dessen tieferer Ton (also ein Einklang) angeschlagen wird, entsteht ein einfaches eintaktiges rhythmisches Pattern. Im weiteren Verlauf des Satzes wechseln sich die bisher exponierten Gestaltungs- und Variationsweisen in rascher Folge ab: Das Spiel mit Vorschlägen erscheint in Takt 87, Takt 93 und Takt 99, wobei nun jedes Pattern mehrfach wiederholt wird; die figurativen Tonfolgen erklingen in Takt 88 bis 89, die eintaktigen rhythmischen Patterns aus Zweiklängen in Takt 92, Takt 95, Takt 98, Takt 101 bis 103, Takt 106 bis 112 und Takt 116 bis 125. Dazwischen stehen kürzere oder längere Partien aus gleichmäßigen Repetitionen von Ein- oder Zweiklängen. Und indem Antunes Pena dem gesamten Live-Part mit einer elektroakustischen Zuspielung ähnlich gestalteter Texturen verknüpft, überträgt er das Gestaltungsprinzip des zweiten Formabschnitts gewissermaßen auf den gesamten Satz: Da es bei der Aufführung immer wieder zu Schwankungen bei der Synchronisation der live gespielten mit den elektroakustisch fixierten Klängen kommt, entsteht aus dem Vexierspiel dieser beiden Schichten eine Art beweglicher akustischer Echoraum.

Wiederum einen anderen kompositorischen Ansatz verfolgt Luís Antunes Pena in **Quadro III**: Hier rückt der Komponist nun das Spektral- sowie das Ausschwingverhalten der Klänge ins Zentrum. Zu diesem Zweck erweitert er das Instrumentarium, das bisher auf Granitplatten bzw. -steine beschränkt war, durch weitere Schlaginstrumente – und zwar sechs unterschiedlich gestimmte Keramikplatten, Guiro (alternativ Shaker), Woodblock, Tomom, gedämpfte Cowbell sowie vier weitere metallische Aufschlagidiophone mit unterschiedlicher spektraler Charakteristik und divergentem Ausschwingverhalten (großes hängendes Becken, gedämpfter chinesischer Gong, gedämpfter thailändischer Gong sowie ein chinesisches Becken).

Mit den Keramikplatten kommen zu den bisher verwendeten Granitplatten weitere tonhöhengebundene Instrumente ins Spiel. Die Tonauswahl beider Instrumente ist nicht identisch, weist aber strukturelle Parallelen auf: Die sechs Tonhöhen der Keramikplatten folgen einer Art hemitonischer Pentatonik: $f^1-g^1-a^1-c^2-e^2-f^2$; drei von ihnen liegen in der eingestrichenen, drei in der zweigestrichenen Oktave, die Tonqualität f erscheint dabei doppelt. Die sechs bereits aus den beiden vorangegangenen Sätzen bekannten Tonhöhen der Granitplatten ($es^1-f^1-fis^1-c^2-es^2-fis^2$) wirken rückblickend beinahe wie eine chromatisch verzerrte Variante dieses Tonvorrats: Auch hier gehören drei Töne der eingestrichenen und drei der zweigestrichenen Oktave an, wobei als vierter Ton – genau wie im Tonvorrat der Keramikplatten – der Ton c^2 erscheint; außerdem werden hier gleich zwei Tonqualitäten (es und fis) doppelt verwendet.

Das ebenfalls in space notation festgehaltene Stück ist durch ausgedehnte Melodiezüge geprägt, die auf den Keramik- und Granitplatten gespielt werden. Dabei wird zu Beginn (0'00“ bis 1'00“) jeder Anschlag dieser Instrumente mit einem Anschlag auf einem der übrigen Schlaginstrumente kombiniert; die Steinklänge werden also durch die Fell-, Holz- und Metallpercussion auf immer wieder andere Weise spektral eingefärbt; zugleich werden damit die eigentlich gleichförmig kurz ausklingenden Töne mit unterschiedlichen Aureolen aus Nachhall umgeben. Im weiteren Verlauf wird die Kopplung von Tönen und geräuschhaften Ausklängen teilweise gelockert: einzelne Anschläge der Keramik- bzw. Granitplatten erklingen ohne einfärbende Percussion, und umgekehrt lösen

sich auch die Anschläge der Fell-, Holz- und Metallpercussion teilweise von den Steinklängen. Dabei nimmt die Klangdichte allmählich zu; ab ca. 2'30" belebt sich der Klangverlauf durch die Einfügung von kurzen Vorschlagsnoten sowie kleiner Zwei- und Dreitonfiguren.

In gewisser Weise haben die *Três quadros sobre pedra* den Charakter musikalischer Etüden: Sie arbeiten jeweils mit einem scharf umrissenen Repertoire musikalischer Materialien, Formprinzipien und Gestaltungsmittel und prägen daher markante Satztypen aus: lange, langsame Klangprozesse auf der Basis von Reibebewegungen im ersten Satz, punktuelle, repetitive Strukturen auf der Basis von Schlag- und Klopfbewegungen im zweiten Satz, Farbmischungen und Ausschwingvorgänge im dritten Satz.

Aufgrund ihrer Prägnanz und Überschaubarkeit sind diese Stücke auch im Musikunterricht erschließbar und bieten den Schülerinnen und Schülern einfache Modelle für eigene Kompositionsversuche. Darüber hinaus sind die *Três quadros sobre pedra* wunderbar geeignet, grundlegende Aspekte der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts in den Blick zu rücken: insbesondere den Einbezug von Alltags- und Umweltgegenständen in die Klangproduktion, die Erweiterung des musikalischen Materials um geräuschhafte Klänge, die kompositorische Arbeit mit Klangprozessen und die experimentell-empirische Ausrichtung der kompositorischen Arbeit.