

INVENTIONEN '89



Festival Neuer Musik Berlin

INVENTIONEN '89

**Akademie der Künste Berlin
Berliner Künstlerprogramm des DAAD**

In Zusammenarbeit mit:

**Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin
Freunde Guter Musik Berlin e.V.**

Mit Unterstützung durch:

**Senator für Kulturelle Angelegenheiten
Senator für Wirtschaft
Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF**

Veranstaltungsorte

Studio der Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 1000 Berlin 21
Hebbel-Theater, Stresemannstr. 29, 1000 Berlin 61
Kammermusiksaal der Philharmonie, Matthäikirchstr. 1, 1000 Berlin 30
Künstlerhaus Bethanien, Mariannenplatz 2, 1000 Berlin 36
Musikinstrumentenmuseum, Tiergartenstr. 1, 1000 Berlin 30
daadgalerie, Kurfürstenstr. 58, 1000 Berlin 30

Programm

MUSIK FÜR CA. 16 SAITEN:
René Block, Klaus Ebbeke

BANDBREITE:
Christian Kneisel

THE RELATIVE VIOLIN:
Jon Rose, Matthias Osterwold

BROKEN MUSIC:
Ursula Block, Michael Glasmeier

Technik

Martha Brech, Frank Gertich, Matthias Kirschke, Thomas Schneider,
Bernd Schönhaar, Thomas Seelig, Thorsten Selinger, Tom Thiel

Organisation

Ingrid Beirer, Ingrid Buschmann, Inge Lindemann, Marion Ziemann

Programmheft

Klaus Ebbeke, Wolfgang Rathert
Jon Rose, Matthias Osterwold (The Relative Violin)
Christina Staske-Stieren (Computersatz), Bert Beelke

Druck: Saladruck

© bei den Autoren

Redaktionsschluss: 22.12.1988 - Programmänderungen vorbehalten

Inhaltsverzeichnis

		Seite Buch	Seite
18.12. - 12.2.	Broken Music Ausstellung in der daadgalerie	1	7
7.1.	Michel Waisvisz	45	28
13.1.	Kreuzberger Streichquartett: Webern, Enriquez, Hindemith, Henze	81	52
14.1.	Nomos-Quartett: Christiansen, Yun, Ligeti, Cage	95	62
15.1.	Leonardo-Quartett: Wolff, Oliveros" Feldman	109	71
16.1.- 19.1.	The Relative Violin Einleitung: Mythos Geige Harry Lookofsky im Gespräch mit Jon Rose Madhuri Chattopadhyay: Die Violine in Indien Dr. Johannes Rosenberg: Der Frosch Madeleine Bernstorff: Lost Women of the Violin Tony Conrad: Early Minimalism Barbara Bloom: Paganini - Palindrom	227 230 302 314 316 319 320 326	150
16.1.-19.1	Hörspiele, Videofilme, Musik vom Tonband	234	153
16.1.	1. Tag Suzuki-Kinderorchester, Zingaro, Rose, Lewis, Christmann, Bittová, Fajt, Keller	250	160
17.1.	2. Tag Bangerter, Goldstein, Behrman, Rose, Kosugi, Musik aus Nordindien	261	161
18.1.	3. Tag Bangerter, Goldstein, Celli, Soldier String Quartet, ungarisch-rumänische Volksmusik aus dem Gyimes	276	162
19.1.	4. Tag Kelsh, Oliver, Wachsmann, Macleod, Négyesy, Lautari aus Südrumänien	290	163
	Abbildungsverzeichnis: The Relative Violin	328	
21.1.	Quatuor InterContemporain: Webern, Boulez, Kurtag, Fenelon	115	75

23.1.	Silesian String Quartet: Jeney, Szymanski, Szalonek, Curran	151	99
24.1.	David Behrman	49	31
25.1.	Berner Streichquartett: Lachenmann, Huber, Crumb	157	103
27.1.	Tiedje, Butzmann, Kapielski	51	33
28.1	Wilanow-Quartett: Penderecki, Donatoni, Feldman, Beyer	165	109
29.1.	Wilanow-Quartett: Bartók, Penderecki, Lutoslawski	169	112
2.2.	Werner, Mundry, Finnendahl, Kyburz	55	36
3.2.	Schnebel, Boulez, Riley	61	40
4.2.	Hoyer, Stockhausen	67	44
5.2.	Jeney, Szymanski, Blomqvist, Parmerud, Supper, Röder	73	48
10.2.	Konzert des Radio-Sinfonie-Orchesters: Pärt, Dench, Cage, Halffter	vi	5
20.2.	Arditti String Quartet: Young, Knížák, Brecht, Paik, Chiari, Kagel, Radulescu	181	120
21.2.	Arditti String Quartet: Strawinsky, Rihm, Ligeti, Carter, Xenakis	189	125
22.2.	Arditti String Quartet: Ives, Nancarrow, Scelsi, Wyschnegradsky	197	131
23.2.	Arditti String Quartet: Ferneyhough, Cardew, Bryars, Nono	213	141
	Konrad Böhmer: Die elektrische Muse im Königreich der Niederlande	15	10
	Klaus Ebbeke: Elektroakustische Musik im deutschsprachigen Raum nach 1945	25	16
	Biographien	331	164

Hinweis

Freitag, 10.2.1989
Großer Sendesaal des SFB
20.00 Uhr

Musik der Gegenwart, 133. Konzert:

"25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD"

Arvo Pärt	pro et contra
Chris Dench	Afterimages
John Cage	Konzert für präpariertes Klavier und Orchester
Christóbal Halffter	Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2

Radio-Sinfonie-Orchester Berlin
Hermann Kretzschmar (Klavier)
Siegfried Palm (Cello)
Leitung: Christóbal Halffter

BROKEN MUSIC

Schallplatten von Bildenden Künstlern
Schallplattenobjekte
Schallplatteninstallationen

daadgalerie 18. Dezember 1988 - 12. Februar 1989
Täglich 12.00 - 19.00 Uhr

Eintritt frei

BROKEN MUSIC:

Schallplatten und Schallplattenobjekte von bildenden Künstlern

Der Titel BROKEN MUSIC ist bei Milan Knížák geborgt. Wir haben ihn gewählt, weil wir glauben, dass er einen wesentlichen Punkt der Auseinandersetzung trifft.

1965 begann ich, Schallplatten zu zerstören: sie zu zerkratzen, Löcher in sie zu bohren, sie zu zerbrechen. Indem ich sie wieder und wieder abspielte (was die Nadel und oft auch den Plattenspieler ruinierte), ergab sich eine völlig neue Musik - unerwartet, nervenaufreibend und aggressiv; Kompositionen, die nur eine Sekunde oder (wenn die Nadel an einem tiefen Kratzer hängenblieb und dieselbe Stelle wieder und wieder spielte) unendlich lange dauerten.

BROKEN MUSIC zeigt Arbeiten bildender Künstler, die mit dem und für das Medium Schallplatte entstanden sind.

Nach kleineren Ausstellungen zu diesem Thema (Germano Celant stellte 1977 "The Record as Artwork" zusammen, die gelbe Musik zeigte 1986 "Künstlerschallplatten", 1988 fand in New York "Extended Play" statt) präsentiert BROKEN MUSIC zum ersten Mal die ganze Komplexität der verschiedenen Formen im Umgang mit dem Medium. BROKEN MUSIC erläutert an Hand der Schallplatte die Zusammenhänge und Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst und Musik. Diese drücken sich nicht allein darin aus, dass Künstler wie Jean Dubuffet, Dieter Roth und André Thomkins ihre musikalischen Versuche aufgezeichnet haben, oder dass Richard Hamilton, Tomas Schmit, Robert Rauschenberg und Andy Warhol Plattencover konzipiert und gestaltet haben, sondern auch dass Künstler den Objektcharakter der Schallplatte isolieren und in diesem Objekt neue ungeahnte Klänge entdecken. Den nächsten Schritt vollziehen die Künstler, die die Schallplatte ausschließlich als plastisches Material (mit akustischen Informationen natürlich) begreifen und stumme Skulpturen realisieren.

Der Katalog BROKEN MUSIC will einerseits ein Lexikon sein, das alles verfügbare Material zum Thema abbildet und beschreibt, er versucht andererseits, mit Originalaussagen bildender Künstler die wichtigsten Positionen zu belegen.

Dubuffets Text beispielsweise ist ein lebendiger Erfahrungsbericht über seinen Umgang mit Klangmaterial. Er erstellt seine Kompositionen durch Übereinanderschichten einzelner Klangebene und zwar mit einfachsten technischen Mitteln. Interessant ist, dass er auf eine mögliche Perfektionierung der Aufnahme verzichtet. Seine sozusagen handgestrickten Ergebnisse entsprechen viel eher seiner musikalischen Vision.

... einerseits strebe ich nach einer sehr menschlichen Musik, in der sich die Stimmungen eines jeden ausdrücken sollen, seine Bewegungen und die Beweggründe; eine Musik mit den Tönen, in denen wir baden, die als ganz normale Geräuschkulisse unser aller Leben begleiten und schmücken, alltägliche Töne, mit denen wir leben, mit denen wir uns so verbunden fühlen, und die uns wahrscheinlich, ohne dass wir es vermuten, lieb und unentbehrlich geworden sind. Zwischen dieser ständigen Begleitmusik, die uns trägt, und der eigentlichen Musik, die wir hinzufügen, findet eine Osmose statt; alles ist eins, um es einmal so auszudrücken, und das Ganze ist eben die spezifische Musik des menschlichen Wesens. In meinem tiefsten Inneren bezeichne ich diese gerne als die Musik, die man macht, im Gegensatz zu der anderen Musik, die man anhört und die mich auch sehr beschäftigt.

Mit dem Abdruck eines frühen Textes von Moholy-Nagy wollen wir die historischen Wurzeln aufzeigen. Die Schallplatte, 1923 eine aufregende technische Neuheit, veranlasste den

Künstler schon damals zu Überlegungen, sie nicht nur als reproduzierendes, sondern als produzierendes, d.h. kreatives Mittel einzusetzen. Er glaubte an die Möglichkeit einer originalen Schallplattenmusik.

Ich schlug vor, aus dem Grammophon als aus einem Reproduktionsinstrument ein produktives zu schaffen, so dass auf der Platte ohne vorherige akustische Existenzen durch Einkratzen der dazu nötigen Ritzschriftreihen das akustische Phänomen selbst entsteht.

50 Jahre später formuliert John Cage eine ähnliche Forderung, nämlich "kreativ mit dem Medium umzugehen". Sein kreativer Ansatz besteht darin, den nur rezipierenden Hörer in einen aktiven Mitspieler zu verwandeln. Sein Stück 33 1/3 für 12 Plattenspieler stellt 12 Mitspielern eine reiche Auswahl an Schallplatten zum kompositorischen Spiel zur Verfügung. Aus vorhandenem Material entsteht etwas Neues, genau wie Knížák mit konkretem musikalischen Material eigenschöpferisch komponiert - hierzu ein Hörbeispiel auf der dem Katalog beiliegenden Flexidisc.

BROKEN MUSIC zeigt in der daadgalerie eine repräsentative Auswahl von Arbeiten zum Thema: Schallplatten, Schallplattenhüllen, Schallplattenobjekte, Zeichnungen und Entwürfe. In einem Raum mit der Installation von John Cages 33 1/3 können die Ausstellungsbesucher ihre eigenen Vorstellungen von Schallplattenmusik realisieren. Andere raumbezogene Arbeiten von Christian Marclay und Piotr Nathan sind zu sehen. Die Ausstellung wird im Sommer 1989 vom Gemeentemuseum Den Haag und vom Magasin in Grenoble übernommen.

Ursula Block / Michael Glasmeier

Bandbreite

Konrad Böhmer: Die elektrische Muse im Königreich der Niederlande

(Vortrag gehalten auf dem Workshop Elektroakustische Musik, Berlin 10.9.1988 / E88)

Die institutionelle Geschichte der elektroakustischen Musik in den Niederlanden ist der künstlerischen Entwicklung dieser Gattung eng verbunden. Einige kurze Ausführungen zur Geschichte der Studios mögen das Verständnis der ästhetisch-kompositorischen Aspekte erleichtern.

Nachdem sich seit der Errichtung experimenteller Studios am Pariser und Kölner Rundfunk - gegen Ende der vierziger Jahre - zwei konträre Richtungen elektroakustischer Musik etabliert hatten (musique concrète und "elektronische", serielle Musik), wurde in den Niederlanden schon 1954 durch den Nestor der modernen Musik, Walter Maas, die Initiative zur Errichtung eines Studios ergriffen. Zusammen mit Werner Meyer-Eppler überzeugte er die Laboratorien der *Philips Gloeilampenfabrieken*, in deren bescheiden eingerichtetem Studio als erste u.a. die Komponisten Henk Badings, Hans Kox, Peter Schat und Ton de Leeuw arbeiteten. Keiner von ihnen optierte jedoch anfänglich für die ästhetischen Doktrinen aus Paris oder Köln. Ihre Konzeption eines neuen "radiophonischen" Genres muss eher als der Versuch der Erneuerung funktioneller Musik verstanden werden, wie etwa Badings' Ballettmusik *Kain und Abel* (1956).

#Beispiel: Henk Badings *Kain en Abel* (kurzer Ausschnitt), Donemus CV 7803#

Obwohl die verantwortlichen Philips-Direktoren die Komponisten recht großzügig schalten und walten ließen, war ihr strategisches Ziel letztendlich doch, die Entwicklungsmöglichkeit einer "popular electronic music" zu stimulieren. Diesem Ansinnen liehen schon früh etwa die Komponisten Tom Disseveld und Dick Raaijmakers ihre Aufmerksamkeit und Energie, letzterer augenscheinlich mit so schlechtem Gewissen, dass er seine diesbezüglichen Produkte hinter dem Pseudonym Kid Baltan versteckte. Sein Loblied auf den ersten künstlichen Mond, das Wunderwerk *Sputnik - Song of the Second Moon* (1957) - klang wie folgt:

#Beispiel: Baltan/Raaijmakers *Song of the Second Moon*, Philips 315538 NF#

Schon gegen Ende des Jahres 1955 gründete die *Nederlands Radio Unie* ein zweites Studio, in welchem vor allem die radiophonischen Möglichkeiten des neuen Genres, eine neue Art radiophonisches Hörspiel, entwickelt werden sollten. Zu mehr als einem Tummelplatz von Komponisten und komponierenden Radiotechnikern hat dieses Studio es nie gebracht. Badings war auch hier mit von der Partie. 1957 holte Philips dann noch einmal aus und lud - auf Empfehlung von Le Corbusier und seinem Assistenten Iannis Xenakis - Edgar Varèse zur Realisation seines *Poème Électronique* ein, welches dem berühmten Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung von 1958 auch ein akustisch avanciertes Gesicht verleihen sollte. Hier war der Andrang der Philips-Regenten in Hinsicht auf die Erstellung einer elektronischen Unterhaltungsmusik schon so groß, dass Corbusier und Xenakis persönlich in den Konflikt zwischen Varèse und Philips eingreifen mussten. Der beinahe einjährige Aufenthalt des Giganten Varèse ist übrigens völlig spurlos am ansonsten äußerst konservativen niederländischen Musikleben jener Zeit vorbeigegangen ¹.

Schon 1956 wurde der erste Versuch zur Schaffung eines Koordinationszentrums der verschiedenen Studio-Aktivitäten unternommen. Wiederum auf Initiative von Walter Maas

¹ Varèses *Poème Électronique* war bestimmt für das son -et-lumière-Spektakel im für die Brüsseler Weltausstellung von Le Corbusier und Xenakis entworfenen Philips-Pavillon. In den Reibereien zwischen Varèse und den Philips Gloeilampenfabrieken siehe auch: Fernand Ouellette *Edgar Varèse*; Editions Seghers, Paris 1966.

entstand das *Contactorgaan Elektronische Muziek* (CEM), dessen Errichtung sich im Laufe der folgenden Jahre als sinnvoll erweisen sollte, da kurz nach dem Zeitpunkt seiner Gründung eine jahrelang nicht ablassende Welle von Studiogründungen begann. Mit Philips-Apparatur wurde (1957) ein Studio an der Technischen Universität zu Delft errichtet, im selben Jahr gründete der Komponist Ton Bruynel ein Privatstudio in Utrecht; es folgten so viele größere oder kleinere Studios, dass im Jahre 1973 eine Aufstellung des Ministeriums für Kultur schon 23 Studios aufwies, die natürlich alle subventioniert werden wollten (und zum großen Teil mit Investitionszuschüssen auch subventioniert wurden). Das Delfter Experiment scheiterte schon bald, und auch Philips verlor die Lust am eigenen Studio, welches keine vermarktbarere Elektro-Unterhaltung erbracht hatte. So wurden dann im Jahre 1960 beide Studios zusammengefügt und in einem besonderen Institut der Utrechter Universität untergebracht. Allerdings mit den jeweils etablierten Mitarbeitern (Badings war auch wieder dabei): der alte Wein in neuen Schläuchen wollte nicht so recht gären. Walter Maas ergriff auch hier die Initiative und holte Gottfried Michael Koenig, der bis dahin Mitarbeiter des Kölner Studios gewesen war, im Jahre 1964 nach Utrecht. Unter seiner Leitung wurde die Studio-Produktion endlich mit einer methodischen Grundlage versehen. Auch wurden zahlreiche ausländische Komponisten eingeladen. Bald schon konnte das in "Studio voor Sonologie" umbenannte Institut seine zentralen Zielsetzungen in Produktion, Forschung und Lehre in vollem Umfang wahrnehmen. In recht kurzer Zeit hat dieses Studio sich dann auch zu einem Zentrum elektroakustischer Musik auf Weltebene entwickelt. Da die jüngeren niederländischen Komponistengenerationen relativ theoriefeindlich sind und ihre kompositorische Methode in starkem Maße auf rein Handwerkliches sich beschränkt, zeigten sie sich in immer geringerem Maße an der Arbeit des Utrechter Studios interessiert und überließen das Feld kampflos ihren ausländischen Kollegen. Oder vielleicht doch nicht so gänzlich?

Gegen Ende des Jahres 1969 nämlich fassten einige jüngere Komponisten, deren Arbeitsfeld vornehmlich in Amsterdam lag, den Entschluss zur Gründung eines neuen Studios, das diesmal nicht nur in musikalischer, sondern auch in gesellschaftlicher Hinsicht eine revolutionäre Funktion erfüllen sollte. Für einige dieser Komponisten war es der dritte Anlauf, das Musikleben im Sinne Maos, Bakunins oder ganz in ihrem eigenen Sinne von Grund auf neuzugestalten. Frühere Versuche, Bruno Maderna als zweiten Dirigenten für die Neue Musik ans altehrwürdige Amsterdamer Concertgebouw berufen zu lassen, waren an der starren Haltung der dortigen Machthaber gescheitert, und auch eine von ihnen organisierte kleine Volkserhebung in jenem Konzertsaal selber hatte ihnen nichts eingebracht. Da der lange Marsch durch die etablierten Institutionen nichts gefruchtet hatte, sollte nun ein alternatives Institut die bestehende Konzertpraxis von außen her revolutionieren. Dem Vorbild der italienischen Gruppe "Musica Elettronica Viva" folgend wurden im neuen "Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek" (STEIM) vielfältige Anwendungsformen elektroakustischer Beeinflussung mechanisch erzeugter Klänge oder "lebender" Produktionsprozesse erprobt, wobei die technische Qualität nicht immer Schritt mit der Brillanz der ideologischen Kontroversen zwischen anarchistischen und maoistischen Komponisten hielt. Anfänglich waren die Leistungen dieses Studios, zu dessen Gründern übrigens auch Maderna und ich selber gehört haben, recht kümmerlich. Das sollte sich nach dem Abebben der Wellen des ideologischen Überbaus jedoch gründlich ändern, und gegenwärtig kann das STEIM-Studio als die zentrale und in künstlerischer Hinsicht impulsive niederländische Produktionsstätte betrachtet werden. Im Laufe der achtziger Jahre sah sich das Utrechter Studio immer mehr verstrickt in die Fangnetze der universitären Bürokratie, deren Schlingen die Mitarbeiter nicht gewachsen waren. Auch die in unserem Lande wild um sich greifenden Haushaltskürzungen trugen ab 1985 dazu bei, dass jenes berühmte Studio unter die Fittiche der Königlichen Musikhochschule zu Den Haag flüchtete, wo es allerdings schon seit 1966 ein kleines Elektronisches Studio gab. Das altehrwürdige "Instituut voor Sonologie" endete, wie

es begonnen hatte. Zwei in aller Hast zusammengepresste Konservendosen voll Mitarbeitern frustrieren einander, ohne auch nur Ansätze zu neuen künstlerischen Impulsen zu entwickeln. Ob das "Instituut voor Sonologie" noch einmal einen neuen, schöpferischen Impuls empfangen wird, wie ihn Koenig 1964 gegeben hatte, ist die Frage. Ein verantwortlicher Hochschuldirektor muss sich natürlich die Frage erst einmal stellen, bevor er sich an ihre Beantwortung machen kann. Da in den Niederlanden Hochschulwesen und Kultur unter zwei verschiedene Ministerien fallen, ergibt sich die traurige Situation, dass diejenigen elektronischen Studios, die an Hochschulen oder ähnliche Institute gekoppelt sind, in vollem Umfang von Haushaltskürzungen betroffen sind, während etwa das Amsterdamer STEIM-Studio unter dem Minister für Kultur kein leichtes, aber dennoch ein blühendes Leben hat. Soweit die kurze - und gewiss nicht vollständige - Übersicht über den institutionellen Entwicklungsprozess. Nun zur ästhetischen Frage. Im Gegensatz zu den frühen Experimenten in Köln, Paris (oder wenig später: Mailand), bei denen musikalische oder andere ästhetische Motive den Ansatz bestimmten, lassen sich solche Motive in den Niederlanden schwerlich erkennen. Wiewohl dieses Land auf dem Gebiet der Bildenden Kunst und der Literatur bedeutende moderne Strömungen initiiert hat oder zumindest zu ihnen beitrug, lässt sich solches auf dem Gebiet der Musik nicht erkennen. Das Verhältnis niederländischer Komponisten zur Wiener Schule, zum Impressionismus oder zum Neo-Klassizismus ist recht sekundär, gebrochen gewesen, und jener Henk Badings, der als einer der Initiatoren niederländischer elektroakustischer Musik schon erwähnt wurde, hat vor dieser Zeit höchstens als (einer der vielen) Hindemith-Epigonen von sich reden gemacht, als Komponist einer Art "moderner" Musik für Zuhörer, die moderne Musik nicht mögen. Der Tatsache eingedenk, dass technische Intelligenz in den Niederlanden hoch entwickelt ist, halte ich denn auch eher dafür, dass es vornehmlich technisches Interesse an neuen Produktionsmöglichkeiten, die Faszination des Mediums, waren, die manche Komponisten und Rundfunktechniker anzogen. Ein ästhetisches Konzept als Grundlage elektroakustischer Musik lässt sich denn auch bis zu Anfang der siebziger Jahre nicht erkennen. Und in Bezug auf das Genre selber gab es zahlreiche Missverständnisse, wie noch gegen Ende der fünfziger Jahre, als Badings das neue Medium gewissermaßen als Ersatzorchester für eine Art Violinkonzert gebrauchte:

#Beispiel: Henk Badings *Cappricio voor viool en klangsporen* (1959), Philips 835056 AY#

Nur vereinzelt orientierten sich Komponisten an den damals vorherrschenden internationalen ästhetischen Strömungen der elektronisch-seriellen Musik oder der *musique concrète*. Ton de Leeuw, ein Schüler Messiaens, hat den Versuch einer seriellen Etude gemacht, Jan Boerman, der sich erst ab 1959 den neuen technischen Möglichkeiten zuwendete, komponierte eine kurze "*musique concrète*":

#Beispiel: Jan Boerman *Musique Concrète* (1959), Donemus CV 7803

Nach diesem ersten Versuch wandte Boerman sich vollkommen von der Ästhetik der *musique concrète* ab, um, der Tradition der Kölner Schule gemäß, vom Sinuston auszugehen und mit diesem reinen Material und unter Verwendung der Fibonacci-Reihe ein eigenes Konzept einer auf seriellen Grundlagen beruhenden elektronischen Musik zu entwickeln. Hierin ist er, als einer der wenigen Komponisten der ersten Phase, ziemlich selbständig gewesen, wiewohl seine Ästhetik stark der frühen Phase der Kölner Studio-Arbeiten verhaftet blieb.

Beispiel: Jan Boerman *Composite 1972* Donemus CV 7701#

Was sich in der zweiten Entwicklungsphase niederländischer elektroakustischer Musik herauszubilden begann, hat seinen Grund zu einem guten Teil in jenen sozio-kulturellen Veränderungen, die sich im Laufe der sechziger Jahre abzuzeichnen begannen und die

letztlich in der – vornehmlich Amsterdamer – Provo-Bewegung kulminierte². In ihren ästhetischen Äußerungen orientierte diese Jugend- und Studentenrevolte sich vornehmlich an amerikanischen Konzepten wie etwa dem des Happenings, dem der Fluxus-Bewegung und dem, was von John Cage darin steckte. Vor allem in den vielfältigen - auch musikalischen - Happenings sollte der ästhetische Akt sich unmittelbar als gesellschaftlicher vollziehen, wobei die Frage, ob es sich bei alledem letztendlich doch nur um ästhetisch drapierte gesellschaftliche Ersatzhandlungen gehandelt habe, bis heute nicht endgültig entschieden ist. Der Versuch, mit Kunst zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität zu vermitteln, die traditionellen Schranken zwischen beiden niederzureißen, die Aura der Kunst zu durchbrechen, hat sich in der zweiten Phase der niederländischen elektroakustischen Musik recht deutlich niedergeschlagen und bis zum heutigen Tage in verschiedenen Formen einer "conceptual art" seine Spuren hinterlassen. Ob die Komponisten das Ästhetische als unmittelbares Spiegelbild des Politischen verstanden, wie damals in starkem Maße Louis Andriessen oder Peter Schat, oder ob sie in ästhetischen Gebilden nur recht abstrakt mögliche Formen besseren gesellschaftlichen Handelns antizipieren wollten, wie etwa der inzwischen bekehrte Dick Raaijmakers, - in einem waren sie sich einig:

Einer wie auch immer paradigmatischen neuen Musik hatte der Ausbruch aus der Enge des traditionellen bürgerlichen Musiklebens voranzugehen. In Louis Andriessens Band-Komposition *Il Duce* wird die Problematik des ästhetischen Konzepts evident. Unter Zuhilfenahme einer Schallaufzeichnung der Stimme des italienischen Faschisten Mussolini, die im Prozess der Komposition so mit sich selber überlagert wird bis zum Punkte ihrer semantischen Selbstvernichtung, soll die auto-destruktive Tendenz des Faschismus versinnbildlicht werden. In einer anderen Komposition ersetzte Andriessen Stück für Stück die Töne der (monarchistischen) niederländischen Nationalhymne *Wilhelmus van Nassouwe ben ik van Duitsen blood ...* durch die Töne der Internationale. Nach endlosen Wiederholungen eroberte die Internationale sich schließlich das Feld. Ob solch ein schier osmotischer Prozess überhaupt Sinnbild politischer Veränderung sein kann, ist zweifelhaft. Im Mussolini-Stück muss der Zuhörer über einen längeren Zeitraum die Stimme und Demagogie des italienischen Diktators ertragen, bis sie mit einigen großen Pinselstrichen ausgewischt wird. Die semantische Seite steht hier im krassen Widerspruch zur ästhetischen Intention. Ich möchte einen Ausschnitt des Anfangs und des Schlusses dieses Stückes hören lassen:

#Beispiel L. Andriessen *Il Duce* Donemus CV 7702 (2 Fragmente)#

Die Gründung des Amsterdamer Studios für elektro-instrumentale Musik, STEIM, besiegelte die erwähnten Tendenzen. Hier sollte elektroakustische Musik nicht mehr als historisch letzte Form "abgehobener" bürgerlicher Vortrags- oder Konzert-Musik konzipiert werden, sondern musikalische HANDLUNGEN sollten in elektrische Regelkreise eingebracht werden, und zwar dergestalt, dass gesellschaftlich paradigmatisches musikalisches Verhalten sich mittels elektrischer Eingriffe - Verstärkungen, Modulationen, Verfremdungen - expansiv manifestieren sollte. Peter Schat, dem das neue Studio bald schon zu technisch, zu musikalisch war, gründete von diesem Sprungbrett aus einen kurzlebigen "Amsterdamer Elektrischen Zirkus", der mit Regierungs-Subventionen durchs Land zog und sich in musikalischer Hinsicht bald nur noch auf Verstärker und Mikrophone des Komponisten selbst beschränkte. Es hat eine lange und schmerzliche Zeit gedauert, bis dieses Amsterdamer Studio sich von seinen ästhetisch-ideologischen Widersprüchen löste, um die Frage einer "live" produzierten elektroakustischen Musik auch in einer technisch und ästhetisch adäquateren Weise zu lösen. Es hat dies übrigens bis zum heutigen Tage keinen bloßen Rückzug ins Ästhetische bedeutet.

² Zur Kulturrevolution in den Niederlanden der sechziger Jahre siehe: Konrad Böhmer/Ton Regtiebn: "Provo - Modell oder Anekdote?" in: Kursbuch 19, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1969

Der Unterschied zur Gründerphase liegt letztlich darin, dass gegenwärtig das Studio sich auf künstlerischem Gebiet als eine der bedeutendsten Kräfte sinnvoller Erneuerung gesellschaftlich-ästhetischen Verhaltens versteht, während es sich zu Anfang der siebziger Jahre das akustische Zentrum der Weltrevolution selber wähnte. Der radikale Kinderkommunismus, dem damals so mancher Komponist anhing, hat einem fortschrittlichen sozialdemokratischen Konzept schrittweiser Veränderungen Platz gemacht. Für STEIM gilt nach innen wie nach außen, dass der nächste Schritt erst getan wird, wenn der vorige zumindest durch mehr als zwei Menschen verstanden wurde. Da Michel Waisvisz, der gegenwärtige künstlerische Leiter dieses Studios, Sie während dieser Kulturtage persönlich beglücken wird, überlasse ich ihm die musikalische Seite, die, auf Tonband festgeschrieben, doch nur zu Missverständnissen führen müsste.

Im Spielraum niederländischer Kulturpolitik haben seit den siebziger Jahren nur das Utrechter "Instituut voor Sonologie" und das Amsterdamer STEIM-Studio sich als wirklich selbständige Kräfte behaupten können. Es ist ihnen ergangen wie in dem Märchen vom Großen und vom Kleinen Klaus: In einer Kultur, in welcher die Straße den Konzertsaal zu ersetzen sich anschickte, war der Versuch, eine neue Poetik des Komponierens wissenschaftlich zu begründen, wie ihn das Utrechter Studio konsequent unternahm, nicht mehr gefragt. Es war, als ob die mehr auf direkte Praxis gerichtete Ästhetik ungeduldig an ihm vorbei geschneit wäre. Das Paradoxe war, dass ausgerechnet die Digitalisierung musikalischer Kompositions- und Produktionsprozesse, die das Utrechter Institut jahrelang sorgfältig entwickelt hatte, in der handlichen Form der Home-Computer mehr und mehr gerade auch konzeptualistischen Komponisten zugänglich wurde, die, seitdem auch noch die Sampler hinzukamen, sich den Umweg über analytisch begründete Klangkompositionen sparen konnten. Vielerorts - auch außerhalb der Niederlande - hat diese pragmatische Haltung zu traditionellen Tonbandkompositionen geführt, die in technischer oder ästhetischer Hinsicht nur nach dem definitiv Fixierten zu beurteilen sind. Aufgrund seiner historischen Voraussetzungen hat im Laufe der letzten 10 Jahre das Amsterdamer STEIM-Studio diese pragmatische Entwicklung umgebogen, indem es systematisch die Digitalisierung und Automatisierung nicht so sehr von Kompositionsprozessen im traditionellen Sinne des Wortes, sondern von "Aufführungs"-Prozessen voranzutreiben begann, und zwar in der Hinsicht, dass vielfältige Wechselwirkungen entstehen zwischen einer vorgefertigten Matrix, in welcher Strukturen oder globale Formverläufe programmiert sind, und dem oder den Musiker(n), die diese Grundmuster "live", entweder improvisatorisch oder aufgrund ebenfalls vorher geplanter Aktionen in musikalische Gestalten übersetzen. Tendenziell hat dieses Verfahren auch soziale Konsequenzen: Der überkommene Unterschied zwischen Komponist und Interpret wird aufgehoben. Nicht indem der eine sich hinter dem anderen versteckt, sondern indem sie, dank der Intervention des Computers als verlängertem Arm und Gehirn, zu einer neuen Qualität, zu einem neuen Typus Musiker verschmelzen, von dem keiner absehen kann, wie er sich letztendlich verhalten, was er musikalisch hervorbringen wird. Dass der Aufbruch in eine dritte Epoche unserer Musikgeschichte (nach vokaler Liturgie, nach instrumentalem Konzert nun die Elektrizität als Produktivmittel) tiefgreifende sozio-ästhetische Veränderungen nach sich ziehen wird, ist natürlich auch Komponisten anderer Länder deutlich. Dass die diesbezüglichen Musiker in den Niederlanden, wo das Prinzip des bürgerlichen Konzerts ohnehin schwächer und die Oper so gut wie nicht entwickelt ist, auf dem Gebiet der Entwicklung neuer musikalischer Produktions- und Kommunikationsformen eine vorrangige Rolle gespielt haben, dürfte jedoch außer Zweifel stehen. Vielleicht ist es eine der charakteristischen Eigenschaften der niederländischen Kultur, dass sie auch in ihrer jüngeren Phase keine bedeutende Konzert- und Opernmusik hervorgebracht hat, dass sie jedoch auf dem weiten Gebiet der synästhetischen Künste - von angewandter Kunst übers Tanztheater bis hin zu den elektroakustischen Künsten - sicher seit 1950 Bedeutendes

geleistet hat. Vielleicht hat die Tatsache, dass das einst berühmte Utrechter "Instituut voor Sonologie" in den ästhetischen Ausgangspunkten seiner Arbeit zu stark am Glauben festgehalten hat, die Prinzipien der autonomen, absoluten Konzertmusik könnten sich noch einmal von innen her methodologisch und sprachlich grundsätzlich erneuern lassen, mit dazu beigetragen, dass es den Blick auf die tiefgreifenden sozialen Veränderungen musikalischer Wahrnehmung ein wenig aus dem Auge verloren hat. Die Idee, dass durch Grundlagenforschung im Laboratorium Ausgangspunkte ästhetischen Verhaltens sich abstrakt vorformulieren ließen, geht am geschichtlichen Prozess vorbei und unterschätzt das hedonistische Element, welches auch in den avanciertesten Formen elektroakustischer Musik sich behauptet. Wie der gesellschaftliche Prozess die Sensibilisierung der Wahrnehmung, wie sie die serielle und elektronische Musik einst aufs Programm erhoben hatte, und unmittelbare Sinnlichkeit, wie sie heute vornehmlich noch in der Pop-Musik zu finden ist, miteinander versöhnen wird, ist kaum vorauszusehen. Für die Niederlande gilt, dass sie bei diesem Prozess eine bahnbrechende Rolle gespielt haben. In dem Maße, in dem das Utrechter "Instituut voor Sonologie" während zwanzig fruchtbarer Jahre den Versuch unternommen hat, Grundlagen einer neuen musikalischen Syntax zu formulieren, versucht nun das Amsterdamer STEIM-Studio, die Syntax zum Sprechen zu bringen; der geschichtliche Prozess vollzieht sich nicht nur in der musikalischen Haltung, sondern auch in den up's und down's der institutionellen Einrichtungen.

Von den zahlreichen kleinen Studios, die seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wie Pilze aus den Niederen Landen emporschossen, ist so gut wie nichts übriggeblieben. Ihre Eigentümer haben sich entweder in den Musikhochschulen eingenistet, die einander mit nicht abreißen wollenden technischen Innovationen, Kursen und Prospekten Konkurrenz antun, ohne in musikalischer Hinsicht auch nur das geringste zu produzieren, oder sie haben sich in eine dem Beobachter unzugängliche Häuslichkeit zurückgezogen, aus welcher dann manchmal ein Tonband in die Welt hinausgeschleudert wird, welches dann in künstlerischer Hinsicht nicht mehr vermag, als sich um seine eigene Achse zu drehen. Ein Studio des niederländischen Rundfunks, welches vor einigen Jahren mit viel Aplomb neu gegründet wurde, vegetiert gegenwärtig auch nur noch in der Schattenzone und wird vornehmlich für kommerzielle Spots gebraucht, für jene Eintagsfliegen, zu denen ein Fairlight-Synthesizer sich so willig hergibt. Elektroakustische Luftverschmutzung gibt es auch in den Niederlanden mehr, als erträglich ist. Ich habe 1984 in jenem Rundfunk-Studio versucht, die C-Dur-Vulgarität der Pop-Musik mit avancierteren Formen elektro-instrumentaler Musik in einer nach Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* entworfenen *Apocalipsis cum Figuris* zu komponieren, jenem Werke des fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn, in welchem Schrei und Geräusch für das ästhetisch Schöne und Tonalität für das Hässliche, für Kitsch, stehen. Die seinerzeit berühmteste niederländische Pop-Gruppe *Doe Maar* hat freudig am Spektakel mitgewirkt, das mit dem Schrei Giacomo Leopardis endet: *Die Welt ist Dreck*. Ich spiele Ihnen aus diesem Amalgam die letzten Minuten vor, die Ihnen vielleicht einen Eindruck von dem in den Niederlanden vielfältig unternommenen Versuch, die Genres miteinander zu verkuppeln, um von daher neue Würze zu gewinnen, vermitteln können. Mag sein, dass die niederländische elektroakustische Musik, wenn sie sich nicht um etablierte ästhetische Normen kümmert, einen Beitrag zu einer offeneren, etwas weniger präventösen Ästhetik liefern kann, zu dem, was der niederländische Jazz-Musiker Willem Breuker einmal ganz schlicht als *Schöne Menschenmusik* bezeichnet hat.

#Beispiel Konrad Böhmer *Apocalipsis cum figuris* (1984, Schluss), Produktion des SVEM-Studios des Dachverbandes der niederländischen Rundfunk-Organisation, NOS.#

Klaus Ebbeke:
Elektroakustische Musik im deutschsprachigen Raum nach 1945

(Vortrag gehalten auf dem Workshop Elektroakustische Musik, Berlin 10.9.1988, E88)

Meine Damen und Herren,

dass meine Überlegungen zur elektroakustischen Musik im deutschsprachigen Raum, die gleichwohl andeutendes und unausgewogenes Pasticcio werden bleiben müssen, erst im Jahr 1945 einsetzen, hat neben dem äußerlichen Grund der zeitlichen Einschränkung auch einen historisch-systematischen Aspekt: Die Traditionen eines künstlerisch-experimentellen Gebrauches neuer Techniken in der Weimarer Republik waren durch die zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft abgebrochen. Ihre Protagonisten waren verstorben oder emigriert. Einzig der konservativste Teil solchen Experimentierens hatte eine gewisse Kontinuität bewahrt: die elektrischen Musikinstrumente. Das hingegen, was insbesondere in der Bundesrepublik unter dem Kampfbegriff "elektronische Musik" entstand, sah sich im bewussten Gegensatz nicht nur zu den gleichzeitigen Versuchen der "musique concrète", sondern auch zu eben jener Geschichte elektroakustischer Musikinstrumente der zwanziger und dreißiger Jahre. Die Schöpfer der neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg und dem damit verbundenen Ende der nationalsozialistischen Herrschaft wollten dem (vermeintlichen) historischen einen ästhetischen Einschnitt an die Seite stellen.

GESCHICHTE

Einer angemessenen Rezeption - was zuerst heißt: einem angemessenen Hören - der elektronischen Musik steht noch heute diese Aura im Wege. Alfred Grosser ¹ hat davon gesprochen, dass das Deutschland der Nachkriegszeit (und er meint hier die Bundesrepublik) auf dem künstlerischen Gebiet, das am wenigsten geeignet sei, einen sozialen Gedanken unmittelbar auszudrücken, seine größte Kreativität bewiesen habe: auf dem der Musik. Eine Musik, die scheinbar ohne den Rekurs auf Vergangenes eine Klangwelt ganz allein aus sich heraus erschafft, musste einer kulturellen Situation, die das belastete und diskreditierte Gewesene vergessen wollte, als zeitgemäße Antwort erscheinen. Dabei mag - vergleichbar dem Siegeszug der abstrakten Malerei in der Bundesrepublik - auch ein unmittelbar politisches Moment zu jener eigentlich unbestrittenen Wertschätzung beigetragen haben: ebenso wie die bildende Kunst an eine realistisch-engagierte Tradition der zwanziger Jahre anknüpfte, hatte die Musik der neu gegründeten DDR ihre Tradition in einer eher gesellschaftlich bestimmten "Gebrauchsmusik" gefunden. Hanns Eisler war die Leitfigur, die ästhetische Kontinuität verbürgte. Die Werke Paul Hindemiths jedoch, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges aufgeführt wurden, boten einer westlichen Ästhetik, die wieder - im Gegensatz zu den Idealen der Zwanziger Jahre - auf das "absolute" Kunstwerk hinauswollte, keinen rechten Bezugspunkt mehr. Früh macht sich bei der in den mittleren und späteren zwanziger Jahren geborenen Komponistengeneration Unbehagen breit.

Das, was diese junge "Avantgarde" als ihren Gegenpol betrachtete, war ein im weitesten Sinne "neoklassizistisches" Idiom, dessen markante Tonsatzeigenschaften eindeutig benennbar schienen. Es wird der damaligen, recht bruchstückhaften Adorno-Rezeption mit zuzuschreiben sein, dass diese Tonsatzeigenschaften mit spezifizierbar "reaktionären" gedanklichen Inhalten parallelisiert wurden. Dieser, dem Vergangenen assoziierten Tonsprache wurde - wie in den damaligen Rechtfertigungen der ungegenständlichen Malerei -

¹ Alfred Grosser *Die Geschichte Deutschlands seit 1945*, München, ³1975 S. 361.

eine auf Heidegger sich berufende Geschichtsferne entgegengestellt. Stockhausen schreibt in einem Brief an Karel Goeyvaerts vom 10.8.1951:

... mir will es sehr klar erscheinen, dass es im Grunde einfach ist, sich für die Wahrheit zu entscheiden, wenn man sich erst um sie bemüht und sie erkannt hat.

Und das, was wir den Zeitgeist nennen, ist unsere Wahrheit, ist die Wahrheit überhaupt; es ist das Sein selbst, das sich von sich aus mit den Zeitläufen verwandelt, ohne sie je selbst zu verlassen. Und ich glaube sagen zu dürfen, dass erschreckend wenige unter den Komponisten die Wahrheit suchen. Die Sprache: das ist das Sein selbst, das ist als eine unverstellende die Wahrheit. Heute in einer Sprache sprechen, die an der Wahrheit vorbeigeht, die also tot ist, ein Scheinklang: mich dünkt, das heißt "dynamische Musik" schreiben, romantische Musik im Sinne des historischen und Einzelbegriffes²

Anders als in der bildenden Kunst, wo durch Künstler des Bauhauses, durch Willy Baumeister oder auch Ernst Wilhelm Nay eine gewisse personelle Kontinuität zur "abstrakten" Kunst vor der nationalsozialistischen Diktatur bestand, war die serielle Musik die anfangs alleinige Angelegenheit einer jüngeren Generation. Dies mochte ein Grund dafür sein, dass ästhetische und ethische Argumentation eine so enge Verbindung eingegangen sind. (Was aber das Gros der Teilnehmer des musikwissenschaftlichen Kongresses 1958 in Köln nicht daran hinderte, das, was Herbert Eimert ihnen als Querschnitt durch die Arbeit des Elektronischen Studios des Nordwestdeutschen Rundfunks präsentierte, als den wahrhaftigen Untergang des Abendlandes zu apostrophieren.)

Eine mit allen Konventionen brechende serielle - und die aus ihr abgeleitete "elektronische" - Musik, die den voraussetzungslosen Neuanfang versprach, konnte zugleich - wie die abstrakte Kunst - als Symbol des "Pluralismus" eines "freien Westens" gedeutet werden. Dass Stockhausen vergleichsweise früh - 1974 im Alter von 46 Jahren - mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet wurde, spricht für diese auch offiziell-politische Bedeutung seines Schaffens.

STOCKHAUSEN

Der "eigentliche" Stockhausen, die sicher zentrale Gestalt der bundesrepublikanischen Avantgarde wenigstens in den fünfziger und sechziger Jahren, war als Komponist im Grunde Autodidakt. Das, was seine Bedeutung ausmacht, hätte er an keiner Musikhochschule lernen können. Damit sei keineswegs bestritten, dass eine Vielzahl von Einflüssen Stockhausens kompositorische Entwicklung mitbestimmt hat. Wie aber der Komponist diese Einflüsse zu einer völlig eigenständigen Synthese verschmolzen hat, ist ohne Vorbild. Der Komponist, der in einem Interview sein künstlerisches Ingenium einmal als "generatorisches" - kontrastierend Bernd Alois Zimmermanns "transformatorischer" Haltung - typisiert hat, war von der Utopie beseelt, noch einmal "prima musica" zu schaffen. Diese Utopie scheint charakteristisch für eine kunstferne Herkunft. Der, der nicht "in" der Kunst großgeworden ist, vermag durch seinen verfremdenden Blick die kunst-interne Perspektive aufzubrechen. Es waren bildende Künstler, die in ihren futuristischen Manifesten einem neuen Verständnis der klingenden Welt den Weg bahnten. Wie Arnold Schönberg aus seiner autodidaktischen Position "von außen" (die musikalischen Grundbegriffe entnahm er zu einem Gutteil dem Konversation Lexikon) einen neuen Blick auf die musikalische Konvention "Tonalität" werfen konnte, wird auch für Stockhausen der kleinbürgerlich-unbewusste Wunsch, "die Kunst" zu

² Faksimile des Briefes in: "Karlheinz Stockhausen/ ... wie die Zeit verging ..." (Musik-Konzepte Bd. 19). S. 80-83

retten, ein entscheidendes Movens gewesen sein. Die zuweilen auch recht unangenehm berührende Unbedingtheit Schönbergs wie Stockhausens, die ihren Gegenentwurf im Aristokratismus Strawinskys hat, fände hierin eine mögliche Erklärung.

ANFÄNGE

Die Anfänge der elektroakustischen Musik nach 1945 hatten freilich anders ausgesehen. Was gab es unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges? Da war das Trautonium, das Oskar Sala mittlerweile weiterentwickelt hatte, und mit dem er auch in den Jahren zwischen 1933 und 1945 häufig konzertierte. Auch spätere Filmmusiken Salas, die ein Publikum, das wahrscheinlich viel breiter als die eingeschworene Gemeinde der Hörer serieller Musik war, mit der Klangwelt elektroakustischer Musik vertraut machten, leugnen den Kompositionslehrer Hindemith nicht. Und vielleicht hat gerade darin auch der Grund für ihre Sinnfälligkeit und ihren Erfolg gelegen. Hören Sie als Beispiel einen Ausschnitt aus der Musik zu dem preisgekrönten Mannesmann-Film *Stahl - Thema mit Variationen*:

#Beispiel: Sala Stahl#

Das Trautonium, das in seinem technischen Layout das damals sicher am weitesten entwickelte elektrische Instrument war, stand in der Tradition der Ästhetik der Weimarer Republik, an die unmittelbar nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft ein fortschrittlich gesonnenes deutsches Musikleben anzuknüpfen suchte. (Dabei wollen wir nicht diskutieren, ob ein solches Anknüpfen sinnvoll, wünschenswert oder überhaupt nur möglich gewesen ist. Es sei hier nur konstatiert. Denn selbst im Darmstadt des Jahres 1946, auf den ersten Ferienkursen des Internationalen Musikinstitutes, war von der Dodekaphonie nur am Rande die Rede, und noch 1949 musste sich die Musik Weberns in einem damaligen Standardwerk über die Musik der Gegenwart den Vorwurf "ferner Abseitigkeit" gefallen lassen). Die Aufführungstradition des Trautoniums konnte somit bruchlos fortgeführt werden, und selbst das elektronische Studio des Senders Köln des NWDR noch bestellte bei Friedrich Trautwein eine den vermeintlichen Bedürfnissen der neuen "elektronischen Musik" angepasste Version des Instrumentes. Auch die Erfinder anderer Instrumente wie des Neo-Bechstein Flügels oder auch des Hellertions lebten noch, ohne aber sich mit der Weiterentwicklung ihrer damaligen Schöpfungen weiter auseinanderzusetzen. Vielmehr wurde die Entwicklung "kommerzieller" elektroakustischer Musikinstrumente betrieben, die hauptsächlich in der Unterhaltungsmusik zum Einsatz kamen.

Ebenso vertrat Hermann Heiß, einer der wenigen, der die Zwölftontechnik Josef Matthias Hayers fortführte, mit seinen zahlreichen Produktionen, die er seit 1955 in einem eigenen Studio in Darmstadt realisieren konnte, eine gewisse Außenseiterstellung in der bundesrepublikanischen Landschaft.

Dass die Arbeit von Hermann Heiß, wie ja leider auch die Produktionen des Studios der Geschwister-Scholl-Stiftung in München nie so stark in das öffentliche musikalische Bewusstsein wie die Arbeiten Kölner Provenienz getreten sind, kann nicht allein einer vielleicht größeren künstlerischen Virulenz der Arbeiten des Kölner Umfeldes zugeschlagen werden. Mit Herbert Eimert hatte die elektroakustische Musik auch einen ihrer entschiedensten Propagandisten, der zudem die Verbindung zum Westdeutschen Rundfunk herzustellen vermochte, wodurch Produktionsmittel in einem bislang so nicht gekannten Umfang abgesichert waren. Dabei ist weniger an die damals ja durchaus schlichten Maschinen gedacht. Dass es zu festen Anstellungsverhältnissen kam, dass regelmäßige Gehälter gezahlt wurden, dass der Apparat einer Rundfunkanstalt mitsamt einem potenten Orchester zur - freilich manchmal widerwilligen - Verfügung stand: zurückblickend wird man solchen

Begleitumständen einen ganz entscheidenden Einfluss auf die Genese der elektroakustischen Musik in der Bundesrepublik zugestehen müssen.

KÖLN

Die "elektronische Musik" Kölner Prägung war also nur eine Möglichkeit elektroakustischer Musik. Spieltechnisch weitentwickelte elektroakustische Instrumente gab es ebenso wie eher literarisch orientierte Ansätze, zu denen z.B. die Arbeiten Schaeffers und Henrys zu rechnen wären.

Die scharfe Polemik Herbert Eimerts gegen die Praxis elektroakustischer Musik "vor" der "elektronischen Musik" lässt sich aus dieser Doppelung herleiten. War ein "Instrument" bis in die Hardware hinein vom Geist der nunmehr abgelehnten neoklassizistischen Musik geprägt, so erfuhr ein solch instrumentales Verständnis durch seine Verwendung in der Unterhaltungsmusik eine zusätzliche Diskreditierung. Herbert Eimert schreibt in seinem Aufsatz Zur musikalischen Situation in den *Technischen Hausmitteilungen des NWDR* aus dem Jahre 1954:

Die Situation ist nicht unähnlich der des einstigen Kintopps und der ersten Rundfunksendungen. Die Technik macht neue Mittel verfügbar; sie werden kommerzialisiert und sogleich dem Massenkonsum dienstbar gemacht. So besehen, ist die elektronische Musik ein hoffnungsloser Fall. Der "Gebildete unter ihren Verächtern", der seriöse Musikfreund, weist solchen Klangerlebnissen mit Recht nur eine niedere Funktion zu. Vielleicht kommt ihm auch die Erinnerung an die Kinoorgel, die mit ihrer künstlichen Vibratoseele die tönende Welt wie mit einem klanglichen Zuckerguss überzog. Und in der Tat "vibriert" es manchmal bedenklich auch in der elektronischen Unterhaltungsmusik. Die Erfinder von elektrischen Musikinstrumenten haben es eilig gehabt, ihren ingeniosen Konstruktionen die Vibratoseele einzubauen, die neue Plüschseele, die Ausdruck, Gemüt und 19. Jahrhundert vortäuschen soll. Der elektrische Klang aber ist viel eher starr als zu solchen Differenzierungen geneigt. Seine Differenziertheiten sind von ganz anderer Art. Aus seiner materialen Beschaffenheit mit falschen Mitteln herauszukommen, ist deshalb ein vergebliches Bemühen. Im Gegenteil, entscheidend wichtig ist es, in sie mit den richtigen Mitteln hineinzukommen.³

Rückblickend lässt sich der Verdacht nicht ganz von der Hand weisen, Herbert Eimert habe hier aus der technischen Not der damaligen Studioausrüstung eine ästhetisch-moralische Tugend gemacht.

So zeugen auch die frühen Versuch Robert Beyers und Herbert Eimerts eher von der Hilflosigkeit gegenüber dem spröden Material. Hören Sie zur Illustrierung einen kurzen Ausschnitt aus der 1952 fertiggestellten Studie *Klangstudie II*. Dieses Stück wurde im darauffolgenden Jahr weitgehend unbearbeitet in die darauffolgende Komposition *Klang im unbegrenzten Raum* übernommen, die schon mit ihrem Titel an die Assoziationswege gemahnt, die Eimert so vehement vergessen machen wollte.

#Beispiel Beyer, Eimert *Klangstudie II*#

Die Hilflosigkeit erklärt sich zu einem großen Teil dadurch, dass bei beiden Komponisten nachwievor eine durch den Neoklassizismus geprägte Sicht auf die musikalischen Dinge vorlag, eine Sicht, die erst unter der verfremdenden Perspektive des durch den Serialismus

³ Herbert Eimert "Zur musikalischen Situation" in: *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks* Jg. 6 1954, Nr. 1/2 (Sonderheft über elektronische Musik). S. 42f

eines Goeyvaerts' und Boulez' beeinflussten Stockhausen aufgebrochen wurde. Und doch ging es Stockhausen - im Gegensatz sicher zu Karel Goeyvaerts und vielleicht auch zu Gottfried Michael Koenig - nicht darum, dass ein autonomes musikalisches Kalkül seine ihm eigene hermetische Sprachlandschaft entwirft. Das, was die serielle "Blackbox" an Strukturen lieferte, wurde von Stockhausen in einem gleichsam unternehmerischen Sinne durchaus "klassisch" gehandhabt. Das historisch gewordene Ohr des Komponisten war weiterhin die letzte Instanz.

Erlauben Sie mir zur Illustrierung dieser These - zu beweisen wäre sie allein mit einem Gang durch die Skizzen - die Gegenüberstellung zweier kleiner Ausschnitte. Karel Goeyvaerts *Komposition Nr. 4 mit toten Tönen* - der letzten in jener Zeit von Goeyvaerts projektierten Komposition - und des Anfangs von Stockhausens *Gesang der Jünglinge*.

#Beispiel Goeyvaerts-Stockhausen#

Sie mögen einwenden, dass die Nebeneinanderstellung der "rein" elektronischen Komposition Goeyvaerts' und des schon in seiner Materialwahl sehr viel geschmeidigeren Stückes Stockhausens unfair sei. Aber bereits die ja noch rein elektronischen Anfangssekunden des *Gesangs* jedoch deuten an, dass es dem Komponisten um etwas Anderes gegangen ist.

"KOMPOSITION"

Der Verfasser hat mit der freundlichen und geduldigen Unterstützung des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin versucht, nach den von Richard Toop veröffentlichten Partiturfragmenten ⁴ des *Gesang der Jünglinge* die Kompositionen gewissermaßen "nachzustellen". Das Ergebnis war ebenso enttäuschend wie signifikant. Wer - um nur ein Beispiel zu nennen - daran geht, die ersten Impulsgruppenschichtungen am Anfang des *Gesang der Jünglinge* anhand jenes Partiturfragmentes zu realisieren, stößt rasch auf die Gegebenheit, dass über die fixen - an den Maschinen einstellbaren - Parameter hinaus ein großes Feld von Unwägbarkeiten existiert, in dem allein der Geschmack des Realisierenden entscheidet. So ist die Fixierung der sechs Schichten nicht hinreichend genau, um eine Differenz zu dem Ergebnis, das das Originalband uns überliefert, auszuschließen. Es zeigt sich bei dieser Art Experiment deutlich, dass die Entscheidung über die "musikalische" Erscheinung dieser Impulsgruppenschichtungen nach wie vor in der Hand des Komponisten gelegen hat, dass sie durch das serielle Kalkül durchaus nicht vorherbestimmt war. Zusätzlich tritt in allen elektroakustischen Kompositionen der vierziger, fünfziger und frühen sechziger Jahre das "Eigenleben" der Maschinen als ästhetisch zu berücksichtigender Faktor in Erscheinung. Nimmt man als Beispiel die Klangstruktur der Sinustongemische in der *Studie II*, so wird beim genauen Hinhören und bei der Vergegenwärtigung des Produktionsvorganges deutlich, dass es sich keineswegs um starre Gebilde handelt: Die Töne wurden nacheinander in einen Hallraum eingespielt, dieses Gemisch dann wiederum aufgezeichnet. Mittels Bandschleifen wurden die benötigten Dauern hergestellt. Hieraus folgt zum einen, dass sich im Hallraum je nach dessen Charakteristik eine unberechenbare Vielzahl von Intermodulationen einstellt, die den Klanggemischen eine im Konzept nicht vorgesehene Färbung verleiht. Dadurch, dass die Dynamik der wiederum aufgezeichneten Sinustonmischung nicht gleichbleibend ist, ergibt sich durch die Bandschleifen eine feine pulsierende Belebung jedes einzelnen Gemisches, die vom Konzept durchaus abweicht. (Wie solche Konzepte vorzustellen waren, zeigt die später vom Komponisten unternommene Realisierung von Karel Goeyvaerts 1952 niedergelegter *Komposition Nr. 4 mit toten Tönen*.) So gehen bereits hier in das Grundmaterial Faktoren ein, die auf die musikalische Wirkung der Komposition einen nicht zu

⁴ Richard Toop "Stockhausens Electronic Works: Sketches and Work-Sheets from 1952-1967", in: *Interface* Vol. 10 (1981) S. 149-197.

unterschätzenden Einfluss ausüben. Es sind dies Faktoren, die eine heutige Produktionstechnik umgehen könnte, die aber - so zeigen Versuche, den Gehalt der Partitur nachzustellen - die Eigenheit der Komposition ausmachen. Der Komponist hat diese Unwägbarkeiten in seine musikalische Planung einbezogen.

#Beispiele: Stockhausen, Goeyvaerts#

PARTITUR

Ein nach wie vor bemerkenswertes und erklärungsbedürftiges Phänomen scheint mir darin zu bestehen, dass viele gerade der deutschen Komponisten elektroakustischer Musik neben dem eigentlichen "Werk", dem Tonband, auch noch eine Partitur herstellten. Eigentlich - und ich will der Einfachheit halber (und weil es auch systematisch nicht hierher gehört) all das übergehen, was Tonmeister und -techniker während der Aufführungssituation anrichten können -, eigentlich doch sollte die auf einem Tonträger fixierte elektroakustische Musik einen Idealfall darstellen. Kein Interpret muss zwischen dem vom Komponisten geäußerten musikalischen Gedanken und dem Publikum vermitteln. Der Komponist kann das von ihm Gemeinte direkt (mit der oben gemachten Einschränkung) dem Hörer mitteilen. Dieses Argument hielten die Protagonisten der frühen elektroakustischen Musik denen entgegen, die einer solchen Aufführungssituation ihre gewisse Leblosigkeit vorwarfen. Der Einwand allerdings, dass solche Musik einer Konzertaufführung gar nicht mehr bedürfe, geht fehl. So vermittelt eine Konzertaufführung z.B. der *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen einen ganz anderen Eindruck, als die Schallplatte oder auch das einsame Abhören. Es ist wohl durchaus so, dass die frühe elektroakustische Musik noch mit der Konzertaufführung rechnete und so auch des Pathos', das sich mit der sozialen Situation verband, bedurfte (hier sei in heuristischer Näherung an die Wirkungsdifferenz erinnert, den ein Kinofilm bei seiner Ausstrahlung im Fernsehen erlebt). Die *Hymnen*, wiewohl das Gros der elektroakustischen Musik der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre, sind keine Kammermusik, von ihrer ganzen Anlage her sind sie für den großen Saal gedacht.

Wenn so auch auf den ersten Blick nichts Sinntrübendes mehr zwischen den Komponisten und sein Publikum tritt, scheinen manche Komponisten dieser Situation doch nicht ganz getraut zu haben. Ein im Grunde paradoxes Verhalten zeigt sich darin, dass insbesondere Karlheinz Stockhausen seinen elektroakustischen Kompositionen eine "Partitur" hinterherliefert. Wird dies im Falle der *Kontakte* plausibel durch die Notwendigkeit, zwei Instrumentalisten eine Koordinationshilfe an die Hand zu geben, so können die Mitlesepartitur der *Hymnen*, der *Telemusik* oder auch der *Studie II* eine solche Begründung nicht ins Feld führen. In allen drei Fällen handelt es sich um Musik (bei den *Hymnen* in der Erstfassung), die allein auf einem Tonband fixiert ist und keine Live-Elemente aufweist. Von Richard Toop wissen wir, dass Stockhausen auch zu seiner in der Pariser Zeit entstandenen konkreten Studie, zur *Studie I* und zum *Gesang der Jünglinge* Partituren entworfen hatte, die jedoch unvollendet geblieben sind. Stockhausen hatte also das Bedürfnis, jeder seiner elektroakustischen Kompositionen eine Partitur mitzugeben, die jeweils - und darauf muss ganz ausdrücklich hingewiesen werden - nach der Vollendung der Komposition entstanden ist. Die Funktion dieser Partituren unterscheidet sich also erheblich von der Aufgabe, die normalerweise einer Partitur zukommt. Sie ist nicht mehr die Grundlage einer wie auch immer gearteten klanglichen Realisierung, niemand soll aus ihr "spielen", wenn wir hier von der "Spielpartitur" der *Kontakte* absehen. Die *Kontakte* sind ein Sonderfall und zugleich eine Bestätigung für unsere Vermutung dadurch, dass Stockhausen neben der notwendigen "Spielpartitur" eine "Realisationspartitur" veröffentlicht hat, die den Realisationsprozess im elektronischen Studio fixiert. Diese doppelte Partitur mag sich auch historisch herleiten. Beim

Gesang der Jünglinge noch hatte Stockhausen versucht, musikalische Anschaulichkeit und technische Information in einer Partitur zu vereinen. Dieser Versuch jedoch scheiterte. Bei den *Kontakten* trennt der Komponist die einander gegensätzlichen Bedürfnisse in zwei Partituren. Auch die Partitur von *Telemusik* versteht sich als eine derartige "Realisationspartitur". Doch können diese Partituren schwerlich wollen, dass anhand ihrer Angaben jemand sich daran begäbe, die Stücke noch einmal zu realisieren.

GESELLSCHAFTLICH-ÄSTHETISCHER KONTEXT

Wenn ein bekannter, dem Neuen durchaus aufgeschlossener Musikwissenschaftler 1970, noch ganz unter dem Eindruck des seriellen Theorems, auch einer Musik Legitimität zuspricht, "zu deren unverkürztem Verständnis die Lektüre des Notentextes gehört", so stellt sich die Frage nach der Legitimität der elektroakustischen Musik hier unter der genau umgekehrten Prämisse. Zum einen muss wohl - nachdem wir in Struktur und Genese einiger Werke der "seriellen" Musik Einblick erhalten haben - von der Vorstellung abgerückt werden, es handle sich um akustische Emanationen eines logischen Kalküls, das sich dem Hörer erst durch die Kenntnis der Axiome, die gleichsam "hinter" der Musik stehen (und die musikalische Erscheinung zu einer bloßen - redundanten - Entfaltung dieser Axiome verkürzt), erschließt. Der Vergleich zwischen der anfänglichen Planung und der heutigen klanglichen Erscheinung von Stockhausens Kontakten mag andeuten, wie sehr auch in dieser Phase der Musik nach 1945 das Ohr des Komponisten, die geschichtlich determinierte musikalische Erfahrung mithin, die letzte Instanz ist. Wenn wir diese Beobachtung ernst nehmen, so ließe aus ihr sich folgern, dass das musikalische Verständnis von Seiten des Hörers durchaus nicht an die Kenntnis der technisch-logischen Operationen geknüpft sein muss. Vielmehr gälte es in einem Prozess der musikalischen Erfahrungsgewinnung nachzuvollziehen, wie das "musikalische Denken" des Komponisten operierte, wie sein "Ohr" beschaffen gewesen sein mochte. Natürlich stellen wir eine Forderung, die erst in Ansätzen (hier sei die Arbeit Bernd Riedes⁵ zu Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband genannt) bislang analytische Praxis geworden ist. Dennoch scheint dieses Vorgehen auf dem Wege zur Erkenntnis des "was", das durchaus nicht mit dem "wie es gemeint ist" identisch sein muss, dieser Kompositionen unerlässlich.

Doch nicht nur unter der Prämisse, dass die elektroakustische Musik aus sich selbst verständlich sei - woran die "musique concrète" wie auch die "tape-music" niemals einen Zweifel angemeldet haben - scheint das Verhalten des Komponisten, der seinen Werken "Mitlesepartituren" hinterherschickt, erklärungsbedürftig, zumindest jedoch bedenkenswert.

Ein äußerlicher und dennoch, da es um Geld geht, zentraler Beweggrund wird in den aus der Sicht des Historikers anachronistischen Bewertungsmustern der GEMA liegen, die den Komponisten elektroakustischer Musik, der sich nicht mit der geringen Einstufung seines Tuns bescheiden will, dazu zwingt, seine Komposition durch eine nachträglich Partitur zu nobilitieren. Eine solche, durch eine lächerliche Konvention erzwungene ebenso lächerliche Verhaltensweise wäre jedoch nicht der Gegenstand unserer Betrachtung.

Nun werden die Entscheidungen der GEMA nicht von einer anonymen Instanz getroffen. Durch ihre Struktur als Verein verschafft sich hier vielmehr die von den in ihr organisierten Komponisten vertretene communis opinio, in der das ästhetische zum pekuniären Werturteil petrifiziert, Gehör. Und die "musical community" ist - so scheint es - nach wie vor der Ansicht, dass einem Musikstück ohne Partitur ein niedrigerer ästhetischer (und damit finanzieller) Rang zuzumessen sei.

⁵ Bernd Riede *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 28), München-Salzburg: 1986.

Die von jenem oben erwähnten Musikwissenschaftler 1970 geäußerte Einschätzung, dass elektronische Musik, da ihr meist kein Notentext zugrunde liege und die Dokumentation der technischen Genese - da sie keine musikalischen Sachverhalte "anschaulich abbilde" - nicht relevant sei, der Lektüre und Analyse unzugänglich sei - was doch nichts anderes bedeutet, als dass sie als musikalisches Kunstwerk nicht erfahren werden kann - liest sich nachgerade als Rechtfertigung jener Vorurteilsstruktur. (Einem solchen, aus einer mangelnden Kenntnis der technischen - und vielleicht auch musikalischen - Gegebenheiten herrührenden Missverständnis wäre natürlich zu entgegnen, dass einzig die technischen Aufzeichnungen einen sinnvollen Einblick in die musikalische Struktur elektroakustischer Kompositionen erlauben. Dass in ihnen die musikalischen Sachverhalte demjenigen, dem die Apparatur einigermaßen vertraut ist - so wie man von einem Musikfachverständigen ganz selbstverständlich erwartet, dass er auf dem Gebiet der Instrumentenkunde einigermaßen firm ist -, "anschaulich" werden, wollte das Beispiel eigener Realisierungsversuche verdeutlichen.)

Dass es "Mitlesepartituren" gibt, dass Karlheinz Stockhausen sogar zu den *Kontakten* die - nicht GEMA-notwendige - "Realisationspartitur" veröffentlicht hat, zeigt, dass durchaus auch die Komponisten an jener Vorurteilsstruktur partizipierten. Die Partitur würde so zu dem Mittel, mit dem der Komponist das eindeutige Verständnis seiner Komposition zu fixieren sucht. Denn die Art, wie ein akustischer Vorgang "veranschaulicht" werden soll, stellt eine weitere künstlerische Entscheidung dar, der dadurch, dass der Musikgebildete aus der Tradition heraus dem geschriebenen Text ein größeres Zutrauen als dem gehörten "Text" entgegenbringt, eine schwerwiegende Bedeutung zukommt. Das, was als Hörhilfe gedacht war, springt in unseligem Automatismus wieder in das alte Verständnis zurück und macht aus dem Gesehenen das Erste.

ENTWICKLUNG

In den mittleren sechziger Jahren stagnierte die Entwicklung der elektroakustischen Musik - und hier liegt die Betonung auf dem Wort "Musik". Gleichsam orchestrale Kompositionen wie Stockhausens "Kontakte" oder auch Gottfried Michael Koenigs Klangfiguren hatten im Grunde das Materialpotential, was mit den Apparaturen des "klassischen" Studios herzustellen war, abgeschritten. Die 1965 in Zusammenarbeit mit Johannes Fritsch hergestellten und erst jüngst wieder zugänglich gewordenen Einspielbänder zur Schlusszene von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* zeigen, dass auch die musikalischen Einfälle, die dieses Material suggeriert, einander zu ähneln beginnen:

#Beispiel: Bernd Alois Zimmermann *Die Soldaten* IV,3 (Einspielbänder)#

Eine Komposition wie Karlheinz Stockhausens *Hymnen* dann versucht, dieser Stagnation dadurch zu entgehen, dass sie sich in ihrem Idiom eher an Produktionen des Mailänder Studios orientiert und auch in ihrer Materialauswahl neue Wege beschreitet. Auch Bernd Alois Zimmermanns *Tratto*, das im Studio der Kölner Musikhochschule eher gegen den Widerstand Herbert Eimerts und der Studiomannschaft realisiert wurde, wendet sich einer Klangvorstellung zu, die sich am ehesten vielleicht von einer Komposition wie Bruno Madernas *Continuo* (1958) herschreibt. Dabei jedoch versucht Zimmermann, das serielle Moment so weit als möglich aufrechtzuerhalten, während Stockhausen in den *Hymnen* zu quasi-improvisatorischen Vorgehensweisen greift.

Neue Wege beschritt in der Mitte der sechziger Jahre Paul Pörtner in dem Münchener Experimentalstudio der Geschwister-Scholl-Stiftung. Hatte das deutsche Hörspiel der Nachkriegszeit in Günter Eich seinen unbestrittenen Protagonisten, so begann sich doch

schon am Anfang der sechziger Jahre gegen diese allein literarisch bestimmte und im Grunde schon versteinerte Sicht eine Opposition zu rühren, die im Titel von Friedrich Knillis 1961 erschienenem Buch *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*⁶ gleichsam ihre Programmatik fand. Paul Pörtner, der Knilli persönlich kannte und stark durch die lettristischen Hörspielversuche in Paris beeinflusst war, erhielt 1963 die Gelegenheit zur eigenen Arbeit in dem Münchener Studio. Die im selben Jahr entstandene erste *Schallspielstudie* arbeitete - lange vor dem "Neuen Hörspiel" - zum größten Teil mit Geräuschen. Eine Szene, die Anfangs noch mit einem diskursiven Sinn sich belegen lässt, wird in ihren transformierenden Wiederholungen mehr und mehr zu einem nach rein akustischen Kriterien fassbaren Gebilde. Zum ersten Mal vielleicht im deutschen Sprachraum war so der Weg zu einer Hörform aufgetan, die weder Musik noch Sprache war.

Einen entscheidenden Impuls erfuhr auch die elektroakustische Musik durch die seit den frühen siebziger Jahre erschwinglich werdenden Synthesizer. Dadurch, dass diese Geräte nun nicht mehr an jeweils ein Studio und dessen durch seinen Leiter bestimmte Ästhetik gebunden waren, setzte eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten elektroakustischer Klangerzeugung auf breiterer Basis ein, die ihren sichtbarsten und publikumswirksamsten Niederschlag sicher in den Rockgruppen *Tangerine Dream* und *Kraftwerk* gefunden hat, wobei die Musiker beider Gruppen wichtige Anregungen aus der Kunstmusik erfuhren. Die Musiker von *Tangerine Dream* hatten an Kursen jenes legendären, durch Thomas Kessler gegründeten *Electric Beat Studios* in Berlin teilgenommen, die Musiker von *Kraftwerk* hatten einander bei Kompositionskursen von Mauricio Kagel kennengelernt.

DDR

Die elektroakustische Musik in der DDR stand - wie die Entwicklung der neuen Musik insgesamt - unter jener anfangs angedeuteten gänzlich anderen Prämisse. Anknüpfend an die Tradition der zwanziger Jahre einer in den gesellschaftlichen Kontext eingebundenen "Gebrauchsmusik" - einer Musik also, die nicht auf das autonome Kunstwerk hinauswill - soll auch avantgardistische Musik nicht im "luftleeren" Raum stehen, will sie sich nicht dem "Formalismusverdacht" ausgesetzt sehen. So gab es in den sechziger Jahren unter der Leitung von Gerhard Steinke, der auch ein elektronisches Musikinstrument, das "Subharchord", entwickelt hatte, ein elektronisches Studio im Rundfunktechnischen Zentralamt der Deutschen Post, von dessen Produktion wir jedoch im Augenblick noch wenig wissen. Gerade unter den damals noch herrschenden ästhetischen Positionen wird diese Arbeit mancher Schwierigkeit begegnet sein. Doch diese rigiden "klassizistischen" Positionen der fünfziger und sechziger Jahre haben eine allmähliche Relativierung gefunden. So wie Frank Schneiders *Momentaufnahme*⁷ 1979 den nun auch offiziellen Dialog mit der Neuen Musik westlicher Provenienz einleitet, so muss auch das Juniheft 1983 der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, das in seinem Hauptteil Fragen der elektroakustischen Musik sich widmet, als ein wichtiger Punkt in der Auseinandersetzung mit eben jener Spielart der Avantgarde angesehen werden. Die Gründe, die Georg Katzer, der jetzige Leiter des immerhin der Akademie der Künste der DDR angeschlossenen elektronischen Studios, für die wachsende Attraktivität auf junge Komponisten anführt, klingen durchaus vertraut:

Der erste: Nachdem im Laufe unseres Jahrhunderts die Ohren der Komponisten geöffnet wurden für akustische Phänomene 'wie mutierte Klänge und Geräusche, bietet die Elektronik sich an, die veränderten Klangvorstellungen auf eine

⁶ Friedrich Knilli *Das Hörspiel - Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels*, Stuttgart 1961

⁷ Frank Schneider *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979.

zeitgemäße Weise zu verwirklichen, ohne "romantische Instrumente" gegen den Strich bürsten zu müssen. Zweitens: Der Komponist wird im Studio wieder zum Eigeninterpreten, zum Produzenten. Er steht ein für Werk und Interpretation. Ja, Interpretation und Komposition bilden erst das Werk in unauflösbarer Einheit. Er verfügt zwar im Studio nicht über ein Orchester, aber er hat etwas anderes, das in seinen klanglichen und strukturellen Möglichkeiten ein Äquivalent bietet. Das scheint uns wichtig zu sein, da die Antinomie zwischen dem Anspruch der Werke und der Soziologie des Orchesters immer unauflösbarer zu werden verspricht. Drittens: Der Komponist reagiert mit Tonbandkompositionen auf veränderte Rezeptionsgewohnheiten. In einer Zeit, da Musik fast ausschließlich über die Medien aufgenommen wird, versucht er sich dieser Form der Vermittlung zu bedienen. Er verhält sich damit ebenso zeitgemäß wie der Komponist von Kirchenkantaten um 1700 oder der frühbürgerliche Kollege, der die neue Institution Konzertsaal belieferte. Dass sein Angebot nur sehr bedingt wahrgenommen wird, kann als Vorwurf nicht akzeptiert werden. (Die breite Leserschaft zog auch die Trivialromane eines Christian Vulpius den Produktionen seines uns heute bekannteren Schwagers bei weitem vor.) Mit Hilfe der Live-Elektronik potenziert der Komponist die Möglichkeit von Kammermusik und verbindet sie auf gleichsam "natürliche", weil adäquate Weise mit anderen Medien zu neuen Kunstformen, die die Chance haben, die fürstliche Kammer für eine breitere Zuhörerschaft zu öffnen.⁸

Neben vertrauten Argumentationen treffen wir mit dem Hinweis auf das "Zeitgemäße" der elektroakustischen Mittel auf eine Begründung, die gerade im Kontext neuester Musik eigenartig berühren mag. Neben dem sicherlich zu konstatierenden Pragmatismus, der solcherart einer ästhetischen Grundsatzdebatte so weit als möglich aus dem Wege zu gehen sucht, mag auch hierin noch ein Moment der anderen Avantgarde- Tradition durchscheinen. Dem Komponisten ist es ganz explizit daran gelegen, sein Tun in einer größeren - oder meist wohl eher kleineren - Öffentlichkeit zu verankern. Dabei mag durchaus auch noch die Faszination, die von den elektroakustischen Mitteln selber ausgeht, ein nicht unbedeutendes Movers sein. Dass in dem nun schon mehrfach zitierten Heft der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* in Udo Klements einleitendem Beitrag über Voraussetzungen und Möglichkeiten elektroakustischer Musik⁹ die Produktion von DDR-Rockgruppen mit den Hervorbringungen der Kunstmusik in einem Atemzug genannt werden, deutet nicht nur auf die gesellschaftliche andere Einschätzung der Unterhaltungsmusik. In einer Situation, da die DDR mit Macht sich der mikroelektronischen "Schlüsseltechnologien" zu bemächtigen sucht, mag auch in der Anwendung solcher "Schlüsseltechnologien" auf dem Sektor der Kunst eine alte, gewissermaßen revolutionäre Utopie aufscheinen.

Hören Sie nun als Beispiel eines reinen Tonbandstückes eines DDR-Komponisten einen Ausschnitt aus Georg Katzers 1983 entstandenem und zu Teilen in Bourges produziertem *Aide-memoire* (*Sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht*).

#Beispiel Katzer (NOV A 885258)#

Wenn auch heute elektroakustische Mittel als ein anderen Mitteln gleichberechtigtes Ausdrucksmedium angesehen werden, so zeigt sich gerade bei einer Komposition wie Georg Katzers *Aide-memoire* deutlich der Zug, das zu Hörende mit einer begrifflich fassbaren "Bedeutung" zu füllen. Der "Sinn" einer Komposition neuer Musik im Allgemeinen und

⁸ Georg Katzer "Entwicklung und Perspektive elektro-akustischer Musik" in: *Musik und Gesellschaft* 33. Jg., Juni 1983. S. 354f.

⁹ Udo Klement "Elektronische Musik - Voraussetzungen und Möglichkeiten", ebd. S. 345

elektroakustischer Mittel im besonderen wird durch das Sujet garantiert. Dass in DDR-Publikationen die Eigenart elektroakustischer Mittel häufig mit Begriffen, die dem Bedeutungsumfeld "verformt" oder auch "denaturiert" entnommen sind, charakterisiert wird, würde sich mit der Einschätzung des Katzer'schen Stückes durchaus treffen.

Ob eine solche gewissermaßen narrative Vorstellung unbesehen auf die in der DDR forciert betriebene Live-Elektronik übertragen werden kann, muss jedoch dahin gestellt bleiben. Als Beispiel diene eine Ausschnitt aus Paul Heinz Dittrichs *Kammermusik V* aus dem Jahre 1977 für Bläserquintett und Live-Elektronik.

#Beispiel Dittrich (NOVA 885151)#

Hier wird doch eher eine gleichsam "assoziationsfreie" Elektronik genutzt, um das Klangpotential des Bläserensembles zu erweitern. Angesichts der neueren Entwicklung wird es schwieriger sein, klar in ästhetische Lager zu teilen, wiewohl es scheint, als werde die Grenze zwischen dem Idiom der Kunstmusik und unterhaltungsmusikalischen Elementen entschiedener beachtet als bei westlichen Produktionen. Auch ist bislang wenig von Einflüssen der minimal-music auf das Schaffen in der DDR zu spüren. Eine Auslassung, die nicht auf einen wohl kaum noch vorhandenen Informationsmangel zurückzuführen ist. An einer Ästhetik, die die Suspendierung jeglichen Inhaltes zu ihrem Programm erhoben hat, scheiden sich dann doch die Geister... Das aber wäre ein anderer Vortrag.

COMPUTER

Mit der Verwendung des Computers zur Herstellung elektroakustischer Musik hat sich kein wirklich wesentlicher Wandel vollzogen. Die ästhetischen Probleme der Musik und auch des Systems Studio bleiben dieselben, ja werden durch die Maschinen, bei denen Zeit in einem ganz greifbaren Sinne Geld ist, noch potenziert. Das Risiko, einem unkonventionellen, aber unerfahrenen und unbekanntem Komponisten Arbeitszeit in einem solchen Studio einzuräumen, wird der, der auch im Blick auf die Geldgeber bemüht sein muss, "Erfolge" vorzuweisen, kaum eingehen wollen. Dies kann dazu führen, dass solche Studios dann nur noch routinierte, technisch perfekte Konfektionsware liefern, die eher durch den Geist des Technikers als durch die Phantasie des Komponisten geprägt wird.

Doch auch ein live-elektronisches Studio wie das zur Zeit sicher eine Weltspitzenstellung einnehmende der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF kennt dieses Problem. Wem anderem als Luigi Nono würde eine Rundfunkanstalt monatelange Experimentierphasen finanzieren? Gegen diesen - immer mit gewissen Restriktionen verknüpften - Einsatz komplexer, teurer Technologie hat sich gewissermaßen eine Opposition gebildet, die versucht, mit einfachen und einfachsten Mitteln elektroakustische Musik zu machen, so dass dem auf Technik eingeschworenen Experten oftmals sich die Haare sträuben. Es wäre zu kurz gegriffen, solchen Bestrebungen Dilettantismus vorzuwerfen, vielleicht kann gerade auch aus dem zuweilen komischen Moment ein das ganze Genre befreiendes Gelächter ausgehen. Vielleicht werden wir auch auf dem Gebiet der Computermusik einen kreativen Schub dadurch erleben, dass immer leistungsfähigere Geräte - die eingeständenermaßen in der Hauptsache für die Unterhaltungsmusik gefertigt werden - zu immer erschwinglicheren Preisen auf den Markt kommen. Insbesondere das Gebiet sogenannten "interaktiven" Komponierens ist ja von jeher eher die Domäne einzelner, auch technisch meist hochversierter Enthusiasten als die großer Studios gewesen. Im Amerika der ausgehenden siebziger Jahre hat man in diesem Zusammenhang einmal von einer "Graswurzelrevolution" gesprochen. Gerade in die Bundesrepublik ist diese Bewegung nur sehr vermittelt gelangt. Ein Komponist wie Roland Pfrengle, der seit Jahren seine eigenen Apparaturen genau für den jeweiligen musikalischen

Gedanken konzipiert, ist die fast schon heroisch zu nennende Ausnahme, die die Regel aber eher bestätigt.

Eine Tendenz, wie sie in Frankreich, aber auch den Niederlanden, zu verfolgen ist, scheint in der Bundesrepublik bislang wenig Beachtung zu finden. *Syter, Upic* und sicher auch Michel Waisvisz' *Touch Monkeys* stellen ja den Versuch dar, die Arbeit mit elektroakustischen Mitteln von einer allein in Programmierworten geführten Kommunikation wieder in einen quasi-gestischen Dialog mit der Apparatur zu verwandeln, um so auch Formulierungen auf die Spur zu kommen, die sich vom Musiker mit physikalischen Termini nicht fassen lassen, für die gleichwohl aber eine musikalische Vorstellung besteht. Hier - scheint's - wird dagegen eher dem amerikanischen Vorbilde nachgeeeifert.

Der Glaube jedoch, mit einer avancierteren Technik auch avanciertere Stücke zu erhalten, hat als Trugbild sich erwiesen. Ist Michael Obst weiter als Karlheinz Stockhausen gekommen? Es wäre dringlich zu wünschen, dass ein so ehrgeiziges Projekt wie das der Stadt Karlsruhe aus den Krisen der amerikanischen Computermusikzentren die richtigen Lehren zieht. Immer unter der Prämisse natürlich, dass es hier um das gehe, was einmal unter den emphatischen Begriff Kunst gefasst wurde. Aber vielleicht geht es darum ja schon lange nicht mehr ...

43

1. Konzert Bandbreite

Samstag, 7.1.1989
Kammermusiksaal
20.00 Uhr

MICHEL WAISVISZ

The Archaic Symphony
" ... from the Global Village"

Eine elektronische Symphonie in drei Sätzen

Michel Waisvisz (Elektronik, The Hands)
Karin den Boeft (Klangregie)
Dirk Groenevel (Theaterregie)
Peter Cost, Tom Demeyer (Computertechnik)
AMPCO, Harry Kassing (PA, Transport)

Das Computer-Aufführungs- und -Dirigiersystem wurde von STEIM, die Software wurde von Michel Waisvisz und Frank Baldé entwickelt. *The Hands* wurden in Zusammenarbeit mit Johan den Biggelaar und Wim Rijneburgor und Peter Cost entwickelt.

MICHEL WAISVISZ: Archaic Symphony (1987)

Bevor ich Dich nach den Prinzipien hinter der Archaic Symphony, nach Deiner Arbeitsmethode frage, möchte ich von Dir etwas über die Rolle wissen, die der Computer in Deiner Musik spielt.

Im allgemeinen misstrauen die Menschen dem Computer; Aussagen von Komponisten aus den sechziger Jahren mögen oft zu dem Eindruck geführt haben, dass der Computer das eigentliche Gehirn hinter der künstlerischen Produktion ist. Diese astronomischen Erwartungen am Beginn des Computerzeitalters haben die Menschen von der Einsicht abgelenkt, dass der Computer einfach nur ein Werkzeug ist.

Ich kann mir eine Art des Animismus im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert vorstellen - viele Menschen unterstellen diesen Maschinen eine Art Leben, weil sie anscheinend Fragen beantworten und Vorgänge steuern können. In Wirklichkeit aber sind sie immer von Menschen programmiert worden, und obgleich die besten Maschinen ihrer Art Varianten hervorbringen können, sind wir die einzigen, die eine aufregende Auswahl treffen können.

Manchmal, wenn ich komponiere, benutze ich den Computer als eine Art Orakel; so kann die Maschine mittels programmierter Regeln aus Daten, die ich ihr zur Verfügung stelle, Variationen entwickeln: ich muss dann die guten auswählen.

Du benutzt diesen Prozess also, um auf neue Gedanken zu kommen?

Manchmal. Mein Ausgangspunkt ist jedoch, dass ein Konzert aus mehr als der logischen und exakten Reproduktion von Gedanken oder der systematischen Ausbreitung zufälliger Variationen besteht.

Musik ist nicht einfach das Produkt aus Verstand und Vorherbestimmung; und ich habe bis heute keine Maschine gefunden, die wirklich sensitiv operieren oder sensuelles Verhalten zeigen könnte.

Es gibt aber Aufgaben, die ein Computer sehr gut und sehr viel schneller als wir erfüllen kann. Zum Beispiel bei 'The Hands' (dem Instrument, das ich mit den STEIM-Ingenieuren entwickelt habe): die Bewegungen meiner Finger und meiner Hand werden vom Computer registriert und sofort in Kommandos für ein Synthesizer-Orchester umgewandelt. Da der Computer mit einem Programm ausgestattet ist, das verschiedene Aufgaben gleichzeitig erfüllen kann, kann ich mir aussuchen, welchen Synthesizer oder welche Gruppe von Synthesizern ich direkt, als 'Solist' spielen möchte, oder ich kann die Rolle des Dirigenten übernehmen. In diesem Falle erlaubt mir der Computer, dass das Orchester vorprogrammierte Phrasen spielt. Als "elektronischer" Dirigent habe ich aber weitaus umfangreichere Mittel zu meiner Verfügung, um das Orchester von seiner vorprogrammierten "Partitur" abweichen zu lassen. Der Dirigent dieses elektronischen Orchesters ist in Wirklichkeit ein produzierender Künstler. Der Druck einer Taste von 'The Hands' löst nicht einfach einen einzelnen Ton aus, sondern setzt eine ganze Reihe musikalischer Ereignisse in Gang, die durch eine Bewegung der Hand in ihrer Dynamik, ihrer Lautstärke, ihrem Zeitverlauf abgewandelt werden können. Während der Aufführung können sogar neue Töne und Klangfarben gewählt werden.

Was war der Hintergrund für The Archaic Symphony?

Anfangs hatte ich an eine Theaterversion der 'Archaic Symphony' gedacht. Die heutige Computer-Technologie erlaubt es, einen Traum des Komponisten Wirklichkeit werden zu lassen. Ich stelle mir den Komponisten als "Super-Dirigenten" vor. Diesen Namen haben mir Journalisten in den USA gegeben. Mit einfachen Gesten, ohne das Eingreifen Anderer, können seine beiden Hände auf dem Konzertpodium eine komplette Symphonie hervorzaubern. Man sieht ihn komponieren und kann gleichzeitig das Ergebnis dieses Kompositionsaktes hören.

Da gab es aber noch etwas anderes, eine Art betrübten Staunens über die Beliebtheit der High-Tech-Kultur - jenes elektronische Amalgam aus verdrehten Kurznachrichten, der Pop-Kultur, Familienserien, die an die Stelle wirklicher Erfahrungen treten, Werbung für Zielgruppen, Kunst, die auf ärmliche Weise außerhalb ihres Zusammenhanges reproduziert wird, und der ausgebeuteten und entwerteten Volkskultur ...

Daher der Titel Die Archaische Symphonie?

Ja, ich glaube, dass sich die Medienkultur noch in einer initialen, archaischen Phase befindet. Und 'The Archaic Symphony' ist eine Art Reinigung von meiner persönlichen Verstrickung mit einigen Momenten dieser aufgeblasenen Medien-Kultur. In der 'Archaic Symphony' entbrennt die Schlacht zwischen typischen High-Tech-Sounds wie falschen elektronische Geigen, glatten Raumzeitalter-Signalen, erstaunlichen, aber seelenlosen elektronischen Schlagzeuggeräuschen und Minimal-Music-Jingles auf der einen Seite und Klängen als elektrischer Befreiung auf der anderen Seite: mein Seufzen und meine kürzlich erst entwickelten Klänge eingebettet in Kurzwellenklänge, die mir im Verein mit den Geräuschen des Blitzes als eine der Quellen der elektronischen Musik erscheinen.

Wie stellt sich der Zusammenhang zwischen diesen Ideen und der vorliegenden Komposition her?

Als ich begann, die besonderen Klänge zu entwerfen, trat die Theater Vision in den Hintergrund. Elektronische Musik ist nichts, das man erst ausdenkt und dann am Schreibtisch komponiert. In der elektronischen Musik komponiert man den Klang selber. Da es aber so viele mögliche Klänge gibt, ist es unmöglich, in der Vorstellung ein vollständiges Klang-'Bild' zu entwerfen. Man muss die Klänge während des Kompositionsvorganges hören. So muss ich die Möglichkeit haben, zu hören und das Instrument - ein 96-stimmiges elektronisches Orchester - direkt während des Komponierens zu spielen.

Meine Geschichte, das Wort, endete, als ich die Realisierung der Klänge begann; und ich wollte, dass die 'Archaic Symphony' ihr eigenes musikalisches Leben zu führen begänne.

Aber ich nehme an, dass Du Dein Stück dennoch strukturierst?

Ich lasse musikalisches "Verhalten" sich aus diesen Klängen entwickeln. Dieses ist manchmal vorhergeplant, oft aber auch - insbesondere in den schnellen Partien - intuitiv. Dann denke ich mir einen Zeitpunkt für die individuellen Klänge und ihre "Verhaltensmuster" aus. So ergibt sich ein Pfad mit vorprogrammierten Grenzübergängen zwischen den einzelnen Klangarealen. Vergleichsweise früh arbeite ich dann am Aufführungsort, wo ich verschiedene Abweichungen von diesem Pfad erprobe, bis ich ein befriedigendes Ergebnis, das wirklich gut klingt, erhalte. Damit ist das Stück reif für die ersten Konzerte. Und das ist der Punkt, an dem es möglich ist - auch weil nun ein Publikum zugegen ist - die genauen Proportionierungen aller Sätze auszuarbeiten. Dadurch tritt die spezifische Spannung der Komposition ins Werk. Während der Konzertreisen arbeite ich beständig an der Verlebendigung der Form.

Wie sieht der Endpunkt aus? Woran merkst Du, dass ein Stück seine Form bekommen hat?

An dem Punkt, an dem neue Möglichkeiten erschöpft scheinen. Deshalb nenne ich die letzten Konzerte "Premieren", und dann ist das Werk fertig - und ich spiele es nie mehr ... und ich hoffe, dass ich die Idee für ein neues Stück bekomme.

Michel Waisvisz (im Gespräch mit Volker Krefelt im August 1988)

2. Konzert Bandbreite

24.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

DAVID BEHRMAN

Figure in a Clearing
for cellist and computer music system

A Migratory Tale
for two solo performers and computer music system

All Thumbs
for two electrified mbiras

Leapday Night
for brass players and computer music system

David Behrman (Elektronik)
n.n., n.n. (Instrumente)

DAVID BEHRMAN

Leapday Night und A Migratory Tale sind Gruppen von Kompositionen für Musiker mit akustischen Instrumenten und ein Computer-Musiksystem, das von David Behrman im Laufe zweier Jahre entwickelt und gebaut wurde. Das System besteht aus Tonhöehensensoren ("Ohren", mit denen es die ausführenden Musiker hört), verschiedenen Synthesizern (einige älter, einige neuer), einer Computergraphik-Ausgabe und einem Personal-Computer.

Jede Komposition besteht aus einem Computerprogramm, das die Interaktionen zwischen den Ausführenden und dem System steuert und das eher Situationen als feste Gruppierungen bereitstellt. Den Ausführenden stehen Optionen und nicht so sehr feste Befehle zur Verfügung, so dass es ganz bei ihnen liegt, wie die jeweilige Situation sich entfaltet.

Leapday Night wurde von 1983 bis 1986 mit Ben Neill und Rhys Chatham in New Yorker Proben und Aufführungen entwickelt.

All Thumbs ist als Konzert-Stück aus einer Klanginstallation hervorgegangen, die ich zusammen mit George Lewis für das "La Vilette" Museum in Paris und das DeCordova Museum in Massachusetts entwickelt hatte. In der Installation dienten Mbiras als nicht-einschüchternde, leicht zu spielende Instrumente, die auch von solchen Besuchern bedient werden können, die keine Erfahrung und keine Ausbildung im Musik-Machen haben. (Die Mbira stammt aus Afrika und besteht aus Metallzungen, die auf einem Holzkörper angebracht sind. Die Zungen werden mit den Daumen beider Hände gespielt.) All Thumbs verbindet zwei Mbiras mit einer Musik-Software.

Figure in a Clearing entstand 1977 in Oakland (Kalifornien). Es ist eines der ersten Stücke, das einen Computer als realzeitiges Performance-Instrument nutzt. Der Mikrocomputer des Jahres 1977, Kim-I konnte nur auf sehr langwierige Weise im 6502-Maschinen-Code programmiert werden. Er war mit einem selbstgebauten Synthesizer aus 16 Sägezahngeneratoren verbunden. Das Stück war für den Komponisten geschrieben. Der Cellist war David Gibson. Die hier gespielte Version ist den elektronischen Gegebenheiten der späten achtziger Jahre angepasst.

David Behrman

3. Konzert Bandbreite

27.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

STEFAN TIEDJE

"Wollten Sie nicht schon immer in einem Stück
für 19- tönige Scalen mitspielen ?"

FRIEDER BUTZMANN /
THOMAS KAPIELSKI

VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS GIOVANNI

Stefan Tiedje (Elektronik)
Frieder Butzmann / Thomas Kapielski (Tonbänder, analoge Synthesizer, digitale
Sampler)
Remo Park (Keyboards, Computer)
Daniel Wandke (Keyboards)
Thomas Kiesel (Film)
Bilbo Calvez (Wiederbearbeitung)

STEFAN TIEDJE:

"Wollten Sie nicht schon immer in einem Stück für 19-tönige Scalen mitspielen?"

ist eine Musik, die durch das Publikum beeinflusst wird, indem durch an den Eingangstüren angebrachte Soundbeams mein Computerprogramm gesteuert wird. Die Musik ist durch zusätzliche Lautsprecher vor dem Konzertsaal schon zu hören.

Nachdem das Publikum durch das Betreten des Konzertsaaes die Ouvertüre gespielt hat, werde ich das Stück durch eigene Soundbeam-Manipulationen fortführen, um dann die Initiative dem Publikum wieder zu überlassen wenn es aus dem Konzertsaal herausströmt, wo es dann den wohlverdienten Applaus spenden darf.

Die zu Gehör kommenden Klänge werden durch Synthesizer und Sampler, die auf eine 19-tönige Scala gestimmt sind, erzeugt und durch ein Computerprogramm gespielt, das auf die Signale der Soundbeams reagiert. (Der Soundbeam ist ein Gerät, das bei der Unterbrechung eines virtuellen Strahls die Entfernung in digital codierter Form in den Rechner weitergibt.)

Über meine Musik und das Programm "Polyrik":

Die Verbindung improvisatorischer und kompositorischer Elemente steht im Vordergrund meiner Arbeit. Um dies zu erreichen, benutze ich ein Computerprogramm, das diverse Synthesizer und Effektgeräte ansteuert. Es komponiert dabei mit von mir vordefinierten, teilweise sehr komplexen Regeln, die live durch unterschiedliche Parameter variierbar sind. Das Programm verfolgt dabei zeitlich parallel verschiedene Kompositionslinien, die jeweils andere Klänge ansteuern und mir die Gelegenheit geben, durch Mischtechniken eine Collage aus den' erzeugten musikalischen Charakteren aufzubauen.

Die programmierten Regeln entsprechen bei diesem Konzept der kompositorischen Arbeit, während die live-elektronischen Eingriffsmöglichkeiten das System zu einem komplexen Improvisationsinstrument werden lassen.

Stefan Tiedje

FRIEDER BUTZMANN / THOMAS KAPIELSKI:

VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS GIOVANNI

Unser Projekt VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS GIOVANNI ist eine Elektronische Musik aus 4 Lautsprechern erzeugt von 4 Menschen, die mit 8-, 4- und 2-Kanaltonbandmaschinen und allerlei digitalen und analogen neueren und älteren elektronischen Klangerzeugern und Klangmanipulatoren hantieren. Begleitet wird die Musik von Filmschlaufen, die von einem Menschen erzeugt wurden und von 4 Projektoren dargeboten werden.

Wir - Butzmann/Kapielski - lieben Musik so sehr, dass wir uns die meiste Zeit mit ihr beschäftigen.

Auf unserer langen Lebensreise von Schlager zu Pop, dann zur Kunstmusik und über Punk hin zur Amoralisierung der Töne, streiften wir so manches dröhnende Quietschen, dunkle Brummen oder wilde Rauschen.

Auch wir haben die seriellen Abstufungen der Rauschanteile in Stockhausens frühen Werken nicht heraushören können. - Auch wir wissen zu einem bestimmten Cluster nicht viel mehr zu sagen, als dass es schräg oder einfach gewaltig klingt.

In Missbrauch der Neuen Musik hörten wir die Elektronische Musik der 50er und 60er vornehmlich mit dem Bauch; wie ein Gitarrensolo von Hendrix: aggressiv, aufwühlend, futuristisch.

Ja! dachten wir, das wollen wir auch machen!!

Anfangs mussten wir noch Schaltpläne studieren, Tage lang löten, um uns kleine Schwingungserzeuger, Multivibratoren selbst zu basteln, so stellt uns die Industrie nun schon seit Jahren immer bessere Apparaturen zur Verfügung.

Wir haben uns die Freude am satten Ton, am fetzenden Glissando, brodelnden Rauschgenerator nicht nehmen lassen.

Immer wieder probieren wir aus. Keine Kabelverbindung ist uns zu gefährlich, kein Schwingkreis zu digital, um nicht einmal bis an seine Grenzen ausgefahren zu werden.

Wir suchen, wollen entdecken ohne Unterlass.

"Nil humani mihi alienum poto"

Frieder Butzmann/Thomas Kapielski

4. Konzert Bandbreite

Donnerstag, 2.2.1989
Künstlerhaus Bethanien
(Studio I)
20.00 Uhr

ANDRE WERNER

Canti Muti

ISABEL MUNDY

rue narcisse

ORM FINNENDAHL

Jericho

HANSPETER KYBURZ

ABLUTIONS ERRANTES AU MOIS DE MAI

Volker Frischling (Schlagzeug), Christophe Szykulla (Tuba), Eberhard Blum (Flöte),
Bettina Spreitz-Runfeldt (Stimme), Rainer Sachtleben (Geige), Regine Zimmermann
(Cello), Rüdiger Mix (Klarinette), Dorle Sommer (Viola), Leila Schoeneich, Caroline
Ilgner, Martin Ebelt, Heiner Neumann (Sprecher)
Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
Klangregie: Hans Peter Haller

ANDRE WERNER: Canti Muti (Schweigende Gesänge)

in der Fassung für 4 Sprecher, Live-Elektronik und Tonband (1988)

Canti Muti ist 1987 als Tonbandkomposition entstanden; der Untertitel "Elektro-akustische Oper" meint das Ausgangsmaterial Sprache wie auch ein - in Teilen - formales Verhältnis zur Gattung - fern davon die Konversation vierer Personen, zur Sprache gebracht. (Die Komposition wurde im elektronischen Studio der HdK Berlin produziert und 1988 auf der ICMC in Köln vorgestellt). In der Live-Version treten 4 Sprecher und Live-Elektronik (direkte Sprachumformung, Verstärkung, Raumklangverteilung) zu vorproduziertem Tonbandmaterial; entsemantisierte Sprache sieht sich hier mit ihrem Ursprung konfrontiert / kongruiert.

Texte:

Euripides *Die Bakchen* Einzugslied
Hölderlin *Das Fröhliche Leben* 1. Strophe
Kafka *Tagebücher* - 4.8.1917 - "Die Lärmtrompeten des Nichts"
Weiss *Ermittlung* Gesang von der Rampe

Das trunkene Lied:

o Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief -,
aus tiefem Traum bin ich erwacht: -
Die Welt ist tief,
und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh -,
Lust - tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: vergeh!
doch alle Lust will Ewigkeit-,
- will tiefe, tiefe Ewigkeit!

F. Nietzsche Zarathustra IV

Andre Werner

ISABEL MUNDRY: rue narcississe (1988)

für Mezzosopran, Flöte, Viola, Tonband und Live-Elektronik

Der Verlauf des Stückes lässt sich in mehrere Abschnitte gliedern, die unterschiedlich geformt sind.

Im ersten Teil, der einen vom Tonband erscheinenden Vorspann überschneidet, bewegen sich Stimme und Bassflöte in jeweils eng begrenzten Tonräumen, die durch das Intervall einer "kleinen" Quinte voneinander getrennt sind, während die Viola in Textur und Rhythmus von den anderen unabhängig verläuft. Der Text ist einem Skaldenvers von Egill Skallagrímsson (10.Jh.) entnommen:

Mjok erum tregt
tungu at hœra,
met (?) loptvaett

Es wird mir schwer
die Zunge zu rühren
mit dem Luftgewicht

ljótpundara;
era nú vœnligt
um Viturs pyfi,
ne hógdrœgt
ór hugar fylgsni.

die Liedwaage (die Zunge)
es steht schlecht
um Vidurs (Odins) Diebesgut
nicht leicht ist es zu ziehen
aus dem Versteck des Gemüts (der Brust).

Im nächsten Abschnitt erscheint das Ensemble in zweifacher Form: Die Spieler auf der Bühne spielen Gruppen, deren genaue Reihenfolge in einem ungefähr vorgezeichneten Weg sie jeweils unabhängig voneinander bestimmen können, so dass der musikalische Prozess in einzelnen Momenten dem Zufall unterliegt.

Gleichzeitig erklingt vom Tonband ein genau determiniertes Zusammenspiel der drei Spieler, welches sich erst nach und nach auflöst.

So erscheint das organisierte Ensemble als fiktives (räumlich diffus verteilt) aus den Lautsprechern, während die real spielenden Instrumente in ihren individuellen Verläufen für sich bleiben.

Im folgenden Teil, der den Kern des Stückes bildet, verhalten sich die Verläufe der drei "Stimmen" zueinander und zu einer teils erklingenden, teils gedachten Mittelachse in Spiegelverhältnissen. Jede Bewegung findet ihre Rückführung, *das Gesagte entspricht darin dem Gehörten, das entsprechende Ich spiegelt das Ich wieder, zu dem gesprochen wird.* Der Text entstammt dem Zentrum eines Palindroms (ein Text, der in der zweiten Hälfte die rückläufige Buchstabenreihenfolge der ersten enthält) von G. Perec:

... Saluts: angiome. T' es si cràneur! Rue. Narcisse! T' emoignas-tu! L' ascese, là. sur ...

Die anschließende "Einblendung" bezieht sich andeutungsweise auf das vom Tonband erklingende Ensemble des zweiten Abschnittes. Eingefügt in längere Pausen und ohne einen deutlichen Verlauf bleiben die in den Momenten ihres Erscheinens teilweise überkonzentrierten Ausschnitte eines "sich selbständig entfaltenden" Ensembles dem Eindruck des Unwirklichen verhaftet.

Dieser Abschnitt mündet in einen Schlussteil, in welchem die drei "Stimmen" auf lang gehaltenen Liegetönen minimal glissieren, während sie durch live-elektronische Tonhöhentranspositionen jeweils verdoppelt werden und zu sich selbst Schwebungen bilden. Die Rahmentöne ihrer Glissandobewegungen werden nach und nach vom Tonband durch Liegetöne (transponierte Flageolettöne der Viola) übernommen: *Landschaft und Bewusstsein unterschieden sich nur dadurch, dass das eine Ausdruck des anderen ist.*

Nachspann

Isabel Mundry

ORM FINNENDAHL: JERICHO (1988)

für Tuba, Schlagzeug und Tonband

Die Komposition wurde aus JERICHO für Tonband (1988 produziert im Elektronischen Studio der TU Berlin) entwickelt; neben den aufgefächerten Trompetenklangstrukturen der Tonbandkomposition bilden aus Tuba-Klängen geformte Elemente das Material der Zuspieldänder; Tuba und Schlagzeug spielen komponierte wie (Schlagzeug) improvisierte, auch "Form zeigende" Abschnitte in verschiedenen Texturrelationen.

Hanspeter Kyburz, Isabel Mundry und Andre Werner zeichnen für die Realisation von JERICHO verantwortlich, da sich der Orm Finnendahl in den USA befindet.

HANSPETER KYBURZ: ABLUTIONS ERRANTES AU MOIS DE MAI (1988)**für Soloflöte, Violine, Cello, Klarinette, Stimme, Tonband und Live-Elektronik**

Die zeitlichen Proportionen des Stückes gehen auf Samuel Becketts Hörspiel *Cascando* zurück, der gesungene Text auf ein Anagramm von Georges Perec:

SATINORBLEU Satin, or bleu, trouble sain.
TROUBLESAIN Rite: nous balbutions la réalité.
RITENOUSBAL Nous brûlons,
BUTIONSLARE Abrite la brune toison, brutalise
ALITENOUSBR le Bâton suri, ablutions errantes:
ULONSABRITE oubli ...
LABRUNETOIS
ONBRUTALISE
LEBATONSURI
ABLUTIONSER
RANTESOUBLI Paris, 27. Juni 1975

11 verschiedene Buchstaben, die sich in jeder neuen Zeile wiederholen: *In jedem wirklichen Augenblick der Verzweiflung trägt der Verzweifelte all das Vorhergehende in der Möglichkeit wie Gegenwärtiges.* (S. Kierkegaard)

In antiphonisch wechselnden Abschnitten, die durch Pausen voneinander getrennt sind, entwickeln der Flötist, das Ensemble und zwei flöten auf den Tonbändern einen Prozess, der - durch verschiedene Wiederholungsstrukturen immer wieder gefährdet - fast unmerklich die Identität der einzelnen Schichten auslöscht:

- Der solistische Live-Flötist, festgenagelt an das "Hier und Jetzt", entwickelt in Ensemble- und Tonbandpassagen sich selbst als Möglichkeit. Im Wissen um die Nichtigkeit seiner Projektionen, ist er gezwungen, sich der Zeit, jener dunklen, unverletzlichen Göttin, zu beugen: er "verschwendet" sich in wiederholten Versuchen klanglich an den Raum, der ihn umgibt, und verzweifelt - in Ermangelung seiner Wirklichkeit - am Anderen, das nicht aufhört sich nicht zu schreiben.
- Die beiden Flötensoli des Tonbandes (eine Bassflöte, die in normaler und eine Normalflöte, die in Viertelaufnahmegeschwindigkeit abgespielt wird) stehen in einer Art perspektivischer Staffelung als Bild im Bild sich und der Live-Flöte unvereinbar gegenüber. Im Verlauf ihrer konträren Entwicklungen (rückläufiger rhythmischer Proportionskanon) nähern sie sich einander an.
- Das Ensemble schließlich verbirgt im Wechsel zwischen polyphoner Stimmkonkretion und klanglicher Indifferenz mehr, als es ausspricht. Als offener Sinnhorizont wird es im letzten Teil des Stückes durch die live-elektronische Verfremdung selbst zweifelhaft.

Im "Namenlosen" hat Samuel Beckett sich als "Ich" konfrontiert mit sich selbst als einer früheren Romanfigur, Malone. Ähnlich gespenstisch und regungslos zog eine frühere Fassung des Stückes immer wieder an mir vorüber und auch diese neue träumt mich - es sei denn, *Ihre Majestät, das Vergessen* nimmt sich ihrer an. Hanspeter Kyburz

5. Konzert Bandbreite

Freitag, 3.2.1989
Künstlerhaus Bethanien
(Studio I)
20.00 Uhr

DIETER SCHNEBEL

61 Klänge für Klavier

PIERRE BOULEZ

Explosante fixe

TERRY RILEY

Keyboard-Studies

DIETER SCHNEBEL

2 Studien für Klavier und Live Electronic (I Raum; II Zeit)

Marianne Schröder (Klavier)
Jean Claude Forestier (Vibraphon)

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
Klangregie: Hans Peter Haller

DIETER SCHNEBEL: 61 Klänge für Klavier (1987)

Das kleine Stück entstand als Geschenk für Juan Allende-Blin zum 60. Geburtstag im November-Dezember '87. Zugrunde liegt ein vierstimmiger Choral aus 30 Klängen, welche wiederholt werden, nebst einem Schlussakkord. Jede Folge wird anders ausgelegt: einmal "schnell, stark, staccato", mit einem wild durch den ganzen Tastaturbereich springenden cantus firmus, einmal "langsam, leise, staccato", wobei nun die Klänge selbst über die ganze Tastatur wandern - die chromatische Skala wird zu einer in großen Septimen. So bleibt der Choral zwar präsent, wird aber durch seine quasi perspektivische Projektion in einem weiten Raum merkwürdig immaterieller, gewissermaßen surreal - wie Wünsche, die von weither kommen oder in die Ferne gehen.

Dieter Schnebel

PIERRE BOULEZ: Explosante Fixe (Version Donaueschingen 1985)

Explosante Fixe war ursprünglich nur ein Kompositionsmodell, eine Art Vorlage für Ausarbeitungen: ein Kernstück bestehend aus einem kurzen *Originel* und sechs *Transitoires* von unterschiedlicher Länge, fixierte ein Grundmaterial aus Tonreihen, Figurationen, Rhythmen, ohne Festlegung indessen im Instrumentalbereich. Diese Vorlage konnte nach detaillierten Anweisungen des Komponisten von Interpreten zu einer jeweils individuellen Version ausgearbeitet werden, wie beispielsweise Heinz Holliger und Jürg Wyttenbach dies getan haben. Schon 1972 jedoch - ein Jahr nach der Niederschrift des "Kernstücks" - hat Pierre Boulez selbst eine Ausarbeitung für acht Instrumente und elektronische Klangumwandlung vorgenommen, die in erweiterter Fassung bei den Donaueschinger Musiktagen 1973 mit Mitgliedern des BBC Symphony Orchestra und dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks unter der Leitung des Komponisten vorgestellt wurde. Später folgte eine Version für Flöte solo, und im vergangenen Jahr schrieb Boulez für den schweizerischen Schlagzeuger Jean-Claude Forestier eine Vibraphon-solo-Fassung aus. Diese wiederum erfuhr in Zusammenarbeit mit dem Komponisten im Freiburger Experimentalstudio eine Erweiterung durch Hinzunahme live-elektronischer Prozeduren. In Anlehnung an die kammermusikalische Version von 1972n3 findet auch diesmal wieder vorab die Tonhöhentransformation des originalen Instrumentalklangs Anwendung. Die neue Fassung folgt damit einer konzeptionellen Devis~. die Boulez seinerzeit im Gespräch mit Josef Häusler so umschrieb:

Ich wollte die T-Onhöhe noch viel reicher machen. Die Elektronik hat selbstverständlich im Tonhöhenbereich sehr viel Komplexität gebracht. Und dazu kam auch noch die Klangfarbenveränderung. Ich hatte oft bemerkt, dass ein Instrument, das durch Elektronik transformiert wird, allmählich vollkommen anonym wirkt, und ich wollte eine Art Gradation herstellen zwischen der Individualität des Instruments, das praktisch nicht oder nur sehr wenig transformiert wird, und der totalen Anonymität.

Originalton und Klangtransformation sind in dieser neuen Fassung nicht nur statische Klangereignisse: durch unterschiedliche Nachhall-Länge und Lautsprecher-Zuordnung, durch Klangwanderung (Halaphon) und zeitlich versetzte Klangwiedergabe (Verzögerung) wird der gesamte Raum in die Komposition integriert, wobei zeitweise die Grenzen des akustischen Raumes überschritten, aufgelöst werden.

Hans Peter Haller

DIETER SCHNEBEL: 2 Studien (1988)

(I Raum; II Zeit)

Ein erster Versuch aus der Arbeit mit elektronischen Klangumwandlungen am Experimentalstudio des Südwestfunks in Freiburg (zusammen mit Hans Peter Haller), entstanden während der schon lange währenden Arbeit an einem größeren Werk (Monotonien) im März 88. In diesen Studien Beschränkung auf nur wenige Mittel: räumliche Ausformung des Klangs über eine Lautsprecherquadrophonie und mittels einer Hallmaschine, welche die Illusion verschiedenster Klangräume zu schaffen vermag; zeitliche Auffächerung des Klangs durch eine Zeitverzögerungs- und Transpositionsmaschine, welche Frequenzen verschnellert oder verlangsamt - also transportiert - und Zeitfolgen quasi kanonisch spreizt. In der ersten Studie geht es um die räumliche Entfaltung des Klangs: Töne entfernen sich, verschwinden, kommen näher; sind dicht verklumpt oder weit gestreut; gehen nach rechts oder links, drehen sich - führen so in Weiten des Erlebens oder in Enge (die tatsächlich Angst macht).

In der zweiten Studie zeitliche Entfaltung des Klangs: ein vereinzelter Impuls, der dann mit einem zweiten zur rhythmischen Zelle wird; aus quasi morsenden Einheiten entsteht Bewegung, die eine eigene Dynamik gewinnt: drängende Zeit oder nachlassende, oder einfach dahingehende, die in ihren Spannungsverläufen wiederum Erleben beinhaltet - konflikthafte Anspannung oder lustvolle, und wiederum ihre Lösung, sei es in Ermüdung oder schlicht in wohliger Entspannung.

Dieter Schnebel

TERRY RILEY: Keyboard Studies (1964)

Riley ist in erster Linie ein Solo-Improvisator, der sich in der Aufführung durch Repetition, Bandschleifen, Bandverzögerungs-Systeme und Mehrspur-Vorrichtungen selbst "multipliziert". Der Impuls seiner Keyboard Studies (die er um 1964 begann), ist primär rhythmischer und melodischer Natur. Fünfzehn kurze, wirbelnde modale "Figuren", die zusammen eine [festgelegte] Reihenfolge bilden, jede um drei oder vier Töne des Modus zentriert, werden jeweils unbegrenzt oft wiederholt. Sie unterscheiden sich von Cages .Skalen jedoch dadurch, dass die rhythmische Vielfalt keine Rolle spielt, da die Figuren in regelmäßigen, [je] gleich langen Werten gegen einen Hintergrund-Puls gesetzt werden (implizit in den Keyboard Studies, explizit in In C). Der Spieler arbeitet sich durch das Material hindurch, wobei er sicherstellt, dass die Eröffnungs-(Bass-)Figur ständig präsent ist. In einer solistischen Aufführung wird dies erreicht, indem entweder beide Hände auf der Tastatur benutzt werden oder zusätzliche Bandschleifen zur Anwendung kommen; in einer Ensemble-Aufführung, in der eine Reihe von Spielern irgendwelche Tasteninstrumente bedienen, ist es natürlich einfacher, dieses "Ostinato" durchzuhalten.

Eine Solo-Aufführung vermag die Figuren in einer sehr feinen Klanglinie nachzuzeichnen, in der alles noch weiter "reduziert" wird hin zu einer intensiven Erforschung der Veränderungen, die durch die Repetition und die Kombination der Tonhöhen verursacht werden, wie sie sukzessiv bis zum Intervall der Oktave ausgedehnt werden - immer in Relation zu dem permanenten melodischen "Fundament" des Modus im Bass. Die Multi-Repetition gibt jeder Figur ein unabhängiges rhythmisches, melodisches und Akzent-Profil: Wiederholung schafft diese inneren Betonungen, die - obgleich rein lokal - kleine Wirbel in dem weiterfließenden Kontinuum erzeugen, durch die jede andere Art von Betonung oder

Schärfung ausgeschlossen wird. Innerhalb eines komplett statischen musikalischen Environments herrscht ständige Bewegung.

Die Aufführung durch eine Gruppe von Tasten-Instrumenten kompliziert den Plan. Hier setzt jeder Spieler seine Figur fort oder führt eine neue ein, solange er stets in auffallender Distanz zu den anderen Spielern bleibt. Durch den Spielraum, den Riley der individuellen Entscheidung in diesem Stück und besonders in In C gewährt, unterscheidet er sich von Young und Reich, die fast keine individuelle Entfaltung in ihrer rigoroser organisierten Musik zulassen. Augenscheinlich rührt Rileys Gewährenlassen von dem Umstand her, dass er vor allem ein Spieler und Improvisator ist, der komponiert, und weniger ein Komponist, der spielt.

Michael Nyman

6. Konzert Bandbreite

Samstag, 4.2.1989
Künstlerhaus Bethanien
(Studio I)
20.00 Uhr

RALF HOYER

"Nocturne"

"Sonata"

KARLHEINZ STOCKHAUSEN Mantra

Susanne Stelzenbach, Thomas Just (Klavier)
Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
Klangregie: Hans Peter Haller, Ralf Hoyer

RALF HOYER: "Nocturne" - für Klavier und Tonband

Was ein Nocturne in den guten alten Zeiten der Hausmusik und der Salonlöwen am Pianoforte bedeutet hat, weiß heute vielleicht schon nicht mehr jeder Musikfreund. Deshalb schlagen wir in einem Lexikon nach und erfahren, dass die französische Bezeichnung im 19. Jahrhundert mehr und mehr auf kürzere, träumerische oder elegische Klavierstücke mit expressiv gestalteter Melodie, häufig in dreiteiliger Liedform überging. Ralf Hoyer weiß das natürlich, und in manchem respektiert er die Definition. Ein Klavier wird gebraucht, die dreiteilige Form ist einigermaßen gewahrt, lang dauert das Stück auch nicht und selbst ein melodisches Gebilde findet sich vor. Aber das Träumerische, das Elegische, das Expressive - die sinngebenden, romantisch-vertrauten Eigenarten? Sie bilden nur noch den stummen Kontext zu Verlautbarungen von Nachtgedanken höchst anderer, sehr gegenwärtiger und konkret benennbarer Art: deshalb auch der Titel in Anführungszeichen - doppelbödig gemeint. Und hintersinnig bleibt alles, was da geschieht. Zu Beginn ein Klavier-Satz, dissonant verhaktes Spiel in der Mittellage, strenge, aus einer klang-geometrischen Matrix gewonnene Strukturen. Der Vortrag erweckt den Eindruck von etwas Gleichförmigem, Mechanischem, von der sturen, verzweifelten, vergeblichen Anstrengung, voranzukommen und aufzubrechen. Der Suchende bricht ab, redet und hört, aus Lautsprechern, sein Echo. Nun hebt ein alptraumhafter Dialog an, geradezu zwanghaft den vorgegebenen Klangformeln folgend und nicht gehorchend den schüchternen Zurufen. Dem Spieler verzerrt sich im Ohr der eigene Klang, die Vokabeln wuchern und laden sich mit gegenteiligem, aggressiven Sinn auf. Lässt sich ihm vielleicht "singend" entkommen? Das Klavier versucht, die hämischen Geister durch einen choralhaft gesetzten Cantus zu bannen. Doch das gelingt nur auf Zeit, denn bald meldet sich das höllische Geflüster umso penetranter. Wie im Zorn beginnt der Pianist nun seine monotonen, vertrackten Exerzitien von neuem, während in seinem Hirn eine fatale Erkenntnis aufdämmert. Unbewusst hat ihm vergessene Schullektüre - Goethes Gedicht Wanderers Nachtlied - mitgespielt, um ihm in Bruchstücken bedeuten zu wollen, welche realistisch-aktuelle Lesarten es hergeben kann. Indem dies dämmert, hell erkannt und ausgesprochen wird, ist das "Nacht-Stück" zu Ende.

Frank Schneider

RALF HOYER: "Sonata" für Klavier, Tonband und Live-Elektronik

Die "Sonata" komponierte Ralf Hoyer in mehreren Etappen zwischen 1983 und 1985. Die italienische Bezeichnung ist mit Bedacht gewählt, denn sie meint einen relativ frühen Typus von "Klingstücken", dessen Form noch nicht festgelegt und dessen Gehalt nicht ein ambitionierter Gefühlsausdruck ist. Auch dieses Stück tendiert - anders als die klassische oder romantische Sonate - zur Naivität des Klangspiels und zur Freude am Vorspielen - wozu ja heute unbedingt der experimentierende Umgang mit elektronischer Klangverformung und -verwandlung gehören kann. Zwar baut sich Hoyers "Sonata" ein dreiteiliges Gehäuse, dessen Kammern sich mit Begriffen wie "Exposition", "Durchführung" und "Reprise" belegen lassen, aber dies wäre gewaltsam und den sachlichen musikalischen Vorgängen kaum recht angemessen. Vor allem fehlt ihnen ganz bewusst das qualitativ "entwickelnde" Moment und damit der dialektische Impuls als autoritäre subjektive Setzung. Hoyer dagegen - und auch das verbindet ihn mit den vorklassischen Musikern - bindet das Komponieren an strenge, objektive Regulative, als brächte die vielseitige Erfüllung solcher Gesetzmäßigkeiten das Klingende gleichsam fertig hervor. Dazu gehören einmal die Arbeit mit zwölftonigem Material, zum anderen die Strukturierung mit Hilfe ausgeklügelter Kanontechniken und zum dritten die

Variation relativ einfacher, körperwirksamer rhythmischer Muster. Vor allem aber ist hier wichtig, dass von den investierten Kunstfertigkeiten und organisatorischen Manipulationen möglichst wenig spürbar wird. Denn auch mit diesem Stück will Hoyer neue Musik von esoterischem Ambiente befreien und Hörern, auch ohne Vorkenntnisse, aber auch ohne selbst auf profunde Neuigkeiten zu verzichten, den spontanen, spannenden Kontakt ermöglichen. Die "Sonate" beginnt mit einem markanten "Anruf", aus dem sich die Grundmotivik des Stückes herauschält. Auf drei solche Anrufe, die später elektronisch überformt werden, antworten drei, von Mal zu Mal ausführlichere und intensivere Abschnitte, deren kontrapunktische Faktur in einer gewissen Festigkeit und konzentrierten Beweglichkeit erfahrbar bleibt. Zum eigentlichen Dialog mit den auf Tonband gespeicherten Klängen kommt es erst im mittleren Teil, wobei sich ein spannungsvoller Antagonismus aus dem Kontrast von flächigen, kontinuierlichen, fluktuierenden Ereignissen und den eher diskreten, harten, punktuellen Aktionen des Klaviers (bestehend aus springenden Dreiklangimpulsen) ergibt. Am Ende dieses Teils nähern sich beide Seiten einander - und dumpfes, regelmäßiges Pulsieren, vom Synthesizer übernommen, ins Klavier delegiert, leitet zum Schlussteil über. Wieder entfaltet sich ganz allmählich, leise, im trockenen Stakkato, von der Bassregion her ein kontrapunktisches Gewebe. Nachdem es in weichen Pedalklang gebettet ist und für einen Augenblick sich als Reprise zu erkennen gibt, löst es die Stimmfäden auf und zergeht in die Motivreste der Reihe - auf C schließend wie diese begann.

Frank Schneider

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Mantra für zwei Pianisten (1970)

Am Ende der sechziger Jahre waren Karlheinz Stockhausens Versuche, die musikalische Intuition auf dem Wege der intuitiven Musik einer kompositorisch-rationalen Kontrolle zu unterstellen, in ein kritisches Stadium geraten. Inwieweit intuitive Musik dabei zu im Verständnis Stockhausens sinnvollen musikalischen Ergebnissen geführt hat, muss ebenso wie die Frage, ob aus einer derartigen Ausweitung des kompositorischen Subjektes auf das Unbewusste nicht doch ein hypertropher Zug spricht, hier unbeantwortet bleiben. Dass Stockhausen 1970 mit Mantra wieder zu einer bis ins kleinste notierten Musik zurückkehrt, könnte als die Antwort des Komponisten verstanden werden. Das Erlebnis der Weltausstellung Osaka, das ihn mit Interpretationen seiner intuitiven Musik konfrontierte, die in keiner Weise dem musikalisch von ihm Gemeinten entsprachen, mochte ein Beweggrund gewesen sein, wieder eine genau notierte Komposition zu verfassen. Zugleich hatte Stockhausen sich seit längerer Zeit - im Grunde seit den Originalen - mit verschiedenen Möglichkeiten eines musikalischen Theaterstückes speziell für die Brüder Kontarsky auseinandergesetzt. Dieses Stück, das in Skizzen noch Vision heißt, ist zu diesem Zeitpunkt auch noch in jener Symbolschrift der "intuitiven" Periode skizziert. Es zeigt sich dabei, dass der Weg zu dem notierten Endergebnis keinen wirklichen Bruch darstellt. Der Komponist nutzt genau die Verfahren, die er zuvor umschrieben hatte.

Mantra ist ein in mehrfacher Hinsicht zentrales Werk. Die Kompositionstechniken, die für den Zyklus Licht grundlegend sind, werden hier erstmals wieder in einem größeren kompositorischen Zusammenhang ausgefaltet. Zwar greift Stockhausen mit der Formelkomposition auf ein Verfahren zurück, das er bereits in seiner frühen Komposition Formel 1951 angewandt hatte. Aus der starren Versuchsanordnung der frühen fünfziger Jahre (die aber gerade dadurch, dass das Verfahren starr angewandt wurde, eine andersartige Syntax entwerfen konnte) wird nun ein virtuos-flexibel gehandhabter Organismus, den das Hören nur noch subkutan registriert. Es scheint, als werde gerade in Mantra noch eine weitere Vorstellung - zumindest in Andeutung - exponiert: der Instrumentalpart als szenischer

Bedeutungsträger. Damit ist nicht die Stelle gemeint, da die beiden Pianisten in gewisser Weise aus dem Musikstück - und ihrer konventionellen Rolle - heraustreten, nicht das immer existente theatralische Moment der Konzertsituation. Die gesamte musikalische Konfiguration ist als die zweier Protagonisten - sowohl der beiden Pianisten, die konsequenterweise auch die Modulatoren selber bedienen, als auch der beiden Klaviere - angelegt. Es sei nur die Stelle benannt, da das eine Klavier über das andere "lacht", als es sich verspielt. Es bleibt unbestimmt, ob der eine Pianist über den anderen "lacht" (dies würde der Titel der Komposition nahelegen), oder ob die Instrumente sich nicht als handelnde Elemente in gewisser Weise verselbständigen haben.

In der Reihe der Kompositionen nach Mantra zeigt sich zudem, dass nunmehr auch solche musikalischen Elemente, die vormals unter das Tabu gefallen waren und die in einer Komposition der fünfziger Jahre undenkbar gewesen wären, wieder zur Verfügung stehen. Die harmonischen Zusammenhangsbildungen in den Tierkreismelodien wie die Jazz-Elemente im zweiten Akt von Donnerstag sind kein "Rückfall". Philip Glass nannte eines seiner frühen Werke Another Look at Harmony. Es ist ebenso der andere Blick Stockhausens, der die ehemals diskreditierten Materialien gleichsam "erlöst", ihnen eine neue positive Substantialität verleiht. Weder wird in Tierkreis eine Tonalität klassischen Verständnisses restituiert, noch suchen die Jazzfloskeln in Michaels Reise um die Erde die Grenzüberschreitung zur Unterhaltungsmusik. Vielmehr haben diese Momente in den mehr als zwanzig Jahren ihrer Nicht-Benutzung sowohl ihre negative Aura eingebüßt als auch eine überraschende Frische gewonnen.

Die Ringmodulatoren in Mantra, deren akustisches Ergebnis manchem heutigen Hörer als beinahe archaisches Residuum erscheinen mag, werden eher in einem harmonischen Sinne eingesetzt. Der klangverfremdende Effekt ist nur das Nebenprodukt einer hauptsächlich harmonisch zu begreifenden Funktion. Durch die Ringmodulation, deren Grundfrequenz in der Folge der Reihe fortschreitet und dabei in immer größere Differenz zu den tonalen Zentren der einzelnen Formeldurchgänge treten, wird eine Akkordik höheren Grades ins Werk gesetzt: eine allein von der Vorstellung bestimmte Instanz wird in eine physikalische Realität überführt.

Klaus Ebbeke

7. Konzert Bandbreite

Sonntag, 5.2.1989
Künstlerhaus Bethanien
(Studio I)
20.00 Uhr

ZOLTÁN JENEY	Kalah
PAWEL SZYMANSKI	Through the Looking Glass ... II (DE)
ANDERS BLOMQVIST	Akrobat 02 (UA) "Bildspel" mit 6 Projektoren und 2 Lautsprechern
ÅKE PARMERUD	Streichquartett für Tonband (DE)
MARTIN SUPPER	DH2 (UA)
KLAUS RÖDER	Spiegelungen (UA)

Folkmar Hein (Elektronische Technik, Klangregie)

ZOLTÁN JENEY: Kalah (1988)

Kalah ist ein Spiel für zwei Spieler. Jeder Spieler besitzt sechs Münzstapel und einen Sammelpunkt. Am Beginn des Spiels befinden sich auf jedem Stapel sechs Münzen. Ziel des Spieles ist, dass jeder Spieler gemäß den Regeln möglichst viele Münzen ansammelt. Als Komposition existiert *Kalah* in drei verschiedenen Fassungen: als Film, der 1981 gemeinsam mit Doran Mauer gedreht wurde, als Stück für Solo- Klavier (1981-83) und als Stück für einen MIDI-gesteuerten Sequenzer und 14 Lautsprecher aus dem Jahr 1988. Die Grundlage jeder der Fassungen ist das Spiel, das von Dora Maurer und mir gespielt wurde. 1981 übertrug ich das Spiel in eine Klangstruktur, und Dora Maurer übersetzte es in eine Bildfolge. Dadurch konnten bei dem Film *Kalah* die Materialien in völliger Synchronität eingesetzt werden. Die hier vorgestellte Version ist die Kombination des Filmes mit der Fassungen für den MIDI-gesteuerten Sequenzer.

Zoltán Jeney

PAWEL SZYMANSKI: Through the Looking Glass ... II (1988)

entstand im Frühjahr 1988 im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin. Die Realisierung wurde durch die freundliche Unterstützung Folkmar Heins ermöglicht.

ÅKE PARMERUD: Streichquartett für Tonband

Das Stück benützt allein Klänge, die von einer Geige, einer Bratsche und einem Cello gespielt wurden, und fügt sie zu einem Streichquartett ganz eigener Art zusammen.

MARTIN SUPPER: DH2 (1988/89)

DH2 verweist auf den Mathematiker David Hilbert. Dauern, Dynamik und Tonhöhenverteilung werden über rekursive Funktionen bestimmt. Einzelne Parameter sind variabel, so dass verschieden lange Versionen entstehen können. Die kürzeste Version ist 12 Minuten lang, die längste 18 Minuten. Das Klangmaterial ist aus den verschiedensten Bereichen des Hörbaren. Die Wiedergabe kann über 2 oder 6 Kanäle erfolgen.

Das Konzept für DH2 entstand bereits 1985 während eines Sommerkurses von Iannis Xenakis in Delphi. Die Realisation wurde 1988 im Studio CUE, Berlin, aufgenommen.

Martin Supper

Musik für ca. 16 Saiten

... s' ist zuviel für einen allein

Das in den letzten Jahren wieder erwachte Interesse am Streichquartett hat den Blick dafür geöffnet, dass auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts beständig für diese Gattung komponiert wurde, wenngleich gerade ihre Klassizität sie insbesondere der seriell beeinflussten Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre recht unattraktiv erscheinen ließ, weil sie manchem Komponisten genau das verkörperte, wogegen er seine eigene Position finden und behaupten musste. So hat Bernd Alois Zimmermann, der sich durchaus auch dem klassischen Erbe verpflichtet fühlte, nie auch nur daran gedacht, ein Streichquartett zu schreiben, und auch Karlheinz Stockhausen hat (bislang zumindest) nicht die Auseinandersetzung mit dieser Gattung gesucht. Ja, dass Luigi Nono ein Streichquartett vorlegte, wurde von nicht wenigen seiner Verehrer mit sehr gemischten Gefühlen registriert, so als habe er damit "alte" Ideale verraten.

Wenn unter den gewissermaßen "klassischen" Bezugspunkten, die in heuristischer Abbeviatur mehr beschworen als vorgestellt werden können, Quartette Schönbergs und Bergs in diesem Programm fehlen, könnte unter solcher Prämisse ein mehr als nur zufälliges Moment aufweisen. Dort, wo die Komponisten historische Bezüge herstellen, findet sich der Name Schönberg eher selten: vielleicht mutete er zu traditionsverhaftet an. Andere Linien - so die zu Bartoks Viertem Quartett, zu Bergs Lyrischer Suite oder zum Werk Weberns - finden viel häufigere Erwähnung.

Dass das Programm als annäherungsweise repräsentativer Gang durch die Musik der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts anhand eben jener Gattung "Schatten" und Leerstellen aufweist, erklärt sich - wenn man den immer begrenzten Raum und das zur Wahl stehende Repertoire der jeweiligen Ensembles hier außer acht lässt - auch aus der Maßgabe, mit einem solchen Rückblick gleichzeitig die Arbeit des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD anlässlich seines 25-jährigen Bestehens zu würdigen. Die Statuten der Auswahl verbieten es, deutsche Komponisten zu einem Gastaufenthalt einzuladen (Hans Werner Henze war noch Gast der Vorgängerinstitution, der Ford-Stiftung); das Gros der hier vorgestellten Komponisten stammt - wie das Gros der DAAD-Gäste - aus Europa und Nordamerika und spiegelt so getreulich den musikalischen Zeitgeist der jeweiligen Jury wieder. Hiermit ist auch die ebenso modische wie wohlfeile Frage, warum kein Komponist aus der Sowjetunion (in gewisser Weise vielleicht aber doch: mit Arvo Pärt) in diesem Jubiläumsprogrammen vertreten sei, beantwortet: die Zeiten waren meist nicht danach. Um aber auch nicht ins Dogmatische zu verfallen und um den Horizont mit wesentlichen Beiträgen zu erweitern, wurden auch Kompositionen von Nicht-DAAD-Gästen in das Programm aufgenommen.

Dass eine totgeglaubte Gattung für Komponisten wieder an Attraktivität gewinnen kann, hängt in vielen Fällen damit zusammen, dass plötzlich ein kompetenter Interpret auftritt, dessen Können die schöpferische Phantasie in eine neue Richtung lenkt. Siegfried Palm, der im Konzert des Radio-Sinfonie-Orchesters zu hören sein wird, die Brüder Kontarsky oder das La Salle Quartett sind die dafür schon klassischen Namen. Dass aber sowohl Interpreten als auch Komponisten an dem Gedanken "Streichquartett" sich neuerdings entzünden, wird nicht nur durch eine neu geschaffene Marktlage erklärt werden können. Das Ausdrucksbedürfnis der nach-seriellen Musik hat sich gewandelt. Die Spracherweiterungen, zu der die Arbeit mit

dem seriellen Kalkül geführt hat, sind zum Allgemeingut heutigen Komponierens geworden, die Berührungsangst mit überlieferten Gattungen ist geschwunden.

Ein Blick auf die Vielfalt der in dieser Reihe vorgestellten Kompositionen macht die Verschiedenheit der kompositorischen Ansätze deutlich. Dies reicht vom ganz klassischen Satz über Fluxus-Stücke, in denen allein noch die gesellschaftliche Konvention verfremdend "komponiert" wird, bis hin zu Werken, in denen "Ausdruck" eine neue Bestimmung findet.

Die Inventionen hatten es immer als eine ihrer Aufgaben angesehen, durch das Wieder-Spielen der neueren Musik dem Vergessen entgegenzuwirken. Wenn auch die Zahl der Uraufführungen begrenzt ist, werden sich dem Publikum doch einige Erstbegegnungen bieten, vielleicht aber auch Wiederbegegnungen, die scheinbar Vertrautes in einem neuen Lichte sichtbar - oder besser: hörbar - werden lassen.

Klaus Ebbeke

1. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Freitag, 13.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ANTON WEBERN Streichquartett op. 28

MANDEL ENRIQUEZ Cuarteto IV

PAUL HINDEMITH 6. Streichquartett

HANS WERNER HENZE 5. Streichquartett

Kreuzberger Streichquartett

Ilan Gronich (1. Geige)

Friedegund Riehm (2. Geige)

Hans Joachim Greiner (Bratsche)

Dietmar Schwalke (Violoncell)

ANTON WEBERN: Streichquartett op. 28

I.

Aus Weberns Skizzenbuch kennen wir den ersten Kompositionsplan, den er am 17. Juni 1936 notierte: Es sollte sich um drei Sätze handeln; der erste langsam, ein Sonatensatz, der zweite ein Rondo, Scherzando, der dritte eine Fuge. Weitere Sätze waren nicht vorgesehen. Wann der Plan zum ersten Mal geändert wurde, wissen wir noch nicht, jedenfalls wurden der zweite und dritte Satz vertauscht und die Fuge sollte nun als Einleitung zum letzten fungieren. Auch von diesem Plan ist kaum etwas geblieben.

Der "I." Satz wurde am 21. September 1936 begonnen, lange bevor die Reihentabelle ausgeschrieben war (23.1.37): ein Bratschensolo im 6/8- Takt, mit Dämpfer, die gesamte Grundreihe (Des, C, Es, D ...) vorführend; anschließend in verschiedenen rhythmischen Varianten, darunter auch vergrößert und halbiert, in einem 3/4-Takt. Trotz der fast gegensätzlichen intervallischen Führung ist das Thema des endgültigen letzten Satzes zu erkennen. Dieser ist "sehr fließend", Achtel = ca. 112, und wechselt zwischen 2/8- und 3/8-Takt, also nicht besonders langsam. Ein Sonatensatz wurde er nicht, aber eine Fuge, und nicht nur das. Er sei in mehrfacher Hinsicht die "Krönung" des Werkes (so schrieb Webern in seiner Analyse), indem er die schon im ersten und zweiten Satz angestrebte *Synthese von horizontaler und vertikaler Darstellung bedeute. Wie bekannt, erwachsen auf der Basis der ersteren die Formen des klassischen Cyclus, Sonate, Symphonie usw., auf der zweiten die Polyphonie und die mit dieser gegebenen Formen, Canon, Fuge usw. Und nun versuchte ich hier nicht nur allgemein die Gesetzmäßigkeit zu erfüllen, sondern auch im Besonderen die Formen direkt zu verbinden, so hier, in diesem Satz, durch die der Fuge!*

Überlagert werden also die sogenannte Scherzform: Thema - Durchführung - Reprise, und eine Fuge mit drei Fugendurchführungen:

	1-16	16-52		52	54-Ende
Scherzform	Thema	Durchführung		Rückführung	Reprise
Fuge		16-26; Exposition =1. Durchfg.	26-38 1. Epis.	38-44; 2. Durchf. (4st. Kanon)	44-52 2. Ep. 54-Ende 3. Durchfg.

Weberns Beschreibung dieser Vorgänge im Einzelnen ist unnachahmlich; sie ist verschiedentlich publiziert worden und soll dabei hier nicht wiederholt werden. Bemerkenswert und aufschlussreich für die Besonderheiten der "Synthese" ist schon der Aufbau seiner Analyse: Welche Stellen er aus der Sicht der "horizontalen" Scherzform beschreibt, wo er zur "Fuge wechselt, und wo er innehält, Abstand nimmt und auf Einzelheiten der Reihenbildung eingeht. Selbst den empfindlichen Punkt seiner Überlagerung von Formen hat er benannt: *Man könnte vielleicht fragen: was hat 'eigentlich' das Fugenthema mit dem Scherzthema gemein, sodaß dessen Reprise auch die 3. Durchführung darstellen kann?* Weberns eigene Antwort, auf von der Reihe garantierte Identitätszusammenhänge und die Verbindlichkeit bestimmter rhythmischer Motive rekurrierend, ist für uns nach wie vor einer Erklärung bedürftig.

II.

Webern über den zweiten Satz:

Er ist eine "Scherzo"-Miniatur.

"Scherzo" bis Takt 19 bewegt; folgt das "Trio", bis. 37 ·wieder gemächlich, mit dem die Reprise d.h. das da capo des Scherzos beginnt. Die "Miniatur" besteht darin, dass weder "Scherzo" noch "Trio" eine Durchführung haben, sondern bloss ein Thema, das zur Wiederholung gelangt: im "Scherzo" und auch in dessen Reprise durch Wiederholungszeichen bedingt, im "Trio" ausgeschrieben. Das Scherzo-Thema ist in "satz"-artiger Form ein unendlicher 4-stimmiger Canon. Auch im Trio alles canonisch. Beachte, wie bei der Reprise des "Scherzos" das Ende des Canons ab secundo durch das doppelt so rasche Tempo die Funktion einer Stretta-Coda erhält. Dass in der Reprise des "Scherzos" auch eine Wiederholung stattfindet, ist auf formale Abrundung und auf das Bedürfnis, die "Unendlichkeit" des Canons noch einmal zur Geltung zu bringen, zurückzuführen.

Leopold Spinner, ein Schüler Weberns, schreibt in seiner Short introduction to the technique of twelve-tone composition:

Das nächste Beispiel, aus dem zweiten Satz von Weberns Streichquartett op. 28, zeigt ein 18 taktiges Thema (Subjekt) in Satzform. Die viertaktige Phrase (T. 1-4) wird wiederholt (T. 5-8). Die Wiederholung wird um ein Viertel verschoben auf den zweiten Schlag von T. 4; die Intervalle erscheinen in Umkehrung und krebisförmig. Die Viertelpause auf den zweiten Schlag in T. 4 zählt doppelt: als letzte Zeiteinheit der ersten viertaktigen Phrase und gleichzeitig als erste der viertaktigen Wiederholung. In ähnlicher Weise zählt die Viertelpause in T. 8 (I. Violine) als letzte Zeiteinheit der Wiederholung der viertaktigen Phrase und als erste der dreitaktigen Reduktion (Takte 8-10).

Die Viertakt-Phrase und ihre Wiederholung bestehen je aus 6 Tönen; die letzten vier Töne der Reihe - F, Fis, Dis, und E (in der I. Violine) - sind gleichzeitig die ersten vier Töne der Transposition der Reihe um eine große Terz nach oben. Die zweite Viertongruppe in dieser Transposition - C, H, D, Cis - wird im ersten Abschnitt der Liquidation, d.h. in der ersten Reduktion (T. 8-10) verwendet; die letzten vier Töne der transponierten Reihe - A, B, G und Gis - sind wieder die ersten vier einer weiteren Transposition, eine große Terz abwärts. Der dreitaktige Abschnitt wird weiter reduziert auf zwei Takte (T. 11 und 12). Die zweitaktige Reduktion wird zweimal wiederholt, in den Takten 13 und 14 und, in variiert Form, in den Takten 15 und 16. Die letzten vier Töne in T. 15-17 – Cis, D, H, C – sind wieder die ersten vier der ursprünglichen Reihe in der Wiederholung des Themas.

Dieser achttaktige Satz ist komponiert als ein unendlicher Doppelkanon, die Viola im Kanon mit der ersten Violine, die zweite mit dem Violoncello. Man beachte, daß der vierte Ton der Reihe in der 2. Violine, A in Takt 4, als fünfter Reihenton des Celloparts erscheint, der vierte Reihenton der Cellostimme (F in T. 3) als erster Reihenton in der Viola. Ebenso findet sich E, der 9. Ton der 2. Violine (T. 7), in der I. Violine als 12. Ton der Reihe. Dasselbe Verfahren ist in T. 13 (D, 2. Violine, Viola), T. 6 (C, Cello, 2. Violine) und T. 13 (Cis, Cello und 2. Violine) zu beobachten. -

Zur Struktur der Reihe und ihrer Anwendung in diesem Beispiel:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Cis	D	H	C	As	G	B	A	F	Fis	Dis	E

Die zweite Hälfte der Reihe, die Töne 7-12, sind eine Krebsumkehrung der ersten Hälfte; jede Hälfte für sich besteht aus zwei Gruppen von je drei Tönen. Außerdem gibt es eine Unterteilung der Reihe in drei Gruppen zu je vier Tönen: die zweite Gruppe ist eine Umkehrung der ersten, die dritte eine Umkehrung der zweiten und gleichzeitig eine Transposition der ersten Gruppe um eine große Terz.

(Abschnitt 2b: "Eight bar Sentence; The liquidation of the two-bar phrase" [Übers. R. B.]

III.

Webern hat den ersten Satz des Quartetts op. 28 als Variationensatz in Form eines Adagio beschrieben. Die einzelnen Teile des Satzes (Variationen) nannte er Thema (periodisch), Wiederholung des Themas, Überleitung, Seitensatz, Wiederholung des Seitensatzes, Reprise, Coda. Die Wiederholung des Themas geschehe, weil das Thema selbst etwas Einleitendes habe; dementsprechend, so kann man hinzufügen, ist die Wiederholung des Themas in der Reprise gleichzeitig die Coda, und die Wiederholung des Seitensatzes fungiert als Überleitung bzw. Rückführung zur Reprise. Die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz (li. Variation, T. 33 ff.) geht von einem dreitaktigen Modell aus; der von ihm aufgestellte Rhythmus lässt sich, auch als es (in T. 40) zur regelmäßigen Viertelfolge gekommen ist, bis zum Beginn des Seitensatzes durchzählen. Das durchgehaltene Tempo - "wieder fließender" - , die vorwiegende pizz.-Spielweise, die schnelle Bewegung der Stimmen, insbesondere die wandernden Bässe tragen zum Überleitungscharakter bei, so dass das Kontrastierende des Seitensatzes schärfer hervortritt. Sehr mäßiges Tempo, also langsamer als alles Bisherige, durchwegs mit Dämpfer gespielt und wie nur noch die Coda gänzlich ohne pizzicato. Zum ersten Mal entstehen, ganz ähnlich dem Mittelteil im ersten Satz der Symphonie op. 21, ausgiebig gestrichene drei- und vierstimmige Zusammenklänge, die nahtlos aneinander anschließen [die seltenen Dreiklänge vorher waren durch ungleichzeitigen Einsatz (T. 19) und extreme Lage oder unterschiedliche Spielweise (pizz. und arco) aufgelöst]. Dem vollen Orchesterklang in der Symphonie entspricht hier der volle Streicherklang. In beiden Stücken ergibt sich nicht (allein) aus der Reihe, woher der nächste Ton kommt, wie der nächste Zusammenklang entsteht. Im Quartett wird kein "neues" Motiv für den Seitensatz entwickelt - er ist die III. Variation -, aber die Einzelstimmen verlieren während ihrer Mitwirkung an den Zusammenklängen ihre Eigenschaft als Stimmen nicht und treten an wichtigen Stellen quasi thematisch aus dem Verband hervor. Besonders prägnant am Ende des ersten Abschnitts im Seitensatz, kurz vor der Wendestelle (Symmetrieachse): mit der Fortschreitung der Oberstimme T. 57 ff. f' -c" -es" -b' -gis (vorbereitet durch fis" -dis" in T. 55/56) sind Beruhigung und Einhalten vor dem Wendepunkt auskomponiert, durch poco rit. verdeutlicht.

I. Satz, T. 51-66 (3. Variation)

Von *gis'* an läuft die Musik wie in der Symphonie ein Stück rückwärts, gleichzeitig sich steigernd. Der viertönige Zusammenklang am Anfang von T. 62 korrespondiert dem Anfang von T. 60, die Töne *c-f-des'* in T. 65 entsprechen *fis'-cis'-f'-c''* in T. 57/58. Mit diesen Tönen, in einer für Webern typischen Konstellation, ist auf den Beginn des Seitensatzes angespielt (T. 51/52), der damit auch in T. 63 anklingt. Das über *gis'* liegende *h''* einschließlich des vorhergehenden Intervalls *c-gis''* (T. 60/61) vervollständigt den Eindruck, dass hier der Anfang des Mittelteils wieder aufgegriffen wird. Die Verbindung von Rückkehr und Neuansatz bzw. Fortsetzung haben Symphonie und Quartettsatz gemeinsam; auch im Quartett wird aus der "Umkehrung" der Tonfolge T. 57 ff. nach der Wende eine Steigerungsmöglichkeit gewonnen: Die Intensivierung, die durch das Aufeinandertreffen der Quartan *b'-es''-as''* (T. 62) zustande kommt, ist derjenigen am Ende des Mittelteils in der Symphonie vergleichbar. Der Quartenaufstieg ist im Thema schon einmal angedeutet in T. 30/31.

Im Quartett findet sich beides: die Wiederaufnahme einer früheren Stelle bei gleicher, aber auch bei verschiedener Reihensituation. Die Reprise ist reihenmäßig nicht vollständig, sie rekapituliert das Thema zunächst bis T. 7; mit der Wiederholung des *g''* (T. 86) wird an den dortigen Einschnitt erinnert. Harmonisch sozusagen verläuft die Reprise anders als das Thema, kommt aber, in Analogie zu diesem, auf bestimmte Zusammenklänge zurück. Ähnlich wie in der Symphonie übrigens stehen Reprise und Coda im Ton unter dem Einfluss des Seitensatzes, die einzigen *pizz.*-Stellen (T. 81 u. 90) finden sich an bestimmten formalen Einschnitten.

Einige Kennzeichen des Themas, wie die Zusammenklänge *fis'-a', c'-'-gis''*, die Terz *a'-c''*, das für sich erklingende *des'*, die zusammengehörige Gruppe *des' -b' -H-es'* (mit Anschluss) kehren in der Reprise deutlich wieder. Diese "Gestalt" des Themas wird von der Coda ab T. 101 noch einmal behandelt, mit den gleichen Reihenformen. Die Zusammenklänge aus der Reprise sind in den regelmäßigen Rhythmus der Coda eingebunden, die Terz *fis' -a'* ist erhalten geblieben, ebenso der fürs Thema charakteristische Schritt *cis'' -b' -(cis'')*. Mit der Repetition des *as'* in T. 107 wird der regelmäßige Dreierhythmus zerstört und ein neuer etabliert. Mit diesem *as'* beginnt auch der letzte Komplex von 12 Tönen (nicht als Reihe) abzulaufen. Am Ende des Satzes erklingen in der Oberstimme die Töne *b' -cis' -es''*, in dieser Reihenfolge eine Erinnerung ans Thema und gleichzeitig, durch die Wiederholung des *cis''* und die Atempause dazwischen, ein Anklang an den Beginn der Symphonie.

I. Satz, T. 1-8 (Thema), T. 81-87 (Reprise), T. 102-108 (Coda)

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 1-8) is marked 'Mässig' and includes dynamics like *f* and *p*, and articulations like *pizz.* and *arco*. The second system (measures 81-87) includes instructions like 'ohne Dämpfer' and 'pizz. *pp*'. The third system (measures 102-108) includes 'poco rit.' and 'wieder sehr mässig' with dynamics like *pp* and *f*.

Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition.

Regina Busch

MANDEL ENRIQUEZ: Cuarteto IV (1983)

In seinem Cuarteto IV - als Auftragswerk für die Berliner Festwochen 1983 komponiert - kehrt Manuel Enriquez zu einem betont traditionellen Klangkörper zurück. Das dreisätzige Streichquartett vereint in ausgewogener Weise traditionell fixierte Elemente und aleatorische Abschnitte, die dem Werk musikantischen Witz und spielerische Vitalität verleihen.

Das Werk setzt mit einem klangvollen Pizzicato-Akkord aller vier Streicher ein. Über einem langen Triller der Viola setzen die Stimmen - angeführt vom Violoncell - nacheinander in flirrenden *sul ponticello*-Figuren ein. Kaum angerissen, löst sich die musikalische Linie wieder auf und mündet in einem subtilen Klangfarbenwerk. Die verschiedenen Abschnitte des Satzes, in denen die Instrumente in verschiedenen Konstellationen miteinander kombiniert werden, werden jeweils von einer solistisch überleitenden Stimme verbunden, die den Satz auch abschließt.

Der zweite Satz baut auf elementarem Klangmaterial auf: Melodie und Harmonik werden zu aphoristischen Kommentaren, die Struktur des Satzes ergibt sich gänzlich aus Rhythmus und Klangfarbe. Im abschließenden dritten Satz wird das Quartett zunächst "aufgelöst": die Instrumente spiegeln sich in unabhängigen solistischen Figuren. Dann werden die getrennten Stimmen in den Rahmen des Quartetts zurückgeführt: die parallelen Arpeggien steigern sich zu einem dynamisch verschmelzenden Kompaktklang, bevor sich die Bewegung in ihr Gegenteil verkehrt und nach schwach pulsierenden Signalen in einer "endlosen" Fermate mündet.

Wirklich entscheidend wurden für mich die Jahre 1966 und 1967, in denen ich meine Vorstellungen über Sprache und Technik und meine ästhetische Haltung abermals änderte. In dieser Zeit schrieb ich mein zweites Violinkonzert und mein zweites Streichquartett, und ich glaube, dass mir gerade das Quartett besonders gelungen ist. Ich verwendete darin eine offene und sehr persönliche Schreibweise, die mich zwang, Quartettstil-Klischees zu vermeiden, indem ich die Ausführenden dazu verpflichtete, sich zusammen mit mir an der Suche nach Neuem zu beteiligen. Ich dachte an eine Klangwelt und an Ausdrucksmittel, die den Interpreten von der "Werktreue" entbinden und aus der stereotypen "Pflichterfüllung" herausführen. Seither sehe ich meine Werke nicht mehr nur als musikalische Kompositionen im hergebrachten Sinn an, sondern denke auch an die Organisation von "Einheiten", in denen sich klangliche, plastische und visuelle Aspekte zu einem Ganzen integrieren. Dabei möchte ich den höchstmöglichen Grad des expressiven Gleichgewichts und der Verbindung mit dem Hörer erreichen.

Für jede besetzungsmäßige Kategorie: für Solokompositionen, kleine Ensembles und für das große Orchester, habe ich eine eigene "graphische" Notation entwickelt. Ich bin der Meinung, dass jede Kombination sich auf eine andere Art auswirkt; außerdem glaube ich, wir Komponisten hätten die Pflicht, neue Wege zu gehen. Gleichzeitig bin ich mir aber bewusst, dass die Ausführenden von ihren Musikschulen her eine äußerst begrenzte und in ästhetischer Hinsicht traditionelle Ausbildung mitbringen. Als Orchestermittglied kenne ich leider die abweisende Haltung der Musiker recht gut, die sie mitunter Werken der Avantgarde gegenüber einnehmen. Darum habe ich mich bei jedem neuen Element, das ich meiner musikalischen Sprache und Notation einverleibte, zuerst davon überzeugt, dass es meine Ausdrucksabsichten wirklich verständlich macht.

Über die Elemente meiner "Graphik" musste ich lange nachdenken, um die besten und leichtest realisierbaren Resultate zu erreichen, die meiner ursprünglichen Idee am nächsten kommen.

Manuel Enriquez

PAUL HINDEMITH: 6. Streichquartett (1945)

Sein letztes, 1945 in Amerika entstandenes Quartett schrieb Hindemith für das eigene häusliche Musizieren, nicht für den Konzertbetrieb. So erklärt sich der leichte, unbeschwerte Ton des Ganzen, der eine Fülle formaler und satztechnischer Feinheiten verbirgt. Es ist ein intimes Werk, beschaulich und doch beschwingt. Kein Wunder, dass es in einer Zeit, die überall Tiefsinn und Ausdruck von Schrecken und Verzweiflung sucht, unterschätzt wird.

Der erste Satz (in Es), ein rascher Hauptsatz, lässt viele Merkmale einer Sonate erkennen, ohne eine (im wahren Wortsinn) zu sein. Der erste musikalische Gedanke mit seinen Quartetten, seinen verschiedenen Skalenbewegungen (in den Mittelstimmen) und dem Orgelpunkt zeigt alle Merkmale des Hindemithschen Tonsatzes aus der Zeit der Unterweisung im Tonsatz (Teil 1, 1940). Der Satz formiert seine Abschnitte jedoch nicht nach Art einer Sonate, sondern eher in Konzertmanier. Der im Hauptsatz angelegte Kontrast von vierstimmigem Tutti und geringstimmigem Solo, in welchem die beiden Violinen imitierend konzertieren, wird für den ganzen Satz bedeutungsvoll: Nach einem Seitensatz (in E, Ziff. B) folgt (Ziff. D) eine auf der Imitation der Solo-Takte des Hauptsatzes basierende Durchführung, die später in eine Wiederaufnahme des Anfangs (Ziff. G) einmündet. Wäre der Satz eine Sonate, so wäre dies eine Reprise; da er jedoch keine ist, kann sich sogleich eine Durchführung dieses Gedankens anschließen (in As). Im folgenden werden die Gedanken beider Durchführungen (auf As)

verknüpft (Ziff. I), bis endlich die Reprise des Seitensatzes (auf Es, Ziff. J) einsetzt. Die kurze Coda (bei Ziff. L) greift auf den Satzbeginn zurück.

Der zweite Satz (in G), ein Scherzando, ist sehr übersichtlich. Der zwölftaktige Hauptteil besteht aus einem Tonsatz, dessen Rahmen, Melodie und Bass, nach Zwischensätzen wiederholt wird. Die Melodie wird bei jeder Wiederkehr von einem anderen Instrument gespielt (1. Geige, 2. Geige, Bratsche), der Bass bleibt stets beim Cello. Die jeweils zusätzlichen Stimmen variieren, so dass eine gewisse Analogie zu älteren Ostinatoförmern entsteht. Da die Zwischensätze kontrastieren, ähnelt der Formaufbau jedoch dem eines Rondos.

Der dritte Satz ist außerordentlich kunstvoll gestaltet. Auf eine längere langsame Einleitung, die mit einer für Hindemith typischen Melodie beginnt, folgt ein schneller Satz, der sich als dreiteilig in einer sehr ungewöhnlichen Form zu erkennen gibt. Der erste Teil (in Gis) beginnt ähnlich wie der erste Satz: Ein Gedanke wird aufgestellt und sofort konzertant-kontrapunktisch verarbeitet, bis sich der Anfang, klanglich gesteigert, wiederherstellt (Ziff. E). Hieran schließt sich (bei Ziff. F) eine Art Cantus-firmus-Satz (in F) an, dessen dreistrophiger Tonsatz sich stropheweise (Ziff. G und H) belebt und steigert. Der dritte Teil des schnellen Satzes (auf E, Ziff. J) verbindet die Wiederaufnahme von dessen Anfang mit der Melodie der langsamen Einleitung (in der Bratsche), so dass hier wiederum eine Art Cantus-firmus-Satz entsteht; der Cantus firmus weist jedoch, indem er auf Liedhaftigkeit verzichtet, eine andere Melodiestruktur auf. Zweimal wird eine Wiederholung (ebenfalls auf E) angegangen, danach löst sich der Tonsatz (bei Ziff. O) in bloßes Bewegungsspiel auf. Nach einer Erinnerung an die langsame Einleitung klingt der Hauptgedanke des raschen ersten Teils noch einmal an, befreit von begleitendem Bewegungsspiel.

Der letzte Satz trägt die Bezeichnung Kanon, mäßig, schnell, heiter. Die Satzkunst scheint hier gegenüber dem vorangegangenen Satz noch gesteigert: In die drei Hauptteile (Anf., Ziff. E, K), die jeweils zwei kanonisch geführte und zwei freie Stimmen aufweisen, sind zwei Zwischensätze eingeschoben, deren zweiter (zwei Takte vor Ziff. I) die rückläufige Gestalt des ersten (Zif. E) darstellt. Gerade diese so strengen Partien klingen sowohl reich als auch frei und gelöst - dank der reizvoll verschnörkelten Spielfiguren, aus denen sich das melodische Material bildet, und der souveränen Satzkunst, die sich gerade dort von der Konvention befreit, wo die satztechnische Disziplin am größten ist. Insgesamt: Ein mit leichter Hand und großer Meisterschaft komponiertes Werk.

Rudolf Stephan

HANS WERNER HENZE: 5. Streichquartett (1976-77) In Memoriam Benjamin Britten

1. Satz Viertel = 72
2. Satz atemlos, wild
3. Satz Viertel = Herzschlag
4. Satz still, entlegen
5. Satz Echos, Erinnerungen ganz von Fern
6. Satz Morgenlied

Die ersten Skizzen zu diesem Werk entstanden im März 1976 auf den verschiedenen Stationen eines Fluges von Rom nach Sydney. Sie sind mit Datum, Uhrzeit und Flugroute versehen. Mit wenigen Veränderungen sind sie das Grundmaterial der Komposition geworden. In Sydney hat der Tänzer Mark Wraith mir einen seiner choreographischen Träume aufgeschrieben - ich habe versucht, in Musik wiederzugeben, was ihm an Bewegung in Raum und Psyche vorgeschwebt hat. Es ist von Alleinsein die Rede, von Kampf, Nachtmahren, von Stille und vom Heraufkommen des Morgens, von Genesung. Im Sommer 1976 wurde die Musik weiter entwickelt, aber erst über die Jahreswende nach 1977 wurde der Ausbau des Ganzen in Angriff genommen und seine endgültige Form gefunden. Das Quartett besteht aus sechs Sätzen.

Der erste, in Inventionsform, ist ein klagendes Arioso, in dessen Lyrik die Thematik der ganzen Arbeit sich schon vorbildet. Er hat in den Skizzen den Titel Sommersturm - er wurde während eines dreitägigen Scirocco in den Albaner Bergen aufgeschrieben. Überall ist der tagebuchartige Charakter dieses Quartetts zu verfolgen.

Der zweite, stürmisch vorwärtstreibende Satz ist ein vierstimmiger Kontrapunkt in zwei Versen. Für die ersten 58 Takte hat die Viola die Hauptstimme. Das Violoncello spielt eine Nebenstimme dagegen. Gleichzeitig wird von der ersten Geige das Tonmaterial der Bratschenmusik krebsförmig in verminderter Quintlage gespielt und das des Cellos auf die gleiche Weise, aber in Quartlage, von der zweiten Geige. Haupt- und Nebenstimmen werden also miteinander kontrapunktiert. Die beiden Violinpartien überlappen allerdings den Doppelstrich (der das Ende der Viola-Musik bezeichnet) um 13 Takte, sind von diesem Augenblick an schon hauptstimmig. Sobald ihr bisheriges Material (also immer noch krebsläufig die Tonfolgen von Cello und Bratsche) abgesponnen ist und damit diese Art Zwischenspiel beendet, treten sie die Hauptfunktionen ganz an, übernehmen im nun einsetzenden zweiten Vers die Hauptstimmen, die erste Violine die der Viola aus dem ersten Vers, die zweite die des Cellos.

Die Viola beginnt schon im Zwischenspiel mit der krebsgängigen Umkehrung der Partie der zweiten Violine aus dem ersten Vers, das Cello, das im Zwischenspiel frei kontrapunktierte, setzt erst zu Beginn des zweiten Verses an zum krebsförmigen Gang der Umkehrung der vorigen Partie der ersten Violine.

Der zweite Vers verwandelt die Welt des ersten. Das Tonmaterial ist streng das gleiche, aber rhythmisch und im Affekt entsteht wesentlich anderes. Während im ersten Vers harte Akzente und immer neue Impulse die Musik vorangetrieben hatten, kraftvoll und rastlos, scheinen die Werte im zweiten Teil sich voneinander lösen zu wollen, in einem Verlust von Schwerkraft, ein flüchtiges, auseinanderstrebendes Element durchzieht ihn, eine Hektik, die schließlich in Improvisation übergeht, die das alles wie in einer Zentrifuge auffängt und zerbricht.

Dem folgen drei ruhige Stücke, Sätze 3, 4 und 5, das eine voller Schweigen und zum Stillstand kommend, im Tempo des Herzschlages und zuweilen auch langsamer als dieses, das geht hinüber in eine Variante des Madrigals der Kranken aus dem 2. Akt von *Wir* erreichen den Fluss. Im Original ist diese Musik a capella, in der Übertragung auf Streichquartett sind Gegenstimmen und Verästelungen dazugekommen. Die Abgeschiedenheit und Trauer der Kranken in dem Theaterwerk entspricht ganz der Atmosphäre des Quartetts an diesem Punkt seiner dramatischen Entwicklung, darauf, mit Akzenten von Resignation und Verfall, die Wiederkehr von Elementen des ersten Satzes, dessen Musik hier ins Negative gekehrt ist.

Dann der Schlusssatz, eine Aubade. Vier Aspekte einer Melodie. Vier Strophen. In der ersten liegt das Thema in der Bratsche, ein weit ausgesponnener Gesang, noch unsicher, noch halb

im Traum. In der zweiten Strophe übernimmt die 2. Geige diesen Gesang, verhalten noch, es ist das Zerschneiden des Traums. Die Nebenstimmen aus der ersten Strophe werden nicht wieder aufgenommen, dieses Material ist zerstoßen, verfliegen wie Nachvögel und Fledermäuse beim Frühlicht Dritte Strophe: Es wird heller. Fast quälend der Anbruch des Tages, die Veränderung. Violine 1 führt, die Melodie wird zunehmend bewegter, sprunghafter, wird Zerreißproben ausgesetzt. In der vierten und letzten Strophe übernimmt das Violoncello sie. Die Traumwelt erhält eine neue Realität im Licht der Sonne. Friede, Mäßigung - die flüchtigen Nebenstimmen sind nicht mehr zu hören, es gibt nun festere, solidere Stimmen, in ihrer Verbreiterung färbt die Hauptstimme auf sie ab, sie werden von ihr durchtränkt in zunehmendem Maße, bis sie vertikal gehört werden können und zu Harmonie werden.

Hans Werner Henze

2. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Samstag, 14.1.1989
Kammermusiksaal
20.00 Uhr

HENNING CHRISTIANSEN Nach Wyschnegradsky, op. 185 (UA)

ISANG YUN 3. Streichquartett

GYÖRGY LIGETI 1. Streichquartett

JOHN CAGE Thirty Pieces for String Quartet

Nomos-Quartett

Martin Dehning (1. Geige)
Sonja-Maria Marks (2. Geige)
Friederike Koch (Bratsche)
Sabine Pfeiffer (Violoncell)

HENNING CHRISTIANSEN: Wie weiter?
Worte nach Wyschnegradsky

Energie-Zellen, Klangkörper, Ausbrüche, so erfasse ich Wyschnegradskys Streicherwelt Die gleitenden Töne. Die Viertelton-Mystik höre ich als Suche nach elektronischen Klängen oder Vorläufer der Elektronik aber auch immer als menschlichen Energie-Auslöser, so ist die Wirkung auf mich. Keine langen Verläufe wie bei Schönberg und Bartók, jeder auf seine Art - auch nicht wie die superneuen tüchtigen Konservatorien- Quartette, die sich heutzutage mit Gewebe und Raffinement mengen, alles supergekonnt - "Trivialliteratur" von oben gesehen. Wyschnegradsky dagegen schafft das Direkte trotz Vierteltonmystik. Mit .superguten Musikern bringt er Energieschwankungen hervor, die uns m Gang setzen, so dass wir an der erstickenden non-europäischen Klangforschungsperiode vorbeikommen und die Dynamik wieder in den Brennpunkt rückt - aber, wie weiter? So denke ich immer, wenn ich starke Musik höre oder willensstarke Malerei sehe - Wie weiter ? Wyschnegradskys Musik ist ein Punkt im Bewusstsein. Von da aus gehen "die Sätze" weiter, also Nach Wyschnegradsky nicht das Nachahmen, sondern die Entwicklung fortsetzen - große Ziele soll man haben. Nächstes Wort ist: Erweitern. Die europäische Disziplin: Streichquartett erweitern und damit unser geistiges Gebiet erweitern, um unsere Existenz zu bereichern. (Großmaul).

Wyschnegradsky hat seine Wurzeln in Russland, Petersburg. Soviel ich weiß, war er kein Gegner der Revolution, sondern hatte die alte russische Sehnsucht, nach Paris zu gehen, um dort zu wirken und zu leben. Trotz Theorien und Vierteltonstreben schreibt er sich frei wie ein Mussorgsky, seine Herkunft lässt sich nicht leugnen, die Energie ist da, Rimsky-Korsakow und Skrjabin bringt er mit. Ich als Nord-Mensch (Dänemark) bringe meinen Grieg mit. Ich zwinge Grieg zurück zur Natur, sowie Wyschnegradsky im Grunde auch die melodische Musik zurück zur Natur schickt. Seine Streichquartette haben Natur in sich sie verzichten auf melodische Konzertsalaanpassung (vergleichen wir mit Schostakowitsch und seiner Melodik). Griegs Peer Gynt-Suite (beliebt) habe ich mit Elektronik zurück zur Natur bombardiert und schicke ihn auf die Bühne als Erweiterung meines Streichquartetts, das von einer kleinen russischen Glocke in 10-Sekunden-Phasen gesteuert wird. Kairos und Schornos bringe ich zusammen (Space and Time totgethet). Ich diskutiere eifrig im Kopf, so wie viele andere Menschen, deswegen muss das Wort eine Rolle im Streichquartett spielen, die Musiker sollen unbedingt reden, es geht darum, das Existentielle beim Spielen bewusst zu machen. Es sind Menschen, die spielen, es sind nicht die Instrumente. Die Musiker sagen Worte, und ich verzichte nicht auf die Bedeutung der Worte, auch nicht auf die Klangfarben der Worte - sie sprechen Farbworte und Objekte/Begriffe zusammen - und öffnen sich - und öffnen für Existenz - auf der Bühne! - wie weiter?

Henning Christiansen

ISANG YUN: 3. Streichquartett (1959)

Das 3. Streichquartett ist nach dem Abschluss der Studien an der Hochschule für Musik in Berlin entstanden. Der zweite Satz wurde 1961 nachkomponiert. Das Werk ist dem Nowak-Quartett gewidmet, das beim Weltmusikfest der IGNM in Köln 1960 die Uraufführung des ersten und dritten Satzes spielte. Das Prager Ensemble musste damals ganz neue

Spieltechniken einstudieren, die Yun in Erinnerung an die asiatischen Streich- und Zupfinstrumente seiner Heimat verlangte.

In seiner klanglichen Konzeption ist das Quartett ein Vorläufer der Orchesterstücke *Bara*, *Symphonische Szene* und *Colloides sonores* (für Streichorchester). Yun versucht, die Entwicklung verschiedener Klangtypen aufzuzeigen, die aus dem Amorphen entstehen, deutlichere Formen annehmen und sich dann wieder auflösen. Diese Klangtypen - in späteren Werken hebt Yun sie als "Haupttöne" deutlicher heraus - werden untereinander in Beziehung gesetzt, entweder als Kontraste oder in feinste Einzelteile aufgelöst und miteinander verschmolzen.

GYÖRGY LIGETI: 1. Streichquartett (*Métamorphoses nocturnes*) (1953/54)

Das 1. Streichquartett entstand 1953/54, unmittelbar nach den Sechs Bagatellen für Bläserquintett, und was ich über diese schrieb, gilt auch für das 1. Streichquartett. Jedoch lässt sich ein gewisser stilistischer Wandel zwischen den Bläserstücken und dem Streichquartett feststellen: Die wesentlich diatonisch-modale Sprache der Bagatellen wandelte sich in ein mehr chromatisches und weniger tonales musikalisches Idiom. Der Stil ist noch "prehistorischer" Ligeti, da meine ersten Schritte zur wirklichen Ligeti-Musik nach Vollendung des Quartetts in den Mitfünfziger Jahren folgten. Jedoch lassen sich in diesem Stück bereits einige Elemente des späteren Ligeti finden: einige Abschnitte mit dem Ticken einer Art unheimlicher Maschinerie und, besonders im vorletzten Abschnitt, statische, schillernde Klanggewebe. Dennoch ist die musikalische Sprache dieses Quartetts traditionell, in Bezug auf die tonalen Schwerpunkte oder Zentren in dem allgemein nicht-tonalen chromatischen Material, und besonders in Bezug auf das musikalische Denken in wohlgebildeten Themen, in motivischer Entwicklung und dem Bilden der Gesamtform mit den Mitteln von Variation und Reprise. Die Gesamtform des Stücks ist tatsächlich variationen-ähnlich, obwohl es kein reales Hauptthema gibt, das variiert werden könnte. Stattdessen ist da ein motivischer Kern, der die Basis der melodischen und harmonischen Entwicklung jeder Variation darstellt: zwei aufsteigende große Sekunden im Intervall einer aufsteigenden kleinen Sekunde. Da die Gesamtform keine reale Variationsform, sondern dieser nur angenähert ist, gab ich dem Stück den Titel "Metamorphosen", wobei das Adjektiv "nächtlich" den allgemeinen Charakter, die Stimmung des Ganzen andeutet. Die Metamorphosen des motivischen Kerns ergeben eine Folge von kontrastierenden Abschnitten, gewissermaßen kurzen Sätzen, die einander ohne Unterbrechung folgen. (Es gibt eine kurze Pause inmitten des Stücks, zwischen einer leisen und langsamen choral-artigen Sektion und einer stark kontrastierenden Walzer-Variation.) Die Folge kontrastierender Abschnitte wird stufenweise weniger klar bis zum Ende des Stückes, sie verwandelt sich stufenweise in eine rondo-ähnliche Form mit einem unregelmäßigen Ritornell, das aus einer Transformation des originalen Motivkerns gebildet ist. So ist die Gesamtform nicht nur eine Folge von Variationen, sondern auch eine Art Entwicklungsform. Die beiden vorletzten Abschnitte sind die verrückte Maschine, ein wahnsinniges Prestissimo, und die oben erwähnte statische Textur; ihr folgt eine Reprise der melodischen Form der ersten "Metamorphose".

György Ligeti

JOHN CAGE: *Thirty Pieces for String Quartet* (1983)

Vier Stimmen ohne Partitur. Jeder Spieler übt allein. Bei der Aufführung sitzen die Musiker eher getrennt als zusammen, entweder ungeplant, oder in einem dem Publikum zugekehrten Bogen, oder in gleichmäßigen Abständen um das Publikum herum.

Die Stimmen sind aus drei verschiedenen Musikarten: tonal, chromatisch und mikrotonal komponiert, die mit Ausnahme der 'vib.' bezeichneten Stellen 'non vibrato' gespielt werden.

In den tonalen Passagen verbindet ein Bogen alle Noten; die Bogenführung ist eingezeichnet. Wenn ein Ton nicht auf einem einzigen Bogenstrich gespielt werden kann, soll der verbleibende Teil des Tones durch Stille dargestellt werden, als dass ein Bogenstrich in entgegengesetzter Richtung eingesetzt würde. Jede tonale Passage weist einen einzigen dynamischen Wert auf, und so wird eine gemeinsame Probe die 'Balance' dieser Passagen ergeben.

...

Die chromatischen Passagen gleichen denen der 'Freeman Etudes'. Für sie gibt es folgende Anweisung in den Stimmen: die Töne, die - manchmal auch simuliert - 'legato' gespielt werden sollen, sind mit Bögen gekennzeichnet. Die Notation ist proportional: gleich Abstände entsprechen gleichen Dauern.

...

Die mikrotonalen Passagen sind immer taktgebunden (4/4-, 5/4- und 6/4-Takt). Sie sind immer 'mp' auf der tieferen Note und 'pp' auf dem Oberton. Die letzten Noten jeder Passage bestehen aus einem Ton und seiner Wiederholung und besitzen mit einer Ausnahme eine Dauer, die länger oder kürzer als eine Viertelnote ist. Die Abweichung von der Viertelnote (515) wird durch den Wert unter der ersten dieser beiden Noten angegeben.

...

Von den Spielern können Teile fortgelassen werden, wenn dies dem Publikum angekündigt wird oder ein entsprechender Hinweis in das Programmheft aufgenommen wurde.

Eine Aufführung soll nach einer vorher verabredeten Zeit (z.B. 30 Minuten) und nicht auf ein Signal hin enden.

John Cage Thirty Pieces for String Quartet
(Vorwort der Partitur)

I.

Eine Verständigung darüber, was der Begriff "Zufall" in der neueren Musikgeschichte bedeute, kann heute allein den historischen Weg beschreiten, um nicht der Versuchung zu unterliegen, den leeren Begriff mit den je eigenen Assoziationen zu füllen und so einem Gespräch von vornherein jegliche Basis zu entziehen. Es wird also eher darum gehen, zu sehen - oder wenn möglich sichtbar zu machen -, dass jeder Komponist, der sich des Begriffes "Zufall" bediente, ihn im Grunde mit einem anderen Gehalt füllte (und so dasselbe tat, was heute Diskutanten in solcherart haltlosen Diskussionen unternehmen). Dass wir unsere Aufmerksamkeit dem Verständnis des Komponisten - und nicht dem der Diskussionsteilnehmer - zuwenden wollen, hat seinen Grund darin, dass die Verständnisse der Komponisten eine Wirkung in ihrem jeweiligen Werk und darüber hinaus in dem, was wir über Musik denken, hinterlassen haben. Das Privileg, das die Komponisten den normalen Diskutierenden gegenüber einnehmen, ist also keines des Ruhms oder der Annahme, dass ihre Gedanken sich qualitativ in besonderer Weise auszeichneten; unser Interesse rührt aus den Folgen, die ihr Denken zeitigt.

Vier Namen tauchen immer wieder auf, wenn das Gespräch auf den Zufall in der Musik kommt: Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und - sicherlich der Meistgenannte - John Cage. Es soll also im Folgenden versucht werden, zumindest die Ansätze einer Verständigung darüber, was der eine oder andere mit seinem Begriff von "Zufall"

gemeint haben könnte, darzulegen. Die Trennung in Xenakis, Stockhausen, Boulez auf der einen und Cage auf der anderen Seite trägt dem zuallererst banalen Sachverhalt Rechnung, dass Xenakis, Stockhausen und Boulez der einen - mitteleuropäischen - Musiktradition angehören, während John Cage aus einer doch wohl spezifisch amerikanischen Musikkultur kommt. Bei einer so rigiden - und wohl auch erst für unser Jahrhundert überhaupt möglichen und sinnvollen - Trennung in eine europäische und eine amerikanische (i.e. nordamerikanische) Musiktradition (was über die Tradition des reinen Komponierens hinaus auch bedeutet: eine gewandelte Tradition des Musikdenkens) muss diese Differenz beschrieben werden, wobei eine solche Beschreibung auch die Unterschiede der miteinander konkurrierenden Konzepte von "Zufall" berührt.

II.

1958 erzählt John Cage in seinem Vortrag Indeterminacy (in: Silence, Middletown: ⁴ 1979, S. 261), der aus nichts anderem als Geschichten besteht, von seinem Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg, den Cage von 1934 bis 1937 absolvierte.

After I had been studying with him for two years, Schönberg said, "In order to write music, you must have a feeling for harmony." I explained to him that I had no feeling for harmony. He then said that I would always encounter an obstacle, that it would be as though I came to a wall through which I could not pass. I said, "In that case I will devote my life to beating my head against the wall."

Schönberg lehrte in seinen Kompositionskursen das Komponieren der Wiener Klassik. Er ging in seinen Kursen kaum auf neuere, geschweige denn auf eigene, in der Zwölftonmethode erstellte Kompositionen ein. Für ihn war die Musik der Wiener Klassik noch immer ein verbindlicher Kanon, das, was musikalische Syntax, musikalische Bedeutung zu nennen wäre, hatte auch im Blick auf sein eigenes Komponieren hier seinen nach wie vor verbindlichen Fixpunkt. Nicht umsonst spannt sein letztes theoretisches Werk Die formbildenden Tendenzen der Harmonik den Begriff des zusammenhanggewährenden Zusammenklanges so weit, dass auch noch die eigenen zwölftönigen Kompositionen sich einer solchen Vorstellung einordnen lassen.

Harmonik war das Prinzip, dem die größte theoretische Aufmerksamkeit im neunzehnten Jahrhundert galt, und das - idealtypisch in der Sonate - als primäres musikalischen Zusammenhang stiftendes Prinzip begriffen wurde. Für Schönberg mithin war ein nach seinen Vorstellungen sinnvolles Komponieren ohne einen ausgebildeten Sinn für Harmonik undenkbar. Cages Bekenntnis, er habe keinen Sinn dafür, ist aus europäischer Sicht eine Ungeheuerlichkeit; ein Bekenntnis, das er gleichwohl fast an den Anfang seines Vortrages Indeterminacy, den er zuerst auf der Weltausstellung in Brüssel gehalten hat, rückt. Die Absicht ist programmatisch und polemisch zugleich. Im September 1958 hält Cage als einen von drei Vorträgen unter dem gemeinsamen Titel Composition as Process den Vortrag Changes (Silence a.a.O. S. 18). In diesem Vortrag erklärt Cage mit einfachen Worten den Weg zu seiner Music of Changes und entwickelt in ihm das Konzept einer Musik, die mittels ihres durch Zufallsoperationen gesteuerten Kompositionsvorganges die musikalische "Syntax" suspendiert. Cage beschreibt, wie er von Stück zu Stück immer weitere Bereiche der Komposition aus dem vertrauten Kompositionsvorgang herausnimmt und ihre Gestaltung zuerst Zahlenreihen, dann dem Münzwurf und schließlich dem I-Ging anvertraut.

III.

Die Schönberg-Anekdote und die Systematik seiner Handhabung von Zufallsentscheidungen innerhalb einer Komposition weisen in dieselbe Richtung und sind zugleich ein Reflex auf die

damalige europäische Situation, die sich gleichfalls vor Problemen der Unbestimmtheit innerhalb ihres Komponierens sah.

Ein Sinn für Harmonik wie auch für eine musikalische Syntax setzen voraus, dass derjenige, der darüber verfügt, in einem großen Maß von der akustischen Realität zu abstrahieren gelernt hat. Er "hört" nicht mehr die ihn umgebende akustische Welt, die wird allein zur Stimulans für die Vorstellung, was so weit geht, dass die Vorstellung am Ende ganz aus sich heraus "Musik" imaginieren kann. Dies bedeutet zugleich, der solcherart sozialisierte Musiker und auch Hörer apriorische Unterscheidungen in der akustischen Welt trifft wie z.B. die von "Geräusch" und "Musik". Dass er auf einem verstimmten Musikinstrument gespielte Kompositionen dennoch zurechthört, indem er die akustische Abweichung von der Vorstellungsnorm zu trennen vermag, zeigt, wie stark die Vorstellung seinen Zugang zur akustischen Welt bestimmt. Das Akustische selber ist nur noch Zeichen, das auf ein Element der Vorstellung verweist.

Komposition, die vom Imaginierten ausgeht, gelangt dort an ihre natürliche Grenze, wo musikalische Bildungen sich der Imagination entziehen. Dieses können ebenso komplizierte Zusammenklänge und Rhythmen wie ungewöhnliche Klangfarbenkombinationen sein. Der Komponist ist dann genötigt, solche Bildungen mit einem Klavier (oder einem anderen Musikinstrument, oder gar einem ganzen Orchester) auszuprobieren. Dies führt zu einer Änderung im Verhältnis des Komponisten zu dem von ihm Produzierten. Er hört dem, was er ausprobiert, zu. Der Komponist gibt für diesen Moment seine gleichsam unternehmerische Haltung gegenüber dem musikalischen Material auf, setzt für diesen Moment seine komponistische Existenz außer Kraft. Hier wäre von "Zufall" zu sprechen insofern, als die akustische Konstellation nicht aus der Imagination des Komponisten hervorgegangen ist. Der Komponist hat eine materiell-akustische Konstellation herbeigeführt, die er selber nun erst als Erfahrung seiner Vorstellung einverleiben muss - um sodann wieder über sie in vertrauter unternehmerischer Weise verfügen zu können.

Dient das Experiment dem "klassischen" Komponisten dazu, seine Vorstellung um ein bestimmtes Moment zu erweitern, so gewinnt ein solches Verhalten in der Radikalisierung von John Cage eine gewandelte qualitative Bedeutung. Indem Cage nicht an einem isolierten Punkt Konstellationen außerhalb seiner kompositorischen Vorstellung aufstellt (wie dies in Europa die vielbeschworene "offene Form" war), sondern bis hin zur Music of Changes alle Komponenten des Musikstückes aus seiner Vorstellung ausgliedert, gibt er den vertrauten Begriff von "Komposition" auf. Cage beschreibt die Konsequenz dieses gewandelten Verhältnisses (Composition as process in Silence a.a.O. S. 30f):

(...) But this| matter of tim|bre, which is /arge|ly a question| of taste, first| radical/y changed for me in| the "Imaginary Landscapel Number IV". I| had, I confess,| never enjoyed| the sound of raldios. This piece| opened my ears|| to them, and was| essentially| a giving up| of personal| taste about timbre. I now frequent|ly compose with| the radio| turned on, and my| friends are no long|er embarrassed| when visiting| them I inter|rupt their recep|tions. Several| other kinds oft sound have been dis| tasteful to me:| the works of Bee|thoven, Ital|ian "bel can|to", Jazz, and the| Vibraphone. I| used Beethoven| in the "Williams|Mix", jazz in the| "Imaginary Lndscape Num|ber V", "bel can|to" in the re|cent part for voice| in the "Concert| for Piano| and Orchestra".| It remains for| me to come to| terms with the vib|raphone. In oth|er words, I find| my taste for timbre|lacking in ne|cessity, and| I discover| that in the pro|portion I give| it up, I find| I hear more and| more accurate|ly.(...)

4'33" aus dem Jahr 1952 erhebt diese Aufmerksamkeit ("awareness" so Cage 1961 in einem Interview mit Roger Reynolds, in: John Cage, New York, 1962, S. 46), die dadurch entsteht, dass das komponierende Subjekt sich zurückzieht, zu programmatischen Ideen. Dadurch, dass Cage drei Zeitstrecken markiert, aus dem normalen zeitlichen - und damit auch bedeutungsmäßigen - Kontinuum ausgrenzt, ändert er für den Hörer die Wertigkeit der unintentionellen akustischen Ereignisse. 4' 33" ist das Stück, an dem Cages Unterscheidung von "Zufall" und "Unbestimmtheit" ("Indeterminacy") sinnfällig wird. Die Zufallsoperation, mit der Cage die Dauer der drei Sätze festgelegt hat, bewegt sich in einem Raum von bekannten Elementen (hier die Zeitstrecken), während "Unbestimmtheit" in einem Raum operiert, dessen Elemente nicht gekannt werden. Das, was innerhalb der drei Sätze an unintentionellen akustischen Ereignissen zu hören sein wird, stellt nicht mehr die Auswahl aus einer bekannten Gruppe von Elementen dar.

(Ein großer Teil dieser Denkbewegung ist wahrscheinlich auch ohne den Einfluss asiatischer Sehweisen, mit denen er sich nach eigener Aussage seit 1947 auseinandersetzte, zu erklären. Schon das Ineinander verschiedener musikalischer Sphären bei Charles Ives basiert auf einem Verständnis, das wenig mit europäischen Vorstellungen von Integration gemein hat. Einer transzendentalistischen Ästhetik, die keine prinzipielle Grenze mehr zwischen einer Sphäre der Kunst und einer der Realität zieht, fallen Schönheit und Wesenheit der Dinge zusammen. Von hier aber ist der Schritt zu einer Betrachtungsweise, die im Ton mehr das akustische Ereignis als ein Abstraktum der Vorstellung sieht, nicht weit. So verwendet Cage in seiner Composition for Three Voices aus dem Jahr 1934 eine Reihe aus 25 Tönen, die jedoch anders als in der Schönbergsehen oder auch der seriellen Reihentechnik die Oktavlagen der Töne differenziert. Während unserem an der normalen Harmonielehre geschulten Denken - und Hören - der Ton x und der Ton x' , der eine Oktave höher als x ist, die gleiche funktionelle Qualität aufweisen, werden sie von Cage als zwei unterschiedliche Phänomene verstanden. Schon hier also wäre ein erstes Moment zu sehen, in dem Cage der akustischen Materialität des Gehörten einen neuen Stellenwert einräumt.)

IV.

Cage hielt seinen Vortrag Composition as Process 1958 in Darmstadt zu einem Zeitpunkt, als die serielle Musik der europäischen Tradition vor ein vergleichbares Problem gelangt war. Der entscheidende Schritt von Arnold Schönbergs Gedanken, die Tonhöhen des chromatischen Totals in einem der eigentlichen Komposition vorgelagerten Schritt zu präformieren, zu dem Versuch, in vergleichbarer Weise auch andere Konstituenten eines Musikstückes wie Tondauer, Lautstärke oder Klangfarbe vor zu strukturieren, wurde von Olivier Messiaen gemacht. Er entwickelte die Vorstellung, dass Tonhöhe und Tondauer, aber auch Klangfarbe und Lautstärke je für sich eine eigene Bedeutung trügen, sie also, um einen musikalischen "Sinn" zu konstituieren, nicht darauf angewiesen seien, miteinander eine Verbindung einzugehen. Jede der Komponenten (die die serielle Musik dann in Anlehnung an den Sprachgebrauch der Physik "Parameter" nennt) konnte "für sich" "komponiert" werden.

Auch dies stellt eine erhebliche Verfremdung dessen, was vormals "Komposition" geheißen hatte, dar. Für die einzelnen Parameter wurden nun jeweils eigene Strukturierungsverfahren gewählt - oder es wurden alle Parameter nach demselben Verfahren strukturiert. Dies jedoch bedeutet, dass der Komponist mit einer abstrakten Reihe von Lautstärken oder auch Tondauern operiert, ohne dass diese noch an ein real vorgestelltes klangliches Ereignis gebunden wären. So kann es geschehen, dass, wenn alle Strukturierungsvorgänge abgeschlossen sind, eine Folge von akustisch-musikalischen Gegebenheiten entsteht, die nicht in allen Konsequenzen von ihrem Komponisten vorgesehen war. Auch er hörte diesem

Gebilde außerhalb seiner Vorstellung zu und besserte - wenn eine solcherart gewonnene Konfiguration nicht seinem Geschmack entsprach - nach.

Mit den Nachhesserungen jedoch trat die "alte" Syntax, die zu überwinden doch Ziel dieses Aufbruches war, wieder in ihr Werk, so dass Karlheinz Stockhausen in dieser Phase der "seriellen Musik" nur einen Durchgang zu einer neuen Vorstellung sieht. Der Vorwurf von Cage, dass die europäische Tradition eigentlich das "klassische" Komponieren nicht abgelegt habe, findet so seine nachträgliche Bestätigung. Das serielle Kalkül war nicht das Werkzeug, um eine alte musikalische Welt "aus den Angeln zu heben", es war eher Hilfsmittel, um die in letzter Instanz doch immer entscheidende Imagination mit neuem unverbrauchten Material zu versorgen.

Exemplarisch für ein derartiges Verständnis scheint Karlheinz Stockhausen zu sein. Stücke wie Plus-Minus (1964), Prozession (1967) oder die Reihe von Stücken Aus den sieben Tagen (1968) zeigen, dass ein Gelingen immer an Aufführende gebunden war, die Stockhausens Ästhetik teilten. Stockhausen selber war sehr betroffen, als er auf der Weltausstellung 1970 in Osaka diese Kompositionen von Interpreten hörte, die nicht seinem engsten Umkreis angehörten. Auch der Brief an Gavin Bryars, in dem er ihm vorwirft, die Komposition Plus-Minus "falsch" ausgearbeitet zu haben, deutet darauf hin, dass alle diese Stücke vor einem genau beschreibbaren ästhetischen Hintergrund der Intention des Komponisten entsprachen. (Was auch heißt, dass sie heute nicht mehr aufführbar, sondern allein noch rekonstruierbar sind. Es verfehlt den offensichtlichen Sinn dieser Kompositionen, wenn sie von einem heutigen Interpreten mit dessen heutigen musiksprachlichen Mitteln erfüllt werden.)

V.

In seinem Aufsatz *La crise de la musique sérielle* (Gravesaner Blätter Nr. 1, Juli 1955. S. 2ff) sieht Iannis Xenakis das Problem darin, dass die Grundvorstellungen des seriellen Komponierens nach wie vor von einer "klassisch" musikalischen Zurichtung des Materials ausgehen. Nach wie vor werde z.B. in einer Kategorie wie der des "Tones", die ja ihren Ort in der Vorstellung hat, gedacht. Xenakis' Plädoyer für eine psychophysiologische Grundlegung hat jedoch auch das Ziel, die "Musik", die er in die Krise geraten sieht, als Abstraktum zu retten. Er hält dezidiert am Zeichencharakter des Musikalisch-Akustischen fest:

Pour définir /e sens de la musique, il faudrait revenir aux notions simples de sens, de message-signaux à ces sens, et de pensées véhiculées par ces signaux. Le point donc de départ et d'arrivée est /' homme. La musique étant un message (véhiculé par la matière) entre la nature et /' homme ou entre /es hommes entre eux, elle doit être apte à parler à toute la gamme humaine de perception et d'intelligence.

Auch aus der polemischen Haltung des 1957 in Darmstadt gehaltenen Vortrages Alea von Pierre Boulez (in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. I, Mainz: 1958) spricht eher Unverständnis für die von Cage vertretenen Ansichten.

Vielleicht aber sind sowohl die Versuche Stockhausens wie die Boulez' - dessen dritte Klaviersonate - im Grunde Missverständnisse. Auch wenn Cage es so nannte, gewährt eine Komposition wie das Concert for Piano Orchestra dem Interpreten ja keine Freiheit. Das Ergebnis ist nicht beliebig (das weit verbreitete Missverständnis, dass "alles" erlaubt sei). Innerhalb der Geschichten von *How to pass, kick, fall and run* (in: *A Year from Monday*, Middletown: 4 1979, S. 135f.) findet sich ein bislang wenig beachteter Reflex auf die Kölner Aufführung seines Concert for Piano and Orchestra:

After a general rehearsal, during which the musicians heard the result of their several actions, some of them - not all - introduced in the actual performance sounds

of a nature not found in my notations, characterizes for the most part by their intentions which had become foolish and unprofessional. (...) Well, anyway, the result was in some cases just as unprofessional in Cologne as in New York. I must find a way to let people be free without their becoming foolish. So that their freedom will make them noble. How will I do this? That is the question.

VI.

Eigentlich ist das Concert for Piano and Orchestra - wie auch die Folge der Variations - ein eher utopisches Werk geblieben. Die Freiheit des Komponisten und die Freiheit des Interpreten sind - das wird deutlich - zwei Dinge, die genauestens voneinander geschieden werden müssen. Ja selbst für den Komponisten bedeutet "Freiheit" nicht, dass er sich seiner Intuition überlassen kann, wenn es sein Anliegen ist, die alte musikalische Syntax zu durchbrechen und an ihrer Stelle eine in gewisser Weise subjektlose Kunst zu setzen. Auch der Komponist schafft ein Arrangement von Entscheidungsmechanismen, das, einmal ins Werk gesetzt, genau zu befolgen ist. Natürlich hat eine solche Eliminierung eines komponierenden Subjektes seine Grenze bei der Wahl des Ausgangsmaterials und bei der Entscheidung zur Struktur des Arrangements, das mit diesem Ausgangsmaterial verfährt.

Heute scheint John Cage der einzige jener Avantgarde-Generation zu sein, der noch konsequent Zufallsoperationen in seinen Musikstücken nutzt. Das europäische Komponieren - wenn hier einmal so pauschal davon gesprochen werden darf - ist wieder zu der klassischen Art und Weise des Töne Setzens aus der Imagination heraus zurückgekehrt (wobei all jene neo-seriellen strukturbildenden Hilfsmittel doch eher dazu dienen, eine Syntax zu gewähren als sie zu dekonstruieren).

Bei einer oberflächlichen Betrachtung mag es dann ebenso scheinen, als sei Cage hinter das mit 4'33" Erreichte "zurückgefallen", wenn er in seinen heutigen Werken wieder die vermeintliche "Freiheit" des Interpreten rigoros beschränkt. Eine solche Betrachtung aber wird der Tatsache nicht gerecht, dass Cage in der Praxis seines Komponierens die Ebene der Unbestimmtheit auf die des zu komponierenden Materials selber zurückverlegt hat. Die Zufallsoperationen, die Cage in allen seinen neueren Stücken verwendet, werden auf ein beliebiges Material angewendet. Sie beseitigen solcherart dessen spezifische Syntax und öffnen es damit anderen Rezeptions- und Erfahrungsmöglichkeiten. Das, was Cage in seinem Vortrag aus dem Jahr 1958 als eine Erfahrung mit der akustischen Welt beschrieben hatte, weiten seine heutigen Herangehensweisen aus. Und das ist die eigentliche Virulenz des Cageschen Werkes auch für die bildenden Künstler: es suspendiert die Grenze zwischen "Musik" und dem Rest. Mehr noch: es gibt die "Musik" - wie "die Literatur" - auf zugunsten eines künstlerischen Eingriffes in die Welt als Ganze.

Klaus Ebbeke

3. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Sonntag, 15.1.1989
Kammermusiksaal
20.00 Uhr

PAULINE OLIVEROS

The Wheel of Time

CHRISTIAN WOLFF

String Quartet Exercises out of Songs

MORTON FELDMAN

Clarinet and String Quartet

Leonardo-Quartett

Johannes Prella (1. Geige)

Gabriele Sassenscheidt (2. Geige)

Joachim Krist (Bratsche)

Klaus Marx (Violoncell)

Michael Riessler (Klarinette)

PAULINE OLIVEROS: The Wheel of Time

The Wheel of Time ist kein Streichquartett im herkömmlichen Sinn; anstelle einer ausnotierten Partitur ist den Spielern nur ein Material gegeben, mit dem sie verbal aufgezeichnete Prozesse erfüllen. Alle Tonhöhen des Stückes stammen aus dem Obertonspektrum (1-64). Den Spielern stellt sich die Aufgabe, mittels der Energien vorgestellter Bilder miteinander musikalisch in Beziehung zu treten (Energien von Erde, Feuer, Wasser, Wind, Himmel, Berg). Die Tondauern sind teilweise durch die Länge des Atems der Spieler festgelegt. Geistig baut das Stück auf der reichen Erfahrung von Oliveros mit den Philosophien und Religionen des Ostens auf.

CHRISTIAN WOLFF: String Quartet Exercises out of Songs (1974-76)

String Quartet Exercises out of Songs wurden 1974, noch während Wolffs Aufenthalt als Gast des Berliner Künstlerprogrammes, begonnen und 1976 beendet. Sie entstanden in Wolffs späterer Phase politisch engagierten Komponierens, wobei es vielleicht nicht ganz ohne Einfluss blieb, dass Cornelius Cardew im Jahr davor mit einem Stipendium des Künstlerprogrammes in Berlin zu Gast war. Berlin - und hier sei auch an die Anfänge der "Musik-Projekte" erinnert - war zu jener Zeit ein Zentrum der Bemühung um eine gesellschaftlich bewusste Musik.

Der vierteiligen Komposition liegen verschiedene Lieder zugrunde. Der erste Teil

ist eine Art Phantasie-Variation über eine chinesisches Volkslied aus den vierziger Jahren, das als Revolutionslied diente: 'Arbeiter und Bauern sind eine Familie'.

Am Beginn der Exercises wird dieses Lied unisono von allen Instrumenten des Ensembles gespielt, um dann variativen Veränderungen unterworfen zu werden, die den Unisono-Charakter wie auch die straffe rhythmische Bestimmung der Vorlage beibehalten. Wolff fordert, dass auch in dem von ihm als Phantasievariationen charakterisierten Teil die erste und zweite Geige - so weit als möglich - unisono spielen.

Dem dritten Teil der Exercises, der nach Wolffs Zählung den zweiten Teil der eigentlichen Komposition bildet (denn das anfangs gespielte chinesische Revolutionslied rechnet er nicht eigentlich zum Stück dazu), liegt Hanns Eislers "Komintern-Lied" zugrunde. Das Unisono der Variationen des ersten weicht einem Satz, der eher an die klassische Konvention "Streichquartett" gemahnt; vielleicht als eine Art Würdigung der musikalischen Wurzeln Eislers.

Zwei Songs der Bergarbeiter aus dem Harlan County nach Worten von Florence Reese bilden das Zentrum des dritten Teiles: Which Side are You On? und Freedom has Changed the Face of the Earth. Die Satzweise, die der Komponist für diesen Teil benutzt, ist durchaus erstaunlich: über weite Strecken des Satzes bedient sich Wolff einer mittelalterlichen Technik, dem Hoquetus. Der Verlauf wird auf vier einander abwechselnde und ergänzende Stimmen verteilt. In diesen Verlauf sind die zwei Songs gleich kleinen Enklaven eingelassen.

Es wird schwer zu sagen sein, inwieweit diese so unterschiedliche Gestaltung der drei Sätze als Entsprechung zum Gehalt der jeweils zugrunde liegenden Sätze gelesen werden kann. Jedoch würde es jener damals diskutierten Praxis einer "musique engagée" auch 'nicht widersprechen. Der - gerade auch auf Eisler sich berufende - Versuch wurde gemacht, musikalische Formen als gesellschaftliches Gleichnis zu deuten.

Den Spielern wird dabei gemäß den musikalischen Vorstellungen jener Zeit, ein vergleichsweise großes Maß an gestalterischer Freiheit gelassen:

Die Musik kann insgesamt als Material für einen flexiblen Gebrauch angesehen werden. Die Songs, die jedem der Teile zugrunde liegen, mögen als eine Art Ausgangspunkt (für das Tempo und den allgemeinen Geist der Interpretation) verstanden werden, dennoch aber steht es den Spielern frei, Tempowechsel vorzunehmen, bestimmte Artikulationen durchzuführen, andere Klangfarben auszuwählen (die wenigen Angaben sind nicht bindend zu verstehen) usf. Die Interpreten sollen darauf achten, dass sie nicht zu introvertiert spielen.

MORTON FELDMAN: Clarinet and String Quartet (1983)

Das späte kompositorische Schaffen Morton Feldmans stellt den Hörer vor nicht geringe Probleme. Er sieht sich einer Musik gegenüber, an der selbst stark abstrahierte Kategorien klassischen Hörens weitgehend abprallen. Doch auch die technische Analyse führt dabei nicht zu dem befreienden Zauberwort, das durch den Verweis auf die Struktur "hinter" der Komposition der akustischen Erscheinung einen aposteriorischen Sinn verleiht. Schon die Frage, wie ein rund 45-minütiges Stück Musik wie Clarinet and String Quartet zu hören sei, ist dazu angetan, auch den gutwilligen Hörer in eine gewisse Verlegenheit zu bringen.

Die kompositorische Entwicklung des Komponisten mag einen Weg für das Verständnis einer derart beschaffenen Musik weisen. Wichtig war für Feldman die Begegnung mit dem Werk und Denken John Cages und dessen Konzeptionen künstlerischen Zufalls. Beiden scheint der Gedanke gemeinsam, das akustische Material in seiner Eigenständigkeit anzuerkennen und es nicht nur als den äußerlichen Verweis auf musikalische Strukturen, die gleichwohl abstrakter Natur sind, gelten zu lassen. Cage jedoch verfolgt diesen Gedanken in eine gänzlich andere Richtung: während er dieses musikalische Material, das sich im Grunde nicht von anderen Materialien unterscheidet, mittels Zufallsoperationen strukturiert, um so die Sinnzuschreibungen, die das kompositorische Subjekt in ein solches, an sich ja leeres Material hineinträgt, zu umgehen, kehrt Feldman zu einer Position zurück, die - auch wenn dies missverständlich klingen wird - gleichsam das "Triebleben" der Klänge selber wieder in das Zentrum der kompositorischen Bemühung stellt. Dabei lehnt Feldman aufs Entschiedenste das von ihm so genannte "europäische" Komponieren ab (wobei allerdings nicht genau gesagt werden kann, inwieweit seine auf Europa projizierte Aversion gegen die Musikwissenschaft nicht auf der Hypostasierung bestimmter in der Schenker-Nachfolge stehender, allein amerikanischer Schulen beruht). Feldman besteht darauf, dass er den musikalischen Gegebenheiten keine Gewalt antue, dass er vielmehr in einem Prozess der Versenkung in das Material die Musik dahin gehen lasse, wohin sie wolle. Aus diesem Grunde lehnt er das Konzept 'thematische Arbeit' ebenso ab wie die klassische Vorstellung von Form, die ja gleichfalls auf einer eher unternehmerischen Aneignung musikalischen Materials beruht.

Die dem Rezipienten zugekehrte Hermetik der musikalischen Gegebenheiten findet ihre Entsprechung in den nicht minder hermetischen Äußerungen des Komponisten, der jede Erklärung seiner Musik vermeidet. Die langen Zeitdauern der Kompositionen ergeben sich aus solchen Prämissen zwangsläufig:

Ich bemerkte, dass mir das Schreiben längerer Stücke manches - sozusagen stilistisch - ermöglichte, was in einem Stück von zwanzig oder fünfundzwanzig Minuten nicht ohne weiteres einzutreten pflegt. Die meisten 25-Minuten-Stücke sind ziemlich monolithisch, und da die meiste zeitgenössische Musik - ich würde

sagen: 98 Prozent der zeitgenössischen Musik, die auf der Welt gehört wird - polyphon ist, was wiederum bedeutet, dass sie bis zu einem gewissen Grad mit der Fuge zusammenhängt - und Schönberg warnte davor, dass man in einer Fuge bloß eine einzige Melodie hat -, bewegt sich ein solches Stück dann auf einem konzeptuell sicheren Grund und hat nichts, was seine Kontinuität unterbräche. Nun, meine Musik ist aber nicht polyphon, und wenn man eine mehr oder minder vertikale Musik schreibt, dringt manches in sie ein. Stilistisch ist sie trotzdem meist ziemlich konsistent.

Das Gehörte ändert in solch langen Dauern seine alltägliche Bedeutung. Das Ohr, geübt, auch die ungewöhnlichsten akustischen Zusammenhänge auf die ihm vertrauten musikalischen Wahrnehmungsschemata zu projizieren, wird im Verlaufe der Komposition auf eine bestimmte Weise ortlos, es gelingt ihm nicht mehr, die gehörten Zusammenklänge in einen linearen, räumlich-zeitliche Zusammenhang zu bringen. Die Musik büßt ihr "Vorne" und "Hinten" ein, das Ohr versucht nicht mehr - was ja doch das Ideal europäischen Hörens ist - aus einer gewissermaßen übergeordneten Warte auf alle Seiten der imaginären Partitur gleichzeitig zu blicken. Der einzelne Klang tritt aus diesen horizontalen Beziehungen heraus und gewinnt eine veränderte Existenz als beinahe schon physikalisch zu begreifendes Klangobjekt

Vielleicht ist diese Musik sinnvoll nur in einem Hörakt wahrzunehmen, der - unüblich der europäischen Konzentration auf Verläufe - nur nebenbei hinhört, so, als blinzele man mit den Augen, um einen Gegenstand in seiner Großperspektive zu erfassen. Oder: man höre so konzentriert zu - auf dem Gebiete des Sichtbaren würde man vom Hinstarren sprechen -, dass der einzelne Klang unscharf sich zum quasi-physikalischen Objekt verselbständigt und die Hörperspektive solchermaßen ins Schwimmen gerät. Die Neubestimmung, die Feldman dem musikalischen Material angedeihen lässt, fände ihre perzeptive Parallele.

Klaus Ebbeke

4. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Samstag, 21.1.1989
Musikinstrumentenmuseum
20.00 Uhr

ANTON WEBERN 5 Stücke für Streichquartett op. 5

PIERRE BOULEZ Livre pour Quatuor (I a, b; III a, b, c)

GYÖRGY KURTAG Streichquartett op. 1

PHILIPPE FENELON 11 Inventions pour quatuor à cordes **(UA)**

Quatuor InterContemporain

Jeanne-Marie Conquer (1. Geige)

Jacques Ghestem (2. Geige)

Garth Knox (Bratsche)

Chrichan Larson (Violoncell)

ANTON WEBERN: Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 (1909)

Es versteht sich nicht von selbst, dass Streichquartette von Webern in ein Programm aufgenommen werden, das der Hauptsache nach und erklärtermaßen die Musik seit 1945 präsentieren will. Das jüngere der beiden Werke, op. 28, wurde zwischen 1936 und 1938 komponiert, die Fünf Sätze op. 5 stammen aus dem Sommer 1909, sind also jetzt fast 80 Jahre alt. Webern ist zwar nicht der einzige ältere Komponist, der hier vertreten ist, aber der einzige aus der Wiener Schule. Dies scheint eine Einschätzung Schönbergs, Bergs und Weberns auf "avantgardistisches" Komponieren anzudeuten, die aus den Darmstädter Jahren wohlbekannt ist; heute könnte sie verwundern.

Op. 5 und op. 28, Weberns erstes und letztes Quartett mit Opuszahl also: ein Bogen vorn Anfang zum Ende seiner offiziellen kompositorischen Produktion ist geschlossen und praktisch die Hälfte seiner Kammermusik für Streicher vertreten. Es fehlen nur das Streichtrio op. 20 (1927) und die Bagatellen op. 9. Die Fünf Sätze entstanden 1909, die Bagatellen 1911/13; beide Werke stammen aus der Zeit der kurzen, nicht mehr tonalen Stücke - und wenn es um einen Überblick über Weberns Werk ginge, könnte man sich vielleicht mit einem der beiden Quartette begnügen. Aber die beiden Opera haben noch mehr gemeinsam als die gleiche Entstehungszeit. Webern schrieb einmal, die meisten seiner Werke seit der Passacaglia op. 1 seien auf den Tod seiner Mutter bezogen (sie starb im Sommer 1906); für die beiden Quartette gilt das jedenfalls. Nur ist unsere bisherige Kenntnis der Sachlage so unvollkommen, dass mit dieser Aussage kaum etwas anzufangen ist. Verbirgt sich dahinter ein greifbarer "Inhalt"? Ist er musikalisch greifbar? Wie unterscheiden sich musikalisch die auf den "Tod der Mutter" bezogenen Werke - vorausgesetzt, wir wüssten, welche es sind - von den übrigen? Oder, mit anderen Worten: Was verbindet beispielsweise die Passacaglia op. 1 und die Fünf Stücke für Streichquartett?

Leichter zu beantworten ist wohl, was den Fünf Sätzen op. 5 und den Bagatellen gemeinsam ist. Beide sind Streichquartette aus 5 bzw. 6 sehr kurzen Sätzen. Webern selbst bezeichnete sie gelegentlich als I. und II. Quartett. Die heutigen Bagatellen op. 9 entstanden in zwei Phasen: 1911 die 2. bis 5., 1913 die 1. und 6., die zunächst mit einem weiteren, siebenten Satz eine eigene Gruppe bildeten. Dieser siebente Satz ist ein Vokalsatz auf einen Text von Webern: *Schmerz, immer Blick nach oben* und befand sich in der Mitte zwischen den beiden Bagatellen. Unter anderem bestand eine Zeitlang auch der Plan, op. 5, die Bagatellen 2 bis 4 und die Gruppe mit Vokalsatz zusammenzufassen als Opus 3 Nr. 1, 2 und 3 (so berichtet Moldenhauer). Als 1913 von einer Aufführung seiner Musik in Berlin die Rede war, schlug Webern diese drei Folgen von Quartettstücken vor, die, wie er Schönberg mitteilte, inhaltlich zusammengehörten und daher auch immer unmittelbar nacheinander gespielt werden sollten. Offenbar hat er später seine Meinung geändert, denn heute gibt es op. 5 und op. 9, der Vokalsatz ist nie publiziert worden.

Maßgebend dafür könnten, wie Moldenhauer vermutet, praktische Erwägungen gewesen sein - immerhin wurden die Bagatellen erst 1924 gedruckt und uraufgeführt -, oder aber Fragen der Ausgewogenheit (ein einziger Vokalsatz als vorletzter in einer Folge von 5, 4 und 3 Sätzen); vielleicht auch die Überlegung, der Text könnte Unsagbares allzu deutlich aussprechen. Ihn wegzulassen, wie Berg es später z.B. in der Lyrischen Suite handhabte, wäre für Webern nicht in Frage gekommen. Und auch von Berg gibt es, vermutlich aus der Zeit um 1910 oder von früher, ein (nicht veröffentlichtes) Streichquartett mit einem Vokalsatz auf einen Text von Dehmel.

Es könnte demnach ein weiteres Motiv im Spiel sein: die Furcht, Schönbergs I/. Quartett (1907) zu nahe zu kommen. Überdies wird in Weberns Stück nicht nur gesungen, sondern auch Sprechgesang verlangt. Schönberg hat bekanntlich über Weberns "Sündenregister" Buch geführt: was er vergessen, gestanden, oder "nachgemacht" habe, z.B. Orchesterstücke betreffend: kurzes Stück, nur ein paar Takte (Stuckenschmidts Schönberg-Buch). Aber er schrieb auch jenes schöne Vorwort zu den Bagatellen: ... *einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken ...*

Festzuhalten ist, dass op. 5 und op. 9 aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte je als Werke für sich angesehen werden können und müssen, andererseits haben die drei Gruppen von Stücken, die zwischen 1909 und 1913, jeweils im Abstand von zwei Jahren, entstanden sind, für Webern zunächst eine Einheit bilden können. Sie stammen aus einer Zeit, in der er, seiner Theaterverpflichtungen wegen, nur im Sommer zum Komponieren kam. Dies vermindert zwar den gedanklichen Abstand zwischen ihnen, aber es sind auch die Ereignisse und Erfahrungen zu bedenken, die dazwischen lagen: am Theater Proben und Aufführungen von Operetten von Léhar, Straus, Zeller, Gilbert, also von Autoliebchen über Walzertraum und Waffenschmied zur Dollarprinzessin; er lernte Debussys Pelleas kennen und erlebte die Uraufführung von Mahlers VIII. Symphonie und des Lieds von der Erde, wirkte mit bei Aufführungen der Achten von Mahler, der Klavierbearbeitungen von Schönbergs op. 16 und der Gurrelieder, bearbeitete verschiedene Werke Schönbergs und komponierte selbst die Orchesterstücke op. 6 und 10, Orchesterlieder op. 8, Violinstücke op. 7. Parallel dazu entstanden Schönbergs Opera 11 bis 21. Von den Klavierstücken op. 11 hat Webern wahrscheinlich die ersten beiden gesehen, bevor er im Sommer 1909 die Fünf Sätze op. 5 zu komponieren begann; die Uraufführung von Schönbergs II. Quartett war ein halbes Jahr zuvor gewesen. Die erste Gruppe der Bagatellen wurde komponiert, als Schönberg bei den kleinen Klavierstücken op. 19 war, der zweiten Gruppe (mit Vokalsatz) gingen die Uraufführung des Pierrot Lunaire und der Gurrelieder - beide Werke verwenden Sprechstimme - und das "Skandalkonzert" voraus, in dem u.a. zwei von Bergs Altenbergliedern und Weberns op. 6 von Schönberg dirigiert wurden.

Von Schönbergs Kammersymphonie und dem I. Quartett einmal abgesehen, ist wohl das II. Quartett von besonderer Bedeutung für Weberns op. 5, ebenso wie für Bergs op. 3, das etwa ein halbes Jahr nach Weberns Quartett entstanden ist. Für beide Komponisten war es das erste Streichquartett, das sie nach der Lehrzeit bei Schönberg vollendeten und als gültige Werke anerkannten. Schönberg selbst hat zwischen 1907 und 1925 keine Quartette geschrieben, seine Schüler waren es also, die im Bereich des Streichquartettes ausführten, was er initiiert hatte.

Bei aller Verschiedenheit der beiden Werke - Länge und Zahl der Sätze sind nur Indizien dafür - haben Weberns op. 5 und Bergs op. 3 eines gemeinsam: dass viele unterschiedliche Spielarten, sowie Dynamik und Agogik, eingesetzt werden im Sinne von "Instrumentation". Spätestens bei der Komposition der Bagatellen ist Webern dies bewusst gewesen. An Berg am 23.5.1913:

Ich schicke Dir in den nächsten Tagen mein 'Quartett'. Du musst auf die Instrumentation sehen, natürlich, ich meine damit nichts äußerliches, sekundäres. Ich will nur sagen, Du musst Dir diese Mischungen und Wechsel der verschiedenen Strichmöglichkeiten (col legno, Steg, naturale usw.) recht genau vorstellen.

Es gibt also zahlreiche verschieden klingende Töne, unter denen der gewöhnlich ausgeführte Ton nur eine Variante ist; die Skala der Klangfarben reicht bis hin zum Geräusch. In der Art der "Instrumentation" aber unterscheiden sich die beiden Komponisten. Bei Berg:

repräsentiert jedes Instrument gewissermaßen ein Ensemble von unterschiedlich produzierten und klingenden Tönen, die wie beim Instrumentieren mit Orchesterinstrumenten im Sinne von Farben, eingesetzt werden; trotzdem überschreitet das Stück niemals den Bereich der eigentlichen, genuinen Streichquartettkomposition. Bei Webern dagegen, und nicht erst in den Bagatellen, charakterisiert die Aufführungsweise der Töne nicht nur bestimmte formale oder dramatische Situationen der Musik, sondern betrifft die Töne und Klänge selbst. Dafür zwei Beispiele:

Berg, op. 3, li. Satz, T. 34ff. (Parallelstelle: 185ff)

Der II. Satz ist rondoartig gebaut; hier beginnt das erste Couplet (K. Schweizer). _ Adorno sprach von Leitharmonien; die Stelle geht zurück auf T. 23f. (Variante des Rondotheas) und I. Satz, 10f. (Hauptthema). Die beiden Geigen spielen vierstimmige Akkorde, die zu 2, später 3 Achteln zusammengefasst sind. In den tiefen Streichern einzelne Tritonussprünge. In den Achtelgruppen wird jeweils ein Akkord tremolo, der zweite gewöhnlich gespielt; die Bögen zeigen, dass der Tremolo-Akkord ohne Unterbrechung in .. den zweiten übergehen soll. Dem Schritt von Akkord zu Akkord entspricht der Übergang vom Tremolo- Zustand in den gewöhnlichen, vom diffusen, gleichwohl tonhöhenmäßig fixierten Klang in einen solchen aus distinkten Tönen.

Webern, op. 5, IV, T. 1-4

Auf den ersten Blick eine ähnliche Konstellation: in den Geigen vierstimmige Tremolo Akkorde (mit Dämpfer), dazu im Cello einzeln der Ton es. Tatsächlich aber sind die 4 Töne der Geigen nicht als Akkord notiert. Die Achtelbalken verbinden nicht 4, sondern zwei Töne miteinander; es wird nicht "auf der Stelle" tremoliert, sondern für die Dauer eines Viertels zwischen je Tönen. Trotzdem ist der Effekt, dass die vier Töne zusammengehört werden, die Tonhöhen selbst durch tremolo und den hohen Geräuschanteil (der sich ergibt, wenn wirklich am Steg, und nicht nur in der Nähe gespielt wird) nicht deutlich zu erkennen sind. Die Notation legt indessen nahe, die jeweils ersten und höchsten Töne (e, fis) vorrangig zu behandeln und herauszuhören. In der Bearbeitung für Streichorchester von 1928/29 in der er nach seinen eigenen Worten die motivische Arbeit bloßlegte, verhinderte Webern eher

diesen Eindruck. Die Gruppen der 1. und 2. Geigen sind geteilt, eine Hälfte spielt die Töne wie hier im Quartett, die andere in umgekehrter Reihenfolge (also e-c bzw. c-e). Die Wirkung ist allerdings wohl nur, dass noch tiefer verborgen wird, was von T. 2 an, in Bearbeitung wie Quartett, allmählich enthüllt wird.

Zunächst spielt in T. 2 die Bratsche das Motiv e-fis, also die beiden höchsten "Akkordtöne"; es folgen die 4 Töne aus T. 1 als Akkord im pizzicato, zögernd; darauf der zweite (T. 2) auseinandergelegt, beim höchsten Ton beginnend - so dass auch in der hohen Lage der Geigen das Motiv e-fis hörbar ist. Beides zusammen wirkt so, als komme die Musik nun in Gang: die absteigende Achtelfolge wird in den anderen Instrumenten imitiert. Zunächst entsteht ein den ersten Abschnitt abschließender Akkord - der am Ende des Satzes (transponiert) in ähnlicher Funktion wiederkehren wird -, aber die Achtelfolge geht weiter und leitet über zum zweiten Abschnitt.

Es ist lehrreich, sich die nächsten Stufen dieser Entwicklung zu vergegenwärtigen, die zu den Bagatellen und schließlich zum Streichtrio op. 20 führt. Schönbergs Formulierung Komponieren mit Tönen trifft den Zustand der Bagatellen im Vergleich zu op. 5 und dem Trio genau. Ansatzpunkt des Komponierens, Gegenstand der Ausarbeitung in den Bagatellen scheinen Töne zu sein auch Eigenschaften von Tönen. Veränderungen in der Musik beziehen sich ganz unmittelbar auf die Töne, die als einzelne reagieren, aber nicht mehr nur, indem sie den Ort wechseln, sondern ihre eigene Erscheinung (wie sie klingen) modifizieren. In der V. Bagatelle ist alles, was dem Bereich "Melodie" (Ton-Folgen) zugehören könnte, äußerst zurückgenommen, die Musik bewegt sich zwischen pp und ppp, in "äußerst langsamem" Tempo. Der Spielraum für musikalische Ereignisse erscheint begrenzt, aber Tempo und Dynamik stellen gleichzeitig Bedingungen dafür her, dass auch die nicht tonhöhenmäßigen Veränderungen als syntaktisch bedeutungsvoll wahrgenommen werden können. Der Sprung vom ges' zum c" (T. 5), c" durch Lautstärke und Artikulation hervorgehoben, wird zu einem Ereignis und bewirkt einen formalen Einschnitt; denn bis dahin war ausgehend vom c' (cis", [d'] dis') e' schrittweise chromatisch, auf- und abgestiegen worden bis b ... ges', fast mit einem systematischen Zug. In der Repetition des h (T. 9/10) fängt sich der 2/8 Takt, eine "dezidierte Äußerung", in der mehr als nur eine rhythmische Verfestigung greifbar wird.

Im (zwölf-tönigen) Streichertrio beginnt jeder seiner Sätze mit einer langsamen Einleitung, deren Charakter sich von dem der folgenden Abschnitte unterscheidet: Pizzicato und Flageolets bestimmen den Klang wesentlich mit; Triolen, unregelmäßige Einsätze bzw. Stimmverknüpfungen verhindern, dass sich ein bestimmter, durchgehender Rhythmus bilden kann. Die "fester" formulierten Themen und Gestalten des Hauptteils stehen fast gegensätzlich dazu. Die ersten Takte des Trios unterscheiden sich zunächst darin, dass sie nicht für sich stehen. Sie leiten ein, geben das Motto, und, indem sie mit der Folge Reihe-Krebs eine Grundkonstellation der Zwölf-ton-technik bieten, stellen sie so etwas wie ein Programm auf. Es handelt sich allerdings um mehr als nur die Präsentation der Reihe, auf der das Stück beruht. Ein 'Thema' ist die Zwölf-tonreihe im allgemeinen nicht, sagte Webern einmal. Aber in diesen drei Takten wird ein Thema des Stückes angeschlagen, wird formuliert, wovon das Stück handeln wird. Spätestens bei der Figur im Cello in T. 2 wird deutlich, dass die Musik sich nicht im Bereich des Un- (oder Unter-)thematischen befindet; in den Tönen des Basses fängt sich die Bewegung, die mit dem ersten Ton des Stückes begonnen hatte. Die Musik hält hier in der Mitte des Taktes inne bei den Tönen f, Fis, h", C. Die gestrichenen f und h" bieten einerseits den Hintergrund für die (als einzige) pizz. gespielten, aber wiederholten Töne des Cellos, andererseits reichen sie, von der Bassfigur weitergetragen, in den zweiten Abschnitt hinein. Während dieses Zusammenklanges bewirkt die Figur des Basses selbst, durch die beiden wohlunterschiedenen Notenwerte, durch die Wiederholung des C und die Rückkehr zum Fis den Eindruck eines Halbschlusses und den Wunsch nach Fortsetzung; es ist die Umkehrstelle der Reihe, die Symmetrie der drei Takte wird von der Bassfigur durchbrochen.

Berg op. 3, II, 171 ff, Webern op. 5, I, 5 f.:

Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition.

Bei Berg Beginn der zweiten endgültigen Klimax; der stagnierende Einfluss des Hauptthemas aus dem I. Satz bewirkt hier, wie Klaus Schweizer beschrieben hat, die Repetition eines Akkordes: er erklingt dreimal, jeweils um zwei Oktaven nach oben versetzt und von pp über ppp nach pppp gehend, beim dritten Mal im Flageolett: ein auskomponiertes in die Höhe Entschwinden am Ende des Ritardando, schleppend. Der Flageolettakkord ermöglicht die Höhe und das pppp sozusagen von Natur aus.

Bei Webern ebenfalls eine Folge von (achtstimmigen) Akkorden, sie beschließt den ersten Abschnitt des Satzes. Anders als bei Berg sind es hier zwei verschiedene Zusammenklänge; beide werden wiederholt, aber immer anders ausgeführt: der erste pizz. - arco, der zweite arco - col legno. Diese vier zusammen mit einem fünften, dem Flageolettakkord, bilden eine Einheit. Der Akkord im Flageolett ist nicht acht-, sondern vierstimmig; er hat mit dem vorhergehenden vier Töne gemeinsam. Dies allenfalls wäre der Situation bei Berg vergleichbar: eine Folge von Akkorden, der letzte eine Reduktion des vorhergehenden, im Flageolett, dadurch die Schluss Wirkung verstärkend. Allerdings geht die Bedeutung des Flageolettakkordes darüber noch hinaus.

Der Abschnitt, den die Akkordfolge beschließt, kann als die erste Themengruppe des Satzes bezeichnet werden. Sie ist 6 Takte lang, "heftig bewegt"; nach der Fermate aus dem Flageolettakkord folgt das zweite, "etwas ruhigere" Thema. Das Stück beginnt mit dem heftig auffahren-~ den zweitönigen Motiv c-cis, das sowohl in seiner originalen Form als übermäßige Oktav, wie auch Sekund, auf und abwärts, und in verschiedenen Kombinationen in allen fünf Sätzen präsent ist. (Schon das unmittelbar folgende Motiv f-e kann als Variante gelten). Diese vier Töne c-cis-f-e werden anschließend dreimal als Zusammenklang gebracht. Dass die Töne von Akkorden zu Motiven auseinandergelegt werden können, wie es oben schon am IV. Satz gezeigt wurde, oder, umgekehrt, Motive zu Akkorden zusammentreten können, ist eine Grundbedingung des Werkes, die also schon hier im ersten Takt festgelegt wird.

Die Takte 2-4 zwischen diesem Anfang und dem akkordischen Schlussabschnitt sind bestimmt vom (gewöhnlich so bezeichneten) 1. Thema, einer Sechzehntelfigur aus 8 Tönen, die in sich bereits die Anlage zur Wiederholung, Aneinanderreihung, Fortsetzung, also einen "arbeitenden" Charakter trägt und dies auch sofort vorführt: in der "Exposition", in T. 4, stürzt das Thema über seinem Nachsatz ab. Als letztes schlägt vom ersten Akkord des Schlussabschnitts aus das Kopfmotiv noch einmal nach, aber schon verzögert, durch eine

Pause unterbrochen. Trotz der gegensätzlichen Charaktere der auffahrenden Figur vom Anfang und der Akkorde am Schluss korrespondieren sie miteinander. Es verbindet sie, dass das Thema ihnen heftige Bewegung bzw. Unruhe entgegensetzt, zudem enthalten die beiden Akkorde als tiefste Töne cis bzw. c, die Aufeinanderfolge ergibt im Cello die Töne des Motivs aus T. 1, aber rückläufig; insofern kehren sie zum Anfang zurück. Möglicherweise besteht auch ein Zusammenhang der dreifachen Akkordwiederholungen in T. 1/2 bzw. T. 5/6; dass in T. 6 beim dritten Mal der "reduzierte" Flageolettakkord erscheint, mag mit der Situation des Halbschlusses vor Beginn des zweiten Themas zusammenhängen.

Für die "halbschlüssige" Bedeutung des Akkords am Ende von T. 6 gibt es noch weitere Anzeichen. Um einen Ganzton nach oben transponiert (tiefster Ton d) erscheint er am Ende des ersten Durchführungsabschnittes (T. 17), übrigens in einer T. 1/2 entsprechenden Formation, in der das zweite Thema im Gewand der auffahrenden übermäßigen Oktav aus T. 1 auftritt. Derselbe Akkord auf derselben Stufe d ist der Schlussakkord des Satzes; in T. 49 dagegen, wo man das Ende der Reprise oder auch den Beginn der Coda vermuten darf, tritt er wieder mit seinem Partner aus der ersten Themengruppe (m umgekehrter Reihenfolge, und ohne Flageolettakkord!) transponiert auf - tiefster Ton ist gis, also um einen Tritonus vom Schlussakkord entfernt. Für die harmonische Organisation des Satzes (und des Werkes) wird es von Bedeutung sein, dass am Ende der ersten Themengruppe ein Akkord steht, der in keinem "dominantischen" Verhältnis zum Schlussakkord steht - zu stehen scheint. Auch in diesem Zusammenhang könnte der Flageolettakkord, indem er die Offenheit der Situation sinnfällig macht, zur Realisierung des "Halbschlüssigen" beitragen. Übrigens sind es diese beiden Akkorde aus T. 5/6, die Schönberg in seiner Harmonielehre bespricht.

Die Abschnitte, die bisher als erste und zweite Themengruppe bezeichnet wurden, haben wohl vor allen anderen die meisten Autoren dazu veranlasst, von - wenn auch rudimentärem - Sonatensatz zu sprechen, der ja ohnehin als Kopfsatz eines Zyklus naheliegen würde. Die beiden Abschnitte sind im Charakter gegensätzlich, haben verschiedene Tempi, sie sind etwa gleichlang (6 bzw. 7 Takte) und durch eine angedeutete bzw. (in T. 13) direkte Wiederaufnahme ihres Anfangs gegen das Folgende abgeschlossen. Rudolf Kolisch hat in seiner Analyse des Satzes (1959, mehrfach publiziert), von atomistic character, the constant use of motivic transformations and of canonic imitations der beiden ersten Abschnitte gesprochen und auf Grund dessen ihren thematischen Charakter in Frage gestellt. Neither is the texture of the development different from the one of the exposition. Das Eindringen durchlaufender Elemente in die Exposition hat natürlich zur Entstehungszeit des op. 5 gewissermaßen schon Tradition. Die Auswertung solcher Verfahren, vielmehr: die Folgerungen, die aus einem solchen Zustand der musikalischen Arbeit gezogen werden können, hatten allerdings nicht zu verbindlichen formalen Lösungen geführt, und konnten dies wohl auch nicht. Schönbergs einsätzliche Werke, in denen die Mittelsätze des Sonatenzyklus als Formteile des übergreifenden Sonatenhauptsatzes erscheinen, zeigen eine der Möglichkeiten, das II. Quartett eine andere. Schönberg selbst sagte vom dritten Satz, er sei den Durchführungen gewidmet, die er im ersten und zweiten Satz unterlassen habe. Hier hat eine Kompositionsregel der Wiener Schule, das "Weitermachen mit dem Rest", ihre Wurzeln.

Im ersten Satz von op. 5 ist nicht nur das erste Thema seines "arbeitenden" Charakters wegen prädestiniert für Durchführungen, sondern es finden sich von Anfang an Elemente des ersten Themas im zweiten (Motiv der überm. Oktav T. 8/9, Cello; T. 9-11 Geigen, Bratsche; Sechzehntelfigur in Br. T. 11/12). So ist es nicht verwunderlich, wenn im ersten Durchführungsabschnitt auch der Vordersatz des zweiten Themas den heftigen Charakter des ersten annimmt (T. 16/17) und schließlich in der Reprise die beiden Themen gleichzeitig erklingen (T. 37 ff.). Da im Vergleich zur Sechzehntelfiguration des ersten Themas eher das

zweite thematisch durchgeformt erscheint (Vorder- und Nachsatz sind deutlich zu erkennen), wird es häufiger und deutlicher sichtbar zum Objekt der Durchführung; überhaupt ist der Einfluss des ersten Themas im zweiten besser zu erkennen als umgekehrt. Der Eindruck des Reprisenhaften in T. 37ff. hängt gerade damit zusammen, dass hier zum ersten Mal beide Themen nebeneinander existieren, in originaler Gestalt und verwandelt zugleich.

Indessen spricht auch vieles dafür, mit Kolisch die Reprise schon in T. 22 anzusetzen, auch wenn sich dadurch das ungewöhnliche Verhältnis einer Exposition von 13 (6+ 7), einer Durchführung von 8 und einer Reprise mit Coda von 34 Takten ergibt: 1. Thema T. 22 Geige, im Cello vergrößert der repetierte Akkord von T. 1/2 in T. 24 den "Absturz" aus T. 4 in 25, einschließlich des nachschlagenden Themenkopfes ab cis (bzw. des, Cello). In der Notation als Achtel + Achtelpaar ist sogar die Unterbrechung durch die Pause in T. 5 aufbewahrt; in der Bearbeitung für Streichorchester hat Webern diese Reminiszenz zugunsten der auch optischen Identität mit den vorhergehenden Motiven aufgegeben. Kein Abschluss durch Akkorde wie in der Exposition, statt dessen parallel zum Auslaufen des ersten Themas ein vorgezogener Einsatz des zweiten (T. 25) so, dass mit dem Takt- und Tempowechsel das Ende der Exposition, T. 12/13, erreicht ist (vgl. 1. Geige 12 f. und 17 f.) und schließlich in 28 der Vordersatz des zweiten, in 29 die übermäßige Oktav aus der ersten Themengruppe aufgegriffen werden kann.

Die symmetrische Anlage des op. 5 ist eines der Mittel, die Fünf Sätze zu einem Zyklus zusammenzuschließen. Im Zentrum steht ein schneller Satz von 26 Takten mit für den Scherzocharakter typischen Ostinati im Cello, am Anfang pizzicato (cis), und Unisono-Stellen. Der Wegfall des Ostinato in den Takten 7 und 14 und seine modifizierte Wiederkehr in 15 suggerieren eine ABA-Form, in deren Mittelteil Elemente eines Trios zusammen mit durchführenden auftreten; die durchführenden stammen von den Sechzehntelfiguren des ersten Themas des I. Satzes ab.

Das Scherzo wird umrahmt von zwei langsamen Sätzen. Beide sind 13 Takte lang, sehr langsam, mit Dämpfer zu spielen. Nebeneinandergelegt wirken sie wie zwei Schwestern, wie zwei Seiten einer Sache. Es sind vier Abschnitte zu unterscheiden, die allerdings jeweils andere formale Funktionen ausüben. Vom Einleitungsteil im IV. Satz (T. 1-4) war schon die Rede. Der II. Satz hat keine ausgeführte Einleitung, wohl aber ist die erste Phrase des Themas in der Bratsche durch eine Fermate vom Folgenden abgesetzt, auch sind die Begleitakkorde hier vier-, nicht dreistimmig wie im übrigen Satz. Das Motiv selbst geht auf Satz I, T. 32 zurück; in der Fortsetzung des Bratschenthemas, T. 3 wird die übermäßige Oktav aus derselben Sphäre (I, 29) aufgegriffen. Der letzte Abschnitt (10-13) kann als variierte Wiederholung des ersten bezeichnet werden. Das Motiv der übermäßigen Oktav erscheint sogar wörtlich (11/12) und leitet diesmal die Wiederaufnahme des gesamten Abschnitts 29 bis 36 (Ende der ersten Reprise) des I. Satzes ein.

Auch im IV. Satz wird der Abschnitt nach der Einleitung (5-6) am Ende variiert wiederholt. Hier geht das motivische Material direkt auf das zweite Thema von Satz I zurück, während der Gang der Bratsche (später der 1. Geige im Flageolett) an die Sekund-Varianten des Eingangsmotivs erinnert und darüber hinaus die Bewegung der Bratsche in Satz II, T. 10/11 wiederholt. Eine besonders deutliche Parallele zeigen die beiden Sätze in ihrem dritten Abschnitt: Die 1. Geige, bis dahin aus den übrigen Instrumenten nicht melodieführend herausgehoben, spielt nun "äußerst zart" bzw. "so zart als möglich" und quasi solistisch. Sie wird begleitet von den ostinatohaft wechselnden Tönen fies im II. Satz (kurz vorher aus der übermäßigen Oktav abgeleitet), im IV. von einer pizzicato gespielten Dreitonfigur, die den Einfluss des II. Satzes erkennen lässt.

Im letzten Satz, der wenigstens hinsichtlich seiner Dauer dem ersten entspricht, trifft alles bisherige zusammen; dies soll hier nur kurz zusammengefasst werden.

1. Teil (5-9): Die allmählich sich aus dem Akkordverband lösende Oberstimme (T. 5 ff.) entspricht den obersten Akkordtönen aus T. 3/4 und stammt direkt aus I, 27 ff. Die Einschnitte in T. 4/5 und 9/10 sowie die Erweiterung der Melodie in T. 7 werden vom Cello reflektiert durch Hinzunahme des c zum ostinaten e-cis, dadurch klingt das Eingangsmotiv von I (c-cis) an.
2. Teil (10-18): In 10-11 der Anfang des IV. Satzes: ein Tremolo-"Akkord", der später pizz. gespielt bzw. auseinandergelegt wird, dazu in der Geige es, wiederholt. In 12/13 gehen die Melodie von Geige (Vordersatz) und Cello (Nachsatz) auf den Anfang von II zurück, deutlicher werden diese Bezüge in der Wiederholung (transponiert) ab T. 14. Das vorschlagende c, T. 17, 2. Geige, hebt den folgenden Gang c-des heraus: die Töne des Eingangsmotivs aus I, aber auch eine Anspielung an II, 10/11 und die Parallelstellen in IV.
3. Teil (19-Ende): Wiederholung des 1. Teils ab T. 3, in T. 20 erscheinen die T. 5 ff. in der Form der auf- und absteigenden Läufe, die im IV. Satz formbildend sind; entsprechend in den letzten Takten an den Schluss von II und IV.

All diese "Anklänge" zusammen: im ersten Satz das Ende der ersten Reprise, T. 27 ff., im II. und V. Satz die Schlussabschnitte (um nur die exponiertesten zu nennen), nehmen deutlich Bezug auf eine Schlüsselsituation der Musik überhaupt: nimm mir die liebe, gib mir dein glück am Ende des 3. Satzes von Schönbergs Fis-Moll-Quartett. Die auf- und absteigenden 16tel- und 32tel-Figuren in den beiden letzten Sätzen von Weberns Quartett bestätigen dies. Nicht nur für Schönbergs Quartett ist diese Stelle, was die Gesangsmelodie betrifft, der Wendepunkt: Vorher klingt alles anders als nachher, und hinter diesen Punkt kann man nicht mehr zurück. Die Stelle war nicht nur bei Webern von nachhaltiger Wirkung. Noch in den ekstatischen Passagen von Bergs Lyrischer Suite ist sie zu spüren, und nur so, vermittelt über Schönberg, wird man es wohl verstehen können, wenn man sich schon in Weberns Quartettstücken an die Lyrische Suite zu erinnern glaubt.

Regina Busch

PIERRE BOULEZ: Livre pour quatuor (1948/49)

Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten.

Th. W. Adorno

Ist das Sinnhafte auf eine bestimmte Anordnung der Aussagen, konstruiert nach einer bestimmten Grammatik, angewiesen, um einen logischen Diskurs herzustellen? Oder lässt der Sinn die Sprache explodieren, um zwischen den Splittern Bedeutung zu entfalten (..)?

Emmanuel Lévinas

Alles. muss haargenau in eine tobende Ordnung gebracht werden.

Antonin Artaud

Der Livre pour quatuor, das Streichquartett von Pierre Boulez, gehört in die Reihe der ersten bedeutenden vom Komponisten auch heute anerkannten Werke, die er, noch keine

fünfundzwanzig Jahre alt, Mitte bis Ende der vierziger Jahre komponierte, und die, bis heute von der Aura des Frühvollendeten umwoben, seinen Ruhm begründet haben: die Sonatine für Flöte und Klavier, die Erste Sonate für Klavier und die erste Fassung der Kantate *Le visage nuptial* aus dem Jahre 1946, die Zweite Sonate für Klavier und deren vokales Seitenstück, die Kantate *Le soleil des eaux*, beide 1948 fertiggestellt. Der *Livre* entstand in der Zeit vom 25. März 1948 - Beginn der Arbeit am ersten Satz - bis zum 27. Juli 1949 - Abschlussdatum des sechsten Satzes und damit der gesamten Kompositionen¹. Die Arbeit an der überaus komplizierten Partitur zog sich über ein Jahr hin, eine recht lange Zeit, bedenkt man, dass etwa die erste Fassung der Kantate *Le visage nuptial* noch in der Zeitspanne von etwas weniger als einem Monat fertiggestellt werden konnte. Das Werk steht in der Reihe der Kompositionen *Boulez'* zwischen der mächtigen Zweiten Sonate und der Kammer-symphonie *Polyphonie X* für 18 Instrumente, deren früheste Konzeption auf das Jahr 1950 zurückgeht². Tatsächlich greift der ausgedehnte zweite Satz, wie der Komponist einmal selbst bemerkte³, auf die Durchführungspartien des vierten Satzes der Klaviersonate, die entwickeltsten Teile des Werkes, zurück, jedoch in erweiterter und ausgearbeiteter Form; der vierte und sechste Satz, die kompliziertesten des Quartetts, weisen indes voraus auf kompositionstechnische Verfahren, die in der Kammer-symphonie zur Anwendung gelangen⁴.

Der *Livre* nimmt, obwohl in keiner Weise Neben- oder Übergangswerk, durch seine verwickelte Aufführungsgeschichte eine gewisse Sonderstellung ein. Während die anderen Kompositionen aus jenen Jahren nach ihrer Fertigstellung alsbald ihrer Uraufführung entgegensehen konnten und durch die Vermittlung John Cages bei Heugel und Amphion publiziert wurden, blieb das Quartett lange unveröffentlicht und unaufgeführt. Die Zweite Sonate etwa erschien bereits 1950 im Druck, andere Werke wurden zwar nicht sofort - oder überhaupt nicht - publiziert, wirkten aber durch spektakuläre Uraufführungen sowie durch die Verbreitung von deren Mitschnitten. Das gilt für die Kantate *Le soleil des eaux*, deren Uraufführung im Jahre 1950 durch Roger Désormière den Namen Boulez zum ersten Mal ins Bewusstsein der Pariser Musikwelt rückte, und die - obwohl erst 1959 publiziert - durch den Mitschnitt dieser mittlerweile legendären Aufführung entscheidend das Bild des Komponisten in den fünfziger Jahre prägte. Ähnliches gilt für *Polyphonie X*, einem Werk, das - obwohl nie im Druck erschienen - in Form des Mitschnitts der Uraufführung in den fünfziger Jahren großen Einfluss ausgeübt hat. Ganz anders verhält es sich im Falle des Quartetts. Obwohl alle sechs Sätze des Werkes, wie bereits erwähnt, zur Gänze im Juli 1949 fertiggestellt worden sind, wurde es erst im Laufe der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre in Teilen uraufgeführt: 1955 die Sätze Ia, Ib, II durch das Marschner-Quartett in Donaueschingen, 1961 in Darmstadt die Sätze V und VI durch das Hamann-Quartett und endlich 1962, wiederum in Darmstadt, die Sätze lila, b und c, diesmal gespielt vom Quatuor Parrenin. 1960 erschien dann die gedruckte Partitur bei Heugel, jedoch ohne den vierten Satz, der bis heute unveröffentlicht geblieben ist. 1985 endlich brachte das Arditti String Quartet alle veröffentlichten Teile in einer vom Südwestfunk Baden-Baden veranstalteten Konzertreihe anlässlich des sechzigsten

¹ Die erste Niederschrift der Komposition ist datiert und befindet sich im Besitz der Paul Sacher Stiftung, Basel.

² Die ersten Entwürfe zu diesem Stück, ebenfalls im Besitz der Paul Sacher Stiftung, sind teilweise datiert.

³ Antoine Goléa *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris und Genf² 1982. s. 83

⁴ Der Verfasser arbeitet derzeit an einer Dissertation, in der der Zusammenhang zwischen der Zweiten Sonate, dem *Livre* und *Polyphonie X* auf Grund genauer Analysen dieser Werke Gegenstand der Darstellung ist.

Geburtstages des Komponisten zur Aufführung. Der Grund für die lange Zeitspanne zwischen Fertigstellung und Aufführung des Werkes liegt in seinem exorbitanten, alles bisher Bekannte übersteigenden Schwierigkeitsgrad, gehört es doch, das lässt sich ohne Übertreibung sagen, zum Vertracktesten, das je in musicis ersonnen wurde. Schon ein kurzer Blick in die Partitur zeigt äußerste Differenzierung in allen Bereichen: komplizierteste Rhythmen, subtile, äußerst schwer im Zusammenspiel zu realisierende Tempomodifikationen, häufiger Wechsel der dynamischen Vorschriften, Bevorzugung extremer Lagen, Stimmkreuzungen, große Vielfalt und bisweilen raschster Wechsel der Stricharten sowie der Artikulation des Tones.

Unmittelbares Vorbild für diese für die Tonsprache des Quartetts charakteristische Aufspaltung des Oberflächenzusammenhangs ist ganz zweifellos Webern, und zwar mehr der Webern des Streichtrios und der Trakl-Lieder, als etwa der der Symphonie und des Konzerts. Über die Webern-Rezeption in den fünfziger Jahren ist Vieles geschrieben worden. Man spricht mittlerweile von "serieller" Webern-Rezeption oder gar von einem Webern-Bild der "seriellen Bewegung". Darauf einzugehen ist hier nicht der Ort. Die Partitur des Livre ist, soviel sei gesagt, in diesem Zusammenhang insofern von besonderer Bedeutung, als in ihr eine Auseinandersetzung mit dem Werk Weberns sich abzeichnet, noch bevor Messiaen seine Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* komponiert hatte und bevor überhaupt an eine "serielle" Musik im Sinne einer auf alle Elemente des Tonsatzes ausgedehnten Reihentechnik, an "punktuelle" Musik, "Gruppentechnik" und was dergleichen mehr ist, zu denken war.

Die Webern-Rezeption Boulez', mitnichten seriell, setzte mit dem Beginn des auf seine Initiative hin organisierten Unterrichts bei René Leibowitz, also bereits Ende 1945, ein. Der Komponist hatte zu diesem Zeitpunkt den Unterricht bei Olivier Messiaen bereits beendet und einige Kompositionen, hervorzuheben sind besonders einige Klavierstücke sowie Teile eines *Quatuor pour Ondes Martenot*, fertiggestellt⁵. In diesen unveröffentlichten Jugendwerken zeigt sich eine starke Beeinflussung des jungen Boulez durch seinen Lehrer vor allem durch dessen Klaviersatz, durch die bereits 1936 komponierte und weit in die Zukunft weisende Klaviersuite *Mana* und die *Incantations* für Flöte von André Jolivet, Ausdruck der Ideale der *Jeune France*.

Der Umstand, dass die Auseinandersetzung mit dem Werk Weberns erst nach Beendigung der Studien bei Messiaen stattfand, ist von entscheidender Bedeutung. Boulez rezipiert Webern gerade nicht von einem durch die Tradition der Wiener Klassik geprägten Horizont aus, einer Tradition, für die Begriffe wie motivisch-thematische Arbeit, obligates Akkompagnement, Akzentstufentakt, die Kultur der Sonatenhauptsatzform hier exemplarisch angeführt seien, und die, daran kann kein Zweifel bestehen, für das Denken der Wiener Schule immer zentral gewesen ist. Ganz im Gegensatz zu dieser Tradition der deutschösterreichischen Musik von Haydn bis einschließlich Webern kann man im Falle Messiaens und eben auch Boulez' von einem Anknüpfen an ältere, vorklassische Tonsatztypen sprechen. Bestimmte Arten von Bewegungsabläufen, durch toccata-artig motorisches Spielwerk gekennzeichnete Abschnitte gewinnen vorrangige Bedeutung. Der Scherzo-Satz, das Finale der Flötensonatine - man vergleiche es einmal mit dem sechsten Lied *Répétitions planétaire* aus Messiaens Zyklus *Harawi* für Sopran und Klavier - als auch die raschen Teile der ersten und zweiten Klaviersonate belegen diesen Sachverhalt. Die thematische Substanz dieser Abschnitte lässt sich eher als Einmotivthema bezeichnen denn als Individualthema, wie es sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts ankündigt, um auf zwei von Heinrich Bessler eingeführte Begriffe

⁵ Gerald Bennett *The Early Works* in: Pierre Boulez: A Symposium, hrsg. v. William Glock. London 1986. 41ff.

zurückzugreifen⁶. Ursache dieses Phänomens ist ein bestimmtes Charakteristikum der Messiaenschen Kompositionstechnik, das Boulez selbst einmal prägnant beschrieben hat. Eine Initialzelle entscheide - so der Komponist - über die rhythmische Konstruktion, die nicht mehr gehalten sei, sich in ein regelmäßiges Metrum einzufügen und auch nicht mit ihm im Widerstreit zu liegen. Der Begriff der Dauer werde losgelöst von einer obligatorischen, eingegrenzten Periodenbildung. Die Periodenbildung sei variabel und erstrecke sich nicht nur auf kurze Zeit, sondern könne weite Zeiträume einnehmen. Diese Globalkonzeption der Dauer (Herv. d. Verf.) stehe, so merkt Boulez an, vor (Herv. d. Verf.) der eigentlichen Niederschrift der Noten (Herv. P. B.). Bei Messiaen stehe die rhythmische Sequenz am Anfang, sie warte darauf, von einem Klangphänomen eingekleidet zu werden⁷. In der Tat spricht der Komponist hier nicht nur über seinen Lehrer, sondern unausgesprochen über eigene kompositionstechnische Verfahrensweisen. So steht im Livre die rhythmische Konstruktion im Vordergrund. Für alle Sätze wird zunächst ein äußerst reduziertes Material festgelegt, aus dessen Variation - gemäß den von Messiaen entwickelten rhythmischen Techniken, etwa die der Verwandlung von rationalen Werten in irrationale und umgekehrt, des hinzugefügten Wertes, der Augmentation und Diminution, sowie durch Verwendung der von Boulez ersonnenen Negativklischees rhythmischer Zellen⁸, d.h. die Vertauschung von Pausen in Töne und umgekehrt - dann ein präfabrizierter rhythmischer Gesamtplan erstellt wird, .gewissermaßen ein Gerüst des ganzen Satzes, bevor mit der eigentlichen Komposition begonnen wird. Diese Trennung der Organisation von Tonhöhen und Rhythmus ist für die gesamte weitere Entwicklung des Boulezschen Œuvres von zentraler Bedeutung geblieben. Die berühmte structure Ia, durch den Einfluss der Ligetischen Analyse zum Paradigma dessen geworden, was gemeinhin unter "serieller" Kompositionstechnik verstanden wird, bezeichnet der Komponist bereits 1952 in dem Aufsatz Möglichkeiten als einen "Grenzfall einer gleichartigen Organisation von Höhen und Dauern"⁹, um alsdann auf die rhythmischen Konstruktionen der Polyphonie X zu sprechen zu kommen, die sowohl bei der des Quartetts anknüpft als auch auf die der structures Ib und Ic vorausweist.

Wenn es nun darum geht, die präfabrizierten rhythmischen Schemata durch ein Klangphänomen einzukleiden - um die Formulierung des Komponisten aufzugreifen -, zeigt sich der Einfluss dessen, was Boulez vor allem dem Studium der Partituren Weberns entnimmt: Die Schaffung einer *neuen Klangdimension, gewonnen durch die Abschaffung des Gegensatzes zwischen horizontal und vertikal, die Möglichkeit, dem Klangraum eine Struktur zu geben, ihn gewissermaßen aufzufasern* (Herv. P. .B.)¹⁰. Gerade die zur Auflösung des Tonsatzes beitragenden Momente der Tonsprache des späten Webern sind es, die Boulez aufgreift. Zu nennen wären vor allem derer zwei: Zum einen übernimmt der Komponist die Konzeption eines von allen Resten der Tonalität befreiten Raums, erreicht durch strikte Konsonanzvermeidung, und konsequenter chromatischer Verknüpfung der Töne. *Unabhängig von jeder Dimension (sc. der horizontalen wie der vertikalen) entwickeln sich die Intervalle untereinander in einem Bereich, dessen Zusammenhalt durch Prinzipien der chromatischen Ergänzung gewährleistet ist*¹¹. Zum anderen wirken auf Boulez bestimmte zersetzende

⁶ Heinrich Bessler Das musikalische Hören der Neuzeit in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1978. S. 146

⁷ Pierre Boulez Anhaltspunkte übertr. v. Josef Häußler, Stuttgart u. Zürich 1975. S. 159

⁸ Pierre Boulez Werkstatt-Texte übertr. v. Josef Häußler, Frankfurt und Berlin 1972. S. 37

⁹ a.a.O. S. 32

¹⁰ a.a.O. S. 25

¹¹ Pierre Boulez, Musikdenken heute I Mainz 1963, S. 23

Merkmale der Webernschen Polyphonie, die Konzeption eines Kontrapunktes, der, wie Friedhelm Döhl den Sachverhalt umschreibt, als *"Konstellation" verschiedener aufeinander bezogener Töne und Tongruppen verstanden wird; an Stelle des "linearen" Kontrapunkts*.¹² Als Charakteristika dieses "konstellativen Kontrapunkts", die auch den Tonsatz des Livre kennzeichnen, führt Döhl häufige Stimmverschränkungen, Diskontinuität der Stimmführung durch intervallische, rhythmische und dynamische Variation sowie Aufspaltung der Stimmen in kleinere Partikel an¹³.

Durch eine Fusionierung dieser von Webern übernommenen Verfahren mit den von Messiaen angeregten und von Boulez weiterentwickelten rhythmischen Techniken entsteht etwas Neuartiges, werden die Einflüsse beider Komponisten zu etwas anderem, bekommen einen neuen Sinn. Hält Webern am Primat des Thematischen fest - das zeigt sich an der Beibehaltung des Akzentstufentakts und der Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenstimmen, so etwa, wenn er in der 1. Variation des 2. Satzes der Symphonie die Transposition der Reihe von c aus als Melodie, den Doppelkanon als Begleitung bezeichnet¹⁴ -, führt die von Boulez vorgenommene Trennung von Tonhöhen- und Dauernorganisationen zum beabsichtigten Abbau des Thematischen. Vielmehr soll das Nicht-Thematische auf irgendeine Weise organisiert werden. Die der Zweiten Sonate vorangestellten Anweisungen kennzeichnen die Differenz: Die Taktstriche dienen lediglich der visuellen Orientierung, alle Stimmen sollen gleichberechtigt, der Unterschied von Haupt- und Nebenstimmen aufgehoben sein.

Besonders deutlich ist das Auseinanderfallen von Tonhöhen- und Rhythmus-Gestaltung im III. Satz des Quartetts zu beobachten. Dieser, in seiner ersten Fassung noch nicht in die Abschnitte a, b und c unterteilt¹⁵, besteht aus einer Exposition, die sich ihrerseits in drei Teile unterteilen lässt, für die der Komponist rhythmische Reihen und Tonvorräte, gewonnen durch Permutation einer Ausgangsreihe, global festlegt, sowie aus fünf Durchführungen, in denen die rhythmischen Reihen der drei Abschnitte auf vielfältigste Art in Zellen zerlegt, umgruppiert und auf die vier Instrumente verteilt werden, wobei die Tonvorräte der Abschnitte jeweils gegeneinander ausgetauscht werden. So ist z.B. in Satz lila der Tonvorrat der T. 62-100, der um eine Quint aufwärts transponierte Krebs des Tonvorrates der T. 34-61, denen ganz andere rhythmische Reihen zugrunde liegen. Dabei werden die einzelnen Zellen der Reihen nicht variiert, sondern unverändert in jeweils neuem Kontext verwandt. Boulez notiert in einer Skizze: *désagrègement des rythmes sans changement*¹⁶, das meint Zersetzung der rhythmischen Reihen ohne Veränderung der Zellen. Folgendes Beispiel zeigt eine solche, beliebig herausgegriffene Zelle, die vier Mal im Verlauf des Satzes erscheint.

¹² Fr. Döhl, Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik, München/ Salzburg 1976, S. 197.

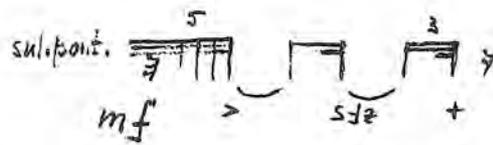
¹³ a.a.O., S. 196

¹⁴ Anton Webern, Der Weg zur Neuen Musik, Wien 1960, S. 60.

¹⁵ In der ersten Niederschrift ist der Satz noch nicht in diese Abschnitte unterteilt.

¹⁶ Notiz auf einem Skizzenblatt des III. Satzes.

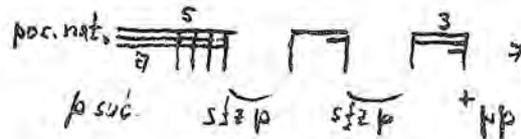
IIIa, T. 21/22
(Bratsche)



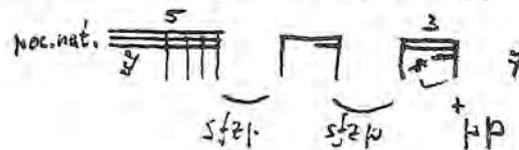
IIIa, T. 116/117
(Cello)



IIIb, T. 64/65
(2. Violine)



IIIc, T. 16/17
(1. Violine)



Wie man erkennt, bleibt die Zelle, die jeweils mit anderen Tönen aufgefüllt wird, unverändert, sieht man davon ab, dass sie einmal im Krebs erscheint. Durch das jeweils verschiedene Ineinandergreifen von rhythmischem Gerüst und Tonhöhenvorrat wird der Konnex von Diastematik und Rhythmik aufgelöst. Die Zelle taucht durch die Globalkonzeption des Satzes an voneinander entfernten Stellen auf, so dass sie nicht als privilegiertes rhythmisches Ereignis hervortritt.

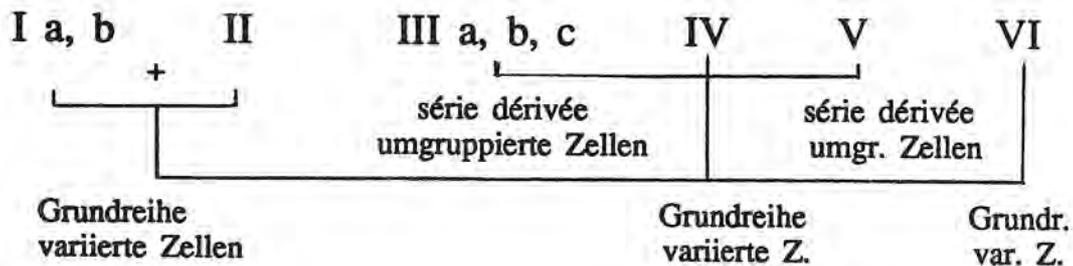
Auch Dynamik und Stricharten gehorchen übergeordneten Gesichtspunkten. Das lässt sich für das erstmalige Erscheinen der Zelle in IIIa, T. 21/22, gut zeigen; betrachtet man nämlich die übergreifende Gestaltung von Dynamik und Stricharten in den T. 17-33, ergibt sich eine kanonartige Konzeption. Die Folgen der Bezeichnungen in der 1. Violine findet sich in den Stimmen der anderen Instrumente wieder, nur eben, der rhythmischen Konstruktion entsprechend, zeitlich gegeneinander versetzt: *sul pont.* - *mf* / *pos.nat.* - *f* / *sul tasto* - *mf* / *pos.nat.* - *ff*. Hingegen bleibt die Akzentuierung der Zelle, wie die Hervorhebung der beiden mittleren, übergebundenen Töne durch *Sforzati* sowie des Endes der Zelle durch das durch ein + vorgeschriebene *Pizzicato* mit der linken Hand zeigen, konstant.

Das Verhältnis von Detail und Gesamtform ist bei Webern und Boulez verschieden. Die einzelnen Tongebilde Weberns sind, bei aller Auflösung und Differenzierung, eingebunden in einen Prozess motivisch-thematischer Arbeit konzipiert, dienen der fasslichen Darstellung musikalischer Gedanken; ihnen haftet Sprachcharakter an, sie sind Träger von musikalischem Sinn. Bei Boulez hingegen sind die einzelnen Tonkonstellation nicht Träger von Sinn, sondern, entthematisiert, eher als zirkulierende, asignifikante, mehr oder weniger aufgelöste Teilchen eines global konzipierten Feldes anzusehen, das in unendlich kleine Elemente zersetzt, zerstreut, pulverisiert ist. Boulez äußert einmal den Satz: *On ne va pas vers un but, on vit dans l'instant comprimé*¹⁷. Ihm geht es nicht um eine auf ein Ziel gerichtete, prozesshafte Musikkonzeption, sondern um die Gestaltung eines erfüllten Augenblicks, um maximalen Eingriff in den Fluss der musikalischen Zeit. So ist der III. Satz des Livre zum einen an seiner Oberfläche unendlich bewegt, da das exponierte Ausgangsmaterial umgruppiert, mehr oder

¹⁷ Golea, a.a.O., Einleitung v. Martine Cardieu.

weniger ‚aufgelöst und neu zusammengesetzt wird, zum anderen aber statisch, da es kaleidoskopartig stets in sich selber kreist.

In einem unveröffentlichten Gespräch mit Sylvie de Nussac bemerkt Boulez zur Gesamtarchitektur seines Livre, die Lyrische Suite von Berg sei das Vorbild gewesen, auch wenn man es kaum bemerken könne¹⁸. In der Tat gibt es interessante Parallelen zum Aufbau des Bergsehen Werkes, ganz abgesehen von der beiden Kompositionen gemeinsamen Anzahl von sechs Sätzen. Das Verhältnis der einzelnen Sätze des Livre zueinander lässt sich folgendermaßen darstellen:



Man erkennt sofort, dass der Aufbau der Lyrischen Suite einigen Einfluss, ähnlich vielleicht dem der Schönbergsehen Kammer-symphonie auf die Flötensonatine, ausgeübt hat. Es herrschen enge Beziehungen durch Materialverwandschaft zwischen den Sätzen I, II, IV und VI sowie zwischen den Sätzen III und V. Letzteren beiden liegt eine série dérivée zugrunde, eine Reihe, die nach für Berg charakteristischem Verfahren durch Vertauschung von Reihentönen der Grundreihe gewonnen wurde. Eine Verknüpfung der einzelnen Sätze auf äußerst kunstvolle Art findet sich auch bei Berg dadurch, dass, wie er in den *Neun Blättern zur Lyrischen Suite* ausführt¹⁹, jeweils ein bestimmter Bestandteil in den folgenden Satz hinübergenommen wird. Bergs Vorgehen mag seinerseits von der Litanei in Schönbergs zweitem Streichquartett op. 10 inspiriert worden sein, einem Variationensatz, dessen Thema ja bekanntlich aus Motiven besteht, die Umformungen von thematischem Material früherer Sätze darstellen. Aber auch die Idee des Wechsels von Sätzen mit unterschiedlichen Strengegraden findet sich bei Berg, der streng im Zwölftonsystem komponierte Sätze respektive Satzteile solchen, die frei komponiert sind, gegenüberstellt. Diese Idee übernimmt Boulez für die verschiedenen rhythmischen Konstruktionen der einzelnen Teile seines Livre. Im Gespräch mit dem belgischen Musikwissenschaftler Celestin Deliège führt der Komponist dazu aus:

Es besteht ein Gegensatz zwischen strengen Sätzen, wie Sie es nennen - ich würde sie eher als schroff in ihrer Strenge bezeichnen - und ziemlich geschmeidigen, ziemlich biegsamen Sätzen. Diese Oszillation zwischen der Strenge bestimmter Passagen, die absichtsvoll abgehäutet, ja starr sind (gemeint sind die Sätze II, IV und IV; d. Verf.) und der Biegsamkeit anderer Sätze und Passagen (die Sätze III und V; d. Verf.), die auf verschwenderischen Melismen

¹⁸ Aus einem unveröffentlichten Gespräch mit Sylvie de Nussac in: Programmheft zur Konzertsreihe "Hommage à Pierre Boulez", hrsg. v. der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunk Baden-Baden 1985. S. 15

¹⁹ in: Ursula v. Rauchhaupt (Hrsg.), Schönberg, Berg, Webern - Die Streichquartette, Hamburg² 1987, S. 137.

beruhen, auf sehr geschmeidigen rhythmischen Strukturen, deren ständige Biagsamkeit wie eine quasi-Improvisation wirkt. Diese Oszillation stellt einen Kontrast her, der für mich grundlegend ist ²⁰.

In der Tat findet sich dieser Kontrast auch im *Marteau sans maître*, einem Werk, in dem jeder der drei ineinander verschachtelten Zyklen seine eigene Kompositionstechnik aufweist ²¹.

Einen weiteren Bezugspunkt zur formalen Konzeption des *Livre* stellt das Kammerkonzert *Bergs* dar, d.h. dessen dritter Satz, der ja eine Kombination der beiden vorhergehenden Sätze ist. Boulez greift diese Idee in den Sätzen IV und VI auf, die je verschiedene Kombinationen der Sätze I und II darstellen. Bei den vom Komponisten ausgetüftelten Kombinationsarten der beiden Sätze handelt es sich, so könnte man sagen, um "Zerstörungsmechanismen". Einzelne Abschnitte des I. Satzes fungieren als Gerüst, in das Abschnitte des II. Satzes in zerstückelter Form hineinmontiert werden. Oder es werden rhythmische Zellen beider Sätze nebeneinander und übereinander gestellt, wobei diese ihrerseits durch das Ferment der bereits erwähnten Technik des Negativklischees zersetzt werden. Die Musik stirbt den Erstickungstod, wird buchstäblich durch einen minutiös konstruierten Produktionsprozess auf zersprengte Einzeltöne, bis auf ein Skelett reduziert, sie evoziert ihre eigene Abwesenheit.

Bei der Verteilung der Versatzstücke im musikalischen Raum ließ sich der Komponist jedoch nicht so sehr von Berg als von der neuartigen typographischen Gestaltung in Stéphane Mallarmes *Coup de dés* inspirieren. Hier wie dort handelt es sich um eine Art *dispersion* oder *espacement der subdivisions prismatiques* ²², Streuung oder Verräumlichung der prismatischen Unterteilungen, d.h. der einzelnen zu kombinierenden Elemente.

Wenn Boulez in seiner *Hommage à Webern* ²³ diesen und Mallarme zusammensieht, so wäre das Streichquartett das erste musikalische Dokument eben dieser außergewöhnlichen Zusammenschau, worauf der erst später hinzugefügte Titel *Livre pour Quatuor* hinweist.

Thomas Bösche

GYÖRGY KURTAG: Streichquartett op. 1 (1959)

I.

György Kurtág bezeichnet sein Streichquartett aus dem Jahre 1959 als Opus 1 und damit als den Beginn seines eigentlichen Schaffens. Indem er frühere Kompositionen ausschließt und später immer wieder Werke zurückhält oder zurückzieht, macht er deutlich, dass dieses Schaffen von höchstem künstlerischen Anspruch und persönlichem Verantwortungsbewusstsein geprägt ist. Das Streichquartett entstand nach Kurtágs Aufenthalt in Paris 1957/58, wo er nicht nur bei Olivier Messiaen und Darius Milhaud

²⁰ Pierre Boulez *Wille und Zufall* übertr. v. Josef Häußler und Hans Mayer, Stuttgart und Zürich 1977. S. 59f.

²¹ Siehe dazu die hervorragende Studie von Robert Piencikowski *René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du Marteau sans maître* (Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft) Bern und Stuttgart 1980. s. 193ff.

²² Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, hrsg. v. Henri Mondor, Paris 1945, S. 455f. Tatsächlich finden sich die Bezeichnungen *dispersion* und *espacement* nicht nur im Vorwort zum *Coup de dés*, sondern auch in den Skizzen zum IV. und VI. Satz, bezogen auf die Gruppierung der rhythmischen Zellen

²³ in: *Domaine musical No. 1*, hrsg. v. P. Boulez, Paris 1954, S. 123ff.

studierte, sondern vor allem mit der Psychologin Marianne Stein zusammentraf, die ihn auf ihre Weise befähigte, den Weg dieses seines eigenen Schaffens zu gehen. Ihr ist das Streichquartett gewidmet. Es ist bezeichnend, dass ein Werk der anspruchsvollsten Gattung der Kammermusik am Beginn von Kurtágs Schaffen steht. Ist es als "Opus 1" mit der Klaviersonate Bergs oder der Passacaglia Weberns zu vergleichen, so erinnert die Wahl der Gattung an Sándor Veress, bei dem Kurtág 1945-1949 in Budapest studierte und der ebenfalls ein Streichquartett an den Beginn seines Schaffens stellte.

Im Gespräch mit Bálint Andras Varga berichtet Kurtág aus jener Zeit: *In der darauffolgenden Phase begann ich aus Streichhölzern eckige Figuren zu formen. Es entwickelte sich eine Symbolwelt. Ich fühlte mich in einem regenwurmartigen Ungezieferzustand, mit einem gänzlich reduzierten Menschsein. Die Streichholzfiguren und die Staubflocken (ich putzte bei mir nicht jeden Tag) und dazu die schwarzen Kippen (damals rauchte ich auch) versinnbildlichten mich. Den Streichholzkompositionen gab ich auch einen Titel: Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht (ich formte aus Stanniol eine leuchtende Form und setzte sie an das Ende der Streichholzkomposition). Das wäre auch der programmatische Inhalt vom ersten Satz des Streichquartetts geworden. Den Lichtschein versinnbildlichte der Flageolettakkord und dazwischen al/ dieser Schmutz ... Zwei Zeilen von Tudor Arghezi: "Din Mucegaiuri, bube si noroi. Iscatam frumuseti si preturi noi (aus Schimmel, eiternden Wunden und Schlamm erschuf ich neue Schönheit und Werte)" hätte ich beinahe als Motto an den Anfang des Satzes geschrieben. Dies alles hat schon während der Anfertigung der Streichholzkompositionen in mir gearbeitet.*²⁴ Diese Äußerungen, die nicht platt programmatisch zu verstehen sind, bezeichnen die existenzielle Situation des "Innen-Außen", aus der das Schaffen Kurtágs hervorgeht. Auch plastische und dichterische Formungen gewinnen dabei wesentliche Bedeutung.

II.

Das Werk hat sechs kurze Sätze:

- Poco agitato (16 Takte)
- Con moto (38 Takte)
- Vivacissimo-Lento (52 Takte)
- Molto ostinato (42 Takte)
- Adagio (43 Takte)

Der langsame Schlusssatz erinnert an das Zweite Streichquartett von Bartók und die Lyrische Suite von Berg. Ferner zeichnet sich eine Brückenform ab wie im Vierten und Fünften Streichquartett von Bartók: Momente des ersten Satzes werden im letzten gespiegelt und entfaltet; zweiter und fünfter Satz sind von Ostinatobewegungen bestimmt, und in der Mitte stehen, anders als bei Bartók, zwei Sätze, ein langsamer Satz (mit raschem Beginn) von ausgeprägter Kontrapunktik und das von Kurtág so bezeichnete "Vogel-Scherzo"²⁵.

Doch kann man auch eine Gliederung in zwei Dreiergruppen erkennen, bei denen jeweils der langsame Satz an dritter Stelle steht. Ihre Schlüsse lassen sich aufeinander beziehen: Im dritten Satz weitet sich die Musik zum Klang C-g''' (dieser wird gleichsam pentatonisch von a'' über d''' und e''' erreicht), und im sechsten Satz zieht sie sich von g''' und A aus zu d' zusammen, wobei alle chromatischen Stufen berührt werden. D ist der Zentralton des Werkes, und so stehen Untersekundklang und Finalis in einer polaren Spannung zueinander. Es mag abwegig klingen, hier an die Kinderszenen op. 15 von Schumann zu erinnern, doch ist die

²⁴ in: Komponistenportrait György Kurtág, Berlin 1988, S. 38

²⁵ ebd., S. 37

Konstellation, in der dort Träumerei und Der Dichter spricht zueinander stehen, vergleichbar. Da Kurtág selber zur Erläuterung seiner Musik oft Beispiele aus der klassischen und romantischen Musik bezieht, mag dieser Hinweis gerechtfertigt sein ²⁶.

Der Hinweis auf die Funktion des Tons D besagt, dass der Tonsatz, obwohl selbstverständlich zwölfstufig und auch weitgehend in Zwölftonfelder zu gliedern, dennoch durchaus zentriert ist. In den Intervallkonstellationen und Linienbildungen ist die Distanz zum Zentralton mitgedacht. Das Zentrum ist jedoch nicht von Anfang an gegeben; die Bewegung zu ihm hin ist das wesentliche Moment des ganzen Werkes.

III.

Der Betrachtung der Form der einzelnen Sätze seien Bemerkungen zur Tonordnung vorangestellt, wie sie sich in den ersten sieben Takten des ersten Satzes abzeichnet, gleichsam der "Exposition" des ganzen Werkes (Notenbeispiel 1).

Der erste Klang, die großen Terzen dis^{'''} - h^{'''} - b^{'''}, ist die zentrale Intervallkonstellation. Der höchste Ton, dis^{'''}, ist der Ansatzton, zu dem d^{'''} als Untersekunde tritt. In der Sukzession wird diese Sekundenspannung jedoch zur Bewegung zum Zentralton D, die das ganze Werk bestimmt - bis sie am Schluss des sechsten Stückes übergreifend und zusammenfassend, weil keine Tonstufe auslassend, formuliert wird. Die symmetrische Tonfolge c' - eis - E - es' - D in Takt 7-11 des dritten Satzes ist eine Andeutung jener Zusammenfassung, und sie steht in formal wesentlichen Konstellation mit dem C-Klang am Schluss dieses Satzes. Wie Ansatz- und Zentralton untereinander stehen, so werden sie durch die großen Unterterzen ergänzt; der Tonsatz ist gleichsam "von oben nach unten" orientiert. Dem entspricht, dass der erste Satz mit der aufsteigenden Bewegung ... d^{'''} - e^{'''} - fis^{'''} schließt: An die Stelle von dis^{'''} ist d^{'''} getreten, und aus der Bewegung heraus erscheint die große Oberterz. Die Beziehung von Anfang und Schluss des Satzes aufeinander zeigt die selbe Art von Symmetrie wie die erwähnten Takte aus dem dritten Satz. Die Tonordnung ist von der jeweils konkreten Bewegung des Tonsatzes kaum lösbar, diese aber nicht ohne jene zu verstehen. Dies bringt eine gewisse Umständlichkeit in der Beschreibung mit sich.

Der Anfangsklang des Quartetts steht in einer gewissen Nähe zum Beginn der Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 von Webern; dort stehen die großen Terzen c^{'''} - e^{'''} / cis' - f in oktavgespitztem Quintabstand, während bei Kurtág die Terzen auf Grund der anderen Schichtung eine große Sext voneinander entfernt sind. Die Nähe zu Webern wird noch deutlicher, wenn ein Klang aus vier zu kleinen Sexten umgekehrten großen Terzen gebildet wird, bei Kurtág in Takt 9 und Takt 12 des ersten Satzes der Klang ais-fis' / e'-c" / g'-es" / cis"-a", bei Webern im ersten Satz von op. 5 in Takt 5-6 der Klang c-gis | es-h | b-fis' | cis' -a' und in Takt 17 wie Takt 55 der Klang d-b / f-cis' / c'-gis' / dis'-h'. Andererseits entsprechen die vier mittleren Töne dieses Klanges von Kurtág dem "Grundakkord" Bartóks (e'-g'-c"-e'') ²⁷.

Der Anfangsklang wird in Takt 10 des ersten Satzes mit seiner oktavgespitzten Unterquinttransposition verbunden (Tonstufen gis-e / g-es). In Takt 11 tritt eine weitere Unterquinttransposition hinzu (Tonstufen cis-a / c-as), und diese Klangfolge wird in Takt 28-29 des sechsten Satzes wiederholt; sie ist einer der markanten "Pfeiler" der Brückenform. Ihre oberste Linie, die Tonfolge cis^{'''} - gis^{'''} - dis^{'''}, verbindet den Anfangsklang mit dem dritten, dem sechstönigen Quintklang F-c-g-d'-a'-e'. Der Zusammenhang wird in Takt 23-24 des sechsten

²⁶ Adrienne Csengery/ István Balazs, "Porträt eines Komponisten aus der Sicht einer Sängerin", in: Friedrich Spangemacher (Hrsg.), György Kurtág, Bonn 1986 (Musik der Zeit 5), S. 53-64

²⁷ Emö Lendvai, The Workshop of Bartok and Kodaly, Budapest 1983, s. 353f.

Satzes offenkundig: Der Quintklang wird mit den Tönen h'' und fis''' weitergeführt, und im nächsten Takt erklingen zusammen cis, gis' und dis'''. Die "Repräsentanten" jener Klangfolge werden wieder zu einem Klang zusammengefasst.

Der zweite Klang, der viertönige Kleinsekundklang fis-g-gis-a, und der vierte, die Kombination zweier viertöniger gespreizter Großsekundklänge (g-f-h'-a'', e'-fis''-gis''-ais'''), bezeichnen das Verhältnis von Chromatik und Diatonik, das auch die Linien im zweiten und vierten Satz des Vierten Streichquartetts von Bartók bestimmt. An die Stelle der Diatonik Bartóks, die sich im Halbtonschritt nach dem vierten Ton in der Linie zeigt, tritt bei Kurtág die Ganztonfolge. Dies wird im dritten Satz deutlich: In Takt 1-5 (Vivacissimo) erklingt ein vierstimmiger Kanon, dessen Linien anfangs nur in Halbtonschritten geführt werden und sich im Quintraum g'-d'' bewegen, während in Takt 46-48 (Tempo II, poco più andante) die Linien eines dreistimmigen Kanons in Ganztonschritten von dis'' zu cis''' hinaufsteigen.

Die Aufeinanderfolge der ersten beiden Klänge, das langsame Crescendo aus dem äußersten Pianissimo und die raschen Fortissimo-"Schläge", wird in der folgenden Klangbewegung gleichsam verzerrt gespiegelt, die von den Tönen C-cis-gis-d' ausgehend im Crescendo molto ins Geräusch umschlägt. Nur an dieser Stelle wird dieser Gegenpol des Erklingsens von Tönen so deutlich bezeichnet. Durch die Töne cis-gis-d' ist diese Bewegung jedoch mit jener in Takt 6-7 verbunden, in der sich die Linie d'-gis'-cis'' abzeichnet. Sie weicht nur darin, dass D an die Stelle von Dis getreten ist, von der Linie cis'''-gis'''-dis'''' der Klangfolge in Takt 11 des ersten und Takt 28-29 des sechsten Satzes ab. Die Abweichung beruht darauf, dass dieser die "Exposition" abschließende zehntönige Klangkomplex aus fünf Tritonusintervallen gebildet wird. Er wird in Takt 25-26 des sechsten Satzes gespiegelt und um den in der "Exposition" fehlenden Tritonus Cis-G ergänzt - wie in den beiden vorhergehenden Takten der Quintklang gespiegelt und weitergeführt wird.

Im vorletzten Klangkomplex der "Exposition" werden sechs kleine Terzen zu einem Zwölftonfeld zusammengefügt. Die Artikulation - im Gegensatz zum Beginn steht hier der kurze Klang vor dem längeren - weist auf die Ostinatobildungen im zweiten und fünften Satz voraus. Systematisch werden also die Intervalle vom Halbton bis zum Tritonus zur Klangbildung verwendet, wobei an die Stelle der Quarte die Quinte tritt. Möglicherweise beruht dies auf einer Zurückhaltung gegenüber den programmatischen Quartklängen in Schönbergs Kammer-sinfonie op. 9. Da Sexten und Septimen, wie bereits angedeutet, als Umkehrungsformen verstanden werden, ist damit die gesamte mögliche Intervallik bereitgestellt. Sie verharrt jedoch noch eingebunden in Klänge. Erst im epilogartigen dritten Teil des ersten Satzes bilden sich melodische Linien; der dritte Satz ist dann vorwiegend linear konzipiert.

Noch eine Bemerkung zum Tonmaterial sei angeschlossen. Setzt man die Intervallik des Anfangsklanges analog fort, so bildet sich ein doppelter Großterzzirkel: Fis-G - B-H - D-Dis - (Fis-G ...) Hier kann man den Ansatz des zweiten Klanges (fis-g-gis-a) finden, und in Takt 6 des zweiten Satzes erklingt die Linie b'-g'-fis-dis'-H-d sowie in Takt 20-21 des sechsten Satzes die Sextenfolge fis'-dis'-d'-h'-b-g''. Rückt man die Zirkelglieder um einen Halbton zusammen, so entstehen zwei doppelte Kleinterzzirkel:

H-C -	D-Dis -	F-Fis -	As-A
B-H -	Cis-D -	E-F -	G-Gis

Aus diesen Ordnungen gehen wichtige Linien im dritten Satz hervor (Takt 14: d''-es'-fis'-f'-c ; Takt 17 und Takt 20-21: h-B-d-cis' / h'-b'''-d''''-cis''''; Takt 29-30: gis''-a'-f''; Takt 30-31: gis'-a''-c''''-h''). Ein weiteres Zusammenrücken führt zu den chromatischen Viertongruppen, das Auseinanderrücken um einen Halbton zu einem doppelten Quartenzirkel, der jedoch keine

ausgeprägte Rolle im Tonsatz spielt. Vielleicht ist dies mit dem Verzicht auf den Quartklang in Zusammenhang zu bringen. Der doppelte Tritonuszirkel Gis-A-D-Dis aber, der bei einem nochmaligen Auseinanderrücken erreicht wird, prägt den Beginn des zweiten Satzes und ist auch an anderen Stellen zu beobachten.

IV.

Der erste Satz ist dreiteilig (Takt 1-7, 8-13, 14-16). Der Mittelteil wird von den symmetrisch auf den zum Zentralton in Großterzdistanz stehenden Ton B bezogenen Klängen gis'-a''-b''' und C-b'-h''' eingefasst. Sie sind gegensätzlich artikuliert, der erste als zwei Fortissimo-"Schläge" in Sechzehnteln, der zweite als leises Verklingen unter einer Fermate. Dieser über fast vier Oktaven ausgespannte Klang bildet den Gegensatz zu dem sich im Crescendo zum Klang f-fis'-g' zusammenziehenden Schluss des ersten Teils. Im Zentrum des als Aufeinanderfolge gegensätzlicher Klänge gebildeten Mittelteils steht in Takt 11 die erwähnte Folge des Anfangsklang und seiner Unterquinttranspositionen in gleichmäßigen rhythmischen Werten und durch ein Legato zusammengefasst. Zu Beginn des dritten Teils erklingen vier melodische, gestisch auf jene Klangfolge zu beziehende Dreitongruppen: D-dis-H, f-fis'-a, gis'-g-e', h''-b'-cis''. Diese Linien gehen von Zentralton D aus, und die erste und vierte enthalten die Töne des Anfangsklanges - bis auf den Ton cis'', der durch ein Abweichen von der intervallischen Symmetrie erreicht wird. Das "zu erwartende" d'' wird suspendiert und damit gleichsam der Raum eröffnet, in dem sich folgende Bewegung entfalten kann, bis sie, wie Kurtág sagt, *zum Himmel hin verschwindet*²⁸. Die Anfangstöne der vier Dreitongruppen bilden einen Kleinterzzirkel, und die Gruppen stehen im Verhältnis eines Doppelkanons zueinander. Was sich hier nur andeutet, wird im dritten Satz ausgeführt: In Takt 29-31 beginnt dort ein Doppelkanon auf den Tonstufen H und Gis.

Der zweite Satz ist zweiteilig (Takt 1-19, 20-38). Während der zweite Teil ein einziges Ostinato ist, innerhalb dessen einzelne Figuren bei rascherem Tempo über die Aufzeichnung hinaus wiederholt werden, gliedert sich der erste Teil in mehrere, unterschiedlich strukturierte und zumeist zwölfstufige Klangfelder. Er beginnt mit einer Konstellation von Einzeltönen: es'-d''-a'-gis''-Des-c''''-h/h'. Einerseits bilden erster und letzter Ton zusammen die obere Terz des Anfangsklanges, andererseits ergänzt das es' die Töne der Bewegung, die sich in den letzten Takten des ersten Satzes nach dem erwähnten cis'' entfaltet, zur Zwölfstufigkeit. Dieser Anfang wird in Takt 2/3-4 des sechsten Satzes gespiegelt, wo in Oktaven und Doppeloktaven die Folge D-Es-Gis-A erklingt. Den Schluss des ersten Teils bilden zwei Klangfolgen, die von der Unterquinttransposition des Anfangsklanges ausgehen. Zuerst erscheint dieser als gis''-e''-g'-es' und wird durch b''-a'-f'-fis' zur chromatischen Stufenfolge zwischen Es und B ergänzt. Als Crescendo vom Piano zum Forte führt er in einer gleichsam "Beethovenschen" Artikulation zu einer Pause, nach der im Piano der gleichfalls acht chromatische Stufen enthaltende Klang dis''''-fis''-h''-d''-e'-c'-eis-cis folgt, im oberen Teil der Bartoksche "Grundakkord". Dann wird gis'-e'-g'-es' durch fis'-d'-f zum chromatischen Cluster ergänzt, der im Pianissimo "sul Ponticello" erklingt, und es folgen im Forte die crescendierend auseinanderfahrenden Gesten cis''-c', h'-b, h'-c''', cis''-d'''. So folgen der Quintschritt gis''-dis'''' und die Tritonusspannung gis'-d'''' aufeinander, und in der Folge dis''''-d'''' ist die Grundspannung des Werkes lebendig. Im Ostinato des zweiten Teils wird die Figur der ersten Violine aus der kleinen Terz a-c' und den kleinen Sekunden c''-cis'' und cis''-dis'' / dis'''' gebildet; zu Beginn des fünften Satzes lautet die Ostinatofigur der ersten Violine fis''''-f'-a''-e''''-dis' : Die Stufen, im fünften Stück eine mehr als im zweiten, sind symmetrisch angeordnet:

²⁸ Komponistenportrait, S. 15.

Dis-E-F-Fis - A - C-Cis-D

Dies verdeutlicht die strukturelle Beziehung der Sätze.

Der dritte Satz ist zweiteilig (Takt 1-23, 24-52); der ruhende Klang g'-es'-a-f-Gis-E, der auf die aus der Unterquinttransposition des Anfangsklangs hervorgehenden Konstellationen in der Mitte des zweiten Satzes zurückweist, steht am Ende des ersten Teils, und der zweite, durchweg kontrapunktisch gearbeitete Teil beginnt mit einem vierstimmigen Kanon, dessen Linien in gleichmäßigen Vierteln von fis"-g"-b" zu d"" führen. Die Großterzordnung ist hier offenkundig. Die formalen Beziehungen sind jedoch vielschichtig. Die strukturelle Spannung zwischen der Chromatik des kurzen, sehr raschen Kanons zu Beginn des Satzes und der Ganztonordnung des abschließenden ruhigen Kanons wurde erwähnt; die chromatische Führung wird aber in den rhythmisch im Verhältnis von drei zu vier zueinander organisierten Linien des Gegenbewegungs- Kanons in Takt 40 und 42 (Molto più lento) aufgegriffen. Dabei werden die Tonfolgen a'-b'-h' und a'-b'-h'.. c" des Satzbeginns in c""-cis""-d"" / fis-f-e und c""-cis""-d""-es"" / fis-f-e-dis auseinandergefaltet; hier zeichnet sich die Kleinterzordnung Fis-A-C ab. Zugleich entspricht die Linie c""-cis""-d""-es""-d""-cis"" stufengenau dem Hauptmotiv im ersten Satz des Vierten Streichquartetts von Bartók, retrograd gelesen; die Artikulation beider Linien ist aber völlig anders. Wo die Linie des Kanons zu Beginn des Satzes von der direkten chromatischen Führung abweicht, bildet sich die Viertonfigur b'-a'-h'-gis'. Sie kehrt in Takt 44 im langsamen Tempo wieder, und die Töne der ersten Violine sind h'-b'-c''-a'. In Verbindung mit dem kontrapunktischen Satz wird man darin eine verstellte Form des B-A-C-H erkennen können.

Die Bezeichnung "Doppelkanon" für den Satz in Takt 29/30-34 ist nicht korrekt, da die Linien in zwar ähnlicher, aber dennoch je eigener Intervallik geführt werden. (In der Bratsche verläuft die Intervallfolge retrograd zur Violine I, in der Violine II ist sie in zwei analoge und im Violoncello in zwei symmetrische Teile gegliedert.) Die Linien beginnen mit der Intervallfolge kleine Sekunde - kleine Terz - kleine Sekunde (Violine I: gis'-a''-c''''-h''; Violine II: h''-b''-g''-fis'') bzw. kleine Sekunde - große Terz - kleine Sekunde (Bratsche: h'-[c''''-]b''''-d''-cis''; Violoncell: gis'-a'-f'-e'; der Ton c"" in der Bratsche ist wohl als Zufügung zur Grundstruktur anzusehen). Solche Strukturen verweisen deutlich auf Satzkonzeptionen Weberns, und man kann die Linie der Violine I sogar mit dem Beginn der Sinfonie op. 21 vergleichen:

gis'-c''''-h''-b''''

a-fis'-G-as

Dabei geht es jedoch nicht um die Frage einer möglichen direkten Anlehnung; wichtig ist allein die innere Übereinstimmung.

Zum vierten Satz äußerte Kurtág: ... *als zweite reale Erfahrung erschienen die Vögel ... das streitsüchtige Tschilpen der Spatzen taucht im vierten Satz des Quartetts auf, im Vogel-Scherzo*²⁹. Damit wird dem "Innen- Außen", von dem beim Beginn des ersten Satzes die Rede war, gleichsam ein "Außen-Innen" an die Seite gestellt. Der Satz ist dreiteilig (Takt 1-16, 17-30, 31-43); die ersten beiden Teile sind dreigliedrig (Takt 1-5, 6-12, 13-16; Takt 17-18, 19-25, 26-30), und im dritten ist der heftige, im Forte und Fortissimo gehaltene erste Abschnitt vom verklingenden zweiten durch den Pausentakt 39 getrennt. Auch hier könnte man vielleicht sagen, dass die Musik am Schluss "zum Himmel hin verschwindet", und zwar mit der Wendung d''''-c''''-g''''', die bereits als Vorschlag in Takt 25 und in längeren Werten als d-C-g' in Takt 18-19 erklingt. Sie ist einerseits mit der Wendung cis''''-gis''''-dis'''' in Verbindung zu

²⁹ ebd., S.37.

bringen, der Kontur der zentralen Klangfolge im ersten und sechsten Satz - und so wird die grundlegende Halbtonspannung Dis-D in neuer Dimension erkennbar -, andererseits steht sie in Beziehung zur Quint-Tritonus-Folge cis^{'''} -fis^{'''} -c^{'''}, die in Takt 15 und 16 sowie in Takt 28 den Schluss des ersten und zweiten Teils dieses Satzes prägt. In Takt 16 erklingen dabei die Töne g^{''}-gis^{''}-h^{''} simultan zum fis^{'''}, in Takt 29-39 folgen sie oktavenversetzt in melodischer Linie auf das cis^{'''}; hier ist wieder die Terz-Halbton-Intervallik zu erkennen.

Der Beginn des Scherzos, die von fis^{'''} über e^{''}-f^{''} zu cis-d-dis hinabstürzende Bewegung, folgt als markanter Kontrast auf die aufsteigende Klangweite am Schluss des dritten Satzes (C und fis^{'''} stehen zudem in Tritonusdistanz). Zu Beginn des zweiten Teils führt eine vergleichbare Geste von f^{'''} über cis^{''}-d^{''} zum Klang e'-fis'-gis'-ais', der von f'-g'-a'-h' ergänzt wird. Dies sind die Töne des vierten Klangs vom Beginn des Werkes, und wie dort ein die Töne fis-g einschließender Halbton-Cluster als zweiter Klang vorausgeht, folgt hier ein vergleichbarer Klang unmittelbar nach.

Der fünfte Satz ist zweiteilig (Takt 1-18, 19-42); die formale Anlage wird durch den Wechsel vom Piano und Pianissimo des ersten Teils zum Forte und Fortissimo des zweiten, aus dem nur die gedehnten Pianissimo-Klänge von Takt 28-29 herausgelöst sind, unmittelbar sinnfällig. Der erste Teil gliedert sich in zwei Ostinatoabschnitte (Takt 1-11, 12-18), während im zweiten zu einer ostinatohaften Grundkonstellation weitere Klänge hinzutreten. Das erste Ostinato wird von den Tönen d-cis' der Bratsche, as'-g' der Violine II, C-H-B des Violoncellos und der oben erwähnten Figur der Violine I gebildet. Die jetzt genannten Töne sind um einen Halbton von jenem entfernt, die zu Beginn des zweiten Satzes erklingen. Ist dort es' der erste Ton, so hier d: An der formalen Beziehung der Sätze aufeinander lässt sich nochmals die Grundbewegung ablesen. Wesentliches Element im Ostinato des zweiten Teils ist der Klang g''-es''-fis''-d''. Hier treten zu d' und es'' große Terzen, doch nun im Gegensatz zum Anfangsklang des Werkes die Oberterzen; die Orientierung des Tonsatzes hat sich gedreht, und dies zeigt sich auch zu Beginn des sechsten Satzes: Dort erklingen zu Anfang Dis und D ausdrücklich als Tieftöne.

Der sechste Satz ist dreiteilig (Takt 1-18, 19-30, 31-43). Im ersten Teil rahmen zwei kürzere Glieder einen Mittelabschnitt ein (Takt 1-4, 5-14/15, 15/16-18), in dem sich vor dem Klanghintergrund Des-c-g-fis' eine weitgespannte Linie in großen Septimen von h zum gis^{'''} hinaufzieht (am Schluss treten noch die zur Zwölfstufigkeit fehlenden Töne hinzu); damit wird gleichsam abschließend der Raum der strukturellen Terz Gis-H durchmessen und die chromatische Viertongruppe in Erinnerung gebracht - gespiegelt in der Weite des Adagio. Der zweite Teil beginnt mit den im Forte auffahrenden Sext-Gesten, die die Terzen und Sexten aus Takt 6 des zweiten Satzes spiegeln, und in den Takten 23-29 folgen die erwähnten Wiederholungen aus dem ersten Satz. Der Teil schließt mit der kleinen Terz d'-h', die mit der Linie h-gis^{'''} strukturell zu verbinden ist, und den fallenden Terzsritten e-cis und Es-C. Dass C, der tiefstmögliche Ton, diesen Klang trägt, bringt die Stelle in eine Konstellation zu Takt 13 des ersten Satzes - dort ebenfalls der Schluss des zweiten Teils - und dem Schluss des dritten Satzes. (In Ostinatofiguren wie in Takt 20-24 im vierten und in Takt 2-11 im fünften Satz hat der Ton C nicht diesen ausgesprochenen Schlusscharakter.) Der wie im ersten Satz epilogartige dritte Teil des Satzes ist jenem genau entgegengesetzt: Löst sich dort die Bewegung gleichsam in der Höhe auf, so zielt sie hier auf den Schlusston d'. Sie verläuft zuerst heftig und in Sekundparallelen und führt zum Zusammenprall von d'-c' und des'-h'. Von dort fährt sie im Decrescendo auseinander und erreicht dann in einem zweiten Ansatz von den Trillern fis^{'''}/g^{'''} und A/B aus das Ziel. In den letzten vier Takten erklingt der Ton d', wobei sich verschiedene Artikulationen überlagern (Tremolo sul Ponticello, Pizzicato, Wechsel von

gegriffener Tonhöhe und leerer Saite etc.). Diese innere Bewegtheit des Tones reflektiert die Spannung, die das ganze Werk durchzieht.

V.

Nur einzelne Momente des formalen Verlaufs konnten betrachtet und ihre Bedeutung erwogen werden, zumal wenn sie sich in Konstellationen zueinander zeigten. Das beschreibend vorgehende Verfahren und die Beschränkung auf den Tonsatz mögen als Verkürzung gewertet werden. Es wurden nicht nur Einzelheiten des Erklingens vernachlässigt, es wurde auch nicht ausgeführt, dass auch für das Streichquartett gilt, was István Balázs zu den Attila Jozsef-Fragmenten op. 20 geschrieben hat: *Ohne dass Kurtág der sucht nach gekünstelter Bedeutungsschwere verfiel, beschwört er in seinen "Fragmenten" den tiefen Ernst eines nicht vordergründigen Weltempfindens, eine Konfrontation mit den schwerwiegendsten ethischen Problemen unserer Zeit.*³⁰ Diesen Dimensionen nachzutasten wäre jedoch vermessen; andererseits liegt auf der Hand, dass eine solche musikalische Struktur nicht ohne allgemeine geistige Bedeutung ist. So könnte also auch dieser Versuch einer Annäherung das Gewicht des Werkes verdeutlichen. Das Streichquartett von Kurtág, dessen Stellung in größeren Zusammenhängen noch zu bestimmen sein wird, ist fraglos ein "Opus 1" höchsten Ranges.

Andreas Traub

PHILIPPE FENELON: 11 Inventionen für Streichquartett (2. September - 24. Oktober 1988)

- I Wie der Weg einer einzelnen Stimme durch die Zeit könnte dies sich ewig fortspinnen, sich beständig wiedererfinden, sich zuhören.
- II Invention: das Wort ist im Sinne von Konstruktion im Imaginären gebraucht. Die Organisation auf dem Notenblatt ist spontan, nicht geplant. Die Stücke sind kurz und folgen - mit einigen Ausnahmen - ohne Unterbrechung aufeinander. Die akademische Definition des Wortes - eine konzentrierte, mit großer Rigidität konstruierte Stilstudie - entzieht sich diesem Werk ganz und gar.
- III Die Schreibweise eines solchen Werkes hätte vor allem asketisch zu sein, diszipliniert, und in diesem Sinne ein Katalog, das Kalkül bestimmter Ideen. In diesem Falle wäre die Arbeit nichts weiter gewesen als ein selektives Zusammenbringen abstrakter Ideen mit ihrer Organisation auf dem Papier. All diese Ideen bringen andere Ideen hervor. Das Schreiben jedoch befindet sich in beständiger Evolution und stößt dabei auf das eigentliche Wesen der Invention: Verweigerung von Entwicklung, wenn sie von der Idee ablenkt. So gehen Idee und Form eine vollständige Symbiose ein.
- IV Dennoch haben gerade die Kargheit, der Rigorismus und die allzu symmetrische Wahl der Besetzung bei den klassischen Vorbildern des Streichquartetts zu einem Verhalten geführt, das gegen diese Zwänge angeht.
- V Die Anordnung der Inventionen geschah im Nachhinein. Die Form wurde zufällig gefunden, als eine Parallele der Orte, die ich in Berlin entdeckt und aufgesucht habe. Die Destrukturierung dieser Stadt hat die Sprengung der Form bewerkstelligt, die dunklen Berliner Fenster die Verschiedenheit der Sätze.

³⁰ István Balázs, György Kurtág: Attila Jozsef-Fragmente (op. 20) für Sopran solo, in: Melos 48/1986, S. 31-61, das Zitat S. 31.

- VI All dies dient als Anhaltspunkt. Das Gedächtnis ist keine Last, es ist der Motor, der die Sprache regeneriert. Die Musik bewegt sich durch andere Musiken. Man findet da ein "Lied" (Invention VII), und eine "Serenade" (Invention X). Das Eigentliche aber findet sich nicht dort. Wer auch würde hier einen Akkord aus dem dritten Akt von "La Traviata" (der nichtsdestoweniger wortwörtlich zitiert wird), oder eine fragmentierte Folge aus Dallapiccolas "Cinque Canti" wiedererkennen?
- VII *"Die vergessenen Kräfte enthüllen ihre Gegenwärtigkeit und treten in Aktion; die schöne Wasseroberfläche, so glatt, dass sie uns die Illusion von Festigkeit gibt, wird ihrer Bergbach-Natur, die bis jetzt immer im Zaum gehalten wurde, zurückgegeben."*
(René Huygue "Formes et forces")
- VIII Alles in diesem Werk opponiert der traditionellen Vorstellung vom Streichquartett: Geometrie, in der die Ökonomie der Mittel nebeneinander oder übereinander steht; die Beschränkung auf ein Minimum von Satzcharakteren (Materialien). Keine Wiederholungen, keine Symmetrie. Alle Elemente sind hier für ein möglichst freies, möglichst irreguläres Werk gegeneinandergesetzt; nicht interessiert, weit weg von aller Mode, von Traditionen, von allen autoritativen Vorbildern und historischen Bedingtheiten.
- IX Ohne arrogantes Gestikulieren - wie dies bei allzu vielen Kunstwerken unserer Epoche der Fall ist - akzeptiert sich diese Musik so, wie sie ist und orientiert sich an den ihr vertrauten, wenn auch nicht unbedingt populären - Horizonten. Jenseits aller Theorie gleicht dieses Streichquartett einem Gedicht, das eine Geschichte in beständiger Bewegung und Entwicklung erzählt: meine Geschichte.
- X Entfernt davon, sich mit dem, was die Vernunft gebietet, zufriedenzugeben, oder sich davon zu lösen, findet sich mein Klassizismus in der Undiszipliniertheit, im Unvorhergesehenen, im Zufall. Die Beweglichkeit dieses Denkens verhält sich wie ein Tropismus. Ist dieses Stück nicht der ideale Ort für das Theater theoretischer oder instrumentaler Erkundungen ... ? Aber Werke sind nicht geschrieben, um vom Komponisten analysiert zu werden, es sei denn, er muss als Theoretiker seinen regelgerechten Akademismus verteidigen. In einem Kunstwerk findet jeder andere Bedeutungen. Das ist eine Gegebenheit, die das Individuum in einer unruhigen Zeit, die umso rationaler zu sein versucht, schwer erträgt. Vielleicht handelt es sich dabei um ein instinktives und gleichwohl komplexes Verhalten, dem man sich in unserem System vielfältiger kultureller "Verpflichtungen" kaum entziehen kann.
- XI Das Quartett ist innerhalb einiger Wochen des Herbstes 1988 in Berlin, Barcelona, Paris und Chevigny entstanden. Es ist Marly und Walter Biemel zugeeignet.

Philippe Fenelon

5. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Montag, 23.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ZOLTÁN JENEY Sostenuto - für Streichquartett (**UA**)

PAWEL SZYMANSKI Zwei Stücke für Streichquartett

WITOLD SZALONEK Inside? - Outside?

ALVIN CURRAN VSTO - Alvin Curran for Giacinto (**UA**)

Silesian String Quartet

Marek Mós (1. Geige)
Arkadiusz Kubica (2. Geige)
Lukasz Syrnicki (Bratsche)
Piotr Janosik (Violoncell)

Alvin Curran, Nicola Bernardini (Elektronik)

Harry Sparnaay (Bassklarinette)

ZOLTÁN JENEY: Sostenuto - für Streichquartett (1988)

Die 1979 vollendete Komposition *Sostenuto* für Orchester war als Gegenstück zu der 1975 entstandenen Komposition *Quemadmodum* für Streichorchester gedacht. Die Struktur beider Stücke wurde dadurch gewonnen, dass ein traditionelles musikalisches Material mittels eines von diesem Material unabhängigen, nicht-musikalischen Systems gefiltert wurde. Deshalb kann sich bei beiden Kompositionen ein "dejá vu"- Moment einstellen, ohne dass das Gefühl eine bestimmte Richtung angeben könnte. Die Hauptklangcharakteristik von *Sostenuto* besteht darin, dass ein quasi-vierstimmiges Material - das den strukturellen Kern bildet - beständig mit Oktaven verdoppelt und vervielfacht wird. Dadurch ergeben sich gewissermaßen "Obertöne" und "Subharmonische", die zu einem in beständiger Änderung befindlichen Klangraum führen. Da die Töne der einzelnen Stimmen jedoch nicht der Logik eines vierstimmigen Satzes, sondern einem davon verschiedenen Prinzip gehorchen, bleibt die vierstimmige Struktur eher latent.

Bei der ersten Aufführung von *Sostenuto* im Herbst 1986 machte ich die Erfahrung, dass die sehr transparente Instrumentation der vierstimmigen Struktur einen extrem langwierigen und aufwendigen Probenprozess verlangt. Daraus ergab sich der Gedanke, dieses Stück für ein Kammermusikensemble zu transkribieren, um so die Kontinuität der Komposition, die trotz des diskontinuierlichen Charakters des Ausgangsmaterials doch spürbar werden muss, für die Interpreten leichter realisierbar zu machen. Aus diesem Grund scheint mir das Streichquartett als von vornherein vierstimmige Struktur die geeignetste Lösung.

Zoltán Jeney

PAWEŁ SZYMANSKI: Zwei Stücke für Streichquartett (1982)

Die rund 13-minütige Komposition *Dwa utwory na kwartę smyczkowy* (Zwei Stücke für Streichquartett) wurde 1982 zum 100. Geburtstag von Karol Szymanowski geschrieben. Die Uraufführung fand am 1. Oktober 1983 auf den siebten Tagen der Musik Karol Szymanowskis in Zakopane statt.

Das erste der beiden Stücke beginnt mit einer langsamen Einleitung, deren eher statisches, um den Ton Es zentriertes Material den Ausgangspunkt auch des zweiten Stückes bildet. Darauf folgen - als die eigentliche Substanz des ersten Teiles - Texturen, für deren Binnenstrukturierung man am ehesten Ligetis Wort von der "Mikropolyphonie" in Anspruch nehmen würde. Die Formdynamik des Satzes ist durch eine sich beständig verhärtende Artikulation bestimmt. Der erste Satz ist nicht unwesentlich auch durch seine große Lautstärke (durchweg *fff*) charakterisiert.

Ohne eigentliche Pause gehen die beiden Stücke *attacca* ineinander über. Der Eindruck einer Unterbrechung ergibt sich aus der Generalpause, mit der das zweite Stück anhebt. Das - im äußersten Gegensatz zum ersten - äußerst leise gehaltene zweite Stück nimmt wiederum vom Ton Es seinen Ausgang. Mittels gegeneinander verschobener Einsätze und durch den Gebrauch von Vierteltönen, die hier einen akzidentiell- färbenden Charakter besitzen, wird der liegende Ton des Anfangs mehr und mehr mit einer gleichsam inneren Bewegung versehen, die ihn schließlich in eine wiederum mikropolyphonisch strukturierte, irisierende Textur überführt. So treffen sich am Ende die formbildenden Prinzipien der beiden auf den ersten Blick so unterschiedlich scheinenden Sätze. Mit dem Flageolett-Nachbild des Anfangstones endet die Komposition.

Paweł Szymanski

WITOLD SZALONEK: Inside ? - Outside ? (1986)

Die von Harry Sparnaay in Auftrag gegebene und ihm gewidmete Komposition Inside ? - Outside ? für Bassklarinete und Streichquartett entstand 1986. Uraufgeführt wurde sie während des "Time of Music" Festivals in Viitasaari (Finnland) 1988 und gleich darauf im Warschauer Herbst wiederholt. Heute findet in derselben Besetzung die deutsche Erstaufführung statt.

Das ca. 27 Minuten dauernde Werk hat eine ABA 1 - Bogenform, die von mir nicht vorausgesetzt worden war, sondern aus dem die musikalische Idee tragenden Klangmaterial heraus resultierte. Diese Idee wurde einerseits selbstverständlich von den Eigenschaften der Bassklarinete, vor allem aber vom unglaublichen Können und der Persönlichkeit Harrys stimuliert, andererseits auch inspiriert vom objektiven "musikalischen Material", das mich seit Jahren fasziniert: dem gregorianischen Choral und außereuropäischer Musik, in diesem Fall diejenige Schwarzafrikas.

Die Auslegung des erst im Frühjahr 1988 festgelegten Titels des Werkes überlasse ich dem Zuhörer. Bezieht sich dieser Titel vielleicht nur auf die Stellung, die das Blasinstrument gegenüber dem Streicherensemble innehat? Oder beinhaltet er einen philosophischen Begriff, den ich in der strengsten - obwohl im Bezug auf die Zeit aleatorischen - selektiven Zwölfton-Achsentechnik (die so konzipiert ist, dass sie die tonikalisierenden Elemente nicht als Fremdkörper, sondern als integrales Klangmaterial wahrnehmen und empfinden lässt) in klanglichen Konstellationen zu strukturieren versuchte?

Vielleicht aber birgt er in sich die Frage der Fragen eines jeden schöpferischen Komponisten, sein "to be or not to be", die er sich bei der täglichen Arbeit immer wieder stellen muss: taue ich noch was, habe ich noch was zu sagen, bin ich *im* Klang und vermittele durch das Hörbare Inhalte, die für meine Gesellschaft - obwohl sie es jetzt, gleich, nicht unbedingt merken muss - lebenswichtig sind, oder gehört meine Arbeit zu jenen, am laufenden Band nach routinemäßigen Formeln produzierten Werken, die die Uraufführungssucht der Musikmedien stillen und schnellstens vergessen werden sollen?

Oder deutet dieser Titel vielleicht einen seelischen Zustand eines seit 18 Jahren in der Welt-Kulturstadt Berlin lebenden Komponisten an, der das Gefühl nicht loswerden kann, dass er in diese Stadt aufgrund seines Schaffens zwar berufen, aber nachher von ihr nicht angenommen wurde? Ist er hier also ein "In-" oder "Outsider"?

Vielleicht aber ...

Witold Szalonek

ALVIN CURRAN: VSTO Alvin Curran for Giacinto (1988)

VSTO ist das Akronym für "Via San Teodoro Otto" - die Adresse und der lebenslange Aufenthaltsort von Conte Giacinto Scelsi di Valva. Scelsi war einer der überraschendsten und originellsten Komponisten unseres Jahrhunderts, ein Mystiker und lieber Freund: diese kleine Komposition ist zu seinem Gedächtnis komponiert.

Via San Teodoro Otto liegt in einer der schönsten Gegenden Roms mit Blick über die Rückseite des Palatin und das Forum Romanum, und es war für Scelsi der wirkliche geographische Begegnungspunkt von Ost und West (wie sein eigenes Leben und Werk). Ein stiller, zeitloser

Ort, an dem es keinen Unterschied zwischen von Musik und Leben gab. Via San Teodoro Otto war synonym mit Scelsi: wo er lebte und wer er war.

1986-87 habe ich während eines BKP-Aufenthaltes in Berlin ein Streichquartett For Four or More geschrieben, in dem live-elektronische Transformationen der vier Streichinstrumente vorkommen. In einer ersten Version wurde dieses Werk auf den Darmstädter Ferienkursen 1986 vom Chronos-Quartett aufgeführt, in einer endgültigen Fassung dann für den Hessischen Rundfunk. Es ist wie eine befremdliche Reise durch sehr unterschiedliche und schwierige Landschaften komponiert, die schließlich aber auf vertrautem Gelände zur Ruhe kommt: eine vergleichsweise stabile Gruppe von 14 Akkorden (tonale Dreiklänge), die wie ein Choral erscheinen.

Dieselben 14 Akkorde bilden jetzt den Anfang von VSTO (sie mussten es sein) und setzen so mein erstes Quartett For Four or More fort. Wieder finden sich live-elektronische Klangumwandlungen, die aber in einer zurückhaltenderen - und vielleicht verfeinerteren - Weise eingesetzt werden. Diese Klangumwandlungen leiten sich von Computer-Programmen her, die Nicola Bernardini entwickelt hat und die die ungewöhnliche Weise bestimmen, in der die vier Instrumente die acht Synthesizer, an die sie angeschlossen sind, steuern. Der rein akustischen Erscheinung der Instrumente wird oft ein etwas rauer elektronisch verstärkter Klang gegenübergestellt. Jedes Instrument ist mit einem Kontaktmikrofon über einen Pitch-to-MIDI-Converter an den Computer angeschlossen. Dieser dann steuert den Synthesizer. Ab und zu werden die Töne der Streichinstrumente selber durch zwei Harmonizer mikrotonal modifiziert.

Die Struktur der Komposition ist sehr einfach, beinahe klassisch: drei unterschiedene Satzcharaktere, die miteinander verbunden sind. Jeder Satz teilt sich in acht Variationen oder Untersektionen, oft einer Rondo-Form ähnlich. Die Zahl 8 war Scelsis Lieblingszahl. Sie bildet - obwohl ich keinen systematischen Gebrauch von ihr mache - das konzeptuelle Grundgerüst der Komposition.

Alvin Curran

6. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Mittwoch, 25.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

GEORGE CRUMB

Black Angels

KLAUS HUBER

Von Zeit zu Zeit

HELMUTLACHENMANN

Gran Torso

Bemer Streichquartett

Alexander van Wijnkoop (1. Geige)

Christine Ragaz (2. Geige)

Henrik Crafoord (Bratsche)

Angela Schwartz (Violoncell)

GEORGE CRUMB: *Black Angels (Dreizehn Bilder des Dunklen Landes) (Bilder I)* für elektrisches Streichquartett (1970)

Weggang

1. Threnos I: Nacht der elektrischen Insekten (Tutti)
2. Klänge von Knochen und Flöten (Trio)
3. Verlorene Glocken (Duo)
4. Teufels-Musik (Solo: Cadenza accompagnata)
5. Danse Macabre (Duo)
(Duo alternativo: Dies Irae)

II. Abwesenheit

6. Pavana Lachrymae (Der Tod und das Mädchen) (Trio)
(Solo obbligato: Insektenklänge)
7. Threnos II: Black Angels! (Tutti)
8. Sarabanda de la Muerte Oscura (Trio)
(Solo obbligato: Insektenklänge)
9. Verlorene Glocken (Echo) (Duo)
(Duo alternativo: Klänge von Knochen und Flöten)

III. Rückkehr

10. Gottesmusik (Solo: Aria accompagnato)
11. Alte Stimmen (Duo)
12. Alte Stimmen (Echo) (Trio)
13. Threnos III: Nacht der elektrischen Insekten (Tutti)

Black Angels (Dreizehn Bilder des dunklen Landes) war als eine Art Gleichnis auf unsere von Unheil bewegte heutige Welt gedacht. Hierauf beziehen sich die zahlreichen quasi-programmatischen Anspielungen, wenngleich der zentrale Gegensatz - Gott-Teufel - mehr als eine rein metaphysische Realität bedeutet. Das Bild des "schwarzen Engels" ist ein traditionelles Mittel, mit dem die mittelalterlichen Maler den gefallenen Engel darstellten.

Die *Black Angels* zugrundeliegende Struktur ist ein großer bogenartiger Entwurf, der zwischen die drei "Threnoi" eingelassen ist. Das Werk beschreibt die Reise der Seele. Deren drei Stadien sind Weggang (Abfall von der Gnade), Abwesenheit (geistige Vernichtung) und Rückkehr (Erlösung).

Wenn die Zahlensymbolik von *Black Angels* dem Ohr auch nicht immer vernehmlich ist, so wird sie genau in der musikalischen Struktur widergespiegelt. Diese "magischen" Verhältnisse drücken sich auf verschiedene Weise aus: so z.B. als Phrasenlänge, Gruppe einzelner Töne, Dauern, Wiederholungsmuster u.ä. Ein wichtiges Tonhöhenelement in diesem Werk - die absteigende Folge E, A, Dis - symbolisiert zugleich die Schicksalszahlen 7 bis 13. An bestimmten Punkten der Partitur erscheint eine Art ritualisiertes Zählen in verschiedenen Sprachen, darunter Deutsch, Französisch, Russisch, Ungarisch, Japanisch und Suaheli.

Es finden sich in *Black Angels* die verschiedenartigsten Allusionen an tonale Musik: ein Zitat aus Schuberts Streichquartett "Der Tod und das Mädchen" (in der Pavana Lachrymae und als mattes Echo auf der letzten Seite des Werkes); eine originale stilistisch synthetische Sarabande; das durchgehaltene B-Dur in der Gottesmusik; und verschiedene Anklänge an die lateinische Sequenz Dies Irae. Reichlich vorhanden sind klassische musikalische Symbole wie der Diabolus in musica (das Tritonusintervall) oder auch der "Teufelstriller" (aus Tartinis gleichnamiger Sonate).

Die elektrische Verstärkung der Streichinstrumente bringt höchst surrealistische Effekte hervor. Dieser Surrealismus wird durch die Verwendung bestimmter ungewöhnlicher Streichereffekte erhöht: durch Pedaltöne (die bewusst obszönen Klänge der Teufelsmusik); Streichen auf der falschen Seite der Saiten (um Effekte zu erzeugen, die an ein Violen-Consort erinnern); Trillern auf der Saite mit einem Fingerhut auf dem Finger. Die Spieler bedienen außerdem Maracas, Tam-Tams und mittels Wasser gestimmte Gläser, die in der Gottesmusik auch wie bei einer Glasharmonika mit einem Bogen gestrichen werden.

Black Angels war ein Kompositionsauftrag der University of Michigan und wurde vom Stanley Quartet uraufgeführt. Die Partitur trägt die Unterschrift: "*beendet am Freitag, den 13. März 1970 (in tempore belli)*".

George Crumb

KLAUS HUBER: Von Zeit zu Zeit (1984/85)

Das zweite Streichquartett entstand in der jetzigen Fassung in den Jahren 1984 und 1985, nimmt aber auch frühere Konzeptskizzen auf, die ich immer wieder zurückstellte, besonders, weil mir die Konzentration auf mein oratorisches Werk 'Erniedrigt-geknechtet-verlassen-verachtet' (1975 / 1978-1983) weder Zeit noch Kraft übrigließ, mich auf ein zerbrechliches kammermusikalisches Vorhaben einzustellen. Anstelle einer Werkeinführung (wie solche immer noch üblich sind) möchte ich allgemeine Überlegungen zur Situation des Kunstschaffenden und zum Schaffensprozess, wie sie mich während der Arbeit am Streichquartett beunruhigend herausforderten, formulieren. - Zum Streichquartett selber nur soviel, dass in ihm die Auseinandersetzung mit der Problematik musikalischer Zeitstruktur und Zeitrezeption auf verschiedensten Ebenen, in differenziertesten Räumen das innerste Thema meiner Arbeit war.

Klaus Huber

Anlässlich seines Trios Ascensus (1969) hat Klaus Huber aufs Spezifische des Kammermusikalischen verwiesen. Seit der Wiener Klassik seien vorzugsweise hier *wagemutige Vorstöße in kompositorisches Neuland* unternommen worden, hätte es sich zugleich als empfänglich erwiesen gegenüber mancherlei Tendenzen zur *Introversion des musikalischen Geistes*.

Neue Wege musikalischer Introversion hat bereits Klaus Hubers erstes Quartett aufgezeigt, das unter dem Titel *Moteti-Cantiones* 13 kurze Einzelsätze zur Darstellung einer "inneren Handlung" verschränkte. Vergleichbares ist auch im zweiten Quartett *Von Zeit zu Zeit* mit seiner Abfolge von zehn kürzeren Sequenzen angelegt, die sich zumeist nicht gegeneinander abheben, sondern zu einer einzigen, keineswegs aber geradlinig forterzählten "Geschichte" zusammenfügen.

Es fällt auf, dass beide Werke in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft von großdimensionierten Oratorien entstanden, deren Texte - trotz ihrer wohlbeabsichtigten Signalwirkung nach draußen - vertiefter Innerlichkeit zustreben:

Soliloquia (Augustinus)

1959-1964

Erniedrigt-geknechtet-verlassen-verachtet

1975-1983

Motetti - Cantiones

1962-1963

Von Zeit zu Zeit

1984-1985

(dazu frühere Skizzen)

So wie im früheren Quartett die Reihe der Motetus- und Cantio-Sätze durch Interventionen von höchster Kraft und nahezu illustrativer Vehemenz aufgebrochen wird, so gibt es auch im neuen Quartett eine Reihe von Durchbrüchen. Kurze und gewaltsame zunächst, wie einmontiert in Zonen leiser und leisester Musik. Gegen sie setzen sich aber bald breit strömende und ausdrucks gesättigte Abschnitte durch, deren Etikettierung *In modo choralis* aber wohl eher auf choralmäßige Dichte, Intensität und Geschlossenheit abhebt als auf den erkennbaren Nachvollzug etwaiger eingearbeiteter Chormelodien.

Klaus Hubers neues Werk zwingt durch sein fortwährendes Aufsuchen extremer Bereiche der Dynamik, der Spielarten und der (oft vierteltönigen) Feinintervallik zu konzentriertem Hören. Auch ist der gewohnte regelmäßige Zeitfluss nicht nur durch Temposchwankungen, ständig überspielte Zählzeiten und das enge Nebeneinander relativ langer und sehr kurzer Notenwerte empfindlich "gestört", sondern dazu durch eine Vielzahl eingestreuter Fermaten, die suggerieren könnten, es herrsche zeitweilige "Zeitlosigkeit".

Die letzte der 10 Sequenzen ist als "Fragment" bezeichnet; sie hat keinen rechten Schluss, sondern bricht unvermittelt ab. Soll es weitergehen? Hubers eingangs notierter Hinweis "I. Satz" steht vorsichtshalber zwischen Klammern - fast so, als wolle sich der Komponist keinesfalls auf weitere Sätze festlegen.

Bezüglich des Titels wollte Klaus Huber, skeptisch gegenüber dem Nutzen üblicher Werkeinführungen, lediglich angemerkt wissen, dass in seinem Quartett *die Auseinandersetzung mit der Problematik musikalischer Zeitstruktur und Zeitrezeption auf verschiedensten Ebenen, in differenziertesten Räumen das innerste Thema* seiner Arbeit war.

Dass Musik sich als "Zeitkunst" ereignet, ist eine Binsenwahrheit. Gerade Komponisten des 20. Jahrhunderts zeigten sich nicht nur vom strukturellen Aspekt (*Zeitmaße, Zeitebenen, Zeitströme*), sondern weit stärker noch vom Symbolgehalt kompositorisch begrenzter und erfüllter Zeitstrecken fasziniert; so etwa Olivier Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps*), Bernd Alois Zimmermann (*Omnia tempus habent, Tempus loquendi*) oder Luigi Dallapiccola (*Tempus destruendi - tempus aedificandi*) - und jetzt auch Klaus Huber.

Klaus Schweizer

HELMUT LACHENMANN: *Gran Torso* (1971/72)

Die Konventionalitäten der Einrichtung "Streichquartett", einer mittlerweile über 200 Jahre alten Klanggemeinschaft, die spieltechnischen Möglichkeiten der vier Instrumente als Ensemble, die Verdichtung komplexer kompositorischer Prozesse auf vier einzelne, verwandt tönende Stimmen, sind in *Gran Torso* ganz und gar ausgenutzt. Sie werden aber gleichzeitig zu Bruch komponiert, so dass die Komposition nicht nur einlöst, was der Titel meint, sondern ebenso verursacht, was er bedeutet: *Gran Torso* - vollendete Unvollendetheit,

unabgeschlossene Vollkommenheit. Gilt die sprachliche Metapher "ein großer Wurf" als das besondere Prädikat für eine Komposition, die alle Dimensionen der gewählten Mittel in einer wie auch immer gearteten Einheit zusammenfügt, so bleibt in *Gran Torso* auch das Gegenteil wahr: Der Wurf lässt das Große auseinanderbrechen in Bruchstücke, die ihre partielle Einzigartigkeit bewahrt haben, zugleich aber Teil eines Ganzen bleiben. Wohl finden sich in jedem der Teilstücke Bestandteile der anderen, aber durch das Auseinanderbrechen haben diese Bestandteile andere Gestalt angenommen.

Was bei solchem Vorgang oft nur die Leere als verbindendes Element bewerkstelligen kann, bilden bei *Gran Torso* die Momente der Stille. Auffallend und vom Ohr Besitz ergreifend sind gerade jene Momente in dieser Komposition, in denen nichts geschieht und deren Präsenz das innere Ohr zur Aktivität zwingt.

In keiner mir bekannten Streichquartettkomposition weitet sich Stille so aus wie hier, wo sie den klingenden Ausbrüchen eine solche Unmittelbarkeit verleiht, die zuerst immer erschreckt. Es lässt sich sowohl vom Höreindruck als auch beim Studium der Partitur feststellen, dass die eigentliche Kompositions-idee - die auskomponierte Unbegrenztheit der Stille und des Stillstandes - durch die unterschiedlich langen "Partikel" instrumentaler Ton- und Geräuschkombinationen erst richtig wirksam wird. Zwar ist das strukturelle Eigenleben der klingenden Teile auch beim erstmaligen Hören sofort in seiner Folgerichtigkeit und komplizierten Einfachheit erlebbar, die Dauern der ereignislosen Momente aber lassen sich im charakteristischen Wechsel mit den Klangereignissen viel lebendiger wahrnehmen. Anders gesagt: Die organisierte Vielfalt der Klangereignisse konzentriert die Aufmerksamkeit auf die Momente der Stille und des Stillstandes, so, als steigere sich in ihnen noch einmal die Komplexität des Klingenden.

Man könnte diesen Aspekt der Stille und des Stillstandes als überdeutet abtun und einfach von "Pausen" sprechen. Nun haben aber Pausen Eigenschaften, die in *Gran Torso* zwar vorkommen, aber durch den Kontext mit den klingenden "Bruchstücken" immer wieder anders wirksam werden. Pausen markieren keinen Stillstand, sondern bilden Zäsuren, sind Ruhemomente vor dem Sturm, Gliederungskrücken. Zwar herrscht die Stille ebenso in den Pausen, nur hören kann man sie nicht. Ihre Lautlosigkeit kümmert sich nicht um die mehr oder weniger laute Umgebung. Der Lärm - das musikalische Fortissimo - vermag sich so gegen die Stille zu behaupten, dass diese nicht mehr wahrgenommen wird, obwohl sie doch ständig präsent ist. Auch der Begriff "Stillstand" meint nicht so sehr das, was einem oberflächlich das "Stillgestanden", also eine Art von Bewegungslosigkeit suggeriert, sondern er meint das Aufder-Stelle-Treten, das Innehalten - Festhalten von expressiven Momenten, Momenten der Selbstvergessenheit, der Ekstase in unterschiedlicher Gestalt, sei es Trauer oder Ausgelassenheit. Eigen ist ihnen allen, was sich hinter dem Begriff des "Ostinato" verbirgt: das Wiedererscheinen desselben, das sich aneinanderreihet und andauert. Die Minimal-Musik nutzt diese Qualität. Allerdings schlägt diese deshalb so häufig um in Monotonie und Automation, weil das Umfeld dieser Stillstände aus demselben Material besteht. Mir fallen bei dem Begriff "Stillstand" in Verbindung mit Lachenmanns *Gran Torso* die von Schumann so merkwürdig missverstandenen "himmlischen Längen" der Werke Franz Schuberts ein, wo die symphonische, kammermusikalische oder Soloinstrumentale Sprache immer wieder steckenbleibt in um sich kreisenden, gleichorganisierten Feldern, wo das immer wieder Gleichgesagte seine Bedeutung mit einem Mal verwandelt und der Genuss am ständig Wiederzuerkennenden umschlägt in Leere, Sprachlosigkeit, ja in Stagnation, trotz heiter aneinandergereihter, gleichklingender Figurationen.

Soviel lässt sich über den Komponisten von *Gran Torso* - wie auch über Schubert - sagen, dass jene Stillstände eine wesentliche kompositorische Konstante in ihren Werken darstellen und zugleich Einblicke gewähren in den individuellen Sprachcharakter. Wer Lachenmanns langjährigen Kampf in Schrift und Wort gegen Hörgewohnheiten einer noch immer an den Alten festklebenden Hörträgheit kennt, wird diese kompositorischen "Nullstellen" auch als Appelle deuten, in dieser Stille die eigenen nervösen Hörsüchte zu hinterfragen. Sie bieten Raum, einer neuen Ästhetik die Sinne zu öffnen, indem die verbrauchten Hörgewohnheiten umgewandelt werden in eine neue Wahrnehmungsbereitschaft.

Ob nun diese "Bruchstücke", aus denen sich die Komposition zusammensetzt, als Teile eines Satzes, als vier einzelne geschlossene Sätze oder als vier Variationen ausgewählter "Keimzellen" gedeutet werden, ist unerheblich. Es gibt keinen Anhaltspunkt, der deutlich macht, woher und wohin sich Entwicklung vollzieht. Jeder Teil könnte die "Exposition" der anderen sein. Charakteristisch indes bleibt die Präsenz der Stille und ihre jeweilige Funktion. Sie behauptet sich im ersten Teil, indem sie das Zusammendrängende auseinanderzwingt; sie verhindert im zweiten Teil klangliche Entfaltung, wobei sie sich selbst durch unendlich zarten Klang vertreten lässt; im dritten durchlöchert sie die Kontinuität der einander zugeordneten Gestalten, bis diese sich in der Repetition zusammenfinden; im letzten schließlich lässt sie den zusammengepressten Akzentuierungen nur noch für winzige Augenblicke Raum zum Hindurchbrechen.

Hans-Peter Jahn

7. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Samstag, 28.1.1989
Akademie der Künste
20.00 Uhr

MORTON FELDMAN	Structures
FRANCO DONATONI	Das Auge des Herzens (1981)
KRZYSTOF PENDERECKI	Quartetto per archi no 2

FRANK MICHAEL BEYER	Streichquartett Nr. 3 "Missa"

Wilanow-Quartett

Tadeusz Gadzina (1. Geige)
Pawel Losakiewicz (2. Geige)
Ryszard Duz (Bratsche)
Marian Wasiólka (Violoncell)

MORTON FELDMAN: Structures for String Quartet (1951)

Zu Morton Feldmans bekanntesten Neuerungen gehört die graphische Partitur, die dem Ausführenden eine bestimmte Entscheidungsfreiheit - zum Beispiel auf dem Gebiet der Tonhöhe - einräumt. Das hier in Rede stehende Werk gehört nicht zu dieser Art. Es ist wie jedes klassische Quartett vollständig notiert. Man hat sogar gesagt, dass es gut als Beispiel dafür dienen könnte, wie der Komponist selber seine graphischen Partituren ausführen wurde. Genau dies hat Feldman getan. Er skizzierte eine Figuration musikalischer Ereignisse innerhalb der vorgesehenen Ausführungszeit und füllte diesen Graph so lange, bis er ihm zusagte. Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass es sich nicht im wörtlichen (mathematischen) Sinne um einen Graphen handelte, sondern eher um eine allgemeine Hilfe, die Ereignisabfolge festzulegen. War dies geschehen, übertrug Feldman das Material in eine präzise notierte konventionelle Partitur, so dass die Aufführung dieses Stückes vergleichsweise genau festgelegt war. Diese besondere Kompositionstechnik hat er nur zweimal genutzt, das eine Mal in dem hier beschriebenen Fall, und das andere Mal - auch 1951 - bei einem Klavierstück für Merce Cunningham, das jener dann als Variations für einen Solo-· Tänzer choreographierte.

Structures for String Quartet ist eine kurze einsätzig Komposition, die so leise wie möglich gespielt werden soll - eine andere Eigenart Feldmans. Die 'Strukturen' des Stückes folgen in recht geradliniger Weise aufeinander. Der Anfang ist pointilistisch und von lockerer Textur. Dem folgt eine Reihe von - wie ich sie mangels eines besseren Wortes nenne - quasi-ostinaten Passagen. Jede dieser Passagen ist ein beinahe exaktes Ostinato ähnlich jenen Bandschleifen, die wir aus der elektroakustischen Musik her kennen. Vier von ihnen erscheinen in einer Folge, die jeweils durch einfach Akkorde gegliedert ist. Eine zweite pointilistische Passage ähnlich der ersten schließt sich an. Ihr folgen zwei weitere Quasi-Ostinati und nochmals eine an den Beginn gemahnende Schlusssektion. Die Dialektik der Komposition ist solchermaßen eine von Leere gegen Dichte, von Unregelmäßigkeit gegen Periodizität.

Lejaren Hiller

KRZYSZTOF PENDERECKI: Quartetto per archi no 2 (1968)

Die Komposition des Quartetto per archi no 2 wurde 1968 in Essen, wo Penderecki eine Gastprofessur an der Folkwangschule versah, beendet. Es wurde im selben Jahr vom Parrenin-Quartett anlässlich der Berliner Festwochen uraufgeführt. Dieses Werk - ebenso wie das erste Quartett von mittlerem Umfang (rund 11 Minuten) - unterscheidet sich nachhaltig von seinem Vorgänger.

Zwei höchst unterschiedliche Tonsatzcharaktere werden exponiert und im Verlauf der Komposition miteinander in einem Dialog gesetzt. Der "Lento molto"-Charakter des Beginns ist durch die langsamen Glissandi und die unregelmäßig-langsam rhythmischen Bildungen charakterisiert, denen die raschen Tongirlanden des "vivace"-Charakters entgegengestellt sind, die sich im Laufe dieses Formteiles immer weiter beschleunigen bis zu einem Flimmern der höchstmöglichen Töne der jeweiligen Instrumente. Nach dem ausgiebigen "vivace"-Teil, der die Position und Bedeutung eines Mittelteils bekommt, kehrt der "lento-molto" als eine Art Reminiszenz zurück, wird jedoch nach ganz kurzer Zeit vom "vivace" konterkariert, das seinerseits ebenso als Reminiszenz verstanden werden könnte. Ein letzter "lento-molto"-

Abschnitt, in dem noch einmal kurze "vivace"-Figurationen aufblitzen, bringt das Stück zu seinem Ende.

Penderecki setzt an die Stelle motivisch-thematischer, ja selbst rhythmisch- diasthematischer Signifikanz gleichsam amorphe Klangstrukturen, die er in einem dialogisierenden Verfahren zueinander in Beziehung setzt.

Klaus Ebbeke

FRANK MICHAEL BEYER: Streichquartett Nr. 3 "Missa" (1985)

Kyrie
Gloria
Sanctus
Agnus Dei

Eine Messe für Streichquartett - also ohne Worte - scheint zunächst ungewöhnlich. Zielt die Komposition auf das verborgene Medium der Sprache, den spezifischen Inhalt oder die Form?

Kyrie - Gloria - Sanctus - Agnus Dei sind durch die Jahrhunderte gleichsam zu Topoi auch der musikalischen Vorstellung geworden, Brückenschläge zwischen einer objektiven und einer subjektiven Welt. So konnten für mich die wunderbaren Textgestalten in ihrer Doppelschichtigkeit von innerer Dynamik und Kontemplation zur Anregung für ein reines Instrumentalwerk werden. Ich zielte auf den neuen Freiraum in Gebundenheit, den Strawinsky einmal das *Königreich der Phantasie* nannte.

Die vertonten vier Sätze des Ordinarium werden von mir in ihrer spezifischen architektonischen Gliederung nachvollzogen. Der Verzicht auf jegliche Art von Sprachmelodie ermöglichte mir dabei eine differenzierte musikalische Semantik. Durch diese weit gefächerte Ausdrucksskala konnte ich in Kyrie und Agnus Dei den Introitus zum Marienfest *Gaudeamus omnes in domino* in die Gesamtform wie ein geheimes Motto einbeziehen.

Frank Michael Beyer

BÉLA BARTÓK: 4. Streichquartett (1928)

I.

Die fünf Sätze des 1928 entstandenen Vierten Streichquartetts bilden eine "Brückenform", wie sie im sechs Jahre später entstandenen Fünften Streichquartett wiederholt wird. Im vierten Satz wird der zweite in charakteristischer Weise gespiegelt, und erster und fünfter Satz sind durch das Aufgreifen prägnanter Formulierungen miteinander verbunden: Im Vierten Quartett erscheint die Melodik der Überleitung zwischen Haupt- und Seitenthema im Kopfsatz als Thema des Finales, und beide Sätze schließen mit derselben Bewegung, die in jener mottoartigen Prägung gipfelt, die bereits das Hauptthema zusammenfasst. *Der langsame Satz bildet den Kern des Werkes, schreibt Bartók, die übrigen Sätze schichten sich um diesen.*¹ Steht im Zentrum des Fünften Quartetts das Scherzo alla bulgarese mit dem charakteristischen Rhythmus 4+2+3/8, so entfaltet sich hier zunächst eine langgezogene, frei deklamierende Melodie, die als kunstvolle Spiegelung der volkstümlichen *hora lunga* verstanden werden kann². Bartók charakterisiert die *hora lunga*-Gesänge so: *Es seien eigentlich nur die Varianten einer einzigen Melodie ... , deren improvisationsartiger Vortrag mit den Vortragenden und ihrer momentanen Eingebung stets wechselt. ... Die ganze Hora lunga-Melodie hat instrumentalen Charakter; vielleicht ist ihr Ursprung auf irgendeine Instrumentalmusik zurückzuführen.*³ Deklamation und Tanz, "Parlando rubato" und "Tempo giusto" - die Grundtypen volksmusikalischer Artikulation bilden die Polarität, in der Viertes und Fünftes Quartett in ihrem jeweiligen Kern aufeinander verweisen.

II.

Im Schaffen Bartóks bildet das Vierte Quartett zusammen mit der Sonate für Klavier, dem Klavierzyklus *Im Freien* (beides 1926) und dem Dritten Streichquartett (1927) eine Werkgruppe, in der grundsätzliche Fragen des musikalischen Materials zu Ende gedacht werden. Es könnte scheinen, als ob Bartók in späteren Werken die hier erreichte Radikalität vermieden habe, dass er "gefälliger" geworden sei. Abgesehen davon aber, dass Ergebnisse auch des musikalischen Denkens nicht einfach zurückgenommen werden können: Die Melodielinie, mit der das Sechste Quartett von 1939 beginnt, ist wohl ohne das Vierte nicht vorstellbar. Die Grundfrage, die man aus den Partituren ablesen kann, zielt auf das Verhältnis von Halbton und Ganzton zueinander, unabhängig von ihrer Einfügung in eine übergeordnete diatonische Leiter welcher Struktur auch immer. Das Vierte Streichquartett beginnt mit einem zweigliedrigen kontrapunktischen Satz.

¹ In der Vorbemerkung zur Taschenpartitur (U.E. 9788 W.Ph.V. 166).

² Peter Laki, Der lange Gesang als Grundtyp der internationalen Volksmusik, in: *Studia Musicologica* 24/1982, S. 393-400.

³ *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München 1923 (Nachdruck Budapest 1966), S.X f.

Allegro, $\text{♩} = 110$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

meno f

meno f

meno f

meno f

ff

f

meno f

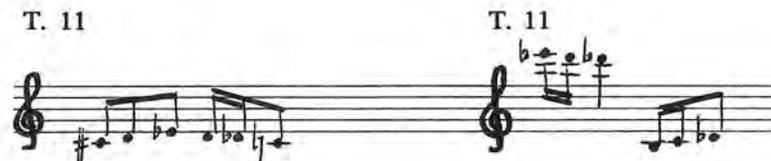
Im ersten Glied stehen die Halbtonschritte $e' \dots f'$ und $f' - fis''$ im Abstand der kleinen None, dann die Ganztonschritte $f - es' - des'$ und $e'' - d'' - c''$ im Abstand der großen Septime. In der Distanz erscheinen also die beiden Formen des gespreizten Halbtonschritts, während die Progression vom Halbton- zum Ganztonschritt verläuft, und dies wird durch den eingefügten Halbton-Ganzton-Halbtonwechsel $f' - fis'' - es' - f' - dis'' - e''$ noch intensiviert. Die fallenden Terzen im zweiten Takt sind auf die vom Grundton C aufsteigenden Sextschritte bezogen; diese wiederum spannen das Halbtonelement über fast drei Oktaven von C zu h' aus.

Das zweite Glied dieses Anfangs wird mit dem ersten durch die Großterzbeziehung der Anfangstöne e' und c' verbunden, und die fallende Sext $a - c$ in der Bratsche bezieht sich auf die aufsteigende $C - A$ des Violoncellos in Takt 1. Die große Terz wirkt sich weniger in der Melodiebildung aus; ihre wesentliche Funktion ist die Herstellung von Distanzen. Dies geschieht in großem Rahmen, denn erster und fünfter Satz des Werkes stehen in C, der zweite Satz steht in E und der dritte in As. Innerhalb des ersten Satzes steht das Hauptthema in C und das Seitenthema in As, und dabei wird deutlich, dass diese Distanzen nicht mit dem Verhältnis tonaler Ebenen zueinander gleichgesetzt werden können: In der Exposition werden die zwei zueinander symmetrischen chromatischen Dreitongruppen $h - c' - des' / des'' - d'' - es''$ zur Basis As in Beziehung gesetzt, in der Reprise aber die um eine große Terz entfernten Dreitongruppen $f - is - gis - a / a - ais - h$ nicht etwa zu E, sondern zu Fis in Konstellation gebracht. Die Distanzen werden intervallisch, nicht funktional bestimmt - so auch in den ersten vier Takten.

In Takt 5-7 tritt "Klangbewegung" an die Stelle der Kontrapunktik. Der viertönige chromatische Klang $c' - cis' - d' - dis'$ wird aufgebaut und in den gantzönigen Klang $b - c' - d' - e'$ verwandelt, in den hinein das "Motto" erklingt (um einen Ganzton zu tief), das hier als Zerlegung des chromatischen Klangs $b - h - c' - des'$ verstanden werden kann: insgesamt eine

Spiegelung des kontrapunktischen Halbton-Ganzton-Halbtonwechsels in Takt 1-2. Durch solche Beziehungen werden auch formale Distanzen bezeichnet: Am Ende der Exposition erklingt der chromatische Klang cis'-d'-dis'-e', dessen Zentralton e' ist, und gegen Ende der Reprise der oktavgesprenzte Ganztonklang gis'-ais'-c''-d''', dessen Grundton das zu e' in Großterz-Distanz stehende gis ist.

Das Hauptthema wird durch die erwähnte, mottoartig das ganze Werk bestimmende Prägung abgeschlossen.



Zwei chromatische Dreitongruppen sind so ineinandergefügt, dass sie sich mit zwei Tönen überschneiden. Stellt man das Seitenthema daneben, so zeigt sich, dass die Dreitongruppen dort gleichsam um einen Schritt gegeneinander verschoben sind, so dass sich die symmetrisch auf einen Ton bezogene Konstellation bildet. Aus solchem Arbeiten mit den kleinsten Elementen entfaltet sich die Bewegung im ersten Satz des Quartetts. Er ist dem dreiteiligen Formschema von Exposition, Durchführung und Reprise gemäß angelegt. Die Einzelheiten des Verlaufs können nicht mehr beschrieben werden; wichtig ist allein, dass das "Motiv" (im Wortsinn) deutlich geworden ist.

III.

Die Beziehung zwischen dem zweiten und vierten Satz wird sowohl von der Großterzdistanz E-As wie vom Halbton-Ganztonwechsel bestimmt. Die wesentliche Linie verläuft im zweiten Satz in Halbtonschritten innerhalb der Quinte e-h.



Im vierten Satz beginnt sie auf as, verläuft aber nicht durchweg in Ganztonschritten: Nach dem vierten Ton wird ein Halbtonschritt eingefügt, so dass die Quinte es' erreicht wird, und durch einen weiteren Halbton zwischen f und ges' wird der Oktavrahmen eingehalten. Die Kombination von lydischer Quinte und mixolydischer Quarte im Sinn einer "Polymodalität", wie Bartók selber sie theoretisch entwickelt hat ⁴, sichert die für das Fugato erforderliche Quintstruktur, die dann als Quintkette der Einsatzstufen as-es'-B-f' auskomponiert wird. Bartók könnte für das Verfahren, in zwei in Großterzdistanz zueinander stehenden Sätzen "dasselbe" in charakteristischer Modifikation zu formulieren, ein bestimmtes Vorbild gewählt haben: Beethovens Klaviersonaten op. 109 und 110. Die E-Dur-Sonate schließt mit der Melodie gis'-e'-dis'-h, die As-Dur-Sonate beginnt mit c''-as'-des''-b'; beide Melodien beginnen mit dem Schritt vom Terz- zum Grundton, und dann bewegen sie sich in entgegengesetzte Richtungen, in op. 109 abwärts und in op. 110 aufwärts, doch klingt der Sarabandenrhythmus im zweiten Takt von op. 110 nach. An der Stelle des Hiatus zwischen den beiden Beethoven-Sonaten würde sich dann bei Bartók der langsame Satz, das Zentrum des Quartetts, entfalten -

⁴ Harvard-Lecture I/, in: Benjamin Suchoff (Hrsg.), Béla Bartók Essays, London 1976, S. 370 f.

ein faszinierendes Gedankenspiel zum Verhältnis von "Innen" und "Außen" von musikalischen Werken. Im Fünften Quartett sind die intervallischen Distanzen zwischen zweitem und viertem Satz insgesamt wie den einzelnen Formulierungen etwas anders, so dass ein direkter Vergleich nicht durchgeführt werden kann.

IV.

Der Mittelsatz ist dreiteilig (Takt 1-32/33, 33-54/55, 55/56-71). Im ersten Teil werden vor einem Klanghintergrund vom Violoncello drei "Strophen" der *hora lunga* - Melodik vorgetragen, die auf d, f und h' ansetzen: Dem Zentralton D folgen die kleinen Ober- und Unterterz als Strukturtöne. Im zweiten Teil wird die Melodie zunächst von der Violine I übernommen; sie erklingt auf es^{'''}. Die Verlagerung der Klangregion hat gleichsam eine Halbtondehnung mit sich gebracht. Die Rücknahme der Melodik zu Tonwiederholungen im äußersten Pianissimo lässt diese Takte wie einen entrückten Mittelteil im Satzverlauf erscheinen. Es folgen jedoch die Position der kleinen Ober- und Unterterz, ges' und c', die in der "agitato" beginnenden Linie der Violine II verschmolzen werden. Die vom Zentralton D des Satzes aus als halbtonverschobene Unterterz erreichte Position C ist aber zugleich das tonale Zentrum des ganzen Werkes. Durch dieses Gewicht entsteht eine übergreifende, zur Terz c'-e' in Takt 54/55 führende Bewegung. Die Stelle hat also wesentliche Bedeutung für die formale Struktur des ganzen Werkes.

Der dritte Teil des Satzes ist zweigliedrig (Takt 55/56-63, 64-71). Zuerst entfaltet sich ein zweistimmiger, von gleichmäßigen Klängen begleiteter kontrapunktischer Satz, der mit den pentatonischen Wendungen c-C-A-e und h-e'-fis'-cis' beginnt und mit den Quartschritten F-C und b-es' schließt. Dieser Schritt ist nicht nur halbtonverschoben gegenüber h-e', mit dem c-moll-Klang in Takt 63 wird sowohl auf die Terz c'-e' in Takt 54/55 wie auf die um den Ton es^{'''} zentrierte Melodik der Takte 33-41 zurückgewiesen. Im folgenden Epilog wird die Melodik jener Takte aufgegriffen; sie steigt nun von b' aus in Ganztonschritten c''/c^{'''} zum Zentralton d^{'''} hinauf.

V.

Eine abschließende Bemerkung sei gestattet. Der Tonsatz Bartóks bleibt zentriert. Auch wenn die Konzentration des musikalischen Denkens auf die elementare Intervallik von Halbton und Ganzton dies nicht mehr erforderlich macht, behält Bartók die übergeordnete Orientierung bei. Wie dies im Einzelnen geschieht - in modalen Leitern, in "Polymodalität", in Terzzirkeln oder in anderen symmetrischen Ordnungen -, das Zentrum ist stets auszumachen. Dass diese Zentrierung aber von den Notwendigkeiten harmonisch-tonaler Gravitation freigehalten werden kann, beruht letztlich auf Bartóks Erfahrung mit der Volksmusik. Das konsequente Durchdenken der dort vorgefundenen Bildungen führt von diesen Konkretionen weg zu den elementaren Fragestellungen, die im Vierten Streichquartett in besonderer Klarheit Form geworden sind. Vielleicht ist die Situation des Vierten Streichquartetts ein zentraler Punkt der ungarischen Musikgeschichte, von dem aus etwa das Schaffen von Sándor Veress, György Ligeti und György Kurtág zu betrachten ist.

Andreas Traub

WITOLD LUTOSŁAWSKI: Streichquartett (1964)

Nachdem ich mehrere Werke für größere Ensembles geschrieben hatte, trug ich mich - seit 1961 - mit der Absicht, die seinerzeit angewandte Technik an einer Komposition für kleine Besetzung zu erproben. Das ist eine schwere und strenge Prüfung, weil hier alle

kompositionstechnischen Merkmale gleichsam offen auf der Hand liegen. Die koloristischen und dynamischen Möglichkeiten sind beschränkt, die Zahl der Töne, die gleichzeitig erklingen können, ist vermindert, und deswegen muss hier alles in noch stärkerem Maße als in einem Orchesterwerk ausgewogen und am rechten Platz sein.

...

Das Wichtigste (...) ist die erstmalige Konstruktion einer Form, die dann in einigen meiner späteren Kompositionen wiederkehrt. Ganz grob könnte man diese Form folgendermaßen kennzeichnen: Das ganze Werk besteht aus zwei Sätzen; der erste hat gleichsam weniger Gewicht als der zweite, ist Vorbereitung, "Engagement", bringt aber keine "Erfüllung". Er setzt sich aus einer Reihe von Episoden zusammen, die durch ein in verschiedenen Varianten wiederkehrendes Element getrennt sind. Der zweite Satz - essentieller als der erste und als "Vollendung" oder "Erfüllung" gedacht - ist der Hauptsatz und besteht nicht mehr nur aus kurzen, miniaturartigen Fragmenten. Zum ersten Male habe ich diese Form im Streichquartett angewandt, und ich sehe darin das Resultat mehrjährigen Nachdenkens über die große Form. In gewissem Maße realisiert sie das, was ich in meinen Kompositionen von der großen Form verlangt habe; und deswegen komme ich in einigen späteren Werken - natürlich mit gewissen Modifikationen - auf sie zurück nach dem Vorbild der Klassiker, die, hatten sie eine für ihre Zwecke passende Form gefunden, diese Form viele Male wiederholten.

...

Als ich mich des Ausdrucks "mobil" bediente, hatte ich die variable Länge der einzelnen Sektionen in den verschiedenen Stimmen im Auge, die sich aus dem Ad-libitum-Ensemblespiel ergibt. Da es nun in diesem Werk sehr lange, mehrere Minuten dauernde Sektionen gibt, entstehen - große Unterschiede zwischen den einzelnen Ausführungen. Daher bedurfte ich eines Terminus, der die durch die Ausführungsweise bedingte Beweglichkeit der Schichten des Werkes bezeichnet. In diesem Zusammenhang sei jedoch betont, dass diese Variabilität der langen Sektionen nicht das Ziel dieser Technik war; vielmehr handelt es sich hier einfach um gelockerte zeitliche Beziehungen, um eine spezifische Faktur, die man bildlich als "fließend" bezeichnen könnte in dem Sinn, wie man etwa von "fließendem" Gewebe, "fließender" Seide spricht. Das Komponieren nach dieser Methode ließe sich, so paradox das klingen mag, mit dem Skulptieren aus unvollständig festem, beinahe flüssigem Material vergleichen.

...

Die Technik des kollektiven Ad-libitum-Spiels bringt fraglos Vorteile mit sich. Sie hat aber auch gewisse Schwächen (mit denen man diese Vorteile bezahlen muss!). Zwar verdanke ich der Technik des Ad-libitum-Ensemblespiels eine so gewaltige Bereicherung in Rhythmik, Ausdruck und Faktur, wie sie mit keiner anderen Methode zu erzielen ist, allein der Preis dafür ist ein allzu großes Maß von Statik der Musik. Die harmonische Beweglichkeit - um in der früheren Terminologie zu sprechen - muss begrenzt sein, wenn der Komponist die völlige Kontrolle über die Organisation der Klanghöhe haben will. So ergibt sich die Notwendigkeit, diese zwei Techniken zu mischen oder jedenfalls so einander gegenüberzustellen, dass extreme Statik vermieden wird. Als Beispiel hierfür kann das Livre pour orchestre dienen und bis zum gewissen Grade auch das Violoncello Konzert. Ob das Quartett in puncto Aleatorik das am weitesten gehende Werk ist, wird die Zukunft zeigen, denn ich gedenke noch Werke zu schreiben, in denen das Ausmaß der Aleatorik viel größer sein soll als im Quartett (bei einem hohen Grad von Genauigkeit im Bereich der Organisation der Klanghöhe).

...

Ich sage mich keineswegs von der Motivik los. Ein Motiv liegt nicht nur dort vor, wo es sehr deutlich zu hören ist, sondern auch innerhalb der ad-libitum gespielten Schicht. Diese Schicht besteht vorwiegend aus einem Bündel von Stimmen, die verschiedene Varianten desselben Motivs spielen. Am Beispiel des Quartetts oder jeder anderen Komposition lässt sich das unschwer verfolgen. Diese Tatsache erleichtert die Identifizierung der einzelnen Klangflächen. Daher glaube ich auch nicht, dass das Motiv aus meiner Kompositionstechnik völlig eliminiert ist. Es spielt nur eine andere Rolle und ist vielleicht etwas verborgen. Erst dort, wo die Musik einstimmig wird, kommt es gleichsam an die Oberfläche. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Motiv im Monolog der ersten Violinen, der das Quartett eröffnet. Was das Oktavenmotiv anlangt, so hat es die Funktion, zwischen den einzelnen Episoden des Einleitungsteiles des Quartetts Unterbrechungen herzustellen. Man kann es natürlich ebenfalls als "Motiv" bezeichnen, obwohl seine Rolle völlig anders ist, als das bei den inneren, im Bündel der melodischen Linien verborgenen Motiven der Fall war.

...

Der Zusammenhang der einzelnen Sektionen untereinander, der einzelnen formalen Glieder oder Elemente ist völlig anderer Art - er beruht nicht auf motivischen Beziehungen. Wenn ich hingegen eine weitere charakteristische Stelle nennen soll, an der diese innere, verborgene Motivik auftritt, so möchte ich auf das abschließende Funèbre verweisen, wo das wohl sehr gut herauszuhören ist trotz der ganzen rhythmischen Kompliziertheit des Klangresultats der vier melodischen Linien die sich heterophonisch überlagern. Besonders deutlich wird es wegen des freien Tempos, in dem wir lange Noten und gleichzeitig Gruppen kürzerer Noten hören. Deshalb sind die vier Linien relativ deutlich auseinanderzuhalten. Man kann freilich die einzelnen Rhythmen nicht identifizieren, doch man kann sich zumindest vorstellen, woraus das endgültige Klangresultat entstanden ist.

...

Die Absonderung eines Satzes vom Funèbre an würde den irrigen Eindruck erwecken, dass etwas Neues beginne, während diese Musik doch organisch aus dem Vorhergehenden entspringt; sie ist, etwas überspitzt ausgedrückt, gleichsam der nächste Satz desselben Kapitels. Es kam mir darauf an, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die zwei Komponenten des Formganzen - nämlich Introduction und Hauptsatz - zu lenken, nicht aber fälschlich zu suggerieren, die Entwicklungsetappen des Hauptsatzes seien völlig selbständige Glieder.

...

Das Wort "funèbre" soll hier durchaus keine verborgenen außermusikalischen Inhalte suggerieren. Bildhafte Bezeichnungen verwende ich dort, wo es mir auf eine spezifische Art der Ausführung einer Sektion ankommt. Hier nun geht es um die Art der Expression, um die Farbe, um die Interpretationsweise. Mit dem Wort "funèbre" suggeriere ich den Musikern die gewünschte Wirkung eindringlicher, als wenn ich "grave" geschrieben hätte. Doch da es sich hier, wie gesagt, keineswegs um ein Werk mit Trauercharakter handelt, steht "funèbre" nicht als Satzbezeichnung, sondern lediglich als Interpretationsanweisung.

...

Tatsächlich kehrt das belebte Tempo in dem Sinne, in dem es zu Beginn des Hauptsatzes eingeführt wird, bis zum Ende des Werkes nicht mehr wieder, obwohl sich in diesem Schlussabschnitt noch mehrere etwas lebhaftere Episoden finden. Gleichwohl ist das für mich vom Beginn des Hauptsatzes bis zum Ende des Werkes ein unteilbares Ganzes im Hinblick auf den - ein wenig metaphorisch ausgedrückt - psychologischen Ablauf der Form. Unter diesem

Gesichtspunkt ist natürlich eine Gliederung in Einzelsätze unvereinbar mit der Tradition, weil sich dieses eine und unteilbare Ganze aus so unterschiedlicher Musik zusammensetzt wie dem Ende des Presto und dem Anfang des Chorals vor jenem Abschnitt des Funèbre, der ausschließlich aus sehr langen Notenwerten besteht. Doch ich meine, dass eine Musik, die starke Kontraste enthält, zugleich, und zwar durch ihren inneren "psychologischen" Ablauf, sehr eng zusammengehalten werden kann, und das liegt ja auch dem Aufbau dieses Werkes zugrunde.

...

Das Verhältnis der zwei Sätze ist im Grunde genommen ganz das gleiche wie in der zweiten Sinfonie. Woher kommt das? Da das Quartett das erste in dieser Form geschriebene Werke ist, will ich an dieser Stelle eine Erläuterung dazu geben. In der klassischen Musik, vornehmlich bei Haydn, Mozart und ihren Zeitgenossen, war der Hauptsatz des Werkes immer der erste Satz; das Finale dagegen war ein leichterer, vorwiegend heiterer Abschluss. In der Spätromantik, in Brahms' Sinfonik, gab es zwei Hauptsätze: den ersten und den letzten Satz. Sooft ich Sinfonien von Brahms hörte, hatte ich das Gefühl der Ermüdung und Überanstrengung. Um diesen Eindruck auszuschließen, versuchte ich selbst etwas zu schreiben, was in der Form große Proportionen aufweist und zugleich vom Hörer hundertprozentig konsumiert werden kann. Dabei verfuhr ich umgekehrt wie die frühen Klassiker, indem ich das Schwergewicht des Werkes auf das Ende verlagerte: auf den Hauptsatz im Quartett, das Finale im *Livre pour orchestre*. Die Form des Einleitungssatzes darf, damit der Hörer sich "engagiert" und in die sich abspielenden Klangereignisse "hineinwächst", nicht zu weite Konturen haben. Aus diesem Grunde habe ich hier - und in der Folge dann noch mehrmals - für den Einleitungsteil die Form, deren Faden gegen Ende unterbrochen und dann nur noch einmal ganz kurz aufgenommen wird. Nach einer Generalpause folgt ein Refrain, dessen Varianten nach jeder Episode wiederkehren. Es handelt sich hierbei um die Entwicklung - wenn nicht Wiederholung - desselben Prinzips, das ich zum ersten Mal im Quartett angewendet habe. Im Quartett gibt es aber keine Pausen und Schwankungen, weswegen dieser Teil hier auch nicht *Hésitant*, sondern einfach nur "Einleitungsteil" heißt. Ein gemeinsames Merkmal ist in beiden Werken die Unterbrechung jeder Episode durch etwas, was mehrmals in immer anderen Varianten wiederkehrt. Dieses Etwas ist das (...) erwähnte Oktavenmotiv. Es bildet eine Art musikalischen Faden. Die Anzahl der jedes Mal auftretenden Oktaven verringert sich mit der Entwicklung der Form, bis am Schluss das Motiv nur noch in rudimentärer, beinahe symbolischer Gestalt auftritt. Am Ende der letzten Episode schließlich erscheint das Motiv in seiner am stärksten entwickelten Form. Sowohl hier als auch im Refrain des ersten Teiles der Sinfonie unterliegt also der "Unterbrecher", das heißt das formale Element, das der Trennung der einzelnen Episoden dient, verschiedenen Umgestaltungen und wird gleichsam zu einem gesonderten Faden des Werkes. (...) Wir haben es hier mit einer spezifischen Taktik zu tun, die, bildlich gesprochen, darauf beruht, dass man gewissermaßen einen Unterdruck schafft, der nach Rekompensation verlangt. Das ist in groben Umrissen das Prinzip der großen Form - Resultat meiner Erfahrungen als Hörer der klassischen und Brahms'schen Musik und der Musik zahlreicher Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, die an der großen Form gearbeitet haben.

Witold Lutosławski

9. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Montag, 20.2.1989
Kammermusiksaal
20.00 Uhr

LAMONTE YOUNG	Five Small Pieces for String Quartet
MILAN KNÍZÁK	Alois Hába (XIII. Quartetto) - Antonin Dvorak (Smyčcový Kvartet E-moll) + Milan Knížák (UA)
GEORGE BRECHT	Streichquartett
NAM JUNE PAIK	Streichquartett (UA)
GIUSEPPE CHIARI	Streichquartett (UA)

MAURICIO KAGEL	2. Streichquartett
HORATIU RADULESCU	Infinit a fi nu poate fi infinit

Arditti String Quartet

Irvine Arditti (1. Geige)
David Alberman (2. Geige)
Levine Andrade (Bratsche)
Rohan de Saram (Violoncell)

Horatiu Radulescu (Elektronik)

LAMONTE YOUNG: Five Small Pieces for String Quartet, On Remembering a Naiad (1956)

Die *Five Small Pieces for String Quartet, On Remembering a Naiad* wurden zwischen dem 2. und 16. November 1956 in Los Angeles geschrieben. Ich war gerade 21 Jahre alt geworden und studierte Kontrapunkt und Komposition bei Leonard Stein, dem berühmten Pianisten und ehemaligen Assistenten Arnold Schönbergs. Stein machte mich einem breiteren Spektrum moderner Musik bekannt, und ich geriet langsam unter den völligen Bann des Werks von Anton Webern. Die *Five Small Pieces for String Quartet* waren die ersten Stücke, die ich mit Hilfe der Zwölftontechnik komponierte. Sie waren von Weberns Sechs Bagatellen op. 9 für Streichquartett und den *Fünf Orchesterstücken* op. 10 inspiriert, besitzen jedoch schon Elemente jenes Stils, den ich in meinen nachfolgenden Werken dieser Periode zu entwickeln begann. Die *Five Small Pieces* sind wesentlich ausgedünnter und transparenter als die [genannten] Werke Weberns. Sie zeichnen sich durch längere statische Abschnitte mit pulsierenden und ostinaten Figuren aus sowie schon durch eine Antizipation des Gehalts meiner späteren Werke. Ebenso stellen sie den Anfang meines eigenen musikalischen Vokabulars an intervallischen und akkordischen Strukturen dar, die Vorahnungen der "dream chords" bildeten, die nach und nach das primäre harmonische Material von *for Bass* (1957), *Trio for Strings* (1958) und schließlich die einzige tonale Grundlage für *The Four Dreams of China* (1962) wurden. Durch diese Werke kann somit eine der Entstehungslinien des Minimalismus in der Musik verfolgt werden.

La Monte Young

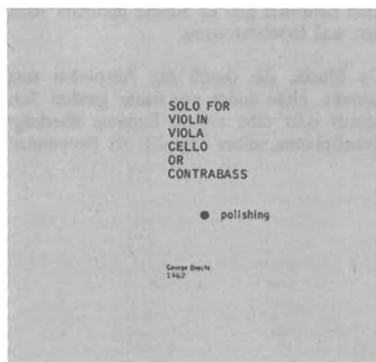
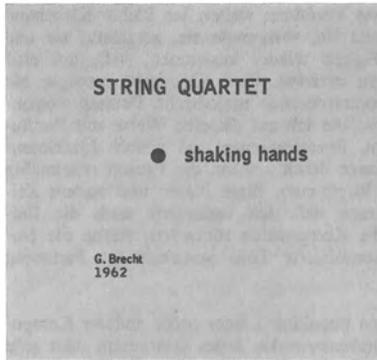
MILAN KNÍZÁK: Alois Hába (XIII. Quartetto) - Antonin Dvorak: (Smyčcový Kvartet E-moll) + Milan Knížák (1988)

In den Jahren 1963 und 1964 habe ich Schallplatten zu langsam oder zu schnell abgespielt, dadurch die Eigenart der Musik geändert und so neue Kompositionen geschaffen. 1965 begann ich, Schallplatten zu zerstören: sie zu zerkratzen, Löcher in sie zu bohren, sie zu zerbrechen. Indem ich sie wieder und wieder abspielte (was die Nadel und oft auch den Plattenspieler ruinierte), ergab sich eine völlig neue Musik - unerwartet, nervenaufreibend und aggressiv; Kompositionen, die nur eine, Sekunde oder (wenn die Nadel an einem tiefen Kratzer hängenblieb und dieselbe Stelle wieder und wieder spielte) unendlich lange dauerten. Ich entwickelte dieses Verfahren weiter. Ich klebte Klebeband auf die Schallplatten, übermalte sie, verbrannte sie, zerschnitt sie und klebte Teile verschiedener Platten wieder zusammen, usf., um eine größtmögliche Klangvielfalt zu erzielen. Eine Klebebaht erzeugte ein rhythmisches Element, das kontrastierende melodische Phrasen voneinander trennte. Später dann arbeitete ich auf dieselbe Weise mit Partituren. Ich löschte einige Noten, Bezeichnungen und andere Markierungen, ganze Takte (und bestimmte damit - wenn die Pausen regelmäßig waren - zu einem Teil den Rhythmus), fügte Noten und andere Zeichen hinzu, änderte das Tempo usf.. Ich veränderte auch die Reihenfolge der Takte, spielte die Komposition rückwärts, stellte die Notensysteme auf den Kopf, kombinierte Teile verschiedener Partituren usf.

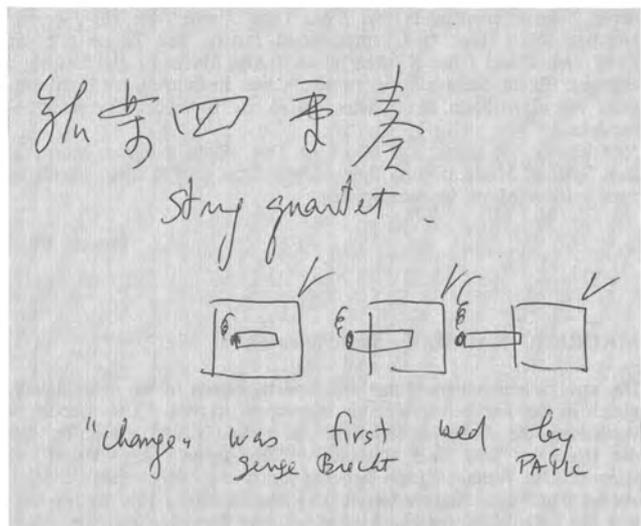
Ich benutzte auch Sammlungen populärer Lieder (oder anderer Kompositionen) als Partituren für Orchesterwerke. Jedes Instrument oder jede Gruppe spielt ein anderes Lied. Der daraus resultierende Klang (jede Gruppe behält das originale Tempo, die Intonation und die Länge des jeweiligen Stückes bei) ist eine neue Symphonie.

Und natürlich gab es andere ähnliche Ansätze, nebst ihren Kombinationen und Erweiterungen. Da Musik, die durch das Abspielen zerstörter Schallplatten zustande kommt, nicht (oder nur unter großen Schwierigkeiten) in eine Notenschrift oder eine andere Sprache übertragen werden kann, können die Schallplatten selber zugleich als Notationen verstanden werden.

Milan Knížák



George Brecht



GIUSEPPE CHIARI: Streichquartett

Das Ohr an die Wasseruhr halten und die Zeit hören. Dreiundzwanzig mal dreiundzwanzig die Maße der Noten. Das Licht im Zimmer anschalten / das Zimmer verlassen / die Tür schließen / das Licht im anderen Zimmer ausschalten und / das Licht / unter der Tür / hervor kriechen sehen. Eine Uhr kaputtmachen / dann ihre Zeiger mit der Hand drehen und / das Klicken hören. / Alle Musik ist gleichwertig ...

Beispiel: Einen Stein als ein musikalisches Instrument ein Tonbandgerät wie einen Stein, ein Klavier wie einen Tisch oder Computer behandeln ...

Jetzt können wir sagen, was Musik ist. Das wissen wir jetzt.

Musik ist zum Spielen. Musik ist zum Spielen. Musik ist zum Spielen. Musik ist zum Spielen.

Musik ist zum Spielen.

Giuseppe Chiari

MAURICIO KAGEL: 2. Streichquartett

Die zwei zehnminütigen Sätze des Streichquartetts bilden eine Einheit, gleich in welcher Reihenfolge sie dargeboten werden. Es ist jedoch zu vermeiden, die Sätze hintereinander zu spielen (... und ich hoffe, dass der Hörer im Saal einer solchen Aufführungspraxis a posteriori zustimmt). Die Trennung kann beliebig durch ein oder mehrere Stücke, ebenso durch eine Pause erfolgen. Das Werk entstand 1965/67 im Auftrag des LaSalle Quartetts und ruhte nach der Beendigung mehrere Jahre sowohl in den Schubladen von Köln wie Cincinnati. Im Verlauf der Zeit fand ich es amüsant zu beobachten, dass, je länger sich die Uraufführung dieser tückischen Komposition hinzog, die Realisationen in meiner Vorstellung interessanter wurden. Dies, glaube ich, nennt man Wunschdenken.

Respekt und Furcht vor "absoluter Musik" haben mich eigentlich dazu geführt, die Bedingungen des Genres Kammermusik häufig zu sabotieren, und zwar durch Steigerung. Ähnlich ist es diesem Streichquartett ergangen: das Selbstverständliche wird künstlich untertrieben, Anormales als wahrscheinlich dargestellt, So kommen in jedem Satz eine Reihe von verschiedenen Materialien zur Denaturierung des gewöhnlichen Instrumentalklanges vor, welche in diesem musikalischen Zusammenhang lediglich eine konsequente Erweiterung aller auf normalem Wege (mit Hilfe von Finger und Bogen) erzeugten Klangfarben-Veränderungen bedeuten. Drahtspiralen und Klarsichtklebefilm, Büroklammern und gekerbte Holzstangen, Stricknadeln, Xylophonschlägel und Streichhölzer, Münzen, Papierstreifen, Metallstifte und dicke Lederhandschuhe dienen hier schließlich zur Verwirklichung einer bereits vorgefertigten, weil "präparierten" Poetik. Sparsame Aktionen helfen außerdem, die unselbständige Selbständigkeit der Mitwirkenden eher zu unterstreichen als das konventionelle Nicht-Agieren eines solchen Ensembles in seiner Geschlossenheit es sonst verschleiern. Bogenführung und vorwurfsvolle Blicke, Singsang und Fernklang, ausdruckslose Gesichter und verunglückte Flageolettöne, auf-der-Stelle-bleiben und sich-doch-scheinbarfortbewegen sind dann Elemente einer Ästhetik, die die Darstellung von Musik transparent machen will.

Mauricio Kagel

**HORATIU RADULESCU: Infinit a fi nu poate fi infinit (1976-1987)
für acht vorher aufgenommene Streichquartette und Live-Streichquartett**

Die acht vorher aufgenommenen Streichquartette konstituieren ein 128-saitiges Instrument, das in einem Kreis um das Publikum herum angeordnet ist. Das Live-Streichquartett befindet sich in der Mitte dieses Raumes. Die 128 Saiten des imaginären Instrumentes nutzen Spektral-Komponenten des Tones C zwischen dem 36. und dem 641. Oberton. Die Computerpartitur wurde von Vincent Bourgue mit einem Laserdrucker in 20 Minuten erstellt - ein Kopist hätte dafür 40 Jahre benötigt.

Einige der mikromusikalischen Erscheinungsformen, die bei dieser "Skordatur" Verwendung finden, sind recht neu. Ich möchte eine anführen, die sogenannte *Delta-Musik*: eine Musik des Sich-Ausdehnens und -Zusammenziehens. Mit anderen Worten: eine Struktur von Funktionen in einem Spektrum springt zu verschiedenen Formanten des Spektrums. Die inneren Proportionen bleiben gleich, die Gesamtstruktur jedoch dehnt sich dabei aus und zieht sich zusammen. Es ist, als ob man eine Person zum selben Zeitpunkt in verschiedenen Dimensionen sieht, unter verschiedenen Blickwinkeln, aus verschiedenen Entfernungen. Für den Hörer geschieht dies alles im selben Register, so als ob das Grundregister auf und ab von Oktave zu Oktave springt.

Die gesamte, 49-minütige Architektur stellt sich als eine Art formaler Polyphonie zwischen den vorher aufgenommenen Streichquartetten und dem Live-Quartett dar.

Horatiu Radulescu

10. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Dienstag, 21.2.1989
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

IGOR STRAWINSKY	Trois pièces pour quatuor à cordes
WOLFGANG RIHM	Anhang Zwischenblick: Selbsthenker (1983-84)
GYÖRGY LIGETI	Streichquartett No. 2

ELLIOTT CARTER	String Quartet No. 4
IANNIS XENAKIS	Tetras

Arditti String Quartet

Irvine Arditti (1. Geige)
David Alberman (2. Geige)
Levine Andrade (Bratsche)
Rohan de Saram (Violoncell)

IGOR STRAWINSKY: *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914)

Die *Trois pièces pour quatuor à cordes* gehören jener Phase von Strawinskys Schaffen an, die von seinen vielleicht bedeutendsten Werken, dem Ballett *Le sacre du printemps* (1913) und der erzählten, gespielten und getanzten *L'histoire du soldat* (1918) umschlossen wird. In dieser Zeit hat Strawinsky sehr viele Miniaturen - teils rein instrumentale, teils vokal-instrumental gemischte - geschrieben. Die Quartettstücke bilden den ersten rein instrumentalen Miniaturzyklus und sind darüber hinaus überhaupt Strawinskys allererstes Kammermusikwerk. Strawinskys Verhältnis zur Kammermusik war stets seltsam gebrochen. Er war, was immer er auch geschrieben hat - und auch hierin repräsentiert er einen Schönberg gegensätzlichen Typus - primär Orchesterkomponist. So verraten denn auch die Quartettstücke in jedem Detail den erfahrenen Instrumentator. Das kleine Streicherensemble klingt wie ein reduziertes Orchester, kaum wie ein Quartett: nicht zufällig hat Strawinsky anderthalb Jahrzehnte später die Stücke für Orchester instrumentiert, ohne dass allerdings diese nachträgliche Einrichtung den seltsamen Reiz der Originalfassung, in der die Klangreduktion ästhetisch relevant ist, erreichen könnte. Eigentümlich schon das Kolorit: starkes Vorherrschen von Geräuschen: Glissandi, harte Vorschläge, kratzen am Steg, spielen am Frosch, schlagen mit der Bogenstange, pizzicato usw. Dieses Hervortreten des Geräuschhaften hat seine Funktion: das kompositorische Detail soll nicht im wohligen Gesamtklang des Quartetts verschwinden. Das Detail ist aber nichts anderes als die Konsequenz des jeweiligen konstruktiven Grundgerüsts. Strawinsky hat alles, Thematik, Harmonik, Rhythmik usw. auf die einfachsten, fast möchte man sagen elementaren Momente reduziert; er fugt dieselben nun auf eine sehr bemerkenswerte, vielleicht etwas betont mechanische Weise zusammen.

Im ersten Stück wird eine einfache, nur vier Tonhöhen benutzende Melodie (g-a-h-c), die wohl an osteuropäische Volksmelodien erinnert, dreimal vollständig und dann noch einmal unvollständig wiederholt, sie erscheint also viereinhalb mal. Diese einfache Melodie, die in einem durch einen 3/4-Takt unterbrochenen 2/4-Takt steht, hat genau 23 Schlagzeiten.

Diese Melodie wird mit einem ostinat wiederholten rhythmischen Modell verknüpft, das ein recht einfaches 7/8-Schema füllt. Dieses Modell besteht nun seinerseits aus einer simultanen Kombination zweier Rhythmen, die zwei verschiedene Taktgliederungen ausprägen: 2+3+2 Viertel, markiert durch die dynamische Differenzierung, und 3+2+2 (entstanden aus 2+1+2+2), markiert durch Zusatztöne, die dann die Takteinteilung des ganzen Satzes ohne jede Rücksicht auf die melodische Hauptstimme bestimmen.

Wird dieses Rhythmusschema dreimal hintereinander gespielt, so ergibt sich eine Distinktion von 21 Schlagzeiten. Die Rhythmusdistinktion hat also zwei Schlagzeiten weniger als die Melodie. Da nun sowohl die Melodiewiederholungen, als auch die Rhythmuswiederholungen unmittelbar aneinander anschließen, verschiebt sich das Verhältnis von Melodie und Rhythmusgruppe ständig. Für die Konstruktion des Stückes ist es sehr bedeutungsvoll, dass immer drei der 7/4-Gruppen eine höhere Einheit, eine Distinktion, bilden. In der jeweils zweiten Siebener-Gruppe erklingt zusätzlich ein einfaches, tonal allerdings kontrastierendes, viertöniges Skalenmotiv in Achteln (fis', e', dis', cis'), in der jeweils dritten erscheint das gleiche Skalenmotiv zweimal unmittelbar aufeinanderfolgend; in der dritten Siebener-Gruppe erscheint es ständig auf den gleichen Zählzeiten, der fünften und der siebenten, also auf die allergeringst betonten, und verleiht diesen dann doch wieder ziemliches Gewicht. Das einfache Skalenmotiv in der zweiten Siebener-Gruppe wechselt zwischen der ersten, zweiten

und dritten Zählzeit. Das alles heißt aber nichts anderes, als dass einerseits das rhythmische Muster, das dem Stück zugrunde liegt, sowohl feste, als auch in beschränktem, genau fixiertem Rahmen bewegliche Elemente enthält, andererseits zwischen dem einfachen Rhythmus-Muster und der einfachen Melodie ein Verhältnis besteht, das weder als natürliches noch als widerspruchsfreies beschrieben werden kann. Der Widerspruch, der auch als unbezogenes Nebeneinander beschrieben werden könnte, erscheint geradezu als Gegenstand der Komposition. Die Einfachheit der verwandten musikalischen Gedanken oder Elemente soll ihn wohl erkennbar werden lassen. (Und doch ist er bisher nicht erkannt worden.)

Während im ersten Stück sich trotz der beschriebenen Veränderungen eigentlich sich nichts ändert - der Eindruck des Unveränderlichen wird hauptsächlich durch die sich niemals verändernde Färbung einer jeden konstruktiv bedeutenden Einzelheit bewirkt - erscheint das zweite Stück sehr abwechslungsreich. Den rhythmisch artikulierten, engräumigen Glissandi kontrastieren zunächst einfache Fanfarenmotive, später ein vielseitiger Mittelteil in rascherem Grundtempo. Das Stück als Ganzes bildet einen Gegensatz zu den äußeren Sätzen. Bleibt im ersten Stück die Melodie in allen Wiederholungen unverändert, so ist die Veränderung der Melodie, ihre notabene geringfügige Veränderung, Gegenstand des dritten Stücks. Ein kurzes, dreigliedriges Melodiemodell, dessen jedes einzelne Glied bereits als Variante des vorangegangenen erscheint, wird bei jeder Wiederholung ein wenig verändert: Töne werden teils hinzugefügt, teils weggelassen oder durch benachbarte ersetzt. So verändert sich die Melodie - man könnte das Verfahren als sukzessive Heterophonie bezeichnen - und, wenigstens an einer Stelle, die Taktfüllung. Auf analoge Weise wird in allen Stimmen des vierstimmigen Satzes verfahren: bei gleicher tonaler Ausrichtung verändert sich doch der Zusammenklang, ohne jedoch die Tonalität zu gefährden: die Tonalität ist keine harmonische (und schon gar keine funktionsharmonische), sondern eine melodische.

Melodische Tonalität, wie sie in Strawinskys Miniaturen in Erscheinung tritt, ist nun nicht nur etwas Volkstümliches, sondern zugleich etwas Archaisches. Archaisch und volkstümlich mutet neben der notorischen Heterophonie auch die Anlage wenigstens des ersten Teils des letzten Quartettstücks mit seinem unveränderlichen kurzen Refrain an. Das Stück klingt wie kollektives litaneiartiges Gebetsmurmeln mit zusammenfassenden Refrains. Erst im zweiten Teil wird dann auch der Refrain gedehnt und durch Interpolation verändert. Das Moment der zeitlichen Verschiebung, in den beiden ersten Quartettstücken schon deutlich genug, wird auch hier im letzten wirksam durch Vergrößerung und endlichen Zerfall des Refrains.

In der Geschichte der Kammermusik nehmen die Quartettstücke Strawinskys einen bedeutenden Platz ein. Kammermusikalische Genrestücke zu schreiben, das ist gute alte russische Tradition - man denke an die Novelletten Glasunows. Auf jegliche Polyphonie zu verzichten und das Quartett-Ensemble als reduziertes Orchester aufzufassen, das verrät den Orchesterkomponisten, im Quartettsatz aber das Geräusch derart in den Vordergrund zu rücken, dazu ganz neuartige konstruktive Prinzipien durchzuführen, das zeigt einen Weg, den Strawinsky später, nach der Soldatengeschichte, nicht mehr weiter gegangen ist, sondern einem anderen Neuerer gewiesen hat: Edgard Varèse. Strawinsky selbst hat kaum je Vollkommeneres komponiert.

Rudolf Stephan

gekürzt aus: Rudolf Stephan, "Aus Igor Strawinskys Spielzeugschachtel" in: Festschrift Erich Doflein zum 70. Geburtstag, Mainz 1972, S. 27-30

GYÖRGY LIGETI: Streichquartett No. 2 (1968)

Im ersten Satz ist der Duktus der Musik völlig zerhackt, es gibt abrupte Wechsel zwischen extrem schnellen und extrem langsamen Gestalttypen. Im zweiten Satz ist das musikalische Geschehen fast statisch, doch wird die Statik durch jähe Einbrüche, durch Störungen, plötzliche Tempo- und Gestaltänderungen unterbrochen: gleichsam von Resten aus dem ersten Satz, die in den zweiten verpflanzt worden sind.

Der gesamte zweite Satz stellt eine langsame Variante des ersten dar, es gibt zahlreiche unterirdische Verbindungen, und die Endungen beider Sätze - das gleiche Zusammensacken der musikalischen Form - verhalten sich wie ein Reim zwischen zwei Zeilen eines Gedichtes.

Der dritte Satz ist ein Pizzicato-Stück, er ist eine Art Hommage an Bartók - das Scherzo pizzicato aus Bartóks 4. Streichquartett wird aber nicht zitiert, nur angedeutet. Die Netzgebilde der Musik, die in den beiden vorangegangenen Sätzen weich waren, erscheinen im dritten Satz wie verhärtet. Es gibt da ein maschinelles Ticken - die imaginäre Maschine geht aber kaputt, sie zerfällt in Einzelteile. Solche polymetrischen maschinellen Vorgänge kommen in meiner Musik immer wieder vor, ich denke an die *Poème symphonique* für 100 Metronome aus dem Jahr 1962; schon in *Aventures* gibt es des *horloges démoniaques*, und das Cembalostück *Continuum*, das ich kurz vor dem 2. Streichquartett komponiert habe, stellt als Ganzes einen Präzisionsmechanismus dar.

Der vierte Satz ist extrem kondensiert, brutal, bedrohlich. Der abrupte Typenwechsel des ersten Satzes kehrt wieder, zusammengedrängt auf kleinstem Raum.

Der fünfte Satz ist wie eine Erinnerung, durch Nebel betrachtet, der gesamte bisherige Verlauf des Stückes wird rekapituliert, doch abgemildert - die Musik erklingt wie aus weiter Ferne.

Die fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbung sind in jedem Satz anders, so dass die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn alle Sätze im Zusammenhang gehört und gedacht werden.

György Ligeti

*) Vln. I, 2. Takt 27. Vln. I und Vla. auch Takt 31: sehr rasch streichen, mit der ganzen Länge des Bogens. *8* gilt nur für die Tonhöhe, nicht für den Griff.
 Vln. I, 2. bar 27. Vln. I and Vla. also bar 31: very quick bowing, using the full length of the bow. *8* applies only to the pitch, not to the fingering.
 **) Vla., danach Vln. I, 2. Takt 27 *marcatissimo*: „Gerissen“, untere Bogenhälfte.
 Vla., then Vln. I, 2. bar 27, *marcatissimo*: „torn“, lower half of bow.

***) Vcl., Takt 27, bei *sf* al *tallone*, den Bogen stark auf die Saite drücken, Kratzgeräusch, bei *pp* verschwindet das Geräusch und bleiben die Töne.
 Vcl., bar 27, at *sf* al *tallone*, press the bow firmly on the string, scratching noise, at *pp* the noise ceases, the tones remaining.
 ****) *b* - „Bartök-pizz.“ (Saite anheben und gegen das Griffbrett schnellen lassen)
b - „Bartök-pizz.“ (Lift the string and let it strike the fingerboard.)

*) Siehe Fußnote *) zu Takt 27.
 See footnote *) to bar 27.
) Siehe Fußnote **) zu Takt 28.
 See footnote ****) to bar 28.
 ***) Vln. I, 2. Takt 31, Tremolo: starker Bogenruck, Kratzgeräusch.
 Vln. I, 2. bar 31, tremolo: strong bow pressure, scratching noise.

****) *^* Mit der Fingerkuppe (ad lib. linke Hand) auf die Saite aufhlopfen. (Kein pizz.)
^ tap the string with the finger-tip (ad lib. left hand); no pizz.
 *****) *o* pizz., Griff-Finger leicht aufsetzen (wie bei Flageo) Dämpfer, hölzerner Klang.
 pizz., place the left-hand finger lightly on the string (as for a harmonic), hollow, wooden sound.
 *****) *o* schwarzendes pizz.: Saite gegen den Fingernagel des seitlich dabeigestellten Griff-Fingers schnellen lassen.
o rattling pizz.: let the string strike the fingernail of the left-hand finger, which is placed beside the string.

György Ligeti: aus Streichquartett No. 2, II
 © B. Schott's Söhne

ELLIOTT CARTER: String Quartet No. 4 (1985/86)

Mein 4. Streichquartett lässt sich durch die grundlegende Idee charakterisieren, jedem Mitglied der aufführenden Gruppe seine eigene musikalische Identität zu verleihen, um somit die demokratische Haltung widerzuspiegeln, durch die jedes Mitglied einer Gesellschaft seine eigene Identität wahrt, während es zugleich an einer gemeinsamen Anstrengung teilnimmt - ein Konzept, das in all meinen jüngeren Werken dominiert. In diesem Quartett herrscht mehr als in anderen meiner Partituren ein kooperativer Geist vor. Der Part jedes Spielers besitzt sein eigenes musikalisches Material und seinen eigenen Charakter, und jeder [Spieler] partizipiert in individueller Weise an dem Dialog der vier Teilnehmer. Obwohl es viele Stimmungs- und Tempowechsel sowie Pausen gibt, besteht das Werk aus einem langen, ununterbrochen sich verändernden Satz. Im Hintergrund herrscht jedoch auch eine Vorstellung des traditionellen viersätzigen Schemas im klassischen Streichquartett - *appassionato, scherzando, lento, presto*.

Das 4. Streichquartett ist dem *Composers String Quartet* gewidmet, das die Partitur gemeinsam mit dem *Sequoia*- und *Thouvenel*-Quartett in Auftrag gab (...). Das Werk wurde zwischen 1985 und 1986 in New York, Wabacuc und während eines Aufenthalts an der Amerikanischen Akademie in Rom komponiert. Die Uraufführung durch das *Composers Quartet* fand am 17. September 1986 auf dem Miami-Festival statt.

Elliott Carter

IANNIS XENAKIS: Tetras (1983)

Tetras geht nicht von einzelnen Tonpunkten und Tonlinien aus, sondern von charakteristischen Konstellationen:

- von Melodien, deren Töne im Glissando verschliffen werden;
- von glissandierenden Doppelgriffen;
- von einer vielschichtig akzentuierten Akkordfläche;
- von Geräuschagglomerationen, die sich aus verfremdenden Spieltechniken ergeben.

Im weiteren Verlaufe des Stückes kommt es auch zu Überlagerungen und Mischungen; z.B. verbinden sich zunächst Geräusche mit langen Tönen, bevor sich schließlich das Geräuschhafte vollständig durchsetzt. Im folgenden entstehen wiederum neue Konfigurationen - zum Beispiel ein großangelegter Prozess des Übergangs, der vom synchronen zum asynchronen Spiel führt: aus Akkorden und Läufen entwickeln sich allmählich individuelle Elemente und rhythmische Pulsationen. Die Musikpraxis des Zusammenspiels wirkt zurück auf die musiksprachliche Artikulation.

Wechselwirkungen zwischen Musiksprache und Musikpraxis, zwischen der Disposition der Klangmittel und der Formkonstruktion spielen im Œuvre von Iannis Xenakis eine wichtige Rolle. Dabei können sich auch großflächige Übergänge ergeben: musikalische Formprozesse als Resultat der Koordination von Musiksprache und Musikpraxis.

Rudolf Frisius

CHARLES IVES: String Quartet No. 2 (1907/13)

Das 2. Streichquartett ist die Synthese der Techniken und Ausdrucksmittel, die Ives in kleinen, zumeist einsätzigen Formen ab 1903 entwickelt und erprobt hatte. In seiner Genese wird die Herkunft aus der Phase experimenteller Entwürfe deutlich: der mittlere Satz, Arguments, ist bereits 1907 komponiert worden, und erst zwischen 1911 und 1913 schrieb Ives den 1. und 3. Satz, um eine große Form zu erhalten, in der zur radikalen Faktur dieser Burleske ein Gegengewicht und Ausgleich gegeben ist. Wie immer in den mehrsätzigen Formen seiner reifen Periode, hat Ives auch dem Streichquartett ein Programm unterlegt, das die Sätze in eine außermusikalische Beziehung setzt. Im Fall des 2. Quartetts geht Ives von einer rhetorischen Grundsituation aus, die sich an der realen Vierstimmigkeit des Satzes, der Autonomie jeder Stimme, entzündet. Ives sieht in dem Werk die Auseinandersetzung von vier Männern, *who converse, discuss, argue (in re "Politick"), fight, shake hands, shut up - then walk up the mountains' side to view the firmament!* (Man fühlt sich hier in eigentümlicher Weise an Goethes Definition des Streichquartetts als Gespräch von vier verständigen Männern erinnert!) Entsprechend sind die drei Sätze als Discussions, Arguments und *The Call of the Mountains* bezeichnet.

Der Diskurs, den das Werk nachzeichnet, wird in jedem der Sätze auf andere Weise dargestellt, doch hat Ives insofern für eine Vereinheitlichung gesorgt, als er in den beiden Außensätzen den Disput um ein durchgängiges "Thema" (der Begriff ist hier doppeldeutig sowohl im rhetorischen wie musikalischen Sinn zu verstehen) anlegt. Dieses Thema ist die Hymnenmelodie *Bethany (Nearer, my God, to Thee)* von Lowell Mason, die in Ives' Zitat-Korpus eine herausragende Stellung einnimmt. Ihr Erscheinungsbild im 2. Quartett wandelt sich von der fragmentarischen Allusion und einer vagen Konkretion zum Choral im ersten Satz zur melodischen Apotheose im dritten Satz, wo der Zitat-Charakter von der Melodie abfällt und sie als Cantus firmus zur Satzgrundlage - also im emphatischen Sinn "thematisch" - wird.

Der erste Satz ist eine von Ives' eigentümlichsten und sich der Analyse (oder Beschreibung) weitgehend entziehenden Kompositionen. Dies beruht ursächlich darauf, dass Ives eine musikalische Dialogsituation vorführt, in der die Latenz eines Themas thematisiert wird, ohne dass die vier Stimmen oder "Teilnehmer" zu einer gemeinsamen Basis fänden. Der Satz bewegt sich auf einer abstrakten Ebene, die nur durch ein tonales Zentrum c(-moll) zusammengehalten und von einem Einwurf spontaner Konkretion in Form von Populär-Melodik im Mittelteil konterkariert wird. Damit ist der qualifizierende Prozess (Ernst Bloch) von Themenaufstellung und -Verarbeitung, den der Sonatenhauptsatz leistet, weitgehend auf das rein Prozesshafte der Form - ohne eigentlichen Inhalt - reduziert. Das frappierende Ergebnis ist eine hermetische Musik, die einen in sich selbst zurücklaufenden Bogen beschreibt, welcher nur gegen Ende durch das kurze Aufblitzen der Bethany-Melodie Kontur gewinnt. Doch zugleich erfüllt der erste Satz die Funktion der verkleinerten Projektion des ganzen Quartetts in seiner dreiteiligen Form, dessen Mitte durch die Phantastik der Zitatbeschwörung geprägt ist.

Der zweite Satz, der die "Argumente" der vier Stimmen vorstellt, also inhaltlich wieder bestimmt ist, unterscheidet sich von der organischen Metamorphose des ersten Satzes fundamental. Ives verfolgt zwei Ziele in ihm: die Geißelung eines korrumpierten öffentlichen Geschmacks und als Gegenpol die Durchführung ungewöhnlicher Satztechniken, die gewissermaßen Antworten auf die Aporie des ersten Satzes darstellen. Deshalb hat Ives zur Pointierung seiner ersten Intention der Violine II die Rolle von *Rollo* (einer amerikanischen

Kinderbuchgestalt des 19. Jahrhunderts) zugeordnet, der alle von Ives verachteten musikalischen Klischees und Konventionen vereinigt. *Rollo* durchbricht vehement, aber letztlich erfolglos die dichte atonale und polymetrische Textur der restlichen Stimmen, um sentimentale tonale Kadenz einzulegen. Eine Notiz Ives' im Autograph lautet hierzu: *This is music for men to play - not the Lady-bird K... Q...* (hinter der Abkürzung verbirgt sich das New Yorker Kneisel-Quartett). Entgegen steht diesem ironischen Einschub eine kühne kanonische Konstruktion mit 12- bzw. 11-tönigen Kanonthemen, die das Zentrum des Satzes bildet. Die vier Stimmen (von denen die Violine II sich wie erwartet stark zurückhält) vereinigen sich zu einem polyphonen Satz, der bei aller Komplexität äußerst klar strukturiert ist; mit Hilfe der Kontrapunktik gelangt Ives zu einer glücklichen Synthese von klanglicher Dichte und sinnfälliger Satzanlage, die die kritische Überladung der kurzen experimentellen Stücke vermeidet. Die Dekomposition, die im Anschluss an den Kanonabschnitt stattfindet, gehorcht hier programmatischen Absichten, nämlich den Verlust des soeben gewonnenen Dialogs des Instrumente darzustellen. Der zweite Satz schließt mit einer kaleidoskopartigen Einblendung von klassischen (Tschaikowsky, Brahms, Beethoven) und populären Melodien, die zum einen auf die Krisis des Dialogs hinweist: Seine Teilnehmer sind nun auf die Rekapitulation von historisch vorgegebenem oder außerhalb der Kunstmusik stehendem Material angewiesen, um die Musik nicht abreißen zu lassen. Andererseits zeigt die Zitat-Transformation eine auffällige Beschleunigung der klassischen Melodien gegenüber dem jeweiligen Original in den rhythmisch-metrischen Proportionen 1:1, 3:2, und 2:1, so dass das arithmetische Kalkül als rationales Prinzip wirksam bleibt. Der Satz endet mit dem Refrain *Down in the Cornfields aus Stephen Posters Plantagenlied Massa's in De Cold Ground*. (das Ives auch im *Thoreau-Satz* der *Concord-Sonate* verwendet), der eine gewisse melodische Nähe zu *Bethany* aufweist. Aber auch dieser Anhaltspunkt wird anschließend in der turbulenten, mit einem bruitistischen Effekt endenden Coda zerstört.

Der letzte Satz knüpft in seinem Ausdrucksgehalt wieder an den Anfangssatz an, doch wird das vage, tastende Schreiten im chromatischen Raum zunehmend aufgehellt und nach Dur gewendet. Die Vorherrschaft des Halbtons wird zugunsten diatonischer und gantzöniger Leiterbildung gebrochen, um etwa ab der Mitte des Satzes die Melodie von *Bethany* (im Verbund mit *Westminster Chimes*) zu etablieren. Die Satzüberschrift *The Cal/ of the Mountains* deutet auf eine Metaphorik des Sublimen hin, in der die Kontraste der ersten beiden Sätze aufgehoben sind. Auch strukturell ist der letzte Satz eine Synthese beider vorangegangener Sätze, indem er die Klanglichkeit des ersten mit kontrapunktisch- polyphonen Momenten des zweiten Satzes verbindet. Inhalt und Form, die dort auseinandertraten und den ersten Satz als Form ohne Inhalt, den zweiten aber als disparate Reihung von verschiedenen inhaltlichen Einheiten erscheinen ließen, sind im letzten Satz kongruent. Es muss daher nicht verwundern, wenn dieser Satz sogar traditionelle Aspekte wie den Cantus firmus auf *Bethany* in der Mitte oder eine kaum verhüllte Kadenz nach D-Dur vor der Coda aufweist. Die Coda selbst entfaltet die Melodiekompilation von *Bethany/Westminster Chimes* als ein dem Glockenklang entlehntes Ausschwingen über einem Ganzton-Ostinato im Cello. Bis zuletzt wird die Musik von einem subtilen Spiel mit tonalen Assoziationen geprägt, das sich schließlich in einer unerwarteten Modulation dem als Schlussklang antizipierten D-Dur entzieht und nach F-Dur ausweicht. In den F-Dur-Dreiklang spielt die Bratsche eine letzte Phrase von *Bethany* hinein, die auf dem Ton *gis* stehenbleibt. So ist der Schluss in eine Ambiguität gehüllt, die die neu gewonnene Tonalität als (enharmonisch zu deutende) Dur/Moll-Simultaneität destabilisiert; doch betreibt der Komponist hier keine ironische Irritation der Hörerwartung, sondern versteht die halbtönige Spannung *gis/a* als ein "Vibriieren" des Klanges, das den Dreiklang in einen Naturton (oder "Oberton", wie Ives an anderer Stelle anmerkt) transformiert. Dies weist darauf hin, dass die Vision des Komponisten Charles Ives nicht beim Experiment, für das er in

seiner Kammermusik so vielfältige Formen erfand, stehenbleibt, sondern wieder zu einem romantischen Topos zurückkehrt. In der Gesamtbewegung seines kompositorischen Weges, die das 2. Streichquartett komprimiert umfasst, hat Ives romantische und avantgardistische Elemente - die sich schon in Emersons Denken durchkreuzen - zu einem einzigartigen Personalstil aufgehoben.

Wolfgang Rathert

CONLON NANCARROW: String Quartet #3 (1987)

Dieses Quartett hat drei Sätze, von denen ein jeder ein strenger Kanon mit dem Tempoverhältnis 3:4:5:6 ist. Im ersten Satz setzen die Stimmen eine nach der anderen ein und enden auf dieselbe Weise. Eine ungewöhnliche Charakteristik des zweiten Satzes liegt darin, dass er fast völlig aus natürlichen Obertönen besteht - mit Ausnahme einer kurzen Unterbrechung etwa in der Satzmitte. In diesem Satz enden die Stimmen ebenfalls eine nach der anderen. Der dritte Satz hat dieselben Tempoverhältnisse und endet mit einem kanonischen Accelerando im selben Verhältnis von 3:4:5:6, und alle Stimmen enden gemeinsam.

Conlon Nancarrow (aus dem Amerik.: Herbert Henck)

GIACINTO SCELSI: Quartetto No 4 (1964)

Über Musik zu schreiben, gibt es verschiedene Motive: einmal einer Kant'schen und Schiller'schen Intention folgend, der moralischen Implikation des Schönen dadurch gerecht zu werden, dass es anderen "angesonnen" und mitgeteilt wird, damit diese, indem sie an einem vollkommenen Kunstwerk teilhaben, selbst besser werden; zum anderen einer Schlegel'schen ¹ Idee folgend, dem Artefakt mit der Kunstkritik selbst ein Kunstwerk zur Seite zu stellen, weil nur von dieser Seite aus der Kunstcharakter des Artefakts getroffen werden kann. Neben vielen anderen Motiven mag es eines geben, das vielleicht relativ den Anstoß dazu gibt, sich über Musik zu äußern, nämlich die Erfahrung des "Unbekannten" ² und "Unverständlichen", wie es mir in der Musik Giacinto Scelsis begegnet ist. Wie von der Person Scelsis nur wenig bekannt ist, weil er von ihr nichts preisgeben mag, da das Autobiographische doch nur wieder aufs Werk projiziert und diesem damit die intendierte "Unverständlichkeit" genommen würde, so entzieht sich sein Werk dem Hörer auf eigentümliche Weise. Dieser Zug, dass man der Musik Scelsis nicht "habhaft" werden kann, weil sie sich einem auf rätselhafte Weise verschließt, und die nicht gerade geringe Schwierigkeit, sich dem Rätselcharakter sprachlich zu nähern, ohne ihn aufzulösen, waren für mich überhaupt der Anlass, über Scelsis Musik zu schreiben, ihr dadurch näher zu kommen. Vielleicht klärt der Versuch darüber auf, warum Scelsi bis heute unbekannt geblieben ist, und vielleicht führt die Lektüre den Leser dazu, zum Hörer der Musik Scelsis zu werden.

¹ Vgl. Fr. Schlegel "Vom Wesen der Kritik", in Schriften zur Literatur, hrsg. v. W. D. Rasch, München 1972, S. 250 ff.; vgl. außerdem Athenäum-Fragment 439, a.a.O., S. 80.

² Vgl. zu dieser für die Interpretation der Musik Scelsis tragenden Kategorie: H.-K. Metzger, "Das Unbekannte in der Musik, Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi" in: Giacinto Scelsi, München 1983 (Musik-Konzepte Bd. 31) München 1983, S. 10 ff.

Hörerfahrung mit dem Vierten Streichquartett Scelsis

Den ersten Eindruck von der Musik Scelsis bekam ich 1980 während eines Aufenthaltes in Kalifornien, wo ich in San Diego zufällig in einem Schallplattenladen auf eine Platte der Firma "Mainstream" mit Werken von Boulez, Brown und Scelsi stieß. Neben dem Livre pour Quatuor I et II und dem 1965 geschriebenen String Quartet von Earle Brown befand sich auf dieser Platte eine Einspielung von Scelsis 1964 komponiertem Vierten Streichquartett, einem Werk, das mir fremder und radikaler als die Quartette von Boulez und Brown schien, weil es den Zugang durch keinerlei historische Assoziationen erleichterte. Versuche ich mich der bis heute sich durchhaltenden Hörerfahrung mit diesem Quartett Scelsis zu vergewissern, so mag deren sonst von der Wissenschaft als vorrational verpönte Beschreibung ungeschützt folgendermaßen aussehen: der Anfang mit einem schwebenden Ton im Mittellage, das Ende mit einem sirrenden, sich in der Höhe verflüchtigen Ton; dazwischen eine Bewegung, realisiert durch das Hinauftreiben und Auseinanderziehen von Klängen, die sich zu einer größtmöglichen vertikalen Totale weiten und sich dann wieder zusammenziehen, also eine Entwicklung vom Ton zur gedehnten Fläche und zurück von der kontrahierten Fläche zum Punkt. Die Beschreibung der Hörerfahrung klingt einfach, fast zu schematisch; indessen ist sie der Versuch, inmitten der überwältigenden Fremdheit des Bewegt-Unbewegten der Musik Scelsis wenigstens etwas festzuhalten, was eine Orientierung während des Hörens und eine Differenzierung des Gehörten ermöglicht. Vor dieser kann die erste Annäherung nicht bestehen, weil Kategorien wie Tonpunkt, Anfang und Ende und Entwicklung das Werk Scelsis ästhetisch verfehlen. Es wird von Scelsi eben kein einzelner Ton definiert, kein Anfang und Ende gesetzt und auch keine dynamische Progression vorgeführt, sondern der Ton ist nichts Festes, sein Volumen ist wie in der ostasiatischen Musik unbegrenzt, durch Vibrationen verschmilzt er immer zu einem Klang, so dass die für die westeuropäische Kunstmusik geltende Differenz von Ton und Klang aufgehoben ist; weiter scheinen die Grenzen von Anfang und Ende, abgesehen von der Füllung eines doch begrenzten Klangraums, nicht zu bestehen, weil sich das Stück anhört, als käme seine Bewegung von weit her und ginge ins Unbegrenzte; schließlich haftet der Entwicklung trotz ihres Zuges nach oben etwas Statisches an, welches sich erst dann verändert anhört, wenn die stehende Zeit als in sich bewegt vernommen wird. Es herrscht eine interne Dynamik inmitten des Verharrens von Klängen, eine Tiefendynamik innerhalb des Statischen. Dieses Festhalten von Zeit, die sich, obwohl stillgestellt, dennoch auf einer anderen Ebene fortbewegt, gibt den Klängen eine eigentümliche Tiefenschärfe. Sie verändern sich weniger in der Zeit als im Raum, von dem sie umgeben sind und in dem sie als verschiedene "Gestalten" eines "Grundklanges" erscheinen. Die Verräumlichung der Musik Scelsis ergibt sich aus drei kompositorischen Maßnahmen: sie geht erstens nicht vom Tonpunkt und von der Folge von Tonpunkten, also nicht vom gradlinigen Parameter der Zeit aus; sie kennt zweitens nicht die Isolierung und Distinktion der Töne (es gibt keinen Zwischenraum zwischen zwei Tönen), sondern diese verschmelzen durch Vibrationen und Fluktuationen zu einem Klang; drittens wird die Durchlässigkeit der Töne eines Streichinstruments so intensiviert, dass sich der vielfach übereinander geschichtete Klang nicht in der Sukzession, sondern in die Tiefe hinein bewegt. Diesen neuen Aspekt der Tiefenanalyse des Klangs - statt seiner Diskursanalyse - hat Scelsi in einem 1953/54 geführten Gespräch, welches aber erst 1981 publiziert wurde festgehalten:

En plus, le son est sphérique, mais en l' écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions: hauteur et durée - la troisième, la profondeur, nous savons qu' elle existe, mais dans un certain sens elle nous échappe. Les harmoniques supérieures et inférieures (qu' on entend moins) nous donnent parfois l' impression d' un son plus vaste et complexe autre que celui de la durée

ou de la hauteur, mais il nous est difficile d' en percevoir la complexité. D' ailleurs, musicalement, on ne saurait comme la noter. En peinture, on a bien découvert la perspective qui donne l'impression de la profondeur, mais en musique jusqu' à présent, malgré toutes les expériences stéréophoniques et les essais successifs de toutes sortes, on n' a pas réussi à échapper aux deux dimensions durée et hauteur et à donner l' impression de la réelle dimension sphérique du son. ³

Analyse des Vierten Streichquartetts

Es ist ein beliebtes Verfahren, die exakt wissenschaftliche Analyse sowohl gegen die spekulative Ästhetik als auch gegen die als vorkritisch geltende, weil nur subjektiv geleitete Hörerfahrung;_ auszuspielen. Analyse ohne Hörerfahrung jedoch ist taub und ohne Ästhetik leer, da ohne autonome Anstrengung des Begriffs: ihr fallen die "Begriffe" doch immer nur vom Notentext zu und bleiben deswegen nur "deskriptiv" ⁴. Nun liegt es nicht nur an den auf Schematik und Formalisierung ausgerichteten Analyseverfahren, die Kunstwerke meist auf außerästhetische Modellbegriffe reduzieren, sondern gerade an der Ausschließung der intersubjektiven Hörerfahrung (die nie nur etwas Privates ist) und der Ästhetik, dass sich die Analysen gegenüber ihrem Gegenstand abstrakt verhalten, obwohl sie sich doch intensiv in ihn versenken. Er muss dabei als äußerlich zurückbleiben, weil er sich durch die Intersubjektivität - als Erfahrung des Komponisten, wie sie ins Werk eingeht, und als korrelierbare Erfahrung des Rezipienten in der Wirkungsgeschichte - und durch die Ästhetik, die die ausdrückliche Realisierung der Kompositionstechnik ist, konstituiert. Die Objektivität beanspruchende Analyse ist also scheinobjektiv, weil sie die das Werk bestimmenden Kategorien der Intersubjektivität und der Ästhetik, durch die das Kunstwerk erst zu einem Objektiven wird, ausklammert.

Dem kritischen Exkurs über Analyse wird man die Furcht vor der Analyse selbst anmerken. Die beträchtlichen Schwierigkeiten jedoch, sich der Musik Scelsis analytisch zu nähern, seien hier offen eingestanden. Sie hängen mit Scelsis Kompositionsverfahren zusammen, dem Sachverhalt, dass seine Musik sich nicht auf eine Folge von Setzung und Ableitung, von Thema und Entwicklung, von Prädetermination und "Automatik" zurückführen lässt, wobei es Aufgabe der Analyse wäre, das entsprechende Gesetz in all seinen Transformationen zu rekonstruieren. Nicht zufällig gibt es deswegen über logisch-diskursive Musik so zahlreiche und über vegetativ-narrative Musik so wenige Analysen.

Die Schwierigkeit einer die intersubjektive Hörerfahrung einbeziehenden Textanalyse des Vierten Streichquartetts von Scelsi liegt zunächst in dessen "Formlosigkeit" begründet. Eine Form als gegliedertes Ganzes, in dem die Abschnitte die Signatur der Totalität tragen, ist von Scelsi nicht angestrebt. Vielmehr verzichtet er im Gegensatz zu den drei früheren Quartetten von 1944, 1962 und 1963 hier im Vierten Quartett . von 1964 auf eine Gliederung der Gesamtform durch Sätze unterschiedlichen Tempos und Charakters. Die "Form" ist wie durch einen großen Atem erzeugt, ohne Abschnitte, gliedemde Dynamik und Artikulation ⁵, ohne

³ G. Scelsi *Son et musique*, Rom - Venedig 1981, S. 1.

⁴ Vgl. zur Kritik musikalischer Analyse: H.-K. Metzger, "Wendepunkt Quartett?", in Luigi Nono, München 1981 (Musik-Konzepte, Bd. 20) S. 96, Fußnote 4.

⁵ Gewiss spielt die Artikulation in Bezug auf die Klangfarbe eine wichtige Rolle. Ihre Bedeutung kann aber unterschiedlich akzentuiert werden wie in der Aufnahme mit dem Quartetto Nuova Musica (Mainstream MS 5009). Entweder kann sie wie mit diesem Ensemble in den Bewegungsstrom integriert werden, oder deutlicher im Sinne von latent gestalthaften Figuren hervortreten, die dann einen Wirbel im Bewegungsstrom darstellen, wie in der Aufnahme mit dem

motivische Phrasierung und Syntax, wie sie für das tonale und atonale Idiom und teilweise noch für den seriellen Punktualismus bezeichnend waren. Form wird hier von Scelsi nicht als Diskurs aufgefasst, der bestimmte thematische Aspekte festlegt, erörtert und zur Entscheidung bringt, sondern als zeitlich gedehnte, expressiv nach oben getriebene Klangbewegung. Demzufolge kann es bei der Analyse nur Aufgabe sein zu verstehen, wie ein Kompositionsprozess auf der Grundlage von Klangbewegungen zu einem von der Tradition und der Avantgarde unterschiedlichen Formbegriff⁶ führt. Dies soll anhand der drei analytischen Aspekte "Differenzierung des Tones", "Ton als Klang" und "Klangbewegung" erfolgen.

"Differenzierung des Tones": der Ton wird nicht als Material mit bestimmten geschichtlichen Sedimentierungen und kompositorischen Implikationen verstanden, die zu entfalten Aufgabe des Komponisten in einer bestimmten geschichtlich-gesellschaftlichen Situation ist, sondern als Materie⁷, deren Eigendynamik der Komponist zur Geltung bringt.

Dieser vollzieht nicht die immanenten geschichtlichen Tendenzen des Materials, sondern lässt die Materie als "Natur" gewähren. In Bezug auf Scelsis Viertes Quartett folgt daraus, dass die platzierten Töne nicht Setzungen eines kompositorischen Subjekts sind, sondern so ihrem Eigenleben überantwortet werden, dass aus ihm ein vegetativ-organischer Formprozess entsteht. Die Vorbedingung für eine dergestalt sich gebende Musik liegt in der Vermeidung alles Fixierten, Abgegrenzten und aller bannenden Rationalität, wie sie für das Klangbild der seriellen Musik bestimmend war. Statt dessen wird die Distanz zwischen den Tönen eingezogen und alles versucht, um einen grenzenlosen Übergang von Ton zu Ton zu erreichen. Dies geschieht einmal dadurch, dass die für den Ton prinzipielle Differenz zwischen Kern und Hülle, Innen- und Außenseite, aufgehoben ist, indem die Hülle, also mikrotonale Schwankungen und Vibrationen, selbst unmittelbar zum Ton gehören, zum anderen in der Einbeziehung der oberen und unteren Viertel- und Dreivierteltöne, der Halbtöne, der Glissandi zwischen den Viertel- und Halbtonbewegungen, wodurch sich die Grenzen zwischen den Tönen verwischen und die Permeabilität zwischen ihnen ein unendliches Strömen ermöglicht. Verstärkt wird diese Durchlässigkeit durch die gleitenden Übergänge im Dynamischen zwischen dem vierfachen piano und dreifachen forte und durch die Differenzierung der Artikulation, entsprechend zur Mikrotonalität eine Mikroartikulation, vor allem mit dem "Flautando". Scelsi hat dieses Prinzip der Permeabilität im Bereich der Streichquartettkomposition nicht erst 1964 in seinem Vierten Streichquartett verwendet, sondern bereits in seinem Zweiten von 1962, wenn auch noch nicht so konsequent.

"Ton als Klang": die Permeabilität ist nicht nur auf die Horizontale bezogen - darin war sie schon frühzeitig eine kritische Reaktion auf das Distinktionsverfahren der seriellen Musik - ,

Arditti-Quartett (Konzertmitschnitt des SWF vom 23.7.1982 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik). Mit dem Arditti-Quartett ist eine Gesamteinspielung aller Quartette Scelsis in Vorbereitung. Erst dann wird sich noch Bestimmteres über die Streichquartettkompositionen Scelsis sagen lassen. Wie denn die Entdeckung und Produktion seiner Musik überhaupt erst noch anstehen.

⁶ Vgl. zur Differenz zwischen dem traditionellen, seriellen und informellen Formbegriff vom Verf., "Auswirkungen einer 'musique informelle' auf die Neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung", in: IRASM X (1979), S. 138 ff.

⁷ Vgl. zur Unterscheidung von Material und Materie und ihrer Bedeutung für die gegenwärtige Situation des Komponierens: C. Dahlhaus, Abkehr vom Materialdenken? (Vortrag, gehalten bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1982; Ms., S. 3ft).

sondern ebenso auf die Vertikale durch das Spielen eines Tons auf den verschiedenen Saiten der durch Scordatura unterschiedlich gestimmten Instrumente. Aus dem Spielen eines Tons auf verschiedenen Saiten ergeben sich abweichende Schwebungen, Fluktuationen, die den fixierten Tonkern aufsprengen. Durch verschiedene Artikulationen erhält der eine Ton eine spezifische Färbung, wodurch er identisch bleibt und zugleich nicht-identisch wird. Aus der Multiplikation dieses Verfahrens entstehen noch im Bereich eines Tons Mehrfachklänge, wie zu Beginn des Vierten Quartetts, indem das um einen Viertelton erniedrigte c (Oktavierungen eingeschlossen) auf sechsfache Weise erklingt. Anfangs mag sich diese Stelle anhören wie eine Unschärferelation eines Tons; dann wird der Ton eher als Klang gehört. Die unterschiedlichen Schwebungen, Färbungen und Rhythmisierungen eines Tons werden als divergierend von ihm und deswegen als Klang empfunden: die fehlende Dynamik im Horizontalen wird durch eine dynamisierte Vertikale ersetzt:

"Klangbewegung": die bisherigen Analyseaspekte "Differenzierung des Tons" und "Ton als Klang" bezogen sich auf Elemente der Komposition, auf die Konzeption der Vertikale und der Horizontale. Wie aus beiden eine Klangbewegung, wie aus der Tiefenschärfe des einzelnen Klangs ein zeitlich gedehnter Klang werden kann, der eine "Form" zu bilden vermag, ist eine nicht weniger wichtige Frage. (An ihr scheiterten viele Klangfarbenkompositionen.) Zunächst ist festzuhalten, dass Scelsi versucht, statt des syntaktisch-harmonisch gegliederten Tonhöhenverlaufs - wie noch im Ersten Streichquartett - mittels der Bewegung von Klängen zu einer Formbildung zu gelangen. Dabei geht er von einem abgegrenzten Klangraum aus, innerhalb dessen sich die Bewegung der Klänge vollzieht. Der Raum wird von der Septime e-h samt aller mikrotonaler Zwischenräume, ihre Oktavierungen bis zur viergestrichenen Oktave eingeschlossen, abgesteckt. Ausgangspunkt ist der oben beschriebene "Ton als Klang", die Spaltung des Tons in seine Spektren. Bei diesem Ausgangspunkt kann trotz der verschiedenen Schwebungen und Färbungen des "Tons" von einem relativ homogenen Klang gesprochen werden. Spannung ergibt sich dann dort, und dies ist der die Klangbewegung stimulierende Ort, wo sich gleichzeitig oder verzögert aus dem homogenen Klang ein "fremder" Ton herauslöst, der die anderen Stimmen so irritiert, dass sie sich gezwungen fühlen, sich dem Irritierenden anzuverwandeln, wobei bereits im Zuge der Angleichung wieder ein differenzierter Ton austritt, so dass wieder ein neuer Erregungszustand erreicht wird. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass jedes der vier Streichinstrumente bis zu drei unterschiedlich intonierte und artikulierte Töne spielen kann und durch die Einbeziehung der Viertel-, Halb- und Dreivierteltöne und sonstiger mikrotonaler Schwebungen samt ihrer Oktavierungen eine fast unendliche Auswahl an Tönen existiert, so wird deutlich, wie hoch die Anzahl von Tönen sein kann, die vom gerade erreichten homogenen Klang abweichen. Auf einem vielfachen Oktavraster schieben sich Klänge durch den Ambitus der Septime von c bis h nach oben. Mit dem Durchmessen aller Zwischenräume und des abgesteckten Raumes ist die Komposition "abgeschlossen". Der Klang hat den begrenzten Raum ganz erfüllt. Die Spannung der Komposition resultiert aus diesem Streben, den ganzen und tiefen Raum⁸ auszufüllen, und aus der vielfachen Heterophonie, die in eine Polyphonie zweiten Grades umschlägt.

Martin Zenck

⁸ Nicht zufällig heißt deswegen das Schlüsselwort für Scelsis Ästhetik "profondeur"; vgl. dazu das unter Fußnote 3 angegebene Zitat aus *Son et musique* und folgendes Poem aus der Gedichtsammlung *La conscience aigue*: "Solitaire / le vent / des profondeurs / détruit / l'ordre / des perpétuels / obstacles / d'où surgissent / à hauteur d'homme / les éclats / passages / des démons / courbes" (G. Scelsi, *La conscience aigue*, Paris 1962, S. 15).

(gekürzt aus: Martin Zenck, "Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde. Überlegungen zu den vier Streichquartetten Giacinto Scelsi", in: Giacinto Scelsi, München 1983 (Musik-Konzepte, Bd. 31).

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It consists of three systems of staves. The first system has staves (ii), (iii), and (iv). The second system has staves (iii) and (iv). The third system has staves (iii) and (iv). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamics like *mp*, *mf*, *pp*, and *p* are indicated. Performance instructions include "FLAUT.", "IVC.", "PIZZ. (gliss.)", "ARCO-TAST.", and "NAT.". There are also markings for fingerings and articulation, such as "5" and "3". A box with the number "10" is present in the first system. The copyright notice "© Editions Salabert 1983" is at the bottom.

© Editions Salabert 1983

IVAN WYSCHNEGRADSKY: 2^{ème} Quatuor à cordes en système de 1/4 de ton (1930-31)

- I Allegro scherzando
- II Andante
- III Allegro risoluto

Musik für Streichinstrumente bildet nur einen kleinen Teil des Wyschnegradskyschen Œuvres. Insgesamt drei Werke sind auf uns gekommen, die der Komponist mit der Gattungsbezeichnung "Streichquartett" versehen hat. Zwei davon - das erste (op. 13, 1923-24, überarbeitet 1953) und das zweite - benutzen ebenso wie die späte "Komposition" für Streichquartett (*Composition pour quatuor à cordes dans l'échelle de 114 de ton*, 1960) Vierteltonsysteme, während das dritte (op. 38, 1945, überarbeitet 1958) in einer gleichsam archaisierenden Diatonik komponiert ist. Das zweite Quartett, das die Opuszahl 18 trägt und zwischen 1930 und 1931 entstanden ist, weist im Gegensatz zu allen anderen Kompositionen für Streichquartett eine Aufteilung in Sätze auf, wobei die Aufteilung in zwei rasche Rahmensätze und einen langsamen Mittelsatz nur sehr mittelbar noch in einer klassischen Tradition der Quartettkomposition steht. Ein genauerer Blick lässt dagegen deutlich werden, dass der Unterschied zu den einsätzigen Kompositionen so groß nicht ist. Auch in den Streichquartetten ohne äußere Teilung finden sich langsame Zonen, die dem Mittelsatz des zweiten Quartettes vergleichbar wären. So besehen, sind die formalen Gedanken, die in den

Kompositionen für Streichquartett verhandelt werden, trotz unterschiedlicher musikalischer Diktion einander sehr ähnlich - und von der klassischen Tradition durchaus entfernt. Dass im Finale des zweiten Quartettes die Thematik des ersten Satzes nicht nur als Zitat, sondern als tragende Struktur wiederaufgegriffen wird, zeigt, wie nah die Formdynamik dieses Werkes derjenigen der Einsätzigkeit ist. Spätere Überarbeitungen anderer Quartette legen gar die Vermutung nahe, dass Wyschnegradsky bei der Entscheidung einsätzig/mehrsätzig durchaus beliebig verfahren ist.

Auch die Struktur des Kopfsatzes selber ist nur sehr bedingt noch klassischen Mustern der Formgewinnung an die Seite zu stellen. Das mottohaft doppelt gespielte Motiv des Beginns exponiert in der Tat einen großen Teil des die Komposition bestimmenden musikalischen Materials. Wenn auch nach geraumer Zeit ein zweiter Charakter in Form einer langen, von der ersten Geige gespielten Melodie (bei Ziffer 8) gesetzt wird, so wäre es ein Missverständnis, von "Sonatenhauptsatz" zu sprechen. Eine Durchführung finden wir ebenso wenig wie eine Reprise, die Wiederaufnahme des Beginns ist etwas Anderes. Zusammengehalten wird der erste Satz von den Steigerungs- und Entspannungsabschnitten, die einzig aus der Substanz des ersten Motivs bestritten werden. Dieser Melodiezug bleibt Episode. Selbst der mittlere Satz, den die traditionelle Vorstellung am ehesten mit einem melodischen Geschehen verbindet und der von seiner ganzen Charakteristik am ehesten an den "frühen" Wyschnegradsky gemahnt, bleibt in dieser Hinsicht seltsam unbestimmt. Nur kleine Motive und Melodiesplitter geben dem Geschehen, das durch die gehenden Achtel koordiniert wird, eine diasthematisch Kontur.

Dass Wyschnegradsky nicht auf die durch tonale Gefälle bestimmte Sonatendynamik zurückgreift, erklärt sich zu einem Teil sicher aus der die Komposition bestimmenden Vierteltönigkeit, die der Komponist zur Erstellung neuer Skalen nutzt. Schon das Anfangsmotiv mit seinen zwei um einen Viertelton gegeneinander verschobenen Terzen stellt einen Hinweis auf ein derartiges Verständnis dar. Der - spieltechnisch heikle - Schluss, nimmt mit seinen paarig um jeweils einen Viertelton nach oben geschobenen großen Terzen (4 Takte vor Schluss) das Signal des Anfanges wieder auf: das harmonische wie das diasthematisch Material wird - ganz im Sinne von Ferruccio Busonis in dessen "Neue Ästhetik der Tonkunst" geäußerten Vorstellungen - um die Dimension der Vierteltöne erweitert. Die grundsätzliche Tragfähigkeit der Kategorien "Akkord" und "Melodie" stellt die Komposition jedoch nicht in Frage. Ja, der Zielpunkt der ersten Phrase - das c - ist Unisono- Schlusspunkt auch der gesamten Komposition; und die Wiederholung der ersten Phrase mit ihrem Zielpunkt fis weist durchaus klassische Verhältnisse als Träger übergreifender harmonischer Spannungen aus. Es wäre jedoch verkehrt, in den Vierteltönen allein ein klanglich-harmonisches Akzidens zu erblicken. Gerade die äußerliche Unbefangenheit der Schreibweise, die ja ihren durchaus eigenen Ton zu behaupten vermag, spricht für den vertrauten Umgang mit der Materie. Wyschnegradsky scheint hier nicht unbeeinflusst von der neuen Musik Hindemithscher Prägung, die er am Anfang seiner Emigration in den frühen zwanziger Jahren in Berlin erlebt haben mochte. Die Abkehr vom Sonatensatz und das Experiment mit Zusammenhängen, die einer anderen Dynamik gehorchen, der gesamte "Ton" - gerade im Gegensatz zum ersten Quartett auch - sind ein untrügliches Zeichen für den Einfluss jener das Absolute eher scheuenden Haltung.

Klaus Ebbeke

12. Konzert Musik für ca. 16 Saiten

Donnerstag, 23.2.1989
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

BRIAN FERNEYHOUGH	Third String Quartet
CORNELIUS CARDEW	String Quartet Movement
GAVIN BRYARS	String Quartett No. 1

LUIGI NONO	Fragmente - Stille, An Diotima

Arditti String Quartet

Irvine Arditti (1. Geige)
David Alberman (2. Geige)
Levine Andrade (Bratsche)
Rohan de Saram (Violoncell)

BRIAN FERNEYHOUGH: Third String Quartet (1987)

Der Komponist ist nicht immer die am besten geeignete Person, um ein neues Werk seinen Hörern vorzustellen. Zu oft verdunkeln die unmittelbaren Besorgungen und Zwänge des Kompositionsaktes seinen Blick auf Aspekte seines Stückes, die, vom Standpunkt des Hörers aus, größte interpretative Bedeutung beanspruchen dürfen. Die folgenden Bemerkungen zu meinem Dritten Streichquartett verstehen sich dergestalt nicht als allgemeine Erklärung musikalischer Bedeutung, sondern sie sollten vielmehr gesehen werden als eine Reflexion von einigen der wichtigsten Faktoren, welche die Art beeinflusst haben, in der die Zwänge des kompositorischen Aktes aus meiner subjektiven Situation sowohl entstanden als auch durch sie artikuliert wurden.

Die endgültige Form dieses Quartetts ist ganz verschieden von dem, was ich zu Beginn geplant hatte. Ursprünglich (vor einigen Jahren) hatte ich eine fünfsätzliche Struktur skizziert; im Ergebnis wurde diese zu einer zweisätzigen Anlage reduziert, innerhalb welcher der zweite Satz verschiedene andere Satztypen übereinander gelagert enthält. Größtenteils kann dieser Wandel wohl Fragen des musikalischen Gleichgewichts zugeschrieben werden; zur selben Zeit erlaubte mir die veränderte Perspektive, das Stück vor allem als Niederschrift zweier sehr verschiedener Reaktionen auf einen Zustand äußerster innerer Krisis zu sehen. Da beide Sätze, unbeschadet ihrer großen Verschiedenheit bezüglich des Inhalts, annähernd von gleicher Länge sind, stellte ich sie mir vor als polare Gegensätze, welche intransigently zum Äußersten getrieben sind und den leeren Raum dazwischen reflektieren.

Der erste Satz bewegt sich in einer fast gefrorenen, verwirrten, autistischen Welt isolierter Fragmente, teilweiser und unzusammenhängender Wiederholungen und plötzlicher, unmotivierter Ausbrüche. Die mehr als zwanzig grundlegenden Elemente des Textes werden beständig geändert, ausgelöscht und neu zusammengefügt in einer Weise, welche praktisch die Möglichkeit, eine einzige zugrunde liegende Kontinuität auszumachen, beseitigt. Zur gleichen Zeit reflektiert die Gesamtform sorgsam die mit sich selbst beschäftigte Natur des Materials in einer dualen Spiegelungsstrategie: einerseits sind die individuellen Abschnitte in einer komplexen Textur subkutaner Symmetrien ineinander verschränkt; auf der anderen Seite reflektiert das letzte Drittel des Satzes die Muster und textuellen Typen der ersten beiden Drittel, wobei jedes Element durch sein "komplementäres" Element von der anderen Seite des Spektrums ersetzt wird.

Der zweite und abschließende Satz explodiert in einer schillernden Flut wütender Bilder, fast kadenzartig in seinem beständigen Wechsel von instrumentalen Kombinationen und den zügellos schwankenden Überlagerungen in Textur und Tempo. Die Komplexität dieses Satzes beruht zum großen Teil darauf, dass eine Anzahl von Sätzen tatsächlich zusammengepresst wurden, wobei jeder durch den Zusammenprall mehr oder weniger "beschädigt" wurde. Während der aufmerksame Zuhörer sehr wohl residuale Züge einer Rondostruktur zu entdecken vermag; sollte dieses weniger als bewusst konzipiertes Verfahren verstanden werden, denn als eine Reflexion der Tatsache, dass mindestens drei unterschiedene Schichten eines Prozesses gleichzeitig ablaufen, obgleich sie nur an gewissen, im voraus kalkulierten Momenten an die Oberfläche des Bereichs des Hörbaren treten.

Das Dritte Streichquartett ist den Mitgliedern des Arditti-Quartetts gewidmet und wurde mit Unterstützung des Arts Council of Great Britain in Auftrag gegeben.

Die Weltpremiere wurde vom Arditti-Streichquartett gegeben und fand am 7. Oktober 1987 im Maison de Radio de Paris statt als Teil des kompletten Zyklus der Streichquartette von Ferneyhough.

Brian Ferneyhough

(Übersetzung: Stefan Schädler)

CORNELIUS CARDEW: String Quartet Movement (1961)

Cardew war einer der ersten europäischen Komponisten, die nicht nur musikalische, sondern auch soziale Folgerungen aus der neuen amerikanischen Ästhetik zogen. Dies hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass es Cardew nicht um eine rein intellektuelle Ablehnung der vorherrschenden westeuropäischen Kompositionsmethode - des totalen Serialismus - zu tun war; vielmehr handelte es sich um eine viel tiefer greifende Reaktion auf Inhalt und Bedeutung, die neuen Arten des Fühlens und Denkens, auf den moralischen wie philosophischen Idealismus, von dem die neue amerikanische Musik getragen schien. "Wir wollen keine Kunst-Polizisten" hat Cage in einer seiner Polemiken gegen die Europäer gesagt. Cardews Besonderheit bestand darin, dass er aus der neuen Ästhetik eine von der amerikanischen gänzlich verschiedene Musik entwickelte.

Das "String Quartet Movement" (1961) verdeutlicht Cardews neuen Ausgangspunkt, es nimmt den ideologischen Gehalt, der den größten Teil seines Schaffens in den sechziger Jahren bestimmt, vorweg. Der Einfluss sowohl Stockhausens als auch Cages bleibt spürbar, wiewohl die gleichförmige Akkordfolge am Ende des Werkes eher an Feldmans Musik denken lässt. Aleatorische Prinzipien finden in höchst individueller Weise Verwendung; die insgesamt improvisatorische Qualität der Musik jedoch unterscheidet sich grundlegend von Feldman wie von Cage. Das Ergebnis ist eine ungewöhnlich, bezwingende Diskontinuität; seltsame Zusammenstellungen, irrationale Ausbrüche, kurze Anspielungen an Musik sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart schaffen eine Art psychologischer Desorientierung, eine überempfindliche Musik, die das Gedächtnis verfolgt und verstört - eine geheimnisvolle, verschlossene Welt völliger Unordnung.

John Tilbury

GAVIN BRYARS: Three Viennese Dancers

Als ich Recherchen für den Text einer Arie, die in Robert Wilsons *Civil Wars* von Mata Hari gesungen werden sollte - eine Szene, die wegen ihrer Unspielbarkeit rasch aufgegeben wurde - , anstellte, stieß ich auf die beiläufige Gegebenheit, dass in einer Nacht Ende 1908 die drei berühmtesten Tänzer ihrer Zeit unwissend voneinander in Wiener Hotels übernachteten. Mata Hari, die an diesem Abend im Gebäude der Wiener Sezession getanzt hatte, wohnte im Hotel Bristol, Maud Allan im Hotel National und Isadora Duncan in einem Hotel zwischen diesen beiden. (Sam Waagenar konnte die genaue Örtlichkeit nicht identifizieren.)

Als diese Szene aus der Oper gestrichen wurde, beschloss ich, die Schlagzeugbegleitung für die Sopranarie, die im Javanisch der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, der Muttersprache Mata Haris, gesungen werden sollte, anderweitig zu nutzen. Obwohl der Text interessant war, passte er nicht zu der Begleitung. So wurde dieses Stück umgeschrieben in ein Solo für Englischhorn und wurde der *First Viennese Dance*.

Das *String Quartet No. 1 (Zwischen dem National und dem Bristol)* war ein Kompositionsauftrag der Wiener Festwochen, den auf Vorschlag von, Edek Bartz das Arditti-Quartett im Oktober 1985 erstmals aufführte. Ich hatte nie daran gedacht, ein Quartett zu schreiben, da ich, obwohl ich selber ein Streichinstrument spiele, als Kontrabassist außerhalb der Intimität eines solchen Ensembles stand und dessen Perfektion immer nur aus der Entfernung betrachten konnte. Mein anfängliche Idee war ein Stück, in dem jeder Part das Portrait eines Komponisten, der mit diesem Part auch als Spieler verbunden wäre, sein sollte - das Quartett insgesamt hätte sie in einer Art imaginärer Séance zusammengebracht. (Dieser Plan sah Ysaÿe als ersten, Vieuxtemps als zweiten Geiger, Hindemith oder Kupkovic als Bratscher und Schönberg als Cellisten vor). Die Zeit reichte dann aber doch nicht, dieses Ereignis in seiner ganzen Breite auszuarbeiten, so dass ich nur auf Ysaÿe als Komponisten, Virtuosen und Quartett-Primarius anspiele - und auf Ferruccio Busoni, seinen zeitweiligen Klavierpartner und Opfer eines seiner besten "practical jokes" (im Queen's Hotel, Birmingham).

Ein Großteil der Musik spielt sich in hohen Register ab und bedient sich in großem Umfang sowohl natürlicher als auch künstlicher Obertöne. Am Ende des Stückes schrieb ich eingedenk der außerordentlichen Virtuosität des Arditti-Quartetts eine Coda, für die jedes Instrument ein Saitenpaar umstimmt. Die erste Geige stimmt die beiden höchsten Saiten auf Gis und Dis (D, G, Gis, Dis). Die zweite Geige stimmt die unteren beiden Saiten auf Fis und Cis (Fis, Cis, A, E). Die Bratsche stimmt das obere Saitenpaar auf Cis und Gis (C, G, Cis, Gis). Das Cello stimmt die unteren Saiten auf H und Fis (H, Fis, D, A). Dies geschieht so unmerklich wie möglich und hat als Ergebnis zwei Violinen im Halbtonabstand und Bratsche/Cello im Halbtonabstand (mit einer Oktave Unterschied). Von diesem Zeitpunkt an erklingen nur Obertöne. Der Gedanke war, natürliche Obertöne auf den "künstlich" gestimmten und künstliche Obertöne auf den "natürlich" gestimmten Saiten zu erzeugen. Ausgedehnte Solos mit natürlichen Obertönen sind Repertoirebestandteil jedes Kontrabassisten - und so wird durch sie der Kontrabassist ein wenig in die privilegierte Gemeinschaft der anderen Streicher aufgenommen.

Gavin Bryars

LUIGI NONO: Fragmente - Stille, An Diotima

Geheimere Welt - Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente - Stille, An Diotima*

Begriff und Handlung des *workshop* gehören zur Kunstszene. Freigegeben werden soll der Blick auf die Werkstatt des Künstlers. Die indes kann sich gewöhnlich nur als inszenierte präsentieren: die Werkstatt vorwiegend sichtbar als "Bühne", die eigentlichen Einblicke werden durch die Kulissen des *workshop* eher verstellt als enthüllt. Doch es gibt Momente, die den Blick immerhin hinter die Kulissen lenken. Zu ihnen gehört die Äußerung Walter Levins während eines *workshop*, der 1980 in Verbindung mit der Uraufführung des 1979/80 als Auftragswerk der Stadt Bonn fertiggestellten Streichquartetts abgehalten wurde. Es gehe hier um eine Komposition, deren Entstehung fünfundzwanzig Jahre gedauert habe. Nono hat diese Äußerung in seinem autobiographischen Gespräch mit Enzo Restagno in Erinnerung gebracht. Danach hatten "Levin und seine Kollegen" ihn bereits während der fünfziger Jahre angesprochen, für Darmstadt ein Quartett zu schreiben ¹. Doch die Schwierigkeiten, so

¹ Vgl. Un'autobiografia dell'autore racconta da Enzo Restagno, in: Enzo Restagno (Hrsg.) Nono, Turin 1987. S. 62

betonte der Komponist weiter, die eine derart mit Tradition befrachtete Gattung dem heutigen Komponisten aufgibt, seien ganz außerordentlich. Hier sei die insgesamt wenigstens zwei Jahre währende Zusammenarbeit mit dem LaSalle Quartett für ihn bestimmend gewesen,

*eine Zusammenarbeit, die sich von der Ebene des Technischen permanent auf die des Geistigen und Menschlichen verlagerte. Welch neue Erkenntnisse und Wunder, der hebräischen Kultur! Es war eine unaufhörliche Folge von Problemen, Versuchen, Vorschlägen und Gegenvorschlägen zur Qualität des Klanges, zur Bogentechnik und zur Erweiterung der traditionell festgeschriebenen Möglichkeiten der Instrumente.*²

Nonos Worte bringen zur Sprache, was bereits Haydn, was dem ihm nacheifernden Mozart, was Beethoven und nach diesem namentlich Brahms, was im 20. Jahrhundert Schönberg und seiner Schule und was schließlich, eigenem Bekunden nach, auch Nono selbst - und nicht nur ihm - bewusst war und ist: Das Streichquartett ist der Königsweg der Kunst des Komponierens. Mit der Länge des geschichtlichen Weges aber wachsen die Belastungen, denen sich ein Komponist verpflichtet weiß, der im Bewusstsein der Tradition, damit aber zugleich mit Blick aufs Zukünftige komponiert.

Es war indes sicherlich nicht nur der 'Eckstein der Tradition', der Nono lange Zeit davon abhielt, dieses Quartett zu schreiben. Wenn Nonos früheren Kompositionen auch die Innenwelt des Menschlichen alles andere als fremd ist - hier galt es eine ganz anders dimensionierte Zurücknahme nach "innen". Das war offenbar nicht eher möglich, als bis die eigene künstlerische "Innenwelt" nicht als Rückzugsgebiet, sondern als die "Außenwelt" selbst bannende, als diese absorbierende künstlerische Kraft wirken konnte.

Das Resultat solch kritischer Absorption ist ein Streichquartett, dessen Rigorosität sogleich sein Titel *Fragmente - Stille, an Diotima* eindringlich proklamiert. Nono begreift Hölderlins Dichtung, die hier in besonderer Weise seine Musik "auflädt", im Kontext des Hölderlinschen "Wahnsinns", eines Wahnsinns, der Protest beinhaltet. Die Frage, wer oder was er sein wolle, hat er pointiert beantwortet: "Hölderlins Turm". Wenn Stille und Hölderlinscher Turm Proklamationscharakter haben, dann hier! Auch wer nicht hören will, nimmt es wahr. Sie rufen an, mit gleichsam umgekehrtem Megaphon: diese Verabsolutierung des Fragmentklanges, diese ununterbrochenen Pauseneinbrüche, diese Gratwanderung auf der Schwelle des noch Hörbaren.

Luigi Nonos Streichquartett ist eine Komposition, die sich - ganz im Geiste des Titels - aus Klanginseln, aus einzelnen, von Pausen gleichsam befragten Klangereignissen aufbaut. Ihr Fragmentcharakter ist fürs jeweils Einzelne wie auch fürs Ganze und den daraus resultierenden Gesamteindruck bestimmend. Was Nono zu betonen nicht müde wird, die Diskontinuität des Raumes und der Zeit, verwirklicht sich hier als kompositorische Struktur und Form. Doch wäre es falsch, Diskontinuität mit Zusammenhanglosigkeit gleichzusetzen. Es sind vor allem die in ihrer Dauer höchst differenzierten, dem Klang immer wieder Einhalt gebietenden zahlreichen Pausen, die im Höreindruck, die in der hörenden Versenkung Zusammenhang im Zurück- und Voraushören herstellen.

Es wäre eine zu enge Auslegung seiner Äußerungen, läse man Nonos Hinweis auf die so unermüdliche wie zeitintensive Zusammenarbeit mit dem LaSalle Quartett als zulängliche Auskunft über den kompositorischen Vorgang. Nono verfuhr hierbei vielmehr zweifellos nicht anders als bei anderen Kompositionen auch: das Material war als vorkomponiertes, als Rohmaterial, dem es nun die eigentliche künstlerische Gestalt zu geben galt, präsent. Welche formale Strukturierung es schließlich erlangte, hing von der Wechselbeziehung zwischen dem

² Ebda. S. 62

vorkomponierten Material und dem kompositorischen Bewusstsein, hing vom Prozess seiner klanglichen Umsetzung ab.

Unverzichtbar für die Betrachtung des Materials, das diesem Streichquartett zugrunde liegt, und seine Verarbeitung ist also, dass Nono kein Dogmatiker des Tonvorrats und der Tonkonstellationen, sondern viel eher ein Improvisator der musikalischen Konfigurationen ist. Das hat mit Willkür absolut nichts zu tun. Indem er das Potential der im Material enthaltenen Möglichkeiten im Austausch mit ihm umsetzt, wird Komponieren zu einem unendlichen Prozess der schöpferischen Kommunikation mit den Tönen, Tonbeziehungen und Klängen, mit deren immanentem strukturellen Feld.

Dabei bescheidet sich der Komponist indes nicht mit dem rein Kompositorisch-Technologischen. Nicht nur die Töne und Tonverbindungen sowie die Grenzverschiebung des Streichquartettklanges über die bloße Vielfalt der Klangdifferenzierung hinaus bestimmen die Komposition. Wesentlich für dieses Quartett ist vielmehr gerade auch die sprachliche Schicht der aus Hölderlinschen Texten (Gedichten und Briefen) herausgelösten Bruchstücke, die in den musikalischen Text eingesenkt sind. Es sind Evokationen der Innenwelt, die in der Musik gleichsam prismatisch gebrochen mitschwingen, die nachklingen, die vorausklängen:

... geheimere Welt ... / ... allein ... / ... seliges Angesicht ... / ... wenn aus der Tief... / ... die seligen Augen... / ... ins tiefste Herz... / ... mit deinem Strahle ... / ... wenn aus der Ferne ... / ... aus dem Äther ... / ... wenn in reicher Stille ... / ... wenn in einem Blick und Laut ... / ... wenn in reicher Stille ... / ... tief in deine Wogen ... / ... in stiller ewiger Klarheit ... / ... im heimatlichen Meere ... / ... ruht ... / ... hoffend und duldend ... / ... heraus in Luft und Licht ... / ... denn nie ... / ... wie so anders ... / ... in leiser Lust... / ... ich sollte ruhn? ... / ... ins Weite verfliegend ... / ... einsam .. fremd sie, die Athenerin... / ... staunend... / ... eine Welt...jeder von euch... / ... das weißt aber du nicht ... / ... wie gern würd ich ... / ... das weißt aber du nicht ... / ... unter euch wohnen ... / ... ihr Herrlichen! ... / ... das weißt aber du nicht ... / ... der Raum ... / ... in freiem Bunde ... / ... verschwende ... / ... leiser ... / ... die Seele ... / ... umsonst! ... / ... an die Lüfte ... / ... M ai... / ... Schatten, stummes Reich ... / ... säuselte ... / ... das weißt aber du nicht ... / ... wo andere Pfade ... / ...d as weißt aber du nicht. .. / ... wenn in der' Ferne ... / ... dem Täglichen gehör ich nicht ... / ... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt ... / ... wo hinauf die Freude flieht ... / ... zum Äther hinauf. .. / ... an Neckars friedlichschönen Ufern ... / ... eine stille Freude mir wieder ...

Nono hat im Vorwort der Streichquartett-Partitur hervorgehoben, dass diese Fragmente

(...)in keinem Falle während der Aufführung vorgetragen werden

in keinem Falle als naturalistischer, programmatischer Hinweis für die Aufführung verstanden werden (sollen)

aber in vielfältigen Augenblicken sind Gedanken schweigende "Gesänge" aus anderen Räumen, aus anderen Himmeln (...)³

Jede Veräußerlichung, auch nur die leiseste Verbindung zu einer Musik mit proklamatischen Implikationen soll ausgeschlossen sein. Die Texte Hölderlins - Nono wurde durch den die "Stratigraphie" der Hölderlinschen Manuskripte klarlegenden Druck der "Frankfurter Ausgabe" inspiriert - werden zur unterirdisch "kommunizierenden Röhre" des klanglichen

³ Partitur Ricordi Nr. 133049, Milano 1981.

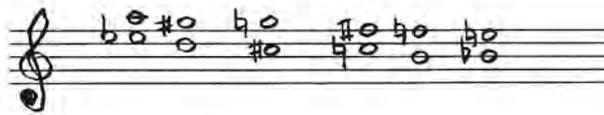
Geschehens. Doch stellen sie zugleich eine eigene Schicht dar, und sie rufen als zusätzliche Ebene das Bewusstsein des Textzusammenhangs wach, aus dem sie stammen. ⁴

Wir haben indes mehr als nur drei Schichten, zwei des Textes und eine musikalische, vor uns. Die Klanginseln, so ortlos und gesondert sie auch im Meer der Pausen zu treiben scheinen, werden durch ein Gewebe von Tonbeziehungen verknüpft, das sich bei näherer Betrachtung als wahres Labyrinth des Beziehungsreichtums erweist. Hier breitet sich eine zusätzliche Schicht aus, nicht weniger "unterirdisch", nicht weniger "abgründig" als die Hölderlinfragmente. Sie erhält ihre Bezeichnung auf ganz eigene Weise durch das erste Textfragment, das den Beginn des Streichquartetts akzentuiert: ... *geheimere Welt*

Die *geheimere Welt* des Hölderlinschen Kontextes .gibt das Stichwort für die nicht weniger geheime, weil wahrhaft kabbalistisch verrätselte, der Tonbeziehungen. Nono hat in seinem Quartett die 1888 von Crescentini veröffentlichte und von Verdi in den *Quattro Pezzi sacri* harmonisierte - als kompositorisch überformte - *Scala enigmatica* verwendet ⁵. Es ist eine Skala mit tieferer vierter, fünfter und sechster Stufe, wobei deren abwärts gerichtete Form die Erhöhung der vierten Stufe wieder aufhebt.



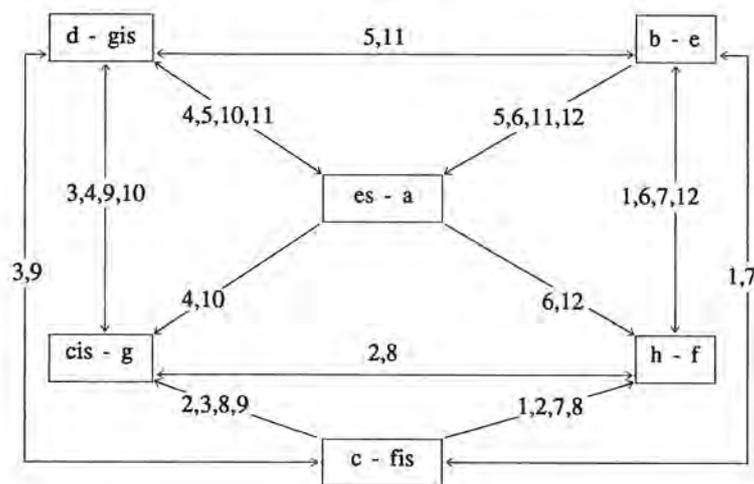
Was diese Ton Skala vor allem bestimmt, wird dem einigermaßen aufmerksamen Hörer des Streichquartetts schon beim ersten Male klar: die Tritonusklänge, sie sich an .manchen Stellen geradezu häufen, verdanken sich freilich nicht allein der Konzeption klanglicher .Finesse. Sie sind vielmehr Teil der Skalenstruktur, die nicht weniger als drei Tritonusintervalle enthält: zwei in der aufsteigenden Version, die dritte kommt durch die absteigende Form hinzu. Transponiert man die Skala auf andere Tonstufen, so erhöht sich die Zahl der verfügbaren Tritonusintervalle auf insgesamt sechs:



Es ist leicht ersichtlich, dass mit diesen sechs Tritonusintervallen - hier dem Anfang des Quartettes entsprechend chromatisch absteigend vorgestellt - alle zwölf Töne der Tonskala versammelt sind. Das hat nichts mit Zwölftonkomposition zu tun. Dafür knüpfen diese sechs Tritonusintervalle, deren Vorkommen sich in den zwölf Transpositionsformen der *Scala enigmatica* vielfach überschneidet, zwischen diesen ein enges Beziehungsnetz. Man kann die auf den sechs Tritonusintervallen basierende Vernetzung der Transpositionsstufen durch ein knappes Schema einigermaßen vor Augen führen:

⁴ Vgl. Doris Döpke, 'Fragmente - Stille, An Diotima'. *Réflexions fragmentaires sur la poésie musicale du quatuor à Cordes de Luigi Nono*, in: Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris. Paris 1987 (=Contrechamps Sonderband). S. 102

⁵ Vgl. hierzu auch Heinz-Klaus Metzger, "Wendepunkt Quartett?" in: Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn (Hrsg.) *Luigi Nono* (=Musik-Konzepte Bd. 20), München 1981. S. 103ff.



Die dem Schema einbeschriebenen Ziffern und Intervallqualitäten geben an, welche Transpositionsstufen der "Grundreihe" auf c durch welche Tritonusintervalle (hier in der Schreibweise gleichsam auf einen "Nenner" der Notierung gebracht) miteinander verbunden sind. Nono nutzt die in diesem Beziehungsreichtum eingeschlossenen Möglichkeiten für die verschiedensten Formen der Vernetzung innerhalb der Klanginseln, aber auch über ihre "Grenzen" hinaus. Dabei ergeben sich - wie aus dem Schema ohne weiteres ersichtlich - aufgrund der unterschiedlichen Zahl der für Verbindungen offenen "Wertigkeiten" engere oder eher lockere Verbindungsqualitäten. Diese Unterschiede bestimmen eine Differenzierung der strukturellen "Dichte", die für die formale Gestaltung nicht gleichgültig ist. So ergibt sich für den Beginn so etwas wie eine initiierte Entfaltung der Intervalle - selbstverständlich nicht nur des Tritonus. Aber dieses Intervall sendet - ungeachtet seiner spezifischen, durch die Vortragsweise differenzierten Klanglichkeit - gleichsam Signale im kompositorischen Gefüge aus.

In welchem Maße die unterschiedliche Intervalldichte und -schichtung mit der von Hölderlin-Konnotationen durchwobenen musikalischen Evokation verschränkt ist, zeigen - um nur eine Konstellation unter vielen herauszugreifen - die Tonkonfigurationen von Ziffer 18 bis 22 (... wenn in reicher Stille - wenn in einem Blick... - ... und Laut ... - ... wenn in reicher Stille ... - ... tief in deine Wogen ... - ... in stiller ewiger Klarheit ...). Während die Beschwörung der Stille als vorübergehend durchgehaltene, zumeist zwischen pppp und p vibrierende und durch subtilste Bogen und Saitenbehandlung belebte Klangfläche sich erstreckt, und der Tritonus hier als vereinzelter nur ein Signal setzt, bringt die Vertiefung in Blick, Laut und Wogen eine besondere - horizontale wie vertikale - Kombinationsdichte der Tritonusintervalle. Die Instrumente bilden zwei Schichten. Violine I + II repräsentieren gemeinsam die Transpositionsstufen auf es und a (4 + 10), Va + Vc die auf c und fis (1 + 7). Dabei werden beide Schichten jeweils (Ziffer 19, 21, 25) über Kreuz vertauscht.

Deutlich wird, dass der Komponist mit diesem Intervall und mit diesen Intervallkombinationen immer auch Vieldeutigkeit auskomponiert. Das Eingangszitat *...geheimere Welt...* erweist sich als das sprachliche Emblem der in Plurivalenz schillernden Allgegenwart der *Scala enigmatica*. Der in der *Scala enigmatica* enthaltene Vorrat an Intervallqualitäten erschöpft sich freilich nicht mit dem Tritonus. Reine Quinte und Quarte, Sekund-, Terz- und Septimenintervalle gehören ebenfalls zu ihrem Bestand; und es sind vor allem die letzteren, die in Nonos Streichquartett an entscheidender Stelle hervortreten. Es ist die Stelle, die vielleicht die größte kompositorische Vertiefung erfahren hat. Sie drückt sich aus in dem Zusatz *Mit innigster Empfindung*.

Man hat diese Stelle zu Recht auf Beethoven bezogen, bei dem diese Ausdrucksbezeichnung mehrfach erscheint. Im ersten Satz der Klaviersonate op. 101, im Variationensatz der Klaviersonate op. 109 und im *Heiligen Dankgesang eines Genesenden* aus dem Streichquartett op. 132. Nonos Hauptbezugspunkt ist hier zweifellos der Streichquartettsatz. Dafür spricht - abgesehen von der Gattungsgleichheit - der ausgreifende Gestus der Tonbewegung, der den melodischen Bogen des Beethovenschen Satzanfanges gleichsam in neue Klangformen und Tonkonstellationen projiziert. Ein wesentliches Moment ist hierbei die diese *innigste Empfindung* tragende, nunmehr nachdrücklich eingeführte, mikrotonale Ausfächerung der Töne und Intervalle. Sie erweitert die Zahl der auf die verschiedenen Transpositionsstufen der *Scala enigmatica* möglichen Beziehungen - die *Scala enigmatica* wird am jeweiligen kompositorischen Ort selbst "ausgefächert". Wohl noch wichtiger aber ist, dass die *Mit innigster Empfindung* gekennzeichnete Stelle - auf dem gleichen, jedoch nicht identischen Tonmaterial aufbauend - noch insgesamt viermal erscheint. Es ist ein Prinzip der variierenden Modifikation, das an Beethovens Streichquartettsatz und die variierende Wiederkehr des ersten Teiles erinnert. Dies um so mehr, als auch bei Nono diese äußerst zurückgenommenen Partien von sowohl intervallmäßig als auch klanglich und dynamisch kontrastierenden Klanginseln gerahmt sind.

Die Vermutung, dass überdies die Beethovens *Dankgesang* besonders charakterisierende "lydische Tonart" in Nonos *Scala enigmatica* eine Entsprechung findet, hat der Komponist im Gespräch auch selbst bestätigt. Er hat dabei aber auch noch ein anderes wichtiges Moment zur Sprache gebracht:

Diese 'innigste Empfindung' ist sehr wesentlich. Es gibt aber noch etwas anderes, das ich auch wieder von Beethoven genommen habe: 'sotto voce'. Ich habe lange darüber mit Walter Levin diskutiert, und er meinte, das sei ein 'countersense', weil zwischen 'innigster Empfindung' und nachher 'sotto voce' ein gerade auch beim Spielen sich zeigender Widerspruch bestehe. Wenn man aber so leise spielt, ist es eigentlich kein Widerspruch, es ist nur eine andere Ebene. ⁶

Dass Nonos Komposition zudem - wie auch Beethovens op. 132 - im ausdrücklichen Kontext menschlicher Schicksalsverhaftung steht, wird an dem in der Partitur des Nono'schen Quartettes selbst nachgewiesenen Zitat aus Ockeghems *Chansons Malor me bat* erkennbar. Es steht im unmittelbaren Austausch mit dem Hölderlinfragment ... *Wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt ...* ⁷. So sehr dieses Melodiefragment auch aus dem Noten- und Klangbild herausstechen mag, so ist es doch durch die besonders akzentuierenden Pausen und den Kontext der Intervalle einer *geheimeren Welt* in die Komposition eingebunden.

Nono hat seine Hörtragödie *Prometeo* gesprächsweise als *philosophische Musik* bezeichnet. Sein Streichquartett ist eine wichtige Station auf dem Wege dorthin. Er hat es dem LaSalle Quartett *mit innigster Empfindung* gewidmet.

Klaus Kropfnger

⁶ Klaus Kropfnger, "' ... kein Anfang - kein Ende ... ' - Aus Gesprächen mit Luigi Nono" in: *Musica* 1988, H. 2. S. 167f.

⁷ Vgl. Jürg Stenzl, "Gli anni Ottanta", in: Enzo Restagno (Hrsg.) *Nono* Turin 1987. S. 215

THE RELATIVE VIOLIN

Akademie der Künste

16.-19. Januar 1989

Hinweis: In dieser Programmbuchversion wurden keine Bilder und keine Programmnotizen zu den Konzerten eingefügt!

Danksagung

Seit über 10 Jahren betreibt Jon Rose das Arbeitsprojekt The Relative Violin, innerhalb dessen er als Musiker, Künstler, Hörspiel- und Filmemacher die Geige in ihren geschichtlichen und kulturellen Zusammenhängen untersucht und zu immer neuen Mutationen und Transformationen führt. Von diesem "work in progress" hat die Idee für das Festivalprogramm ihren Ausgang genommen, und Jon Rose wurde zum künstlerischen Spiritus Rector des Unternehmens. So habe ich, als mehr für den koordinativen Teil des Programms Zuständiger, ihm an erster Stelle sehr herzlich zu danken.

Das Festivalprojekt, über das bereits Mitte 1986 erste Gespräche stattgefunden hatten, war ursprünglich als Veranstaltung anlässlich des 5-jährigen Bestehens der Freunde Guter Musik Berlin e. V. im Herbst 1988 geplant, fiel aber der Veranstaltungsdichte in der Kulturstadt Berlin E 88 und fehlender finanzieller Unterstützung zum Opfer. Wir freuen uns besonders, dass das Festival nun als Teil der INVENTIONEN' 89 stattfinden kann. Dies ermöglicht zu haben, ist dem Senator für Kulturelle Angelegenheiten, der Akademie der Künste und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD zu danken, insbesondere dem Engagement der Herren Bernd Mehlitz, Christian Kneisel und René Block.

Liviu von Braha und Sankha Chatterjee stellten Kontakte nach Rumänien und Indien her, die ohne sie schwerlich zustande gekommen wären. Barbara Bloom war bei der Bildbeschaffung und mit vielen fruchtbaren Anregungen in liebenswürdigster Weise behilflich. Ingrid Buschmann hat das Vorhaben mit großer Ausdauer und Umsicht vorangebracht Stellvertretend für die vielen, die im Hintergrund am Zustandekommen des Projekts hilfreichen Anteil hatten, möchten wir Konstanze Binder und Angelika Uebel nennen. Wir danken Klaus Ebbeke und seinem Team an den Bildschirmen für ihre große Hilfe bei den Übersetzungs- und Schreibearbeiten.

Matthias Osterwold
Freunde Guter Musik Berlin e. V.

Zur Einführung: Mythos Geige

Beginnen wir mit den Legenden: Nero habe Geige gespielt, während Rom in Flammen aufging (Ganz unglaublich, weil die Geige noch nicht erfunden war) - Der Teufel selbst habe Paganini den Bogen geführt (Glauben?) - Sherlock Holmes habe beim Geigespielen schwerste Verbrechen aufgeklärt (Die Leute schreiben immer noch Briefe an diesen fiktiven Detektiv) - Einstein sei ein talentierter Geiger gewesen (Personen, die ihn gehört haben, bejahen dies keineswegs) - Man könne ohne weiteres eine "Stradivari" von anderen Fabrikaten unterscheiden (Ein berühmter Test, dem sich Isaac Stern und drei weitere berühmte Geiger unterzogen, bewies: keiner von ihnen konnte seine eigene Geige wiedererkennen, geschweige denn die anderen 'Marken') - Haifetz habe eine geradezu perfekte Technik gehabt (Der berühmte Fehler, auf Schallplatte aufgenommen für die Nachwelt, beweist das Gegenteil) usw.

Wie kein anderes Instrument hat die Geige in der westlichen Musik eine Aura gewonnen, die weit über ihre eigentliche klangliche Funktion hinausreicht. Der im 17. Jahrhundert beginnende Siegeszug der Instrumente der Streicherfamilie hat die Geige als führendes und melodietragendes Instrument, sei es im Orchester, in kleineren Besetzungen oder in der solistischen Rolle zu einem Sinnbild des "Klassischen" in der Musik werden lassen. Ihre Flexibilität und Körpernähe prädestinierte die Violine als Träger eines neuen subjektiven und affekthaltigen Ausdrucks. So erreicht die Geige im 19. Jahrhundert den Zenit ihrer Stellung und charismatischen Ausstrahlung. Der "Teufelsgeiger" (Paganini war wohl seine

dämonischste Inkarnation) verkörpert weit mehr noch als der "Tastentitan" den Typus des virtuosen Solisten schlechthin. Um die Geige rankt sich, anders als um die "Maschine" Klavier, wenn wir von dessen "Erwärmung" durch Joseph Beuys einmal absehen, der Mythos des Organischen und Anthropomorphen. In diesem Assoziationsfeld sind ihre Symbolisierungen vielfältig und ambivalent: Identifikation mit dem weiblichen Körper, mit den himmlischen Gefilden, aber auch mit "dunklen" religiösen Zügen bis hin zur Allegorie des Knochenmanns, der mit seiner Fiedel im hohlen, fahlen Quinten zu einem letzten danse macabre aufspielt. Die Violine ist eine Ikone des Wohlstands, der Qualität, der Eleganz, des feinen Geschmacks und vergangener "goldener" Zeiten. Bei Auktionen, in Ausstellungen und 'historischen Sammlungen' erweist sich die Violine als gesuchtes Kunst- und Sammelobjekt. Das als beseelt gedachte Instrument ist zum Fetisch im doppelten Sinne geworden: als kostbares materielles Objekt und als Träger einer (vermeintlich) unverwechselbaren Klangpersönlichkeit.

Das Projekt THE RELATIVE VIOLIN will dazu beitragen, die weitgehend erstarrte auratische Tradition der Violine wieder in Fluss zu bringen, eine Tradition, die sich, getragen durch das gehobene Konzertleben und durch affirmative Strategien der Tonträger Industrie, mehr oder minder unverändert aus dem 19. Jahrhundert bis heute perpetuiert hat. Mit der solistischen Geige als Angelpunkt sucht das Festival aus einer gegenwärtigen und interkulturellen Perspektive die Auseinandersetzung mit dem so populären wie doch auch bizarren Klanggerät. Dies geschieht durch eine Vielfalt von Darstellungsformen: in Konzerten und Performances, in einem audio-visuellen Environment mit Installation, das dem Zugriff der Besucher offen steht, mit Hörspielen, Filmen, Texten und Bildern. So wird ein Rahmen angeboten, in dem durch hochgradige Verdichtung, durch Kontrast und Kollision sich neue Verbindungslinien des Verständnisses bilden könnten. Die Struktur des Mythos Geige wird zerlegt und als variable Bedeutungsmatrix neu zusammengesetzt:

- Der Klang: Erweiterung des Klangspektrums durch neue oder unübliche Stimmungssysteme, z.B. Scordatura und reine Obertonstimmungen, besondere Spieltechniken, Verfahren des kompositorischen Satzes und elektroakustische Manipulationen wie Verstärkung und elektronische Klangbearbeitung.
- Die Form des Instrumentes: Mutationen und Transformationen des Ausgangsmodells zum Instrument - Objekt sowie speziell gefertigte Instrumente und seltene Violinvarianten, z.B. Instrumente mit Resonanzsaiten.
- Der Geiger. Funktion und Aufführungssituation: Reflektion, Inszenierung und Dekonstruktion des Aufführungsaktes als gestisch theatralische Aktion: Performance. Interaktionen mit elektronischer Technologie und Film.
- Interkulturelle Kontaktprodukte: die Art und Weise des Gebrauchs der Violine außerhalb der europäischen Konzertmusik bzw. die Formen ihrer Assimilation in nicht-westlichen Kulturen, etwa in der südeuropäischen Volksmusik, im Jazz oder in der indischen Musik, legt Verslehensdifferenzen zwischen den verschiedenen kulturellen Räumen und Schichten frei.
- Das Bild: Die Aura der Geige und des Geigers ist zu einem wesentlichen Teil visuell vermittelt. Alte und neue Filme, teilweise im Dialog mit live-spielenden Musikern, Abbildungen und Ausrisse im Katalog thematisieren partikelhaft die Bildwelt und ikonographische Tradition der Violine.
- Geschichte(n): Mit dem Medium Hörspiel und Film werden in freien und spielerischen Diskursformen Geschichten und Legenden, Anekdoten und Phantasien um die Violine und ihre Psychologie aktualisiert.

16.1. - 19.1.1989
Akademie der Künste
Foyer

HÖRSPIELE, FILME, MUSIK VOM TONBAND

HÖRSPIELE:

FRIEDER BUTZMANN / THOMAS KAPIELSKI:	Die kleine Trompete * (Das linke Ohr ist dem Geschehen am nächsten)
MAARTJE TEN HOORN	Divine Madness *
ANNETTE KURTH	Rambo und die Geige *
RAINER LINZ	The Rehearsal *
CHRISTIAN MARCLAY	No Strings Attached *
KAYE MORTLEY	The Man in the Metro *
TORSTEN MÜLLER	The Orientation of Blind Horses and Deaf Milkman *
JON ROSE	Paganini's Last Testimony
RIK RUE	Enough Said *
ELKE SCHIPPER	Frequenzgang *
MARTIN WESLEY-SMITH	

VIDEO-FILME:

ANITA	Geige *
KONSTANZE BINDER	Die Gewalt der Geige ... *
BRUCE NAUMAN	Violin Tuned D.E.A.D. (1968)

MUSIK VOM TONBAND:

TONY CONRAD	Early Minimalism: Works for Solo Violin With Strings
MALCOLM GOLDSTEIN	Tongues of My Mother's Teaching
HARRY LOOKOFKY	Stringsville
THE VIOLIN'S RELATIVES	Zusammengestellt von WERNER DURAND *

INSTALLATION:

VETA MUSIC SYSTEMS	'THE AGONY' and 'THE ECSTASY' *
--------------------	---------------------------------

Die Hörspiele, Videos und Tonbänder
sind vom 16. - 19.1.1989 täglich von 13 - 18 Uhr individuell in der Audiothek abrufbar.

Die mit einem * (roten Stern) gekennzeichneten Werke sind als Auftragsarbeiten von THE RELATIVE VIOLIN /
INVENTIONEN '89 entstanden.

ANITA: Geige

Old Sam starb die Frau
Er ergriff sein Messer Und schnitzte sich eine Fiedel
Zwei Jahre brauchte er dafür
Mit seinen großen Händen findet er die schönsten Melodien
1988 gewinnt er den schottischen Lokalpreis:
"Ruf der Fiedel durch die Berge"

Albert starb die Frau
Er bekam einen Schlaganfall
Er ergriff nun die Säge und begann sie zu spielen
Erfolgreich
Seine letzte Tournee führte ihn nach Krefeld

In meiner Schule erfreute sich die Geige großer Beliebtheit. Ca. fünf Mädchen lernten sie. Zu christlichen Anlässen haben sie oft im Quintett gespielt. Wenn eine krank war, war es ein Quartett. Manchmal härte sogar der Bischof zu. Wir waren alle katholisch. Wenn Ruth Lust hatte, spielte sie vor der Mathematikstunde Country- und Westernmusik. Das war was besonderes.

ANITA

KONSTANZE BINDER: "Die Gewalt der Geigen ... "

Anstelle eines ordentlichen Lebenslaufes - der sich hier ohnehin erübrigt - einige Bemerkungen zur Herkunft des Video-Bandes "Die Gewalt der Geigen ist die Geduld der Genesenden".

Vorweg muss gesagt werden, dass es sich bei der vorliegenden Fassung um eine mit dem gefundenen Original nahezu identische Kopie handelt, bei der lediglich einige Unschönheiten, wie wiederkehrendes Flimmern und Rau- sehen zwischen einzelnen Einstellungen, oder kurz vor dem Höhepunkt abgebrochene Szenen etc. eliminiert wurden.

"Die Gewalt der Geigen ... " ist - wie schon angedeutet - ein Fundstück; entdeckt in einem leerstehenden Moabiter Einzimmerappartement in einem unbeschrifteten Schuhkarton, der außer der Video-Kassette nichts weiter als einen ausgewachsenen menschlichen Backenzahn enthielt. Da das Band, welches in geradezu obsessiver Manier Geigen Szenen jedweder Provenienz verbindet, für unsere Zwecke wie geschaffen scheint, versuche ich, mit dem Zahn unter dem Arm den Hersteller des Video-Bandes aufzuspüren. Tatsächlich gelingt es mir nach ausgedehnten, lange erfolglosen und außerdem kostspieligen Recherchen, nicht nur den Namen des ehemaligen Trägers des Backenzahnes in Erfahrung zu bringen, sondern auch ein bedeutsames biographisches Detail, welches die Vermutung aufkommen lässt, der ehemalige Backenzahnträger könnte identisch mit der gesuchten Person sein.

Der Zahn gehört zu einem gewissen Fräulein A.B., welches seit 1986 unter dem Pseudonym Jenny November in Berlin lebt, oder - wir wissen es nicht - lebte. Geb. 1967, ledig, im Alter von 14 Jahren bereits vielversprechendes Talent im internationalen Geigen-Biz - auch Japan; muss Solistenlaufbahn als Hard-Core-Geigerin wegen eines quälenden Zahnleidens, welches im Alter von 19 Jahren akut wird, aufgeben; lebt (oder lebte) seither in mehr als bescheidenen Verhältnissen, kontaktscheu, wie zu hören war, kämpfend mit dem schmerzlichen Zahn, verließ nur äußerst selten die winzige Wohnung, kein Telefon; am elften Advent, dem Tag der

Ziehung des Zahnes wird Fräulein November zum letzten Mal gesehen (laut zuverlässigen Berichten aus kriminellen Kreisen).

Nach eingehenden Beratungen mit meinem Vorgesetzten komme ich zu dem Schluss, dass ein innerer Zusammenhang zwischen der Verarbeitung des Video- Bandes "Die Gewalt der Geigen ..." und dem Erkennen jenes Zahnleidens, welches nicht nur zur sehnsüchtigen Aufgabe eines jungen weiblichen Talentes, sondern gipfelnd in der Zahnziehung zugleich zum gänzlichen Verschwinden desselben führt, sich als Zumutung geradezu aufdrängt. Woraus sich letztendlich ableitet, dass die Veröffentlichung der "Gewalt der Geigen ... ", selbst bei geschlossenen Zähnen und aller nur verfügbaren Mutwilligkeit, jede Einnahme unmittelbar untergräbt, ja untermauert.

Konstanze Binder

BUTZMANN I KAPIELSKI: Die kleine Trompete - Das linke Ohr ist dem Geschehen am nächsten

Das Geigen ist reine Nervensache, zu welcher man auch noch eine gewisse Schiefhaltung im Schulterbereich in Kauf nehmen muss. Das linke Ohr ist dem Geschehen am nächsten und insofern das strapaziertere von beiden, weil das rechte sich automatisch abwendet und im Gegensatz zum linken, welches den Ton direkt hört, immer nur erst nach Sekundenbruchteilen ein Echo desselben empfängt. Das Hirn, welches sich dazwischen befindet und indirekt am Festhalten des Geigenkörpers mithilfe des ganzen Kopfes beteiligt ist, muss die Differenzen zwischen Direktton vom linken Ohr und Echo vom rechten Ohr so verrechnen, dass der Geiger selbst nicht das Gefühl bekommt, er geige auf einmal gleich zweimal.

MAARTJE TEN HOORN: Divine Madness

Das Hörspiel Divine Madness setzt sich zusammen aus auseinandergeschnittenen Violinakkorden, die in eine neue musikalische Ordnung gebracht werden. Zwischen diesen 'Phrasen' stehen Textfragmente aus Platos "Phaedrus", in denen Sokrates die verschiedenen Formen, des von den Göttern herabgesandten Wahnsinns erläutert.

ANNETTE KURTH : Rambo und die Geige

Ein Sesselchen fliegt durch die Luft
heissa ein Schloss
fertig für die Invasion
Braune Bären sind die Herren
auf Schloss Braunbär
singen und tanzen die ganze Nacht
zu den Klängen der Violine
trinken den Bärentrunk bis zum
bitteren Ende
Ein bunter Vogel bewacht die Kammer
wo da thront der Bärenkönig ungeschützt
Auf auf und das Bärenreich wird unser sein

RAINER LINZ: The Rehearsal

Das 10-minütige Stück, das 1988 produziert wurde, versucht, musikalische Traditionen mit der modernen Welt zu verbinden. Ein berühmter, aber fingierter Geiger übt - nicht ohne Unterbrechungen.

CHRISTIAN MARCLAY: No Strings, Attached

Das Hörspiel wurde ausschließlich aus gefundenen Schallplatten komponiert.

Nein, Geige kann ich nicht spielen, aber ich höre mir gerne Geigenplatten an, die mit 78 Umdrehungen oder rückwärts abgespielt werden !

Christian Marclay (im Gespräch mit Jo "Doc" Rosenberg)

Christian Marclay - der definitive DJ? Wo seine Kollegen, hoch über der Tanzfläche auf der letzten Stil-Welle reitend, unsere Hirne und Körper mit der absoluten Disco-Musik zu indoktrinieren trachten, und besinnungslos ein immer gleiches Stück nach dem anderen über die Turbo-Boxen jagen, als ob sich so deren Kurzlebigkeit in Ewigkeit verwandeln ließe, führt uns dieser Vinyl- Fetischist die Illusionen der Musikkonserven vor Ohren, zeigt das geplante Altern der musikalischen Ware vor. Die Geschichte der Musik erscheint als Müllhaufen abgelegter Tonaufnahmen, in denen Marclay herumwühlt, wie andere in Kisten und Schubladen mit alten Fotografien und Postkarten herumstöbern. Er sammelt, ordnet, er kauft die Scheiben im Pfund, klaut sie von der Straße auf, sichert sich Restbestände und verspielt sie wieder. Auf bis zu acht Schallplattenspielern der soliden Art, einst für den Missbrauch an allgemeinbildenden Schulen bestimmt, mischt Marclay die Fundstücke aus Klassik und Pop, Volksmusik, Walgesang und Messtönen zu bizarren, elegant- destruktiven Pasticcios, zu großen und kleinen Fugen im Geiste des Charles Ives, zu einem Meer von Déjà-vus, dessen Oberfläche durch Kratzer und Dellen der gerillten Scheiben aufgeraut wird.

Die Schallplatte als elektro-mechanisches Musikinstrument: Marclay handhabt in der Live-Performance Dutzende von Platten, die er mit bunten Klebepunkten markiert hat, in der Manier des Instrumentalvirtuosen: reaktionsschnell, fingerfertig, ruhig und mit feinstem Gehör. Wie die akustischen Instrumente gegen ihre elektronische Simulation, so behauptet sich dies "rückständige", handwerkliche Verfahren der Low-Tech- Montage gegen digitales Sampling und Computersteuerung durch Lebendigkeit und Reichtum, durch Unvollkommenheit und durch die Patina des Materials.

Matthias Osterwold

KAYE MORTLEY: The Man in the Metro

- Metro: Opera
- Stimme: Anna
- Aufnahme: Sony Walkman Professional D6 C
- Mix: France Inter für International Exchange, Radio France

Ich bin interessiert, akustische Formen zu finden, die zu einem bestimmten Thema passen, das irgendetwas sein kann: ein Gedanke, ein Gefühl, eine Situation, ein Ort, eine Person oder (sogar) eine "Idee". Formen, die einem Thema angemessen sind, aber es zugleich aufklären, übertreiben, aufsprengen, in Frage stellen.

TORSTEN MÜLLER: The Orientation of Blind Horses and Deaf Milkmen

Eine kurze Radio-Studie zur Geschichte der Violine

Teilnehmer:

Roland Barthes (französischer Schriftsteller)
Wilhelm Haeckenthaler (deutscher Geigenbauer)
Charles Ives (amerikanischer Komponist)
Nigel Coombes (englischer Geiger)
Torsten Müller (deutscher Kontrabassist)
Phil Minton (englischer Sänger)
Michael Rabin (amerikanischer Geiger) - verrückt
Paul Zukofski (amerikanischer Geiger) - normal
William Faulkner (amerikanischer Schriftsteller)
Claude Levi-Strauss (französischer Anthropologe)
Walker Percy (amerikanischer Schriftsteller)

Die Studie behandelt fundamentale kulturelle Missverständnisse, die niemals aufklärbar sind, weil sie nicht erklärt werden können. Mit Hilfe der Violine können sie jedoch wahrgenommen werden.

Wie tragt ein blindes Pferd durch eine krumme Gasse und wie hört ein tauber Milchmann seine Flaschen ?

How does a blind horse walk through a crooked alley and how does a deaf milkman hear his bottles ?

(Gar nicht)
(He doesn't)

JON ROSE: Paganinis Letzter Wille

Heutzutage sind die Leute so sehr damit beschäftigt, 'die Wahrheit' zu finden - es gibt einen Overkill an Information. Die neueren Bücher über Paganini versuchen verzweifelt, den Mythos von der Realität zu trennen · sich von all den lächerlichen Dingen, die er angeblich getan haben soll, zu befreien. Ich bin den anderen Weg gegangen und habe das, was wahr sein könnte oder auch nicht, genommen und in einen neuen Kontext meiner eigenen Wahl gebracht. 1986 reiste ich durch den amerikanischen Süden und hörte jeden Tag, wie die evangelikalen Radio-Stationen endlos telefonische Angst- und Wunderheilungen sendeten. So habe ich Paganini zu einem religiösen Guru verdreht. Die Leute gehen in seine Konzerte, um geheilt zu werden, Erleuchtung zu finden, etwas in dieser Art.

(aus einem Interview mit Jon Rose in 'The Listener')

(Bandaufnahme des Hörspiels mit freundlicher Genehmigung der Australian Broadcasting Corporation)

RIK RUE: Enough Said

Eine heute geführte Unterhaltung mit Jeff Maddox, einem mit Talent begnadeten Mann, über seine Liebe zu Beethoven und seine 1956 entstandene Aufnahme des Violinkonzertes. Er lebt heute zurückgezogen in Oodadatta (Zentralaustralien) und lehrt Kommunikationstheorie und

-technik. [Jeff Maddox war in der australischen Musikwelt als Kritiker bekannt. Er war von Zeit zu Zeit auf verschiedenen Radiosendern in Sydney zu hören. Jon Rose].

ELKE SCHIPPER: Frequenzgang

Hörspiel für Violine, Sprecher und Geräusche

Dauer: 8 Minuten

1988

Violine: n.n.

Sprecher: Elke Schipper

Kernstück des Hörspiels ist das lautpoetisch- musikalische in-die-Tat-Umsetzen einer kargen physikalischen Beschreibung des Schwingungsverhaltens einer Saite. Textpassagen und Geräusche treiben daraus ein semantisches und akustisches Umfeld unterschiedlicher Verspannungen von Schall und Sprache hervor.

VETA MUSIC SYSTEMS präsentieren: 'THE AGONY' and 'THE ECSTASY'

Der Geigenbau hat sich seit Antonio Stradivari und Giuseppe Guarneri nur wenig verändert, aber die Welt moderner Musik hat sich ständig mit atemberaubender Geschwindigkeit fortentwickelt. Synthesizer bringen beinahe jeden vorstellbaren Klang hervor; digitale Sampler speichern und reproduzieren jeden Klang, den man hören kann; Personal Computer helfen bei der Vorbereitung und Komposition komplexer Musikpartituren.

Wir von VETA MUSIC SYSTEMS glauben, dass Sie als moderner Violinist es verdienen, Zugang zu diesen Technologien zu erhalten - Technologien, die dem Elektro-Keyboarder, dem E-Gitarristen, dem Schlagzeuger und den Aufnahmestudios längst zur Verfügung stehen. Wir wollen, dass Sie das Beste bekommen. Wir sind stolz darauf, Sie nach vielen Jahren der Forschung mit einer neuen Generation von Instrumenten und Elektronik bekannt machen zu können: an Verstärker angeschlossene Violinen, die haargenau die Kraft und den Umfang Ihres akustischen Instrumentes wiedergeben und die gleichzeitig die Verbindung zwischen Ihnen und den neuesten Entwicklungen in der aufregenden Welt elektronischer Musik herstellen.

Alle Instrumente von VETA bestehen durch einzigartige Eigenschaften und beste Materialqualitäten. Bei unseren Modellen 'THE ECSTASY' und 'THE AGONY' bieten wir ihnen zum Beispiel einen automatischen Bogen (Patent angemeldet), der im rechten Winkel an der Violine angebracht ist. Dieses System spricht auf sämtliche vertikalen Vibrationen und Bewegungsverläufe an. Das Resultat ist eine äußerst genaue Reproduktion aller typischen Merkmale nervösen Verhaltens beim Geiger - bei jedem Tempo. Und natürlich erlaubt dies dem Geiger einen noch wirksameren Einsatz seines rechten Arms während des Spiels - zum Beispiel das Durchblättern des VETA MUSIC SYSTEMS -Spezialkataloges mit Sonderangeboten.

Hören Sie 'THE ECSTASY' und sie werden ein komplettes Spektrum zeitgemäßer elektronischer Klänge finden, die Sie Ihrer Darbietung kreativ hinzufügen können und die Ihrer Musik einen moderneren Anstrich verleiht. Alle Elektronik von VETA wird von unseren Ingenieuren perfekt in die Violinen eingepasst - ein Maximum an Platz in unseren Produkten ist unsere Maxime. Sie sollten auch unsere spezielle VETA 'HISTORY'-Sampler-Violine kennenlernen. Für Sie hat VETA die Rechte an historischen Aufnahmen großer Geiger der Vergangenheit erworben. Drücken Sie einfach auf den 'An' - Knopf: Sie werden klingen wie ein authentischer Haifetz, Sarasate oder Menuhin (bis zu 19 verschiedene Virtuosen sind abrufbar). Alternativ können Sie auch Ihre eigenen Archiv-Aufnahmen herstellen, indem Sie

einfach ein paar Noten auf Ihrer Geige spielen. Ihr eingebauter VETA Computer verwandelt diese Töne auf verblüffende Weise in eine historische Aufnahme, die ihre Freunde begeistern wird.

Das Modell 'VIOLINO DEL JESU' empfehlen wir Ihrer besonderen Aufmerksamkeit. Dieser Typ wird komplett mit Mini-Keyboard geliefert - ein "Muss" für unaufwendige Aufführungen von unbekanntem Sonaten für Geige und Klavier aus dem späten 19. Jahrhundert. Durch ein Verzerrungsmodul besteht darüberhinaus die Möglichkeit, Melodien von Jimi Hendrix im Originalklang zu spielen. Weiterhin ist ein FM-Mikrofon (Frequenzmodulationsmikrofon) in den Steg eingebaut, das wahlweise entweder eine persönliche Radioübertragung oder 'Mega Sound' über eine große PA-Anlage erlaubt. Auf Wunsch ist ein linker Arm für doppelte Bogenführung und mögliche religiöse Zwecke lieferbar.

Die Einfügung dieser zum Patent angemeldeten neuen Technologien in Ihr Repertoire wird Ihre Klangpalette über Ihre kühnsten Träume hinaus erweitern und Ihre Wettbewerbsposition bei der Vermarktung Ihres Talents entscheidend verbessern. Kurz gesagt, niemand stellt eine umfassendere Produktlinie elektronischer Violinen her als VETA. Wir hoffen, dass Ihnen unsere kleine Präsentation gefällt. Sollten Sie weitere Informationen wünschen, rufen Sie einfach Ihren nächsten VETA Vertragshändler an.

V.M.S.

Montag, 16.1.1989
Akademie der Künste
Studio 19.00 Uhr

The Relativ Violin, 1. Tag

SUZUKI-Kinder-Orchester mit ca. 31 Kindern
unter Leitung von SUSANNE MANN-KOEPPE

CARLOS ZINGARO Concermation #1
(Violine, Elektronik & Video)

JON ROSE Line of Sight
(Elektronischer Bogen, 5-saitige Trapezoid-Bratsche)

JON ROSE (19-Saiten-Cello) Techno Crunch
GEORGE LEWIS (interaktives Computerprogramm)

GÜNTER CHRISTMANN Double / Explico II
(Filme für Violinisten) *
mit CARLOS ZINGARO und JON ROSE

IVA BITTOVÁ (Violine, Stimme)
PAVEL FAJT (Perkussion) quasislowakisch
PETR KELLER (Kontrabass, Perkussion)

SUZUKI-Kinder-Orchester

Konzert a-moll op.3,6 1. Satz
Die zwei Grenadiere
Bourrée
Arkansas Traveller
Walzer
Menuett
Allegro
Go, Tell Aunt Rhody
Fuchs, Du hast die Gans gestohlen
Hänschen klein
Schaukellied

Antonio Vivaldi
Robert Schumann
Georg Friedrich Händel
Amerikansches Volkslied
Johannes Brahms
Johann Sebastian Bach
Shinichi Suzuki
Englisches Volkslied
Deutsches Volkslied
Deutsches Volkslied
Pfyffe



Mine Atalay, Johanna u. Judith Diwell, Helen Evans, Rebekka Graef, Julia Haberfeld, Lea Hoffmann, Olga Holdorff, Roman Jeanerot, Bettina Keller, Johanna Kölmel, Vanessa Köppe, Myrna Kosse, Jennifer Mann, Lisa-Maria Michna, Felicitas u. Felix Mukurarinda, Sanem Onat, Claudia Schmerl, Miles u. Penelope Sexton, Benjamin u. Simon Spillner, Lena Stahl, Johanna Tolksdorf, Josephine Tschierse, Stephanie Völker, Christina Wagner, Immanuel u. Maximilian Winker, Daniel Wortmann

Daß das Festival neuer Musik mit den Klängen des Suzuki-Kinder-Orchesters eröffnet wird, mag manch einen Zuhörer überraschen. Denn die Stücke, die diese Kinder einstudieren und vortragen, sind keineswegs neu, sondern stammen überwiegend von den alten Meistern. Jedoch sind dies Kinder, die in späteren Jahren die "neue Musik" pflegen werden. Ungewöhnlich ist es für die europäischen Ohren, "klassische" Stücke von einer großen Gruppe Geigern unisono vorgetragen zu hören. Warum dieses große Gruppenspiel?

Die Antwort liegt in einem der pädagogischen Aspekte der Suzuki-Methode, die in herkömmlichen Unterrichtsmethoden leider oft fehl(t)en: das Gruppenspiel, das immer zusätzlich zum wöchentlichen Einzelunterricht stattfindet,

macht den Kindern einfach Spaß! Die Kinder werden zum Üben motiviert. Dabei werden auch Konzentration, Ausdauer und die Fähigkeit geschult, gleichzeitig zu spielen, den Dirigenten zu beobachten und auf die Mitspieler zu hören. Außerdem ist, vor allem in größeren Räumen, der Klang einer 1/16 Geige akustisch einfach kaum wahrzunehmen. In einer Gruppe ist der Klang von kleinen Geigen voller und einfacher zu hören.

Susanne Mann-Koeppe

Durch die Erfahrung, die ich in über dreißig Jahren in Lehrversuchen mit Kindern gewonnen habe, bin ich zu dem definitiven Schluß gekommen, daß musikalische Fähigkeit kein angeborenes Talent ist, sondern eine Fähigkeit, die entwickelt werden kann. Jedes Kind kann mit richtiger Anleitung musikalisch

TODDLER AMY HAS AN EAR FOR MUSIC

By JACQUI MURPHY

A BABY VIOLINIST

AMY POW walked on stage, while the 300-strong audience waited for the performance to begin.

Violin in hand and masterpiece well practised, she drew in a breath and began to play.

It was Amy's 2nd birthday and she had been learning violin for all of three months.

The masterpiece she played was a classic — Twinkle Twinkle Little Star.

And her violin was rare — the smallest in the world. Amy's violin was imported

In Touch

PEOPLE

from Japan for her and was only the seventh one of that size ever manufactured.

At only 18 months old Amy had been itching to follow her older, four-year-old sister and learn the violin.

The toddler was propping chop-sticks and spoons on her shoulder violin-style and pretending to play. Finally her parents gave in and found her

the rare 1/32nd-size instrument.

Amy learnt through the Suzuki method that will allow her play concertos in a two years time and could launch her into a great musical career.

It began some 50 years ago in Japan with Dr Shinichi Suzuki, who was having problems learning violin through the traditional method.

It occurred to Suzuki that if children could learn their native language so easily and entirely through listening to the people around them — then why couldn't they learn music that way too?

● Amy Pow with her hand-sized violin — the smallest in the world. It is only 1/32nd normal size.



sche Fähigkeit entwickeln, geradeso wie alle Kinder dieser Welt die Fähigkeit entwickelt haben, ihre Muttersprache zu erlernen. Die Kinder lernen die Nuancen ihrer Muttersprache durch wiederholtes Lauschen, und der gleiche Vorgang sollte für die Entwicklung des musikalischen Gehöres befolgt werden.

Shinichi Suzuki

Der Ursprung der Talenterziehung

In jenen Tagen spielte ich sehr viel mit Kindern. Wenn sie mich in der Ferne nach Hause kommen sahen, kamen sie mir so gleich entgegengeläufig. Hand in Hand setzten wir den Heimweg fort, und zu Hause spielten sie fröhlich mit meinen jüngeren Geschwistern. Ich hatte Kinder eben einfach gern, und Tolstoj hatte mich darin bestärkt; ich hatte erkennen gelernt, welche Kostbarkeit Kinder im Alter von vier oder fünf Jahren darstellen, und ich sehnte mich danach, wie eins von ihnen zu sein.

Sie verfallen niemals der Selbsttäuschung.

Sie vertrauen dem Menschen und kennen keinen Zweifel.

Sie wissen, was Liebe ist, nicht aber, was Haß bedeutet.

Sie lieben die Gerechtigkeit und befolgen genau alle Regeln.

Sie suchen Freunde, sind fröhlich und sprühen vor Leben.

Sie kennen keine Furcht und leben in Sicherheit.

So spielte ich mit den Kindern, um von ihnen zu lernen. Ich wünschte immer, die Sanftmut eines Kindes zu besitzen. In mir vollzog sich eine große Umwandlung, und ich glaube, daß in diesem Augenblick der Samen der Talenterziehung in mir gesät wurde, die mein Lebenswerk werden sollte.

Die meisten dieser reizenden Kinder würden am Ende zu Erwachsenen werden, voller Mißtrauen, Verrat, Unehrlichkeit, Ungerechtigkeit, Haß, Elend und Trübsinn. Weshalb?

Warum konnte ihre Erziehung die Schönheit ihrer Seele nicht bewahren? Irgendetwas mußte doch mit der Erziehung nicht stimmen.

Shinichi Suzuki



CARLOS ZINGARO: Concermation #1

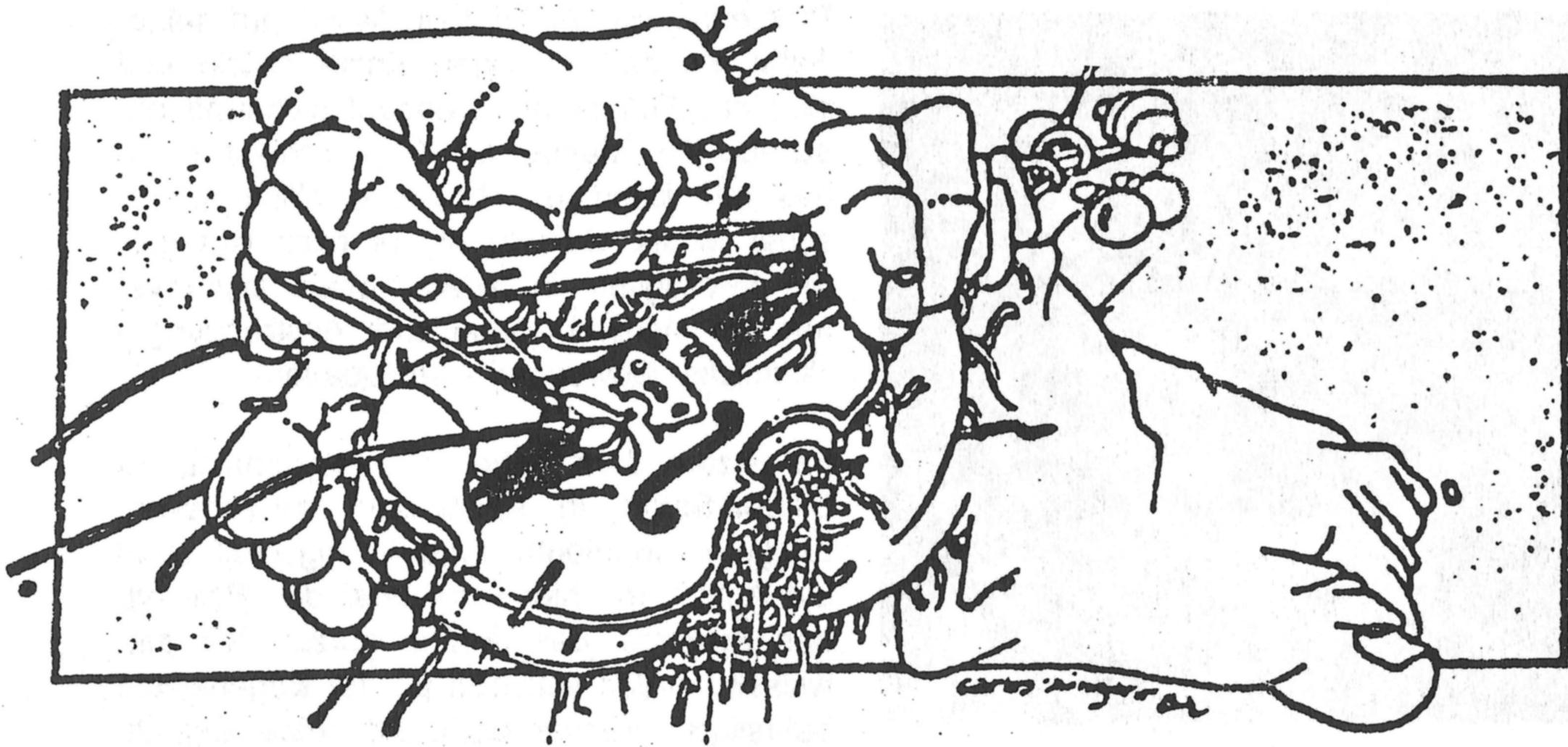
"...Wahrnehmungsebenen wären wie Momentaufnahmen oder Schnappschüsse von Bewegung, und neu zusammengesetzt würden sie die synthetische Bewegung in all ihrer Kontinuität, Heftigkeit und Geschwindigkeit wiederherstellen..."

(Gilles Deleuze über Francis Bacon)

Der Klang der Bewegung. Die Bewegung des Klangs. Skizzen. Eindrücke. Empfindungen. Worte.

Das Klangbild irgendeines imaginären "mov(i)e". Musikalische Notation für irgendeine seltsame Art von Symphonie.

Repetitive Aspekte eines Lebens. Einige Erinnerungen und Ausschnitte und



Bewegungen, wieder und wieder...

Die Geschichte von Lebenszielen, die durch Sequenzen eines Schwarz/Weiß-Dramas reisen, mit Flecken verrückter innerer Farbe.

C."Z"

(Die Herstellung des 1988 entstandenen Videos wurde ermöglicht mit Hilfe der Acarte/Gulbenkian-Stiftung Lissabon)

JON ROSE: Line of Sight

Seit dem Beginn des *Relative Violin*-Projektes habe ich mit Bögen experimentiert - verschiedene Haltungen, alternative Formen, simultanes Spiel zweier oder dreier Instrumente. Zugleich habe ich durch die elektrische Verstärkung des Bogens die natürlichen Haargeräusche hörbar gemacht und so "Phasing"-Effekte erzeugt, wenn der Bogen vom Frosch zur Spitze wechselt. In neuerer Zeit habe ich auf den Bogen eine Saite montiert. Im Verband mit rhythmischen Kerben, die in das Holz des Bogens geschnitten sind, hat dies den Bogen zu einem selbstständigen Musikinstrument werden lassen, das - natürlich - von einem weiteren Bogen gespielt wird. Bogentechnik ist nichtsdestoweniger so alt wie die Jagd auf Tiere.

Die neuere Digitaltechnik stellt den aktiven, wirklichen Musiker vor einige Probleme. Ein Athlet läuft lieber auf seiner Bahn als daß er einen Knopf drückt und sich das Ganze als Videoaufzeichnung anschaut. Der Mangel an Körperlichkeit ist eines der ständigen Probleme elektroakustischer Musik. So war es für mich von großer Wichtigkeit, in jedes digitale Musiksystem ein Moment körperlicher Anstrengung - räumlicher Bewegung - einzubauen.



Im letzten Jahr hatte ich Gelegenheit, im STEIM-Studio in Amsterdam zu arbeiten. Einige Experimente wurden angestellt; und die Aufführung hier verwendet den Prototyp des Systems, das dort in kurzer Zeit entwickelt worden war. Ein an der Bogenspitze befestigter Sensor überträgt seine Signale

zu einem in der Nähe aufgestellten Empfänger-Sensor. Die "Sichtlinie" zwischen den beiden Sensoren wird gemessen und in eine MIDI-Information umgeformt. Änderungen der Entfernung, der Raumgröße, der Reflektionen u.ä. wirken auf diese Konfiguration ein. Die Information, die dieses System liefert, ist spezifisch für den jeweiligen Aufführungsort - jedes Mal muß man sich entweder von neuem mit ihm vertraut machen oder mit ihm wie in einer Improvisationssituation arbeiten.

Die Software wird in diesem Jahre weiterentwickelt werden, um eine größere Zahl von spezifischen Parametern verarbeiten zu können. Dazu wird der

Empfänger-Sensor auf der Geige angebracht; ein Makro-System, das Reaktionen auf einen dreidimensionalen Raum (mit 2 Empfänger-Sensoren) erzeugt.

Im Augenblick ist es noch ungewiß, ob die MIDI-Information nur dazu benutzt wird, die Bogen-Geräusche in ihrer Tonhöhe zu modulieren, oder ob sie einen digitalen Synthesizer (oder auch Sampler) steuern soll. Sicher jedoch ist, daß eine selbstgebaute Rotationslautsprecheranlage den Klang in den Raum übertragen wird.

Nach über 100 Jahren Bestand einer festgelegten Geigengestalt fand Felix Savart (1791-1841), daß die "barocke" Anatomie dieses Instruments unnötig - da mit zu vielen Kurven versehen - sei. Er inaugurierte die Idee einer "rationalen" Form, die trapezoide Violine. Wie heute klar ist, wurde diese Idee niemals akzeptiert, da Geiger von Natur aus extrem konservativ sind. Die Planzeichnungen für dieses Instrument sind jedoch noch bequem einzusehen, und aufgrund seiner relativ einfachen Form kann es ziemlich problemlos nachgebaut werden. Das Trapezoid, das in der heutigen Aufführung gespielt wird, ist eine fünfsaitige Viola. Dieses Instrument, das definitiv der "Junk"- (Plunder)-Ästhetik des Heimwerker-Instrumentenbaus angehört, wurde binnen einer Woche gebaut und kostet \$ 3,75 (australische) an Material. Es verfügt über einen Baß-Stab und Stimmstock wie die italienische Version, um einen voluminösen Klang zu ermöglichen. (Dem Reichtum an Obertönen steht - in Anlehnung an eine frühere Ästhetik der europäischen Streichermusik - vielleicht eine Schwäche der tiefen Lage entgegen.)

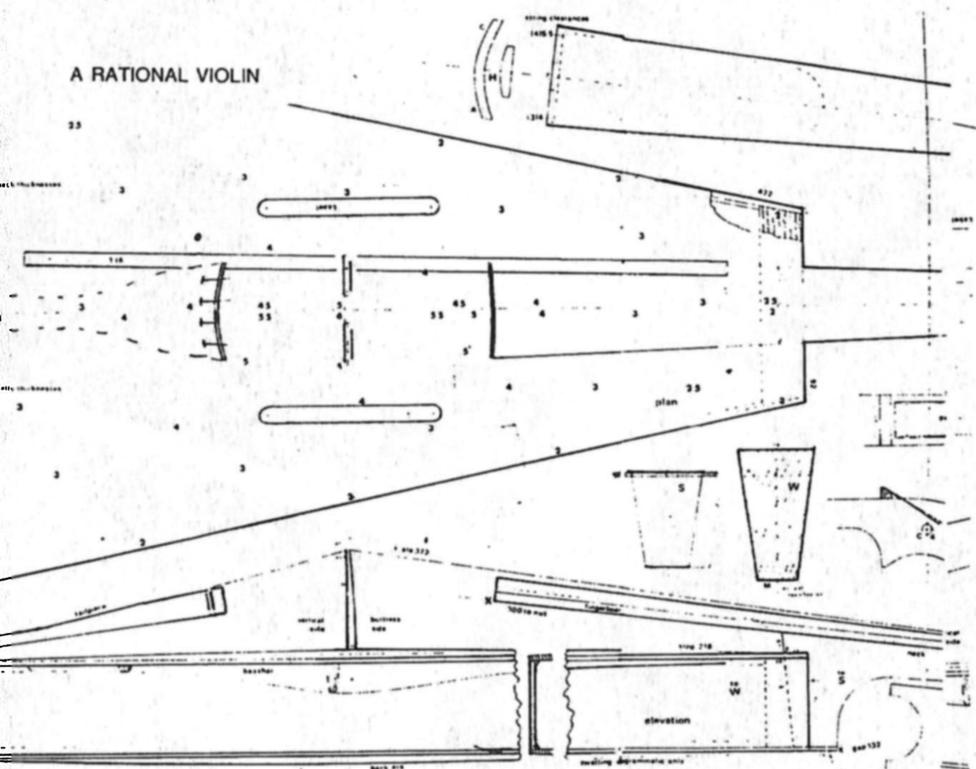


Dieses Instrument eignet sich besonders für die "Scordatura"-Technik (absichtliche Um- bzw. Verstimmung, die von Heinrich Franz Biber (1644-1704) zu hoher künstlerischer Vollendung geführt wurde).

JON ROSE/GEORGE LEWIS: Techno Crunch

Der Posaunist George Lewis hat in den letzten Jahren für das Zusammenspiel mit einem oder mehreren Instrumentalisten ein interaktives Mikro-Computer-System in Realzeit-Funktion entwickelt. Dieses System mit dem Namen *Rainbow Family* erhält seine Eingabedaten über MIDI (Musical Instrument Digital Interface) von dem jeweiligen akustischen Instrument und antwortet mit digital synthetisierten Klängen. Die Input-Signale des Instruments werden nicht unmittelbar weiterverarbeitet und transformiert, sondern zunächst von einem Mikro-Computer analysiert, der dann die Synthesizer instruiert, geeignete Antworten zu spielen. Mr. Lewis hat das System folgendermaßen beschrieben:

'Rainbow-Family' ist eine Improvisation für Instrumentalisten und ein abgeschlossenes Computer-Netzwerk. Das Netzwerk besteht aus 2 bis 4 Mikro-Computern, die alle als 'Spieler' mit Digital-synthesizern verbunden sind, die Klänge hervorbringen sollen. Einer der Computer dient auch als zentrales 'Ohr', das Daten erzeugt, die sowohl auf dem einzelnen als auch dem Ensemblespiel der elektronischen und der menschlichen 'Spieler' basieren. Diese Daten werden dann zu allen Computern gesandt. Zu den Faktoren, die diese Analyse berücksichtigt, gehören Geschwindigkeit, rhythmische Komplexität, Ton- und Phrasendynamik, individuelles wie auch Gruppenverhältnis von Klang und Stille, Häufigkeit der Stille, melodische Richtung und bestimmte melodische und rhythmische Bildungen.



GÜNTER CHRISTMANN

Double

Film für einen Violinisten, 6 Min., 1985/88

Zentrum ist der spielende Musiker, der als Teil sowie als Gegenpol des Films in seiner Situation auf der Bühne ergänzt, verdoppelt und verfremdet wird.

Der Spieler wird zur vielhändigen Hydra.

Impulse, Gestik und Rhythmik am Instrument werden sowohl überlagert als auch gesteigert durch die deckende Projektion von alltäglicher Hand-Arbeit.

Die unterschiedliche Ausstrahlung dieser Arbeit auf motorischer oder assoziativer Ebene bestimmt dabei die Dramaturgie der musikalischen Reaktion.

Explico II

Film für zwei Violinisten, 6 Min., 1984/88

Ein Experiment zur Hartnäckigkeit.

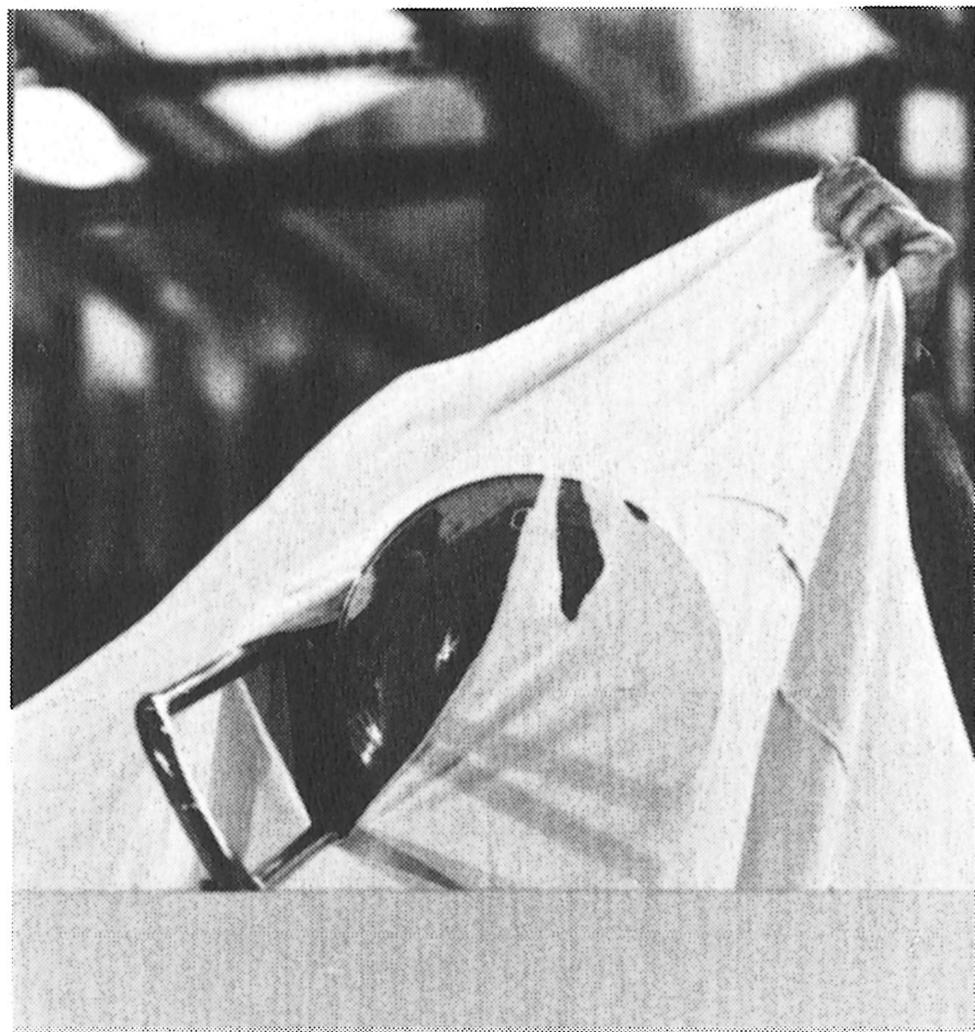
Rein graphisch-abstrakte Bildfragmente attackieren den Zuschauer in einer Salve rhythmisch-strenger Schnitte.

Bewegte Projektion läßt die Spieler zu bewegten Leinwänden werden und bindet sie in das Geschehen des Films.

IVA BITTOVÁ
PAVEL FAJT
PETR KELLER

quasislowakisch

Seltene Gäste aus der Tschechoslowakei: Aus einem Land mit reicher Tradition, das - nach unseren Maßstäben - durch die politischen Verhältnisse an den kulturellen Rand Europas gedrückt zu sein scheint, kommt das hochbegabte junge Musikperformance-Trio mit der Geigerin, Sängerin und Schauspielerin Iva Bittová, dem Schlagzeuger Pavel Fajt und dem Kontrabassisten Petr Keller nach Berlin.



Das Trio schöpft aus Quellen slowakischer und rumänischer Volksmusik, die aber völlig frei verarbeitet und interpretiert werden. Iva Bittová singt, spielt gleichzeitig Violine und setzt auch ihre schauspielerischen Erfahrungen in den Konzerten ein. Sie verfügt über einen ganz eigenwilligen, persönlichen Gesangstil, in dem sich in spontaner Dramatik volksliedhafte Schlichtheit, virtuose Vokalisieren, perkussiver Sprechgesang, ein reicher Fundus kehliger Laute und überraschende Phrasierungen treffen. Das erinnert an den Jana-

The Relative Violin 1. Tag

cek'schen Tonfall ebenso wie an Scat-Gesang und an Techniken der großen minimalistischen Vokalistinnen wie Meredith Monk oder Joan La Barbara. Wenn Iva Bittová ihren Gesang simultan auf der Geige begleitet, folgt sie wie in einem Dialog sowohl den Linien ihrer Stimme, spielt aber auch vehement dagegen an. Die Bittová wird von dem ehemaligen Rocks Schlagzeuger Pavel Fajt unaufdringlich, aber mit Klarheit, Präzision und phantasievoller Aufmerksamkeit ergänzt und unterstützt. Pavel Fajt spielt neben dem Standardschlagzeug auf einem umfangreichen Arsenal selbstgebauter Perkussionsinstrumente, darunter einem "Streichrahmen", einem mit Saiten bespannten Nagelbrett, Gläsern und Dosen und diversen ad-hoc-Kollektionen. Seit neuestem hat sich der Kontrabassist Petr Keller, der ebenfalls perkussiv tätig wird, dem Duo angeschlossen. So entstehen Zyklen relativ kurzer Stücke mit hoher emotionaler Spannung, denen durch den uns unvertrauten Sprachklang und durch eine feine Melancholie ein merkwürdiger Exotismus anhaftet.

Dienstag, 17.1.1989
Akademie der Künste
Studio 20.00 Uhr

The Relativ Violin, 2. Tag

MA-LOU BANGERTER

Vorsicht Bissiger Hund

(Multi-Media-Performance mit einem elektrischem Geigenhund
von Jon Rose und einem Super-8-Film von Konstanze Binder)

MALCOLM GOLDSTEIN

Soundings - Improvisationen für Solovioline

Ornette Coleman:

Trinity (mit M. Goldstein, Violine)

John Cage:

Eight Whiskus (Chorales for Violin Solo) (mit M. Goldstein, Violine)

DAVID BEHRMAN

interspecies Smalltalk

(für Violine, interaktive Elektronik, Videopartitur)
mit TAKEHISA KOSUGI (Violine)

JON ROSE

The Relative Violin II

(Elektrische Violine, Pedal Board, Film, Tonband)

TAKEHISA KOSUGI

Violin - plus - minus

(E-Violine, akustische und elektronische Klangmaterialien)

GURU SHISHYA PARAMPARA

Klassische Musik aus Nordindien

PANDIT V. G. JOG (Violine)

SANKHA CHATTERJEE (Tabla)

MADHURI CHATTOPADHYAY (2. Violine)

PANKAJ (Tanpura)

MULTI-MEDIA-PERFORMANCE
MA-LOU BANGERTER: ELEKTR. GEIGENHUND
MIT EINEM SUPER-8-FILM VON KONSTANZE BINDER

VORSICHT BISSIGER HUND!

BIM EIN LAUTER-LEBHAFTER-BRAUN-
BUNT-GESHECKTER GROSSSTADT-MISCHLING.
GEBOREN AMMO 1923.
NOCH NICHT GANZ STUBENREIN.
GEIMPFT-ENTWURMT-KASTRIERT UND
ELEKTRIFIZIERT-DAFÜR ABER BISSIG.
MUSSTE MEIN HERRCHEN VERLASSEN
WEGEN LÄRMANZEIGE UNSERER NACH-
BARN. STEHE NUN IN BISSIGER KÄLTE!
BIETEN SIE SCHUTZ-HEIMAT & RADIO-
EMPFANG; HABEN SIE ERBARMEN MIT
EINEM UNBEQUEMEN TIER!
SUCHE TIERISCH FREUNDLICHE FAMILIE
OHNE KLASSISCH-ÄSTHETISCHE HÖRGEWOHN-
HEITEN/DIE ABER VIELE UNTERSCHIEDLICHE
STREICHELEIMHEITEN BIETEN KANN!

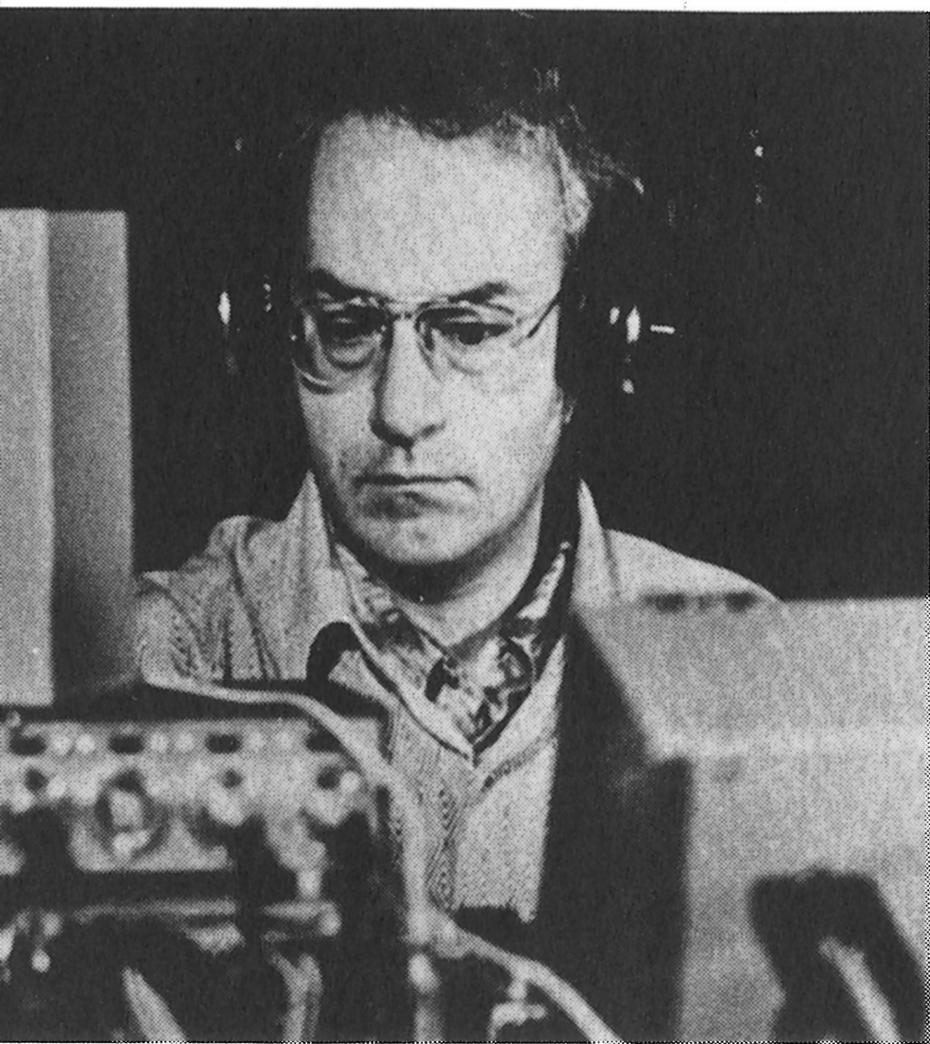
KEINWORT: BISSIGER  HUND

JOHN CAGE: Chorals for Violin Solo (1978)

Neun "Choral"-Melodien, deren rhythmische Strukturen, Doppelgriffe und komplexe melodische Linien aus den *Douze Petits Chorales* für Klavier von Erik Satie gewonnen wurden.

MALCOLM GOLDSTEIN: Soundings

Soundings sind freie Improvisationen, die die reichen Klangmöglichkeiten der Geige erkunden. Es gibt keine vorgegebene Struktur; vielmehr ist es der Prozeß des Entdeckens von neuen Qualitäten und Beziehungen: musikalischer Fluß.



Klangmelodien (Klangfarbe/Textur/Artikulation) werden geschaffen, die sich aus dem Wechselspiel zwischen der Resonanz der Geige und den Gesten des Geigers herausbilden.

Malcolm Goldstein

DAVID BEHRMAN: Interspecies Smalltalk

gehört in den Zyklus der Stücke für Instrumentalisten und computer-gestütztes Musiksystem. Das von Behrman entwickelte und zusammengestellte System verwendet verschiedene, teils selbstgebaute Synthesizer

sowie tonhöhenempfindliche Sensoren, die wie "Ohren" des Mikrocomputers funktionieren. Das Computerprogramm, aus dem die jeweilige Komposition besteht, reagiert auf das Spiel der Instrumentalisten und schafft dabei eher Situationen als feste Strukturen: die Performer haben Wahlmöglichkeiten anstelle von Weisungen, und es ist ihnen überlassen, wie sie die einzelne Situation entfalten und ausspielen wollen. Ein Video-Monitor, dessen Bild auch die Zuschauer verfolgen können, erzeugt dabei eine Art musikalischer Notation, die das freie Zusammenspiel der Instrumentalisten mit dem Computer-System vermittelt und steuert. Die Notation ähnelt grafisch einem Videospiel. *Interspecies Smalltalk* wurde 1984 für das Stück *Pictures* der

Merce Cunningham Dance Company geschrieben. Die Komposition ist Takehisa Kosugi gewidmet, der auch den Violinpart bei den Cunningham-Aufführungen spielte.

JON ROSE: The Relative Violin II

Eine Performance für elektrisch verstärkte und normale Geige, Kasette, Pedal Board und Super-8-Film.

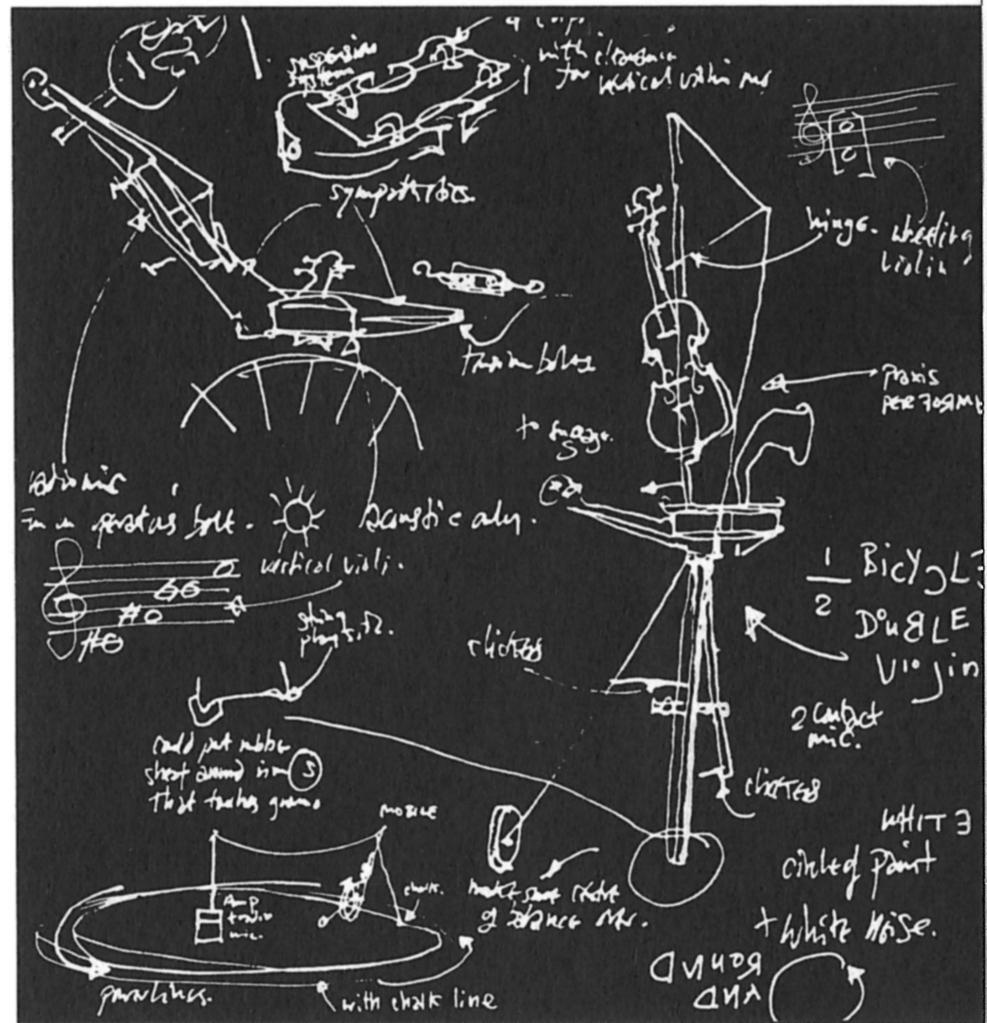
Das Filmmaterial besteht aus folgenden in Australien gefilmten Performances von "The Relative Violin":

Konzert am Strand für 16-saitige Langhalsgeige und Sonnenbadende; Improvisation auf einer 5-saitigen Geige in einem Verkehrsstau in Sydney; "Outback", Doppelhalsgeigen-Wind-Performance für 900 Schafe; ein Wüstenspaziergang mit einer Doppelhals-Kolben-Rad-Geige usf. Dazu werden Bilder gezeigt, die sich mit der Körperlichkeit des Geigenspiels befassen: Zusammenstöße in der Luft; die metaphysische Vivisektion des Rhythmus, der Zeit und des Raumes durch den Bogen; die Wechselwirkung zwischen gewissen Sportarten (Cricket, Squash), der Geigentechnik und dem Geigenstil.

All dies hat nichts mit dieser Film-Performance zu tun, die sich mehr der Frage widmet, wie man mit einer Geige geht; der Geiger als Skulptur; ein Puppen-Geiger; die

Länge einer 10-saitigen Doppelgeige; Sex und die Geige, d.h. die Beziehung zwischen Körper- und Geigenformen; Pferderennen und Geigenbögen; Geigen als Enten; die Spaghetti-Connection; Geigentechnik als Fußball; die Jungfrau und das Kind (ein Cello/Geigen-Kombinationsinstrument); wie man eine Geige wäscht u.ä.

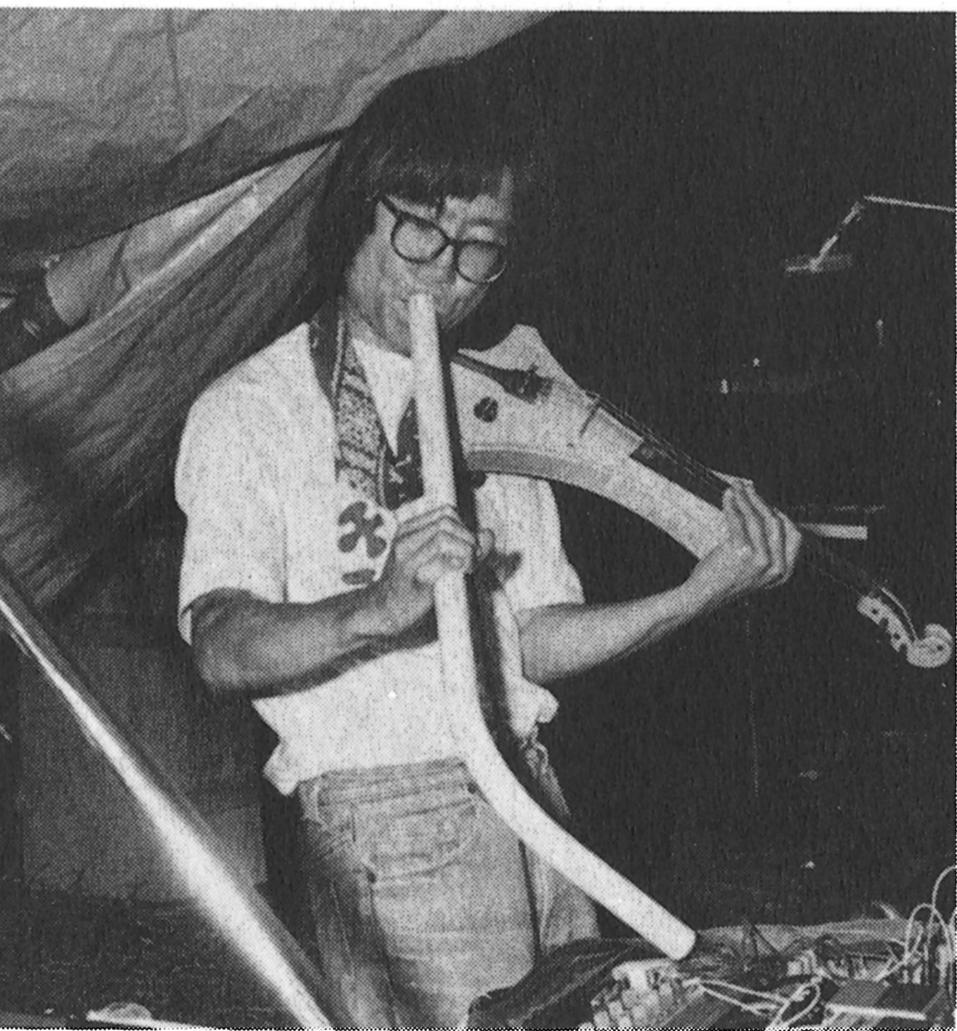
Die Kasette enthält Geräusch-Außenaufnahmen von einem sehr langen Zaun im australischen "Outback". Gelegentlich wird der Zaun mit einer Geige gespielt (d.h. er wird zu einem sehr langen Bogen).



Die Ausdehnung der Relativ-Violin-Aktivitäten auf Film und Video ist ein Weg, Obsessionen betreffend Technik, Geschichte, musikalische Form und Zeit auszutreiben. Einige Sequenzen des Filmes sind von Titia Royackers in Amsterdam und von Konstanze Binder in Berlin aufgenommen worden.

TAKEHISA KOSUGI: Violin - plus - minus

In seinen ebenso visuell wie akustisch wirksamen Installationen und Performances bewegt sich Takehisa Kosugi in dem durch die Fluxus-Bewegung vorgeprägten Feld zwischen Komposition, "Event" und Klangobjekt. Er entwirft aus kleinen elektronischen Bauteilen Schaltkreise, durch die sich die musikalisch-optischen Ereignisse gewissermaßen selbst organisieren können, aber auch dem Eingriff durch den Performer oder sogar durch das Publikum



offenstehen. Insofern die Klänge in den visuellen Arrangements der Gegenstände eingeschmolzen sind, werden sie auch skulptural faßbar. In seinen Performances, die entweder innerhalb von und mit Installationen stattfinden oder aber autonom konzipiert sein können, setzt Kosugi neben den elektronischen oftmals eine Vielzahl akustischer Instrumente und Gegenstände ein, wobei die Geige im Mittelpunkt steht. Die strukturierten Improvisationen versuchen verborgene Aspekte einer gegebenen Situation hörbar, sichtbar und fühlbar zu machen.

In *Violin - plus - minus* spielt Kosugi seine elektrische Violine über ein digitales Delay/Sampler-Gerät und einen Multi Sound

Effector, sodaß phasenweise Multiplikationen und Modifikationen des Klangs eintreten. Neben der Geige verwendet er verschiedene zusätzliche Klangmaterialien, darunter Stimme, elektronische Klangerzeuger, Flöte und kleine perkussive Instrumente.

Die elektrische Violine, die Kosugi in seinen Performances und in dem Stück von David Behrman verwendet, wurde für ihn von dem dänischen Geigenbauer Jens Norskov in Italien gebaut. Er spielt sie in einer Stimmung, bei der die A-Saite auf *G*, und die G-Saite auf *F* abgesenkt ist.

GURU SHISHYA PARAMPARA

Klassische Musik aus Nordindien

Programm

- Raga: JHINJHOTI - TAL TEEN TAL (16 Schläge)
 Raga: HANSADHWANI - TAL RUPAK & TEEN TAL (7 & 16 Schläge)

- Raga: MISRA KAFI - TAL ADDHA oder PANJABI TEEN TAL
 (16 Schläge)
 Raga: BHAIRAVI - TAL DADRA (6 Schläge) & TEEN TAL

Töne der Ragas:

- JHINJHOTI - S R M P D Ś Ā
 Ā (Arohi)
 Ā Ś N D P M G
 R S N D P D S
 (Abarohi)
- HANSADHWANI - S R G P N Ś
 (Arohi)
 Ś N P G R S
 (Abarohi)
- MISRA KAFI - S R G M P D N
 Ś (Arohi)
 Ś N D P M G R
 S (Abarohi)
- BHAIRAVI - S R G M P D N
 Ś (Arohi)
 Ś N D P M G R
 S (Abarohi)

(Arohi = aufsteigend, Abarohi = absteigend)

Silben (Stämme) der Talas:

- TEENTAL - Dha Dhin Dhin Dha / Dha Dhin Dhin Dha
 Dha Tin Tin Ta / Ta Dhin Dhin Dha
- RUPAK TAL - Tin Tin TaKe / Dhin DhaGe / Dhin DhaGe
- ADDHA - Dha Dhin - Dha / Dha Dhin - Dha
 Dha Tin - Ta / Ta Dhin - Dha
- DADRA - Dha Dhin Na / Dha Tin Na

Die indische Violine BEHALA - Spieltechnik, Stimmung und Musik

Die Violine, eines der populärsten Instrumente für klassische, leichte, Film- und Volksmusik in Indien, wird üblicherweise *Behala* genannt. Sie ist in Südindien seit etwa 180 Jahren verbreitet, in Nordindien etwa 80-90 Jahre. Der Name hat Ähnlichkeit mit der Bezeichnung eines alten Instrumentes namens *Bahulin* - *Bahu*: Arm, *Lin*: behagliches Übergehen oder Auflösen; *Bahulin* meint daher das Instrument, das in den Arm übergeht.

Pandit V.G. Jog erzählte mir in einem Gespräch wie die Violine in ihrer gegenwärtigen Form nach Indien kam. Obwohl verschiedene Arten von Streichinstrumenten schon lange zuvor existierten, die der Geige durchaus ähnelten, gelangte die Violine erst durch europäische Musiker während der britischen Herrschaft nach Indien (vgl. dazu den Beitrag von Madhuri Chattopadhyay *Die Violine in Indien*). Ein südindischer Maharadscha - so Pandit Jog - besuchte Europa und hörte in England während der Mittagszeit zufällig Musik. Ihm gefiel der Klang der Geige, und er lud einige Musiker nach Südindien ein, um in seinem Palast zum Mittagmahl aufzuspielen. Später, im Jahre 1915, beauftragte Pandit Visnu Digambar, der große Musiker aus Maharashtra, Pandit Parur Sundaram, den Vater des berühmten südindischen Geigers M.S. Gopalkrishnan, am *Gandharva Mahavidyalaya* in Bombay Violine zu unterrichten. Seitdem wurde das Violinspiel, allmählich immer populärer werdend, auch in die nordindische Musik übernommen.



Die aktuelle Spieltechnik in Nordindien wurde von zeitgenössischen Musikern mit der Idee entwickelt, den Gesangstil zu imitieren. In der klassischen indischen Musik sind die *Gamakas-Meend*-Figuren sehr wichtig; sie in der westlichen Spielhaltung auf der Violine zu spielen, ist sehr unbequem. Daher entwickelten die Meistermusiker eine ganz andersartige Position, indem sie die Schneckendeckel der Violine auf dem Fußgelenk und den Korpus auf der linken Brustseite unterhalb des Schlüsselbeins abstützten. Dadurch war der Spieler in der Lage, mit einer unbehinderten linken Hand die typischen indischen Musikornamente wie *Gamaka-Meend* leicht zu spielen.

Die Stimmung der Violine in Indien:

- a. G D A E
ma sa pa re (indische Tonbezeichnungen)
Dieses System wird hauptsächlich in Bengalen in nicht-klassischen Musikformen benutzt.
- b. Südindien:
D A D A
sa pa sa pa
- c. Nordindische klassische Musik
A D A D
pa sa pa sa (normal)
G D A D
ma sa pa sa (bei bestimmten *Ragas*)



- d. *Jwari* -Violine von Pandit Jog
D A D A D
sa pa sa pa sa

Die Violine wird in Indien in unterschiedlicher Weise gespielt. In der Filmmusik wird die Violine meist in zweierlei Art eingesetzt. Als Orchesterstimme wird die Violine von christlichen Musikern aus Goa in westlicher Manier gespielt. Diese Musiker spielen ausschließlich europäische Musik auf europäischen Instrumenten; sie dürfen nicht zusammen mit der Stimme eines indischen Sängers spielen. Die Begleitung der Stimme wird immer von einem Violinisten vorgenommen, der ganz im indischen Stil spielt. Entsprechend wird der Violinpart bei leichter

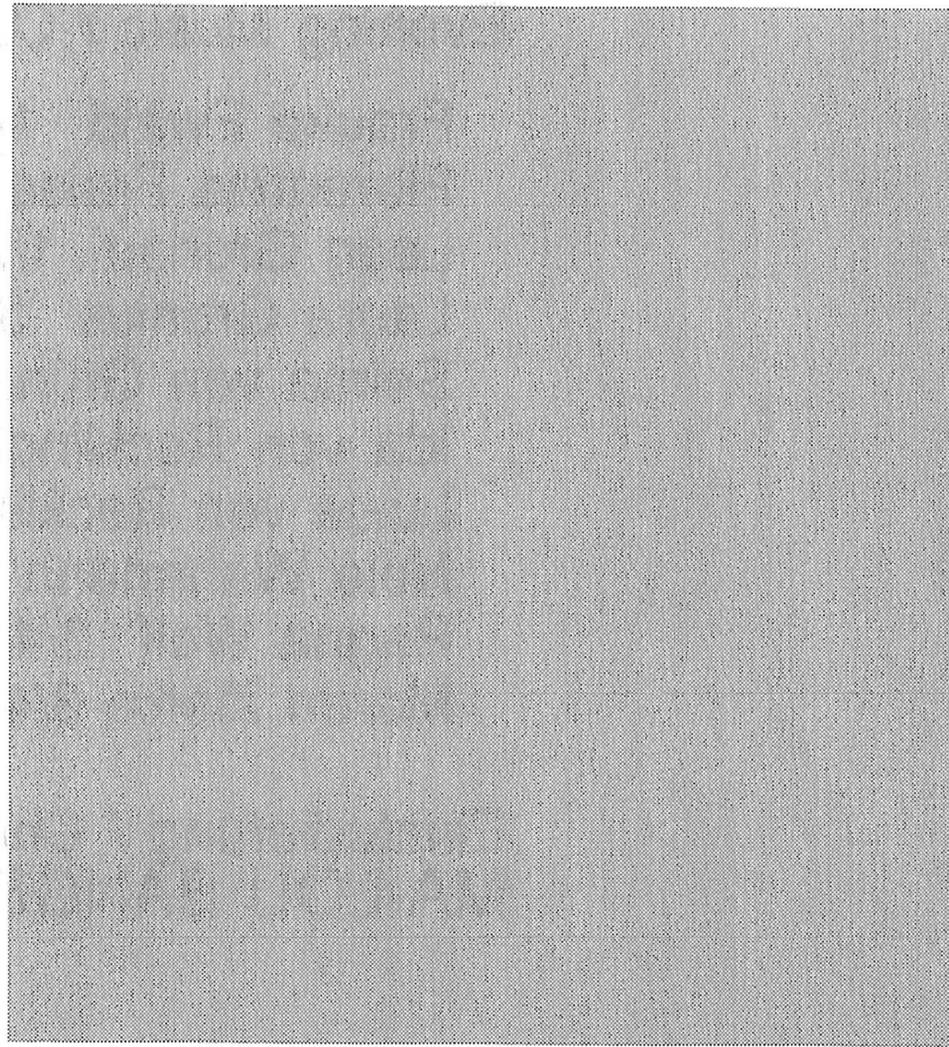
und anderer nicht-klassischer Musik meist von Musikern mit westlicher Spielart übernommen. In der klassischen indischen Musik wird die Violine als Soloinstrument in Begleitung von Tabla und Tanpura gespielt, in der Duokonstellation mit Sitar, Sarod, Sahanai oder Gesang.

Über die *Jwari* -Violine von Pandit V.G. Jog:

In seiner langen Laufbahn entstand bei Pandit Jog der Wunsch nach einer Violine mit fünf Saiten, um einen Tonumfang von viereinhalb Oktaven abdecken zu können, wie er in der klassischen indischen Musik benötigt wird. Außerdem sollten Resonanzsaiten angebracht werden, die einen Klang, ähn-

lich der indischen Stimme und anderer Streichinstrumente wie *Esraj* und *Sarang*i hervorbringen könnten. Trotz mehrerer Anläufe mußte er bis 1987 warten, um ein befriedigendes Instrument zu finden. Die *Jwari*-Geige ist eine Arbeit des französischen Geigenbauers André Sakellerides, der Interesse für östliche Musiktraditionen und Instrumente entwickelt hatte. Die *Jwari*-Violine hat fünf Saiten; durch die tiefe Saite umfaßt der Tonumfang den der Violine und der Viola. Die Hauptsaiten werden statt A D A D mit D A D A D gestimmt. Die sieben mitschwingenden Resonanzsaiten, die sog. *Tarabs*, werden nach den Hauptnoten des *Raga* gestimmt; sie lagern auf einem separaten Steg ähnlich jenen bei der Sitar, Tampura, Veena usf., dem sog. *Jwari*. Dieser typisch indische Steg erzeugt Obertöne durch die spezielle Art, wie die Saiten mit der gekrümmten Oberfläche des Stegs in Kontakt kommen. Der Klang dieser Violine ähnelt ein wenig der indischen *Sarang*i oder *Esraj*. Seit 1987 hat Pandit Jog dieses Instrument übernommen und spielt es jetzt in allen seinen Konzerten.

Sankha Chatterjee



Mittwoch, 18.1.1989
Akademie der Künste
Studio 19.00 Uhr

The Relativ Violin, 3. Tag

MALCOLM GOLDSTEIN

Evening Music I October (UA) *

Frauke Ewald 1/2 Viol. / Florentina Freise 3/4 Viol.

Leon Gronau 1/2 Viol. / Laura Gronius 3/4 Viol.

Selma von Grünigen 1/4 Viol. / Ida von Recklinghausen 1/2 Viol.

Luise von Recklinghausen 1/2 Viol. / Nele Wehrmann 3/4 Viol.

Ragna Wolf 3/4 Viol. / Maren Zielke 3/4 Viol.

Einstudierung / Choreographie / Kostüme: MA-LOU BANGERTER

JOE CELLI / MALCOLM GOLDSTEIN

Violin & Video (UA)

(für 3 Videokanäle und Geiger)

MALCOLM GOLDSTEIN (Violine)

Sounding the Fragility of Line

in memoriam Morton Feldman, January 21, 1988

Fotos / Diaprojektion: Yosha Goldstein

Elliott Sharp

Hammer, Anvil & Stirrup (UA)

Three Delta Blues (Arr. Soldier)

20-20 Blues (Skip James)

Moon Goin' Down (Charlie Patten)

Country Blues #2 (Muddy Waters)

Günter Christmann

Sometimes Crosswise *

(Film für 4 Streicher)

Elliott Sharp

Tessalation Row

Digital

Soldier String Quartet

Laura Seaton (1. Geige)

David Soldier (2. Geige)

Ron Lawrence (Bratsche)

Mary Wooten (Cello)

Ungarisch-rumänische Volksmusik aus dem Gyimes

MIHALY HALMAGYI (Fiedel)

GIZELLA HALMAGYI (Gardon, Gesang)

Evening Music / October

(for an ensemble of violinists, eight or more)

by Malcolm Goldstein (1988)

a gradual process: the expanding of complexity and intricacy of sound and space relationships and the shifting of focus from one sound quality to another.

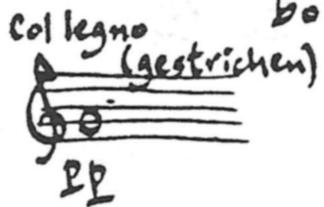
Score of sound-events gamut:

Each player should have their own score, to practice and memorize. The musicians should master the details of the eight notated sound-events so as to be able to play freely, to listen and to be able to develop musical ideas while interacting with the ensemble, without having to think about this basic material. New bowing techniques will need to be practiced, as discussed below, to create the sound-texture qualities expressed in the music.

Clarification of the notated sound-events:



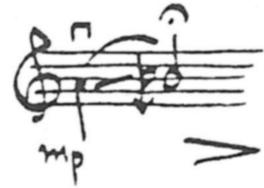
A dropped or thrown bow on string, while drawing the down bow. Various dynamics are possible; variety of speed and force of downward and lateral thrust. Various amounts of bouncing will occur; draw the bow across the string until the bouncing subsides and the bow rests on the string.



Only the wood of the bow on the string; gestrichen.

(continued)

am Griffbrett → am Steg



[with diagonal bow stroke] means that the bow is to be drawn at a diagonal angle to the violin, starting on the fingerboard, and going both along the string towards the bridge, as well as across the string as usual. There will be a quality of noise and complex pitch created, that will probably change as the bow travels along the string.

The A string begins the sound and then the first finger slides up to a low B♭ = [b].



Either col legno (geschlagen) or pizzicato can be used; the choice is up to the musician as seems appropriate at different times within the musical context. (Note: mf).

am Griffbrett



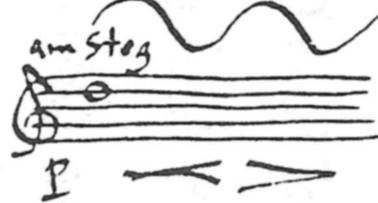
The bow should be over the fingerboard (not just near it). The sound will be muffled and probably changing in tone quality, as it should be.

am Steg

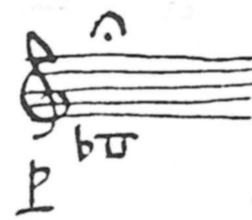


The bow should be on the bridge (not just near it). The pitch is a low G♯ = [g]; actually it is a true 7th interval relationship to the A string.

am Griff.



The bow starts on the bridge and while it is drawn across the string it is also slid along the length of the string to the fingerboard; and back and forth for one bow duration. It should be performed in a relaxed quiet manner, to express the whole note.



A very long note duration in one bow length (perhaps 30 seconds to one minute). The natural weight of the bow and friction of bow on string, will create a quality of noise in which the pitch is embedded.

MALCOLM GOLDSTEIN: Evening Music / October

ist für uns eine Musik, die nachts zu hören ist, wenn Elfen und Geister aufwachen.

Eine Möglichkeit, uns mit Sprache, Technik (in diesem Falle vorwiegend die der neuen Bogentechnik) und Ausdrucksmitteln der "Neuen Musik" auseinanderzusetzen.

Jeder Ton wird anders erzeugt und gewinnt dadurch eine eigene, wichtige Bedeutung, eine eigene Existenz und eigene Bewegung.

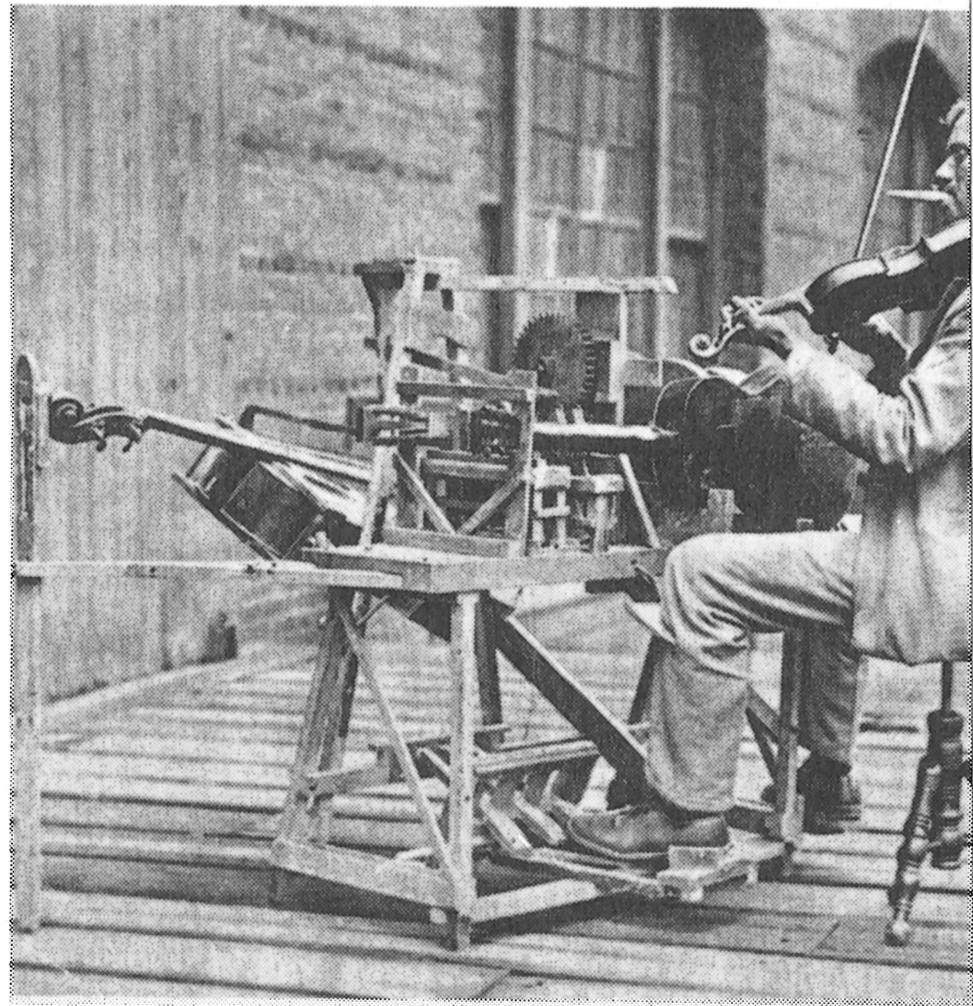
Ma-Lou Bangerter

JOE CELLI / MALCOLM GOLDSTEIN

Violin & Video

von 1988, ist ein Intermedia-Werk für Solo-violine, drei Videokanäle und 4-Kanal-Klang, das durch Malcolm Goldstein in Berlin zur Uraufführung gebracht wird. Es gehört in den von Joseph Celli 1985 begonnenen Zyklus von Arbeiten, in denen ein Live-Instrumentalist innerhalb einer Video-Installation mit mehreren Bildkanälen agiert: Am Anfang stand *Hands, Reeds & Video* für einen Holzbläser und 4 Video-Kanäle, es folgten 8 *Mallets For Brian* für Xylophon solo und *Totem* für Baßklarinetten und schließlich *Violin*

& Video mit jeweils drei Bildkanälen. Jede dieser Arbeiten ist "spielerspezifisch" in dem Sinne, daß sie ausschließlich auf einen bestimmten Musiker und die von ihm spezifisch geschaffenen Instrumentalklänge zugeschnitten ist. Die Video-Bilder dienen dazu, ein wesentliches Element der Aufführung visuell zu vergrößern und zu isolieren, das oft in der Gesamtgestalt der Performance-Situation nur untergeordnet erscheint. Die architektonische Beziehung zwischen Spieler und Video gründet sich auf die implizite Architektur des betreffenden Instrumentes, das gespielt wird.



MALCOLM GOLDSTEIN: Sounding the Fragility of Line
in memoriam Morton Feldman, January 21, 1988

...but then I realized that what was being stressed / focused upon, was attention to the endless passing of things and appreciation / dwelling in each nuance that is and that passes on: a celebration of our being! ... so, also, all improvisation (and music, a moving of the air; invisible and it's gone!). But even more, there seems to be a need to articulate essences barely perceptible, but alive within their own gentle power.

No flamboyance needed; rather, a delicacy: the strength of Autumn.

Malcolm Goldstein

for violin alone.

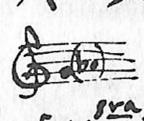
pitch sequence (gamut): [F F# G (Ab) E Eb D F# A Ab]

generally very soft (though not always)
with endless nuances/ever-changing of bow (hair and wood)
texture sounding (pressure, speed, placement);
generally very slow bow speed.

notation explanations:

∞ = very long

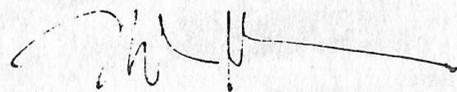
Λ = focus on triple multiple stop

 = pressing down finger of G harmonic will raise pitch to (almost) Ab. (include this possibility)

 = to be bowed on the other side of bridge (the pitch is variable); then slide bow over bridge to Eb on string II.

duration ~ very slowly evolving;
at least 15 minutes or much more; solo.

© Malcolm Goldstein. 1988.



THREE DELTA BLUES (arrangiert
von David Soldier)

Wir führen diese Arrangements mit der Grundidee auf, die authentischen Rhythmen und die mikrotonalen Intervalle der Originale beizubehalten. Es gibt raffinierte Formen der Polymetrik in dieser Musik. Das aus dem Jahr 1929 stammende Stück von Skip James z.B. enthält Takte in 4/4, 5/4, 6/4 und 7/8. Bei der Transkription der Tonaufnahmen fiel mir auf, daß die Irregularitäten des Metrums von der melodischen Phrase bestimmt werden. Diese Phrasen, die immer gegen einen starken Puls gespielt werden, werden nie durch willkürliche Augment-

tation oder Diminution modifiziert. Sie sind vielmehr das Resultat von Polyrhythmen; dies gilt besonders bei James und seinem Gebrauch dramatischer Pausen, die bei erwarteten Harmoniewechseln oder Kadenzen eingefügt werden. Ich kenne keine andere Musik, die die Verwendung komplexer Rhythmen so logisch begründet.

David Soldier

GÜNTER CHRISTMANN: Sometimes Crosswise

Film für 4 Streicher, 8 Min., 1988

Ausgehend von einer schwingenden Saite wird ein visuelles Spannungsfeld aus Leitungen, Fassaden, Schaltplänen, Schnittmustern und Hochseilakten geschaffen.

Die wechselnden Tempi von Kamerafahrten und gefilmter Bewegung werden dabei in choreografierten Abläufen von 4 Spielern in den Bühnenraum getragen, vervielfältigt und gebrochen, wobei jedem zunächst eine präzise lineare musikalische Rolle zugeteilt wird, welche im Verlauf des Stückes zu freier Improvisation hin aufgelöst wird.



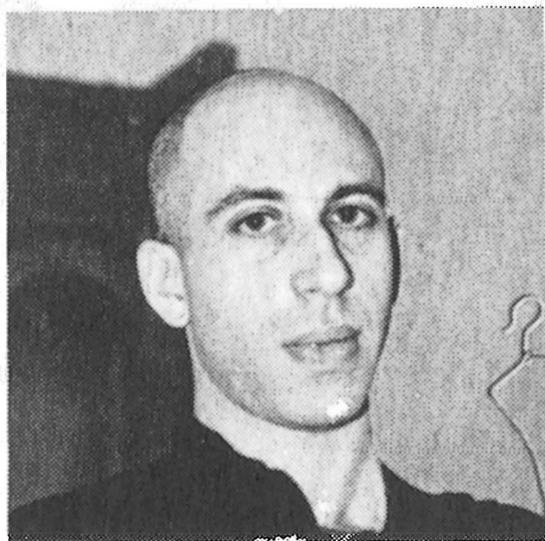
ELLIOTT SHARP: Tessalation Row

Es war ein glücklicher Zufall, daß Paul Dunkel (der Leiter des American Composers Orchestra) in dem Augenblick wegen eines Kompositionsauftrages für das Orchester mit mir Kontakt aufnahm, als ich mich mit dem Gedanken trug, ein Stück aus meiner mit der Fibonacci-Reihe verknüpften Mu-

sik¹ auf ein Streicherensemble zu übertragen. Das Stück *Re/Iterations* wurde eine derartige Komposition: die Schlagzeuger Charles K. Noyes und Robert Previte und ich selber mit der Doppelhalsbaßgitarre improvisierten anhand vorbestimmter Algorithmen innerhalb der vom Orchester (14 Geigen, 4 Bratschen, 4 Celli, 2 Kontrabässe) gespielten Strukturen. Das Stück wurde in der Merkin Hall (New York) aufgeführt und zeigte die Möglichkeiten wie die Probleme. Wieder ein nützlicher Zufall: David Soldier vom *Soldier String Quartet* bat mich um ein Stück. Ich entschloß mich, *Re/Iterations* umzuinstrumentieren: Ergebnis ist das Quartett *Tessalation Row*.

Beide Stücke nutzen die Fibonacci-Reihe, um wie in einer Reihe früherer Stücke² Stimmungen, Rhythmen und Formen zu gewinnen. Alle Tonhöhen werden auf leeren Saiten (die in den reinen Intervallen 1:1, 2:1, 3:2, 5:3 oder 8:5 gestimmt sind) oder auf den Obertönen dieser Saiten gespielt. Die Notations-Module enthalten Informationen über die verschiedenen Spielweisen, die während der Aufführung zur Anwendung gelangen.

Die Fibonacci-Reihe ist eine Zahlenfolge, deren je nächstes Glied dadurch gebildet wird, daß die jeweilige Zahl zu der ihr vorangehenden Zahl addiert wird. Sie beginnt mit 0 und 1; es ergibt sich: 0,1,1,2,3,5, 8, 13,21,34,55,89,144,... . Der Durchschnitt dieser Verhältnisse von benachbarten Zahlen ergibt die Proportion Φ (phi), die die Geschichte als den goldenen Schnitt kennt, der sich bei den ägyptischen Pyramiden wie in Kunst und Architektur des Mittelalters und der Renaissance findet. Φ selber existiert in



der Natur als Logarithmus der Spirale, wie sie die Milchstraße, Schnecken, das menschliche Ohr, die DNS-Wendel, das Gehäuse des Nautilus, die Wachstumsmuster von Blumenblättern und Samenkörner aufweisen.

² z.B. *Innosense* (1981), *Geometry, Inverse Proportions, Helicopters* (1984), *Silicontemptation* (1985), *Ir/Rational Music* (1985), *Marco Polo's Argali* (1985), *Self-Squared Dragon* (1986)

Digital

Digital wurde zusammen mit den Stücken *Diurnal* und *Ringtoss* im Dezember 1986 komponiert: Sie können als drei Sätze einer geschlossenen Komposition angesehen werden. *Digital* benutzt einen Streifen Federstahl, der als Präparierung nahe dem Steg in die Saiten jedes der Instrumente gewoben wird. Die Instrumente werden beidhändig mit einer hämmernden Technik gespielt. Den Spielern steht eine Anzahl von Unisono-Rhythmen zur Verfügung, die als die strukturellen Pole der Improvisation dienen. Eines der Hauptanliegen bei diesen Stücken wie auch bei *Tessalation Row* ist IDENTITÄT: das interne Detail ist in jeder Aufführung anders, die maßgeblichen Charakteristika und Prozesse jedoch werden sich als konstant erweisen. Jede Komposition verhält sich als "intelligentes System": auto-referentiell, rekursiv und transformativ.

Elliott Sharp

Klänge von fremden Ländern und Menschen und die heimeligen Geräusche des Straßenbaus verschmelzen in Elliott Sharps "Industrial Jazz" oder wie immer man diese Art dynamischer Klangballungen zwischen Experimentalmusik, Jazz und Rock nennen möchte. Der Multi-Instrumentalist - seine Instrumente sind: eine spezielle doppelhalsige Mischung aus E-Gitarre und E-Baß, Saxophon, E-Baßklarinette, Stimme - ist einer der schillerndsten und aktivsten Figuren innerhalb der New Yorker Down Town Musikavantgarde-Szene. Sein Interesse gilt der

"Kollision zwischen Chaos und Ordnung", den Widersprüchen und Überlappungen verschiedener Kulturen. Die rissigen und schründigen Kompositionen/Improvisationen wirken oft ungeordnet und brachial, werden jedoch intern beherrscht von komplexen Architekturen und Ordnungssystemen. Einige Stücke z.B. beruhen in der Stimmung der Instrumente, in Rhythmus und Form auf den "natürlichen" Proportionen der *Fibonacci-Reihe*, andere auf den Gesetzen der *Fractal-Geometrie* (so der Titel einer LP), der Mathematik der irregulären Prozesse. Sharp nennt das *EAR-RATIONAL MUSIC*. So entstehen, unterstützt durch ausgeweitete Instrumentaltechniken und elektronische Hilfsmittel, vielschichtige pulsierende Gebilde, in denen sich verschiede-



ne Rhythmen und Obertonspektren zu neuen Mustern, Melodien und Harmonien verbinden, eine hochenergetische Mischung aus Punk, Funk, Rock, Jazz und ethnischen Elementen, musikalische "cross culture" im besten und virtuosesten Sinne. Seine 1986/87 entstandenen Stücke für verstärktes und teilweise präpariertes Streichquartett dürfen sicherlich zum Originellsten gezählt werden, was in jüngerer Zeit zu dieser Gattung beigesteuert wurde.

M.O.

DIE MUSIK DER CSÁNGÓ AUS DEM GYIMES

Programm:

Rumänische und ungarische Balladen und Doina-Lieder (Klagelieder)
(instrumental und vokal-instrumental)

Der Vogel, der auf Reisen geht - Kicsi madár (Text 1)

Es waren drei Brüder - Hárman voltunk testvérekül (Text 2)

Tanz-Suite aus dem Gyimes:

Batuta, Invirtita, Polka, Barbunc, Romanesca (instrumental)

Schnaderhüpfel (vokal-instrumental, Text 3)

Ballade des Schäfers, der seine Schafe verloren hat (instrumental)

Volkslieder aus dem Gyimes
(vokal-instrumental)

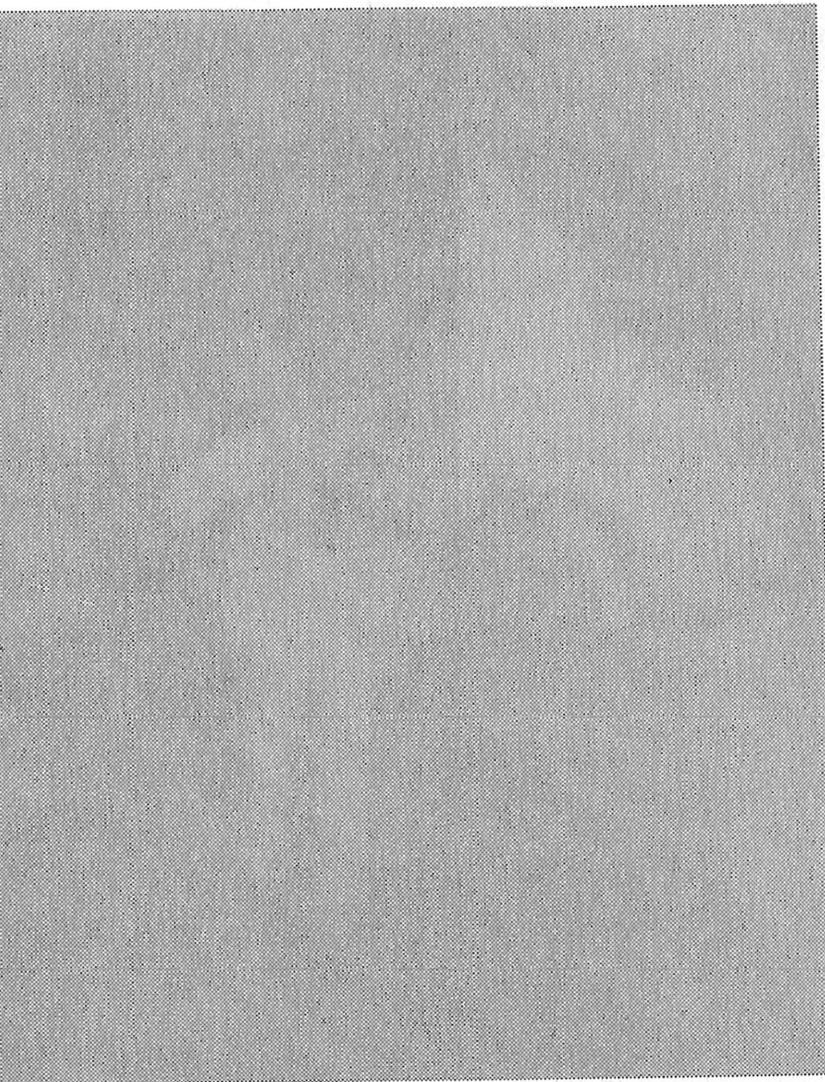
Ich komme aus Gyimes - Tegnap a Gyimesbe jártam (Text 4)

Am Ufer des Tatros - Tatros partján (Text 5)

Auf der Spitze des Naskalaton - Naskalaton esik az eső (Text 6)

Rumänische *Hejsza*-Tänze (Hasche-Tänze)

Zu den von der Außenwelt isoliertesten ethnischen Gruppen Europas zählen die *Csángó* aus dem Gyimes, bei denen sich einzigartige Formen einer ursprünglichen bäuerlichen Volkskultur erhalten haben. Der Gyimes ist eine Gegend am Karpatenbogen in Südostrumänien. Die römisch-katholischen *Csángó* (etwa 10.000 Menschen) siedeln im Tal des Flusses Trotus (rumänisch: Trotus) und seinen Nebentälern bis hinauf zum Gyimes-Paß. Sie leben hauptsächlich in den drei Ortschaften *Gyimesfelsölok*, *Gyimesközéplak* und *Gyimesbükk* und sprechen einen von rumänischen Worten durchsetzten ungarischen Dialekt. In ihrer Mehrheit stammen sie vermutlich, wie sich aus der Verwandtschaft der Dialekte ergibt, von den Székely des Csík-Gebietes ab, von wo sie im 18. und 19. Jhdt. eingewandert sein sollen, in ihrer Minderzahl von Magyaren und Rumänen des Moldau-Gebietes. Die Frage ihrer ethnischen Herkunft besitzt im heutigen Rumänien hohe politische Brisanz.



Jedenfalls liegt das Siedlungsgebiet der *Gyimes-Csángó* mit den Karpaten als quasi natürlicher Demarkationslinie in einer Art Puffer-Zone zwischen den Volkskulturen Zentraleuropas und denen des Karpatenbeckens einerseits, sowie dem orthodox-byzantin geprägten balkanischen Raum andererseits. Diese divergenten Einflüsse lassen sich in der Musik der *Csángó* exemplarisch auffinden. Sie spielen Balladen und *Doina*-Lieder (Klagelieder) aus dem südkarpatischen Raum, sowie rumänische Rund- und Haschetänze, die der Balkan-Sphäre zuzurechnen sind, ebenso wie typische Musiken aus dem ungarischen Gebiet, z.B. *Verbunkos*, *Csárdás* und Hochzeitsmärsche, und sogar Formen aus dem österreichisch-deut-

schen Raum (Ländler).

Im Gyimes besteht das Ensemble aus zwei Instrumenten, die typischerweise von Ehepaaren gespielt werden: der Violine oder Fidel (*mozsika*) als Melodieinstrument und dem perkussiv gespielten *Gardon* (*ütögardon*) als Rhythmuskomponente bzw. bordunartige Begleitung. Die typische Fidel im Gyimes - sie wird oft in Scordatura gespielt - besitzt eine fünfte Saite, die sogenannte "Echo-Saite", die frei in einer Rille unterhalb des Griffbrettes und durch ein Loch im Steg zum Saitenhalter geführt wird. Sie ist gewöhnlich auf *a'* gestimmt und dient der Verstärkung und Anreicherung des Klangs mit

Obertönen. Das *Gardon* ist in Größe und Form ein celloähnliches Rhythmusinstrument, das vermutlich von der Gambenfamilie abstammt. Es wird vor dem Körper hängend gespielt und hat 3-4 unisono (*D / d*) gestimmte Darmsaiten; die dünnere Saite wird mit einer Hand so gezupft, daß sie gegen das Griffbrett schnellt, während die übrigen Saiten mit der anderen Hand durch ein Stöckchen angeschlagen werden, eine Technik, die nur bei den *Csángó* aufzufinden ist. Der Corpus ist mitsamt Zarge aus einem einzigen Stück Bergahorn gearbeitet, der Deckel besteht aus Fichte. Ein annähernd vergleichbares Instrument taucht nur noch im Süden Frankreichs als *tambourine de Béarn* auf.

Mihály und Gizella Halmágyi, beide um die 60 Jahre alt, leben in *Gyimesközéplak* (rumänisch: *Lunca de Jos*). Sie gehören zusammen mit dem Ehepaar János und Regina Zerkula zu den letzten Musikern, die diese Art von Musik noch authentisch interpretieren, und mit ihnen wird diese einzigartige Tradition vermutlich aussterben, da sich keine Nachfolger mehr finden, denen sie ihr Wissen übertragen könnten. In der Familie Halmágyi spielen die Männer seit drei Generationen Volksmusik. Die Musiker spielen auf Hochzeiten, Taufen, traditionellen Tanzfesten und Begräbnissen. Sie sind wohl immer wieder auf regionalen Festivals zu hören gewesen und haben 1984 Rundfunkaufnahmen bei Radio Cluj gemacht, aus denen eine Schallplatte entstanden ist, dennoch sind sie niemals in entfernteren Städten, geschweige denn im Ausland aufgetreten.



Schallplatten:

Csángó Folk Music of Gyimes János Zerkula und Regina Fikó
(Hungaroton 1987)

Hungarian Folk Music from Gyimes Mihály Halmágyi und Gizella Adám
(Hungaroton 1988)

Liviu von Braha, Matthias Osterwold

Texte:

Text 1 Vögelchen, das überall herumkommt
Hast du irgendwo meinen Liebsten getroffen?
Ich habe ihn im Gyimes, in der Kneipe gesehen
Da saß er in einer Ecke und trank Rotwein
Mit der rechten hob er das Glas
Und mit der Linken umarmte er ein fremdes Mädchen.

Text 2 Wir waren drei Brüder
Allein ich bin zurückgeblieben
Bruder, wenn du einmal einen Weg einschlagen wirst
Und allein sein wirst, wird das Herz vor Kummer brechen
Denn so ist das Schicksal:
Zwei Herzen müssen sich trennen.

Text 3
Das Hemd aus Hanf und die Hosen aus
Tuch

Da kann das Vieh getrost im Stall brüllen!

Ich habe Nußkerne gegessen,
damit wir in der Nacht zusammenbleiben
können!

Sing nur, sing,
Wir schneiden und mähen
Und in der Nacht ruhen wir uns auf dem
Mehl aus!

Wenn die Hexe trauert,
Dann versteckt sie sich zwischen Disteln!

Text 4 Gestern war ich in Gyimes
Und habe vergiftete Pilze gegessen
Und habe mich danach verliebt

Ich habe mich verliebt und hab sie geheiratet

Und habe so gut gelebt
Und habe seither gesagt
Es waren keine vergifteten Pilze!

Text 5 Alle Kirschen hat das schwarze Huhn gefressen
Zeit meines Lebens habe ich nur eine Frau geliebt
Und wenn sie mir jemand abspenstig machen will
so werde ich ihn verfluchen!

Am Ufer des Tatros sollst du dich nicht hinlegen
Denn du wirst weggetragen, wenn der Fluß übers Ufer tritt



Donnerstag, 19.1.1989
Akademie der Künste
Studio 20.00 Uhr

The Relativ Violin, 4. Tag

KATHI KELSH (Violine)
JAY OLIVER (Kontrabass)

Bach Backwards
(nach J. S. Bach, Presto aus der Sonata Nr. 1, g-moll, für Violine Solo)

Harmonics

PHIL WACHSMANN

A Violin can also be - Eine Geige kann auch sein
(für Violine, Elektronik, Tonband)

Three Draft Pistons IV Violin
(Simultan-Performance für 3 Charaktere)

Violine - PHIL WACHSMANN
Tanz - FIONA MACLEOD
Film - PHIL WACHSMANN

Béla Bartók

Sonata for Violin Solo

Frank Pecquet

A Little Beat (DE)

Brian Ferneyhough

Intermedio alla Ciaccona

JÁNOS NÉGYESY (Violine)

Lautari aus Südrumänien

NICOLAE BOSOI (Violine)
NICOLAE LEONARD (Zymbal)
GIONI RADUCANU (Kontrabass)

- Das Glück wacht am Morgen auf, nimmt meine Geige und spielt absolut reine Oktaven (Ich hätte schwören können, daß es Diamanten und Pelze hätten sein sollen!).
- Gesegnet ist das Leben, das keinen Groll auf sich zieht.

Kathi Kelsh

PHIL WACHSMANN: A Violin can also be - Eine Geige kann auch sein

Ein Traum oder eine Fantasie über das Instrument und seine Umwelt. Im Mittelpunkt der Performance steht der akustische Klang der Geige, der in



viele Richtungen nach außen strahlt, mitunter elektronisch verfremdet. Das Stück spielt mit Raum, Grenzen und Zeit und wird durch die Umwelt des Spielers bestimmt - seine Energie, seinen Bewußtseinszustand, seine Imaginationskraft und seine Gefühle.

Der akustische Klang ist stets der Ausgangspunkt oder das Zentrum. Die Live-Elektronik wird als eine Erweiterung der Geige genutzt, mit der eher die Musik geschärft wird als daß die elektronischen Verfremdungselemente selbst moduliert werden. Deren zeitliche und räumliche Verschiebungen werden zudem durch die Verwendung eines vorgefertigten Tonbands bestimmt. Wichtig ist das Vergnügen am Raum und die Fähigkeit der Umgebung, in

einem Gefühle zu erzeugen oder zu verändern - freundlich, groß, kalt, warm, offen, verschlossen, wie in einem Schoß...

Die Geige kann auch banal sein, ihr eingebildeter Adel vergessen, ihr Nimbus zerstört, oder es kann mit ihr wie beim ersten Mal als etwas immer wieder Neues experimentiert werden.

A 'violin'?

Or not.

A string on a box, A whole fantasy,
The point of contact between player, listener and others.

The instrument itself can be important.

Or

The vehicle of those who touch it.

It can

React to the player's body, balance and voice.

Be of the moment, or

Be the focal point of a structure.

Three Draft Pistons IV Violin

Simultan-Performance für drei Charaktere,
jeder mit seiner eigenen Rolle und eigenem
Szenario

Diese Performance feiert Assoziationen, die
umher kreisen und auf der "Geige" spielen.
Manchmal universell, manchmal erfunden,
manchmal auf einer Ebene absurd, aber
Beziehungen bildend auf einer anderen.

Die Performance hat drei getrennte, den-
noch aufeinander bezogene Stränge, die
manchmal soweit wie möglich voneinander
entfernt sind - die Geige, den Film und den
Tänzer.

Die Bilder, Zustände und Assoziationen, die
um die Geige kreisen, spielen miteinander in einem dreistimmigen Kontra-
punkt.

Three Draft Pistons IV Violin wurde speziell für dieses Festival konzipiert, mit
einem neuen Film von Phil Wachsmann und mit dem dritten Strang dem
Tanz - der in Zusammenarbeit mit Wachsmann von Fiona MacLeod kreiert
wurde. (Die erste der *Draft Pistons* wurde 1978 mit Geige, Tonband und
mobiler Skulptur aufgeführt. Seitdem hat Phil Wachsmann verschiedene Pro-
jekte realisiert, die von musikalischen Studien zu Marcel Duchamps Bemerk-
ungen über "The Glass" und "The Bride and her Bachelors" ihren Ausgang
nahmen.)



Der Film

ist einer der Charaktere. Er erforscht nebeneinandergestellte Bilder und Formen, in die er manchmal mit einem eigenen, weithergeholten Bild hineinplatzt oder die er indirekt mit anderen Ideen verbindet. Zum Beispiel bringt er die Asymmetrie der gebogenen Geigenform mit der Bewegung des Tänzers und den Vorgang der Klangerzeugung auf der Geige in Verbindung.

Der Tanz

arbeitet kontrapunktisch zur Violine, wo die Bewegung Teil einer gerichteten Auflösung des Klangs im Raum (im Gegensatz zur Zeit) ist, und strebt danach, die Resonanz der Geige auszudrücken.

Die Antwort der Tänzerin auf das Instrument hat zu einer Bewegungsform geführt, die den Akt des Spielens und Streichens in einer Serie von verwobenen Bewegungen und Kurvenlinien widerspiegelt. Elliptische Linien zum



Beispiel formen die spezifische Ausrichtung ihrer Kraft, ihres Rhythmus und ihrer Entwicklung.

Ebenso wie im "instrumentalen Strang" existieren die Kurven in den Bewegungen und Gestalten, die die Tänzerin sowohl im unmittelbaren Sinn des Raums um sich herum als auch im Raum jenseits davon ausdrückt; sie entwickeln sich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von spezifischen Bewegungsmustern zu ihren physischen und emotionalen Flugbahnen.

Die sich in elliptischen Bögen vollziehenden Kurven und Bahnen gestatten eine ständige Verschiebung und Auflösung von Gewicht, von Zeit und Raum, und erzeugen Schwung. Sie sind nicht Ziel in sich selbst,

noch sind sie narrativ, sondern sie dienen als ein Vehikel für einen imaginierten und kommunikativen Raum der Tanz-Performance als Ganzes. Der Tanz entstand auch aus dem Studium des frühen Gemäldes von Man Ray *The rope dancer accompanies herself with her own shadows (I & II)*, das hier auf die Geige, die Saite und ihre Aura bezogen wird.

Die Duo-Zusammenarbeit

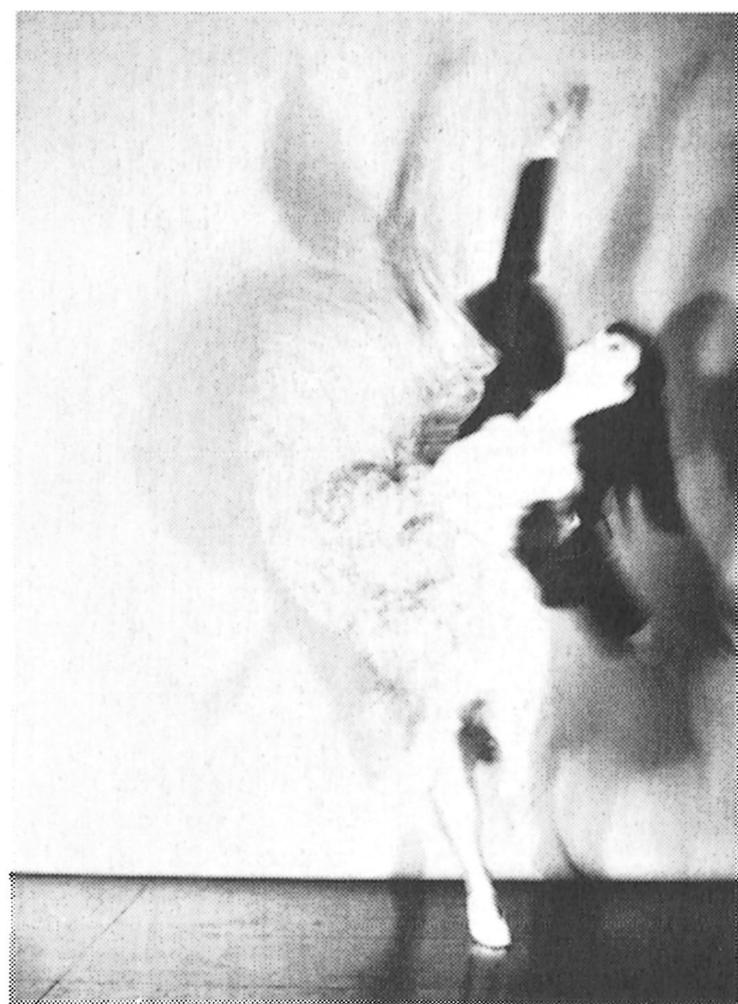
von Fiona Macleod und Philipp Wachsmann begann im Januar 1988. Viel Zeit wurde mit Improvisation verbracht, um verschiedene Möglichkeiten und Wege zu erforschen, in denen eine Verbindung von Klang und Bewegung

funktionieren kann, und um Rollen für die Tänzerin und den Musiker zu erfinden.

Das Repertoire umfaßt *Water* für Tanz, Violine und einen Film über Licht auf vibrierenden Wasserflächen, *Fire*, worin ein Film über Feuerwerke auf die Bewegungen des Tänzers projiziert und mit ihnen kombiniert wird, und *Exactly*, das zu einem projizierten Gedicht von Gertrude Stein entworfen wurde. In *Animal Journeys* arbeiteten sie mit der Bildhauerin Mouse Katz zusammen, deren musikalisch-animale Skulpturen in eine schamanistische Performance einbezogen wurden.

BÉLA BARTÓK Sonata for Violin Solo

Die *Sonata* für Violine allein nimmt im Werk Béla Bartóks wie in der Violin-Literatur des 20. Jahrhunderts eine herausragende Stellung ein. Entstanden 1944 im Auftrag von Yehudi Menuhin, ist die Violin-Sonate zusammen mit dem 3. Klavierkonzert die letzte von Bartók vollendete - wenngleich nicht in einer endgültigen Gestalt überlieferte - Komposition. Das Spätwerk Bartóks, dessen Beginn wohl mit dem noch in Budapest geschriebenen 6. Streichquartett von 1939 zu markieren ist, wird im wesentlichen von einer Synthese und Ausbalancierung der Ausdrucksmittel geprägt, die - von der Gegenwart aus betrachtet - klassisch geprägt erscheint. In diesem Prozeß kommt der Solo-Sonate für Violine eine eigentümliche und faszinierende Position zu, die sowohl Merkmale jener Synthese trägt wie auch in eine zukünftige, sich freilich erst andeutende musikalische Sphäre weist. Es ist das einzige Werk Bartóks für ein unbegleitetes Melodie-Instrument; dieser Umstand spiegelt nicht nur die Komplettierung verschiedener Gattungen wider, die Bartók im amerikanischen Exil vornahm (*Konzert für Orchester*, Bratschenkonzert) und wodurch er im Bereich der Kammermusik nun den sechs Quartetten und den beiden Violin-Sonaten aus den zwanziger Jahren eine Komposition allein für die Violine zur Seite stellte. So muß die *Sonata* auch als die letzte Mani-



festation der in den Zwanziger Jahren - zunächst durch den Neo-Barock motivierten - einsetzenden Auseinandersetzung Bartóks mit Bach angesehen werden; sie ist die vielleicht signifikanteste "Hommage à Bach" Bartóks, was durch den Bezug auf die Solo-Sonaten (bzw. -Partiten) Bachs für Violine bezeugt wird. Die 3. Sonate in C-Dur ist bezüglich ihrer viersätzigen Satzfolge und der jeweiligen Taktwahl als direktes Vorbild unbestritten, doch ist Bartók generell diesem Korpus in vielen Zügen verpflichtet; nach dem Höhepunkt, den diese Gattung mit Bachs Zyklus erreicht hatte, stellt Bartóks *Sonata* den bis heute bedeutendsten Beitrag zu ihr dar.

Läßt sich somit auch in der *Sonata* jener stark retrospektive, auf eine allgemeinverständliche (d.h. geschichtlich kanonisierte) Tonsprache bedachte Charakter von Bartóks später Musik feststellen, so ist auf der anderen Seite ein durchaus anti-klassizistisches Moment vorherrschend, das an die Werke



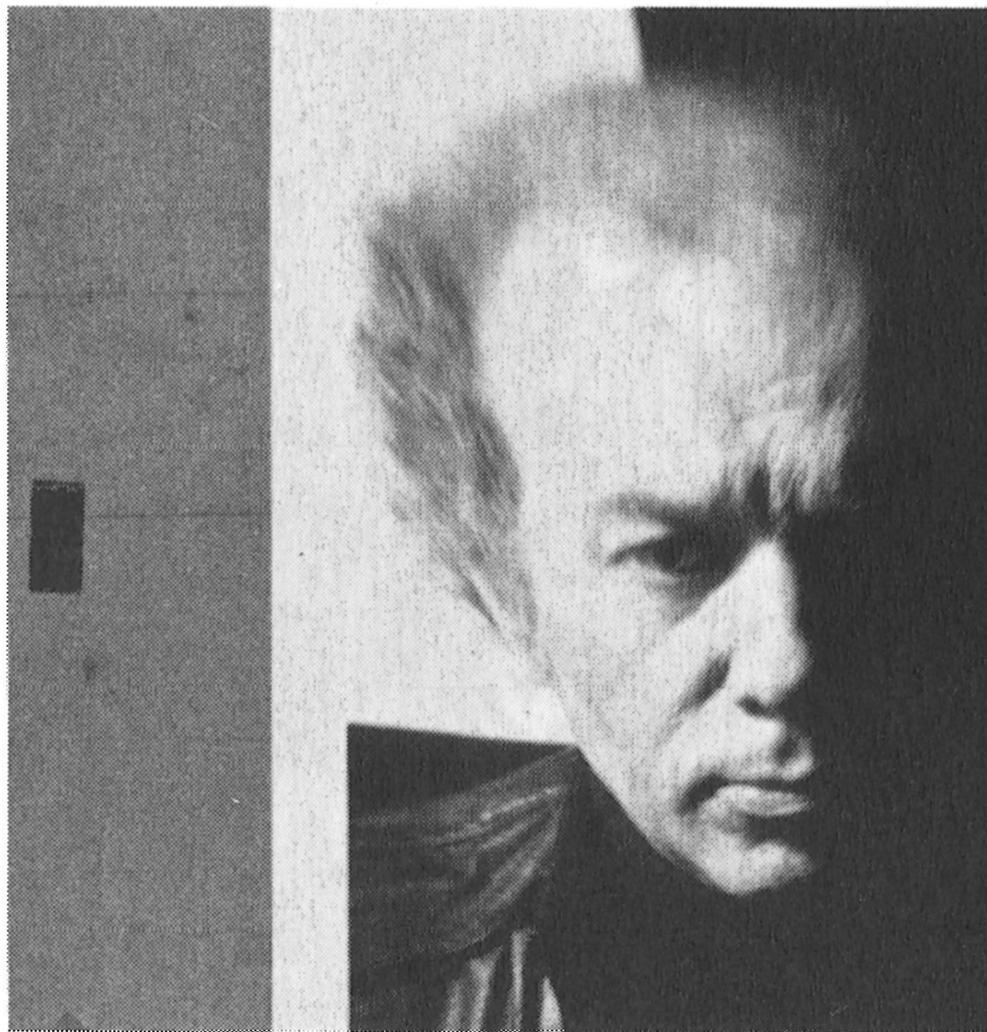
aus Bartóks kühnster und härtester Periode zwischen 1925 und 1930, die durch die Streichquartette Nr.3 und 4 (von 1927/28) repräsentiert wird, erinnert. Es braucht kaum betont zu werden, daß in der *Sonata* - wie in den Quartetten - der Einfluß der Volksmusik in kunstvoller Weise sublimiert wird, wenngleich er hier, bedingt durch die Wahl der einzelnen Violine, stärker spürbar wird. (Beim Streichquartett erscheint immer noch der Anspruch der Gattung als Ausgangspunkt, dem sich das "fremde" folkloristische Material unterordnet; in der *Sonata* muß umgekehrt bedacht werden, daß die Violine gerade als solistisches Instrument in der südosteuropäischen und Zigeuner-Musik eine bedeutende Funktion erfüllt; es ist also

hier eher umgekehrt der barocke Partiten-Typus, der "nobilisierend" einwirkt, aber eigentlich eine sekundäre Schicht bildet.) In jener Sublimierung einer autochthonen, nicht der Kunstmusik angehörenden musikalischen Sprache vollzog Bartók zugleich eine Aufsprengung der Formen der Kunstmusik: das Archaische dringt als das im emphatischen Sinn moderne Element in die Konstruktion ein.

In der *Sonata* wird dieser Vorgang - in einer Zusammenfassung von Bartóks kompositorischem Weg - nicht mehr in jenem unmittelbaren Zugriff, wie er die Quartette prägte, greifbar, sondern in der komplizierten Verschränkung

der verschiedenen Ausdrucksebenen. Die Satz-Konstellation zeigt dies an: Dem ersten Satz "Tempo di ciaccona", der sich der barocken Satzform und -technik der Chaconne anschließt, aber thematisch von einem volkstümlichen Melos getragen wird, folgt eine vierstimmige "Fuga", die wohl komplizierteste Fuge, die je für ein Streichinstrument konzipiert wurde. Das Zentrum des Werkes, der langsame Satz - "Melodia" genannt -, geht am stärksten auf die Ausdruckscharaktere der entsprechenden Sätze im 3. und 4. Quartett zurück. Bartók schließt das Werk mit einem dithyrambischen, phantasmagorischen "Presto" in der Art der bizarren Scherzi und "Nacht"-Stücke der zwanziger Jahre ab; er wählt hier also nicht die von ihm ab dem 4. Quartett bevorzugte brückenartige Satzanlage, die durch ihre Symmetrie eine bestimmte Idee von Ausgewogenheit der Gesamtform vermittelt. Der in diesem Sinn "offene" Schluß der *Sonata* wird durch einen zweiten Aspekt unterstrichen, der auch im Hinblick auf die Rolle der volkstümlichen Sphäre von Relevanz ist: Bartók hat für diesen Satz Mikro-Intervalle (Viertel-, aber auch Dritteltöne) vorgesehen; es muß offenbleiben, ob sie für ihn substantieller Bestandteil der Tonordnung waren oder lediglich eine Bereicherung der Klangvaleurs sein sollten. (Die geräuschhaften Effekte in den Quartetten Nr. 3 und 4 werfen eine ähnliche Frage auf; zweifellos stellt die Annahme einer strikt temperierten Stimmung in der *Sonata* ein Problem dar.)

In Menuhins 1947 (also posthum) erschienener Ausgabe des Werks, dessen endgültige Revision Bartók nicht mehr hatte vornehmen können, sind diese Passagen mit Mikro-Intervallik nicht aufgenommen - vielleicht, weil Menuhin den exorbitanten technischen Schwierigkeiten, die das Werk an den Geiger stellt, nicht noch weitere Probleme, welche einer Aufnahme der *Sonata* in das Repertoire hinderlich hätten werden können, hinzufügen wollte. Es ist daher, angesichts der relativ seltenen Aufführungen, bemerkenswert, die *Sonata* durch János Négyesy heute in der Fassung mit Mikro-Intervallen hören zu können.



W.R.

FRANK PECQUET: A Little Beat

A Little Beat wurde 1987 für János Négyesy komponiert. Das Stück setzt sich mit der Schlag-Wahrnehmung auseinander. Die Idee besteht darin, zwei melodische Linien zu überlagern, die sich nicht nur horizontal, sondern auch vertikal sehr dicht nebeneinander bewegen (mit manchmal bis zu zwei Schlägen pro Sekunde). Die Grundlinie erzeugt eine konstante Referenz auf der Seite des Hörers. Aus diesem Grund wird die Geige in G-D-A-A gestimmt, und das Stück wird durch die Juxtaposition der beiden A-Saiten beeinflusst. Die exzessive Spannung dieses Stücks wird durch folgende Faktoren bestimmt: die Abwesenheit eines jeglichen spezifischen Rhythmus (alle rhythmischen Ereignisse sind in der konstanten Linearität der Tonhöhenentwicklung eingeschlossen), die Artikulation der Zeitstruktur und die Wiederholung identischer Muster. Auf der einen Seite werden alle asymmetrischen

Parameter (Intensität, Dynamik, Timbre, Dauer) zu einem Gestus neutralisiert, der sich ständig auf derselben Basis abspielt. Auf der anderen Seite ist die Gestaltung der Tonhöhe auch ein wenig Resultat der vorhergehenden Bearbeitung, da jede Einheit eine lineare Komponente bildet, die Punkt für Punkt durchgeführt wird, um zeitliche Kontinuität zu erzeugen. Dieses Werk kann durch die Wahrnehmung eines sich verschiebenden Raums, der durch die Schläge verursacht wird, mit kinetischer Kunst verglichen werden.



BRIAN FERNEYHOUGH Intermedio alla Ciaccona

Intermedio alla Ciaccona für Geige solo wurde im Herbst 1986 komponiert und bildet den dritten Teil eines siebenteiligen Kompositionszyklus' *Carceri d'Invenzione*, der als Ganzes erstmals auf dem Donaueschinger Festival 1986 aufgeführt wurde.

Wie der Titel andeutet, besteht ein zentrales Moment des Werkes in der Verwendung melodischer Muster, die in unterschiedlichen Formungen viele

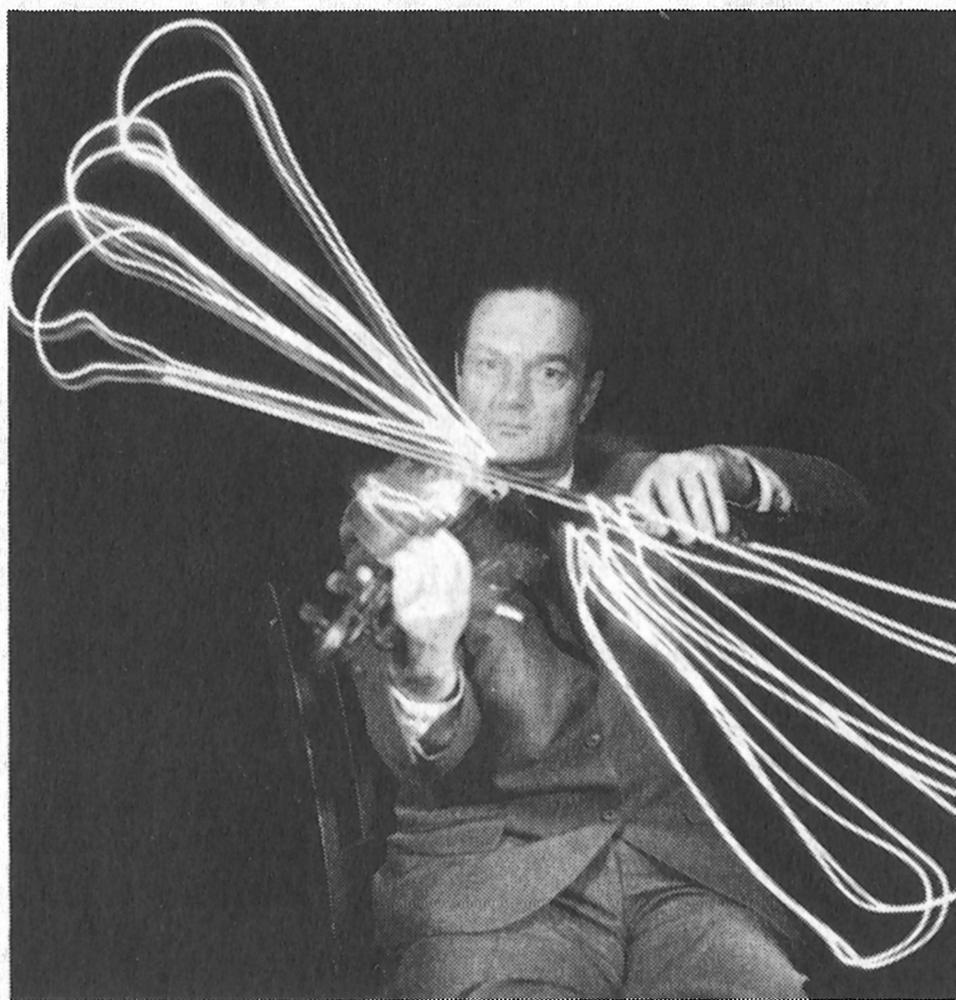
Male wiederholt werden. Daran geknüpft ist eine Reihe von sekundären Intervallen, die entweder zusammen mit der Melodie als Zweiklänge (so am Anfang des Stückes) gespielt werden, oder die als jeweils wechselnde Kombinationen in den Prozeß der horizontalen Entfaltungen eingeschaltet werden. Die Großform könnte als eine sich allmählich beschleunigende Aktivität von den statischen Fortissimo-Akkorden des Beginns bis zu den frenetischen Sprüngen und Pirouetten des Schlußabschnittes charakterisiert werden.

Intermedio alla Ciaccona ist Irvine Arditti gewidmet, der die Uraufführung spielte. Das Werk ist eine Auftragskomposition des SWF, Baden-Baden.

LAUTARI AUS SÜDRUMÄNIEN

Südrumänische Lautari-Ensembles werden in der Regel aus Zigeunermusikanten gebildet. Die Gruppen bestehen aus drei bis vier Musikern, die Instrumente wie Violine, Cymbalon, Kontrabaß oder akustische Gitarre spielen.

Gioni (Cretu) Raducanu ist einer der wenigen rumänischen Zigeunermusikanten, der die Spuren der von ihm interpretierten Musik mit Akribie zurückverfolgt. Dies mit gutem Grund: aus dem südrumänischen Braila gebürtig, der Donau-Stadt, die über 300 Jahre dem osmanisch-türkischen Reich hörig war, ist Raducanu ein direkter Nachfahre von Petrea Cretu Solcan. Dieser berühmte rumänische Zigeunermusikant, um 1810 in einem Zigeunerndorf an der Schwarzmeerküste geboren, lebte als Sklave am Hofe des moldauischen Fürsten Ipsilante. Ipsilante war von dem großen Künstler so beeindruckt, daß er ihm die Freiheit schenkte. Danach wanderte Petrea Cretu Solcan durch das ganze Land, sammelte Lieder, Tänze und Balladen und spielte sie in eigener Bearbeitung so kunstvoll, daß er in Konstantinopel vor dem Sultan auftreten durfte.



Gioni (Cretu) Raducanu wurde zunächst in der Familientradition ausgebildet und studierte danach an der Musikhochschule in Bukarest und am Konser-

vatorium in Moskau. Er spielt Kontrabaß und außerdem noch viele andere Instrumente mehr. Die beiden anderen Musiker des Ensembles, Nicolae Bosoi an der Violine und Nicolae Leonard am Zymbal, sind ebenfalls Zigeunermusikanten. Auch sie wurden in der Familientradition ausgebildet und gehören zu den besten ihres Fachs.



Die Musik, die Raducanu mit seinem Ensemble spielt, gehört zum Repertoire der südrumänischen Ensembles, die man *Taraf* nennt. Es sind charakteristische Tänze wie *Hora*, *Sirba*, elegische und heitere Volksweisen.

In der sogenannten *Manea*-Musik präsentiert sich eine urbane Folklore türkischen Ursprungs, die in den südrumänischen Vorstädten entstanden ist und von kreativen Musikern ständig verändert und dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt wird. Das Ensemble führt auch traditionelle Zigeunermusik auf, die zum Ritual der großen Feste gehört, wie sie im geschlossenen Kreis der Zigeunersippen und -familien gefeiert werden (Hochzeit, Geburt, Begräbnis).

Die eigenen Arrangements des Ensemble-Leiters Gioni Raducanu lassen orientalische Modi und Skalen durchklingen, sie verraten auch die Vorliebe für weitgespannte musikalische Bögen, scharfe rhythmische Akzente und atemberaubende virtuose Verzierungen.

Biographien

ANITA

- 1987 s/8 Installation im Neuen Berliner Kunstverein
Febr. Für Europa steigt ein neues Glied in ANITA
März ANITA = Berlin + London (nun)
Documenta Kassel - Radio im Ponton Projekt
Wilmsdorfer Straße/Berlin Gesangsstrapazen
Juni Skulpturenboulevard (Kurfürstendamm Berlin)
ANITA stellt eine dokumentarische, beispiellose Gruppe
1. Begrüßungstrunk (16x +)
2. s/8 (16x)
3. Wandern (16x)
Sofortbild - Kettenreaktion einer Woche im Rahmen
Nov. des Karl-Hofer-Symposiums der HdK - Berlin
Dez. Der Kudamm auf einen Blick
1988 Styroporner Grabstein wird in Schottland verbrannt (Seveso-Gift)
Den Extrakt stellt eine filmische Dokumentation The Funeral dar
April Gdansk/Polen
ANITA +DEFA (Potsdam Babelsberg) zum polnischen Filmfestival
Mai Polnischer Korridor HdK -Berlin
Aug. Projektarbeit in London, England und Schottland
Nov. (mit ethnologischer Konsequenz)
Sept. Van Gogh TV I Osnabrück
ANITA arbeitet im Ponton - Projekt

Super 8 und Videofilme:

- 1985: Die klugen und die törichten Jungfrauen m. Michael Brinntrup (4 min)
1987: Englische Serie (15 min), Trilogie über den Ursprung der Dinge (20 min)
1988: Albert sammelt Rasenmäher (20 min), The Funeral (8 min), Ethnologische Sammlung (30 h), Geige

Das **Arditti String Quartet** formierte sich 1974 in London, als seine Gründungsmitglieder noch gemeinsam an der Royal Academy of Music studierten. 1977 stieß Rohan De Saram, 1986 David Alberman zu dem Ensemble. Das Quartett, dessen umfangreiches Repertoire beinahe ausschließlich aus Musik des 20. Jahrhunderts besteht, hat auf ausgedehnten Tourneen Europa, Asien und Amerika bereist und ist auf allen wichtigen Festivals neuer Musik aufgetreten. Seit 1982 unterrichtet das Quartett auf den Ferienkursen des Internationalen Musikinstitutes Darmstadt

Ma-Lou Bangerter, geboren 1958 auf 683 m.ü.M. in den Schweizer Bergen als Tochter eidgenössischer Eltern. Erster Geigenunterricht im Alter von 7 Jahren bei Feld-,Wald- und Wiesengeigern. Später ordentliche klassische Violinausbildung. 1983 Besuch der Großstadt Berlin und gleich sesshaft geworden. Ausbildung in Stimme und Bewegung bei Frieda Goralewski. Zusammenarbeit mit vielen Musikern aus der europäischen "Free-Music-Scene" u.a. mit Dietmar Diesner, Christoph Winckel, Lars Rudolph, Thomas Wiedermann, Klaus Wilmanns, Pamela Scheiner, Lothar . Fiedler ...

Projekte mit Tanz, Malerei, Sprache, Film und Theater. U.a. Festival "Living Theatre" 83 Nantes, Frankreich, International "Fiddle-Festival" 85 London, Festival "Entgrenzungen" 88 Köln, Musik-Malerei Performance E 88 Berlin ... Funkaufnahmen bei SFB I BBC I WDR. Gegenwärtig Soloprogramme und Arbeit mit den Ensembles "Fine" (DDR), "Bird Yak" (GB) sowie wechselnde Kooperationen.

Béla Bartók wurde am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós (Südungarn, heute Rumänien) geboren und starb am 26. September 1945 in New York. Zusammen mit Igor Strawinsky, Arnold Schönberg und Paul Hindemith gehört er zu den "Klassikern" der neuen Musik. Bartók studierte in Budapest Klavier und Komposition und zeigte sich in seinem Frühwerk vor allem von Liszt, Strauss und Debussy beeinflusst. Seit 1905 führte er zusammen mit Zoltan Kodály ausgedehnte musikethnologische Forschungsreisen in Südosteuropa und . der Türkei durch; die Kenntnis der autochthonen Volksmusik bildete einen entscheidenden Ausgangspunkt für seine eigene musikalische Sprache, die in zunehmendem Maß von einer Durchdringung traditioneller und volkstümlicher, Elemente geprägt wurde. Bartóks Rang als Ethnologe ist dem des Komponisten (und Pianisten) mindestens gleichzusetzen. In den Zwanziger Jahren erreichte Bartók seine größten Erfolge; die Werke aus dieser Zeit, beginnend mit dem Ballett Der wunderbare Mandarin von 1918/19, zeigen neben ihrer strukturellen und klanglichen Rigorosität auch eine starke Affinität zum Neo-Barock, vor allem aber zu Bach und Beethoven. In den 30er Jahren komponierte Bartók zunehmend Auftragswerke, darunter die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, das 2. Violinkonzert; . sein letztes in Europa entstandenes Werk ist das 6. (und letzte) Streichquartett. 1940 kehrte Bartók von einer USA-Konzertreise nicht mehr nach Ungarn zurück. In den letzten Lebensjahren, die von großen materiellen Problemen und der 1942 ausbrechenden Leukämie überschattet wurden, vereinfachte sich Bartóks Stil in Werken wie dem Concerto for Orchestra und dem 3. Klavierkonzert zwar äußerlich, steigerte aber - im Sinn eines Spätwerks - die konstruktive Dichte im Dienst einer erhöhten Fasslichkeit und neuen Klassizität der Ausdrucksmittel

David Behrman wurde 1937 in Salzburg geboren. Er studierte Komposition am Harvard College bei Walter Piston und an der Columbia University bei Wallingford Ringer. In Europa studierte er bei Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur. Zusammen mit Roben Ashley, Alvin Lucier und Gordon Mumma gründete er 1966 die Sonic Arts Union, die bis 1976 bestand. Er produzierte von 1976-70 die Music of our Time -Reihe der Schallplattenfirma CBS, in der berühmte Stücke neuer Musik erschienen, u.a. die frühesten Minimal-Kompositionen von Terry Riley (In C) und Steve Reich (Come Out u.a.). Behrman arbeitete zwischen 1970 und 1976 mit der Merce-Cunningham-Dance-Company zusammen. Er war "Artist-in-Residence" u.a. am Mills College, wo er von 1975 bis 1980 zusammen mit Roben Ashley das Center of Contemporary Music leitete. Seit 1963 beschäftigt Behrman mit elektronischen Schaltungen und Programmen für Echtzeit-Performance und für Klanginstallationen. Zu seinen Entwicklungen gehören ein Multi-Oszillator und ein spannungsgesteuerter Synthesizer, frequenzempfindliche Elektronik zur Integration von Instrumenten und Stimmen, eine Rauminstallation mit video-gesteuerten Klängen. David Behrman lebt in New York.

Er ist 1988/89 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Das **Berner Streichquartett** wurde 1971 von der Bernischen Musikgesellschaft gegründet. Das Ensemble hat sich ein Repertoire geschaffen, das von Bachs Kunst der Fuge bis Holligers Streichquartett reicht. In enger Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten entstanden beispielhafte Interpretationen. Die Aufnahme des ersten Streichquartetts von Ferneyhough wurde mit dem "Grand Prix du Disque Académie Charles Cros" ausgezeichnet.

Das Ensemble wurde zu verschiedensten Festivals und internationalen Veranstaltungen von Ruf eingeladen, "Touren führten es nach Japan, China und in die UdSSR; es konzertierte unter anderem in New York, Washington und London. Mit dem Quartett wurden mehrere Schallplatten und zahlreiche Radioaufnahmen gemacht.

Alexander von Wijnkoop, Violine, studierte bei Max Rostal in Bern und I. Galamian, New York, 1967-1971, und ist seit 1980 erster Konzertmeister des Basler Sinfonieorchesters. Leiter der "Camerata Bern" bis 1979. Seit 1971 erster Geiger des Berner Streichquartetts.

Christine Ragaz, Violine, studierte am Konservatorium für Musik Bern, später bei I. Galamian, New York. Konzertdiplom bei Max Rostal 1973. Während des Studiums und seither solistische Aufgaben mit verschiedenen Schweizer Orchestern. Bis 1973 Mitglied der "Camerata Bern". Drei Jahre lang 2. Konzertmeisterin des Berner Sinfonieorchesters. Violinklasse am Konservatorium Bern. Berufsklasse am Konservatorium Biel. Seit 1979 Mitglied des Berner Streichquartetts.

Henrik Crafoord, Viola, wurde in Schweden geboren. Seit 1961 Studium bei Max Rostal in Bern und daselbst Konzertdiplom. Bis 1967 Solobratschist der "Camerata Bern", dann Mitglied des Zürcher Tonhalle-Orchesters. Später Solobratschist der Stockholmer Philharmonie. Heute Solobratschist beim Berner Sinfonieorchester. Violaklasse am Konservatorium Bern. Seit 1977 Mitglied des Berner Streichquartetts.

Angela Schwartz, Violoncello, wurde in den USA geboren. Ausbildung zunächst an der School of Music der University of Michigan (Ann Arbor). 1973 Bachelor of Music Degree mit Auszeichnung. Weiterstudium an der Nordwestdeutschen Musikakademie bei André Navarra. 1975 Konzertexamen mit Auszeichnung. Preise bei internationalen Wettbewerben in Florenz (1973), Moskau (1974), Hannover (1975) und Genf (1979). 1976-1978 Solocellistin des Württembergischen Kammerorchesters. Seit 1978 Solocellistin des Basler Sinfonieorchesters, Konzerte als Solistin und Kammermusikerin in Europa und den Vereinigten Staaten.

Madeleine Bernstorff geb. 1956 in München. Errötete, wenn ich beim Singen erwischt wurde. Ausflüge ins Wutschnauberland. Hätte lieber Cello gelernt als Wunderkind. So nur Spiegelschrift. 1984 Sputnik-Wedding mitgestartet und jahrelang für die Erhaltung der Fototapete gekämpft. Hosenrollentinglerin. Noch eine Weile in Berlin.

Frank Michael Beyer wurde 1928 als Sohn eines Schriftstellers in Berlin geboren. Er verbrachte seine Kindheit in Dresden, auf Kreta, in Athen, der Schweiz, später wieder in Berlin. Nach Abschluss des Kirchenmusikstudiums Kompositionsstudium bei Ernst Pepping (1952-1955). Bestimmende Eindrücke empfing er dann durch die "Wiener Schule", vornehmlich durch das Werk Anton Weberns. Zunächst Kirchenmusiker, 1953-62 Dozent an der Berliner Kirchenmusikschule. Seit 1960 Dozent an der Hochschule der Künste Berlin, übernahm er 1968 eine Kompositionsprofessur an

diesem Hause. Seine Werke, Orchester- und Kammermusik, wurden mit verschiedenen Kunstpreisen ausgezeichnet. Beyer ist Initiator der Reihe "musica nova sacra" und gehörte jahrelang zur Leitung der "Berliner Bach-Tage". Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin, deren Musikabteilung er heute leitet, sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Konstanze Binder lebt seit 1978 in Berlin. Ausbildung an der Deutschen Film und Fernseh-Akademie, wo folgende Filme entstanden:

Anna (55-jährig, Bäuerin in Neutsch im Odenwald; DFFB 1979)

Heinrichplatz (Kreuzberg, Berlin, zwischen 5 und 7 Uhr morgens, herbsttags; DFFB 1980)

Körperstücke (Filmcollage; DFFB 1981)

Kunst wird Material (Dokumentarfilm in Zusammenarbeit mit Lilly Grote über die und zur gleichnamigen Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin; Prod.: Museumspädagogischer Dienst der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1982) Ich stand auf einem hohen Dach, als neben mir ein Haus zusammenbrach (Prod.: DFFB 1983).

Cis oder C. Bechstein (Dokumentarfilm mit Spielsequenzen über die Frage, was "zum guten Ton" gehört; DFFB 1984/85)

Iva Bittová, geboren 1958 in Bruntál, sog die Volksmusik ihrer Heimat buchstäblich mit der Muttermilch ein. Die Mutter, Sängerin und Tänzerin aus Südmähren, und der Vater, professioneller Trompeter, Bassist und Zymbalist aus der südlichen Slowakei, hatten sich über Volksmusik kennen und lieben gelernt. Die Bittová lernte bereits als Kind Geige und Ballett und spielte mit ihrer Schwester (Cello) in der Familienband. Sie studierte in Brünn Musik und Schauspiel und trat 1975 dem Experimentaltheater Na Provázku (Theater auf der Schnur) in Brünn bei. Als Theater- und Filmschauspielerin machte sie in der CSSR zunächst auf sich aufmerksam. 1982 nahm sie bei Rudolf Stastny ihre Geigenstudien wieder auf. Seit 1984 widmet sie sich ganz ihrer Laufbahn als Komponistin, Sängerin und Geigerin.

Anders Blomqvist wurde 1958 in Falun geboren. Zwischen 1968 und 1974 spielte er in verschiedenen Rockgruppen die Tasteninstrumente. Aus dieser Zeit rührt der Kontakt mit dem EMS-Studio in Stockholm. Mitte der siebziger Jahre begann er die Arbeit dort. Er studierte dort bei Lars-Gunnar Bodin, Rolf Enström, Jan W. Morthenson und Arne Mellnäs; zugleich studierte er Film in Stockholm und Musikwissenschaft in Stockholm und Göteborg. Der Großteil seiner Arbeit besteht aus elektroakustischer Musik. Zusammenarbeit mit Josef Doukkali bei Diaprojektionen, Videoarbeiten und Installationen.

Anders Blomqvist war 1988 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Eberhard Blum wurde 1940 geboren. Studium der Flöte an der Musikhochschule in Berlin. Uraufführung zahlreicher Werke für Flöte in Europa und den USA. 1973-76 Mitglied des Center for the Creative and Performing Arts in Buffalo (USA) Aufführungen von Sprechstücken Ausstellungen eigener visueller Arbeiten Mitglied des Ensembles "Morton Feldman and Soloists"

1974 Berliner Kunstpreis-Stipendium

1978 Stipendium für das P.S.1-Projekt in New York

1984 Villa Serpentara-Stipendium der Akademie der Künste Berlin

Neue Projekte (Auswahl):

1984 Goethe-Institut Paris: Ausstellung "Konzepte-Partituren"

Akademie der Künste: "Sprachen der Künste"

Auftrag für das pro musica nova Festival in Bremen: Uraufführung
"Akustisches Objekt II"

Poetry Seven New York, Museum of Modern Art: Lesung mit Werken von Schwitters

Galerie Wewerka Berlin: Vier Arbeiten - Ausstellung und Aufführungen.

Karin de Boeft wurde 1960 in Groningen geboren und lebt in Amsterdam. 1983 begann sie, bei kleineren Veranstaltungen als Tontechniker zu arbeiten. Sie ist danach hauptsächlich in der Unterhaltungsmusik als Toningenieur tätig gewesen. Seit 1987 arbeitet sie als Techniker für Waisvisz' Touch Monkeys. Sie hat das Klangsystem für The Archaic Symphony entworfen.

Pierre Boulez wurde am 26. März 1925 in Monbrison (Departement Loire) geboren. 1943 ging er - nach vorangegangenen Mathematikstudium - nach Paris, um bei Olivier Messiaen und A. Vaurabourg-Honegger Komposition zu studieren; durch René Leibowitz wurde er in die Zwölftontechnik und die Musik der Wiener Schule eingeführt. Nach einer Tätigkeit als Dirigent und Komponist bei J. L. Barraults Théâtre Marigny gelang es ihm ab 1951, mit den Aufführungen von Polyphonie X und den Structures die erste künstlerische Anerkennung zu erlangen; es folgte mit der Aufführung von Marteau sans Maître (durch Hans Rosbaud beim IGM-Fest 1955 in Baden-Baden) ein entscheidender Durchbruch, der einen Höhe- und Wendepunkt der seriellen Musik bedeutete. Boulez untermauerte seine theoretischen und ästhetischen Ansichten durch seine Lehrtätigkeit bei den Darmstädter Ferienkursen (1955-67), -als deren Resümee die zwei Bände Musikdenken heute erschienen. In den 60er Jahren wandte Boulez sich verstärkt dem Dirigieren zu; 1976 übernahm er die Leitung des (nach seinen Vorstellungen) "Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique" (IRCAM) in Paris. Er ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

George Brecht wurde 1925 in Halfway (Oregon) geboren. Er arbeitet als Chemiker und begann Anfang der fünfziger Jahre zu malen. 1958/59 besucht er die Kurse von John Cage an der New School for Social Research. 1960 schrieb er sein erstes Performance-Stück: Motor Vehicle Sundown (Event). 1963 veröffentlichte er die erste V TRE-Zeitschrift, die 1964, nach der Begegnung mit George Maciunas, zum offiziellen Organ der Fluxus-Bewegung wurde. Zusammenarbeit mit allen Fluxus-Künstlern. Zahlreiche Ausstellungen, Retrospektiven.

Gavin Bryars wurde 1943 in Yorkshire geboren. Studium der Philosophie, privater Kompositionsunterricht. Spielt 1962-1966 als Kontrabassist im Symphonieorchester, Cabarets und Jazzformationen (u.a. mit Derek Bailey und Tony Oxley). Verliert 1966 das Interesse an frei improvisiertem Jazz. 1968 Begegnung mit John Cage in den USA. 1970 Mitbegründer des Portsmouth Sinfonia (Amateure und Nicht-Musiker spielen beliebte Klassiker). 1972 Mitglied im europäischen "Drumming"- Ensemble von Steve Reich. 1972 bis 1981 Herausgeber des Experimental Music Catalogue, Lehrt seit 1970 am Leicester Polytechnic Musik für Kunststudenten. Schriften über Duchamp, Satie, Berners, Rousseau. Seit 1975 bzw. 1977 enge Zusammenarbeit mit John White und Dave Smith. Seit 1981 Zusammenarbeit mit Robert Wilson für das Opernprojekt

"Medea", sowie für das multi-mediale Großprojekt "Civil WarS". Zahlreiche Konzerte in Europa und den USA.

Frieder Butzmann (frddha pøtzm*n) 5.4.54 Rock-Around-the-clock-Aufnahme in USA - 6.4.54 geboren in Konstanz - 55 keine Erinnerung - 56 keine Erinnerung - 57 keine Erinnerung - 58 Elvis - 59 Peter Kraus - 60 Tonband-Interviews - 61 Schule - 62 Camping Katalog - 63 Beat - 64 Beatles - 65 Klavier - 66 Le sacre du printemps - 67 Tonbandhörspiele mit Brüdern - 68 Polymorphia - 69 Telemusik - 70 Acrylfarben - 71 Regina - 72 John Cage - 73 Panharmonisches Ensemble - 74 fluxus galaxis - 75 Berlin - 76 Klavier - 77 Punk - 78 Mohnkuchen - 79 Liebesgier - 80 Vessel - 82 Luna Park - 83 Wolfsburg-Oper - 84 Sacra! - Die neue Strawinsky-Forschung mit Thomas Kapielski - 85 Das Mädchen auf der Schaukel - 86 Astronomini Metaphysika Psychedelis - 87 Flügel - 88 Vorträge und Lehre.

John Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren. Lebt vorwiegend in New York. John Cage war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Cornelius Cardew wurde 1936 in Wichcombe geboren. Nach dem Musikstudium ließ er sich 1957 in Köln, dem damaligen Zentrum der Avantgardemusik nieder, studierte bei Karlheinz Stockhausen und arbeitete mit Gottfried Michael Koenig im Elektrischen Studio. Um 1960 führte er große Teile der Komposition 'Carée' von Stockhausen in Kooperation mit dem Autor kompositorisch aus, beschäftigte sich in dieser Zeit aber auch mit dem Musikdenken John Cages, der für ihn gleichermaßen wichtig wurde, und den er später in England bekanntmachte. Im nachfolgenden Jahrzehnt hielt er sich mehrfach studienhalber in Italien auf, war Schüler von Petrassi. Seit 1963 war er in England als Musikkritiker tätig. 1967 wurde er Professor für Komposition an der Royal Academy of Music in London. In den sechziger Jahren schrieb Cardew vorwiegend graphische Musik von großem klanglichem und optischem Reiz. Cornelius Cardew war ein ebenso origineller wie schwieriger Mensch, originell gerade in seinem widersprüchlichen Wesen: einerseits englisch stoisch, freundlich und geduldig, andererseits ebenso ungeduldig fanatisch, bedingungslos dienend - so als Mitarbeiter Stockhausens - und herrschend zugleich - so als Leiter des "Scratch Orchestra". Entsprechendes gilt vom Komponisten: seine Musik ist ebenso puristisch wie schmutzig in der unbedenklichen Wahl der Mittel. Cardews Originalität besteht in der Preisgabe von Originalität : je nach Einfluss - und er ließ sich leicht beeinflussen - schrieb er à la Stockhausen, Cage, Petrassi, oder gar à la Tschaikowsky (so in manchen seiner politischen Stücke). Was herauskam, widerstand aber jeglichem Einfluss und wurde unverwechselbar Cardew. Es erfüllt mit Trauer, dass der Weg dieses stillen und eigenwilligen Außenseiter-Komponisten der einstigen Avantgarde, von dem noch überraschendes hätte kommen können, nun ein so schroffes Ende fand. Andererseits wohnt in diesem Tod eine eigenartige Konsequenz inne: der Bruch war ein Signum von Cardews Leben und Schaffen. Dieter Schnebel

Cornelius Cardew war 1973 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Elliott Carter wurde am 11. Dezember 1908 in New York geboren. Er studierte, zunächst gefördert von Charles Ives, an der Harvard-Universität Literatur und Musik und nahm von 1932-35 in Paris privaten Kompositionsunterricht bei Nadja Boulanger, seiner einflussreichsten Lehrerin. 1936 kehrte als Musikkritiker der Zeitschrift Modern Music

in die USA zurück und war in den folgenden Jahren anfangs als Ballett-Dramaturg, dann als Kompositionslehrer an verschiedenen amerikanischen Universitäten tätig. Als Komponist rückte Carter in der zweiten Hälfte der 30er Jahre, vor allem aber seit 1945 in die vordere Reihe des akademischen, vornehmlich neo-klassizistisch und an Strawinsky orientierten Schule um Copland und Thomson. Sein Interesse ist vor allem an den klassischen Gattungen der symphonischen, Konzert- und Kammermusik ausgerichtet, doch hat sich Carter, dessen Werke vielfach preisgekrönt wurden (u.a. mit dem Pulitzer-Preis für die Streichquartette 2 [1960] und 3 [1973]), seit den 70er Jahren verstärkt lyrischen Vertonungen zugewandt.

Seit 1965 ist er Mitglied der Akademie der Künste.

Elliott Carter war 1964 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

Joseph Celli - Der Oboist, Komponist und Intermedia-Künstler studierte bei Ray Still und Grover Schlitz vom Chicago Symphony Orchestra und bei Albert Goltzer von den New Yorker Philharmonikern. Auf seinen Instrumenten Oboe und Englischhorn gilt er in den USA als einer der führenden Spezialisten für die Aufführung neuer und experimenteller Werke. In den vergangenen Jahren hat er, neben seinen eigenen, über 35 Stücke, die für ihn und in Zusammenarbeit mit ihm geschrieben wurden, uraufgeführt, Werke u.a. von Alvin Lucier, Pauline Oliveros, Phill Niblock, Jerry Hunt, Malcolm Goldstein und Ornette Coleman. Die Arbeiten reichen von akustischen Solostücken, Ensemblestücken, interaktiver Elektronik bis zu Mixed- und Multimedia unter Einbeziehung von Performance, Film und Video. Cellis eigene kompositorische Aktivität kreist insbesondere um die Erweiterung der Syntax des Instrumentalklanges, der Verbindung von Klang und Video sowie um verschiedene Aspekte des Verhältnisses Improvisation - Komposition. Joseph Celli war Mitbegründer und bis vor kurzem Leiter von Real Artways in Hartford, Connecticut, einem Zentrum für neue und experimentelle Kunst aller Gattungen. Er war an der Organisation des New Music America Festivals 1984 in Hartford und 1988 in Miami maßgeblich beteiligt. Konzertreisen führten ihn quer durch die USA und zweimal nach Südamerika.

Sankha Chatterjee wurde 1936 in Indien geboren. Er besuchte drei verschiedene Gharanas (Schulen): Farukabad, Dehli und Punjab. Seine Lehrer waren u.a. Maseet Khan, Keramatulla Khan und Allarakha Khan. Neben seiner Arbeit als konzertierender Künstler und seiner Tätigkeit beim All India Radio lehrt er an der Rabindra Bharati University in Kalkutta. Zahlreiche Tournées durch Europa. Sankha Chatterjee war 1976 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Madhuri Chattopadhyay entstammt einer gebildeten und hochmusikalischen bengalischen Familie aus Kalkutta. Sie erhielt mehr als 15 Jahre. Unterricht bei dem bedeutendsten Violinisten der nordindischen Musik, Pandit V. G. Jog, und schloss 1980 an der Universität in Kalkutta bei der Meisterviolinistin Sisirkana Dhar Chaudhary ein Studium der klassischen Hindustani-Musik (M.A.) ab. 1976 debütierte sie in Berlin beim Meta Musik Festival mit großem Erfolg; sie begleitete ihren Meister Pandit Jog bei verschiedenen Musikfestivals. Seit 1982 lebt sie in Berlin, von wo aus sie ihre Konzertreisen unternimmt. Ihr Mann Pankaj Chattopadhyay spielt Tanpura. Er ist im Hauptberuf Journalist. Als Kenner, Berichterstatter und Musikliebhaber begleitete er viele namhafte indische Musiker auf Musikfestivals und Konzertreisen.

Giuseppe Chiari wurde 1926 in Florenz geboren und studierte Mathematik und Musik. 1947 machte er einen eigenen Jazz-Club auf, begann 1950 mit dem Komponieren und schloss sich 1962 der Fluxus-Bewegung an. Chiari ist für seine Statements "Art is Easy" oder "All Music is the Same" wie für seine Plakate und Kataloge bekannt.

Henning Christiansen wurde in 1932 Kopenhagen geboren. Von 1950 bis 1955 besuchte er das Kopenhagener Musikkonservatorium. Seit 1962 gehört er zur europäischen Fluxusbewegung. Besonders enge Zusammenarbeit mit Joseph Beuys und Per Kirkeby. Performances und Konzerte; malt, schreibt, komponiert. Lebt in Askeby, Dänemark.

Henning Christiansen ist 1988/89 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Günter Christmann, geboren 1942, arbeitet seit 1969 als Posaunist und Cello- Spieler in der internationalen Freie-Musik-Szene in verschiedenen Formationen, u.a. Duo: Christmann-Schöneberg, Globe Unity Orchester, Trio Phon, Duo Carte Blanche zusammen mit Torsten Müller/Kontrabass; seit 1979 Initiator der VARIO-Projekte (musikalische und multimediale Produktionen); Zusammenarbeit mit Tänzerinnen (Pina Bausch, Elisabeth Clarke, Regina Baumgart), mit dem Pantomimen Andy Geer, sowie Schauspielern und Malern; musik-theatralische Solo-Programme unter dem Titel déjà-vu mit szenischer Bindung von selbstproduzierten Filmen mit Live-Musik; verschiedene Arbeiten im Experimentalfilmbereich; zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen; Auftritte auf internationalen Festivals: u.a. Warschauer Herbst, Donaueschingen, Berliner Jazztage, Steirischer Herbst Graz, Moers, Edinburgh-Festival,... mehrfach Tournéeen in Europa, Asien, USA, Canada, Süd- Amerika; umfangreiche Plattenproduktionen, lebt in Langenhagen bei Hannover.

Ornette Coleman, geboren 1930 in Fort Worth; Alt- und Tenorsaxophon, Trompete, Violine, Komposition. Coleman ist einer der überragenden Pioniere und Vertreter des schwarzen Free Jazz in Nordamerika. Seine frühen Platten, insbesondere das Album Free Jazz von 1964, auf dem er im Rahmen eines Doppelquartetts mit Don Cherry, Scott La Faro. und Billy Higgins sowie Erle Dolphy, Freddie Hubbard, Charlie Raden und Eddie Blackwell seine Konzepte von Harmolodik und Kollektivimprovisation überzeugend demonstrierte, sind revolutionäre Meilensteine der Jazzgeschichte. Im Alter von 14 Jahren begann er autodidaktisch Altsaxophon zu spielen; er begann 1957 die Zusammenarbeit mit Don Cherry und erlebte 1959 im Quartett mit Don Cherry, Charlie Raden und Billy Higgins durch spektakuläre Auftritte und einen Plattenvertrag mit Atlantic Records seinen künstlerischen Durchbruch. Ende der 70er Jahre gehört er mit Partnern wie Shannon Jackson und James Blood Ulmer wiederum zu den Wegbereitern des neuen Punk Jazz oder No Jazz, der durch Integration von Funk- und Punk Rock-Elementen die geschmäckerlichen Klischees des erstarrten 70er Jahre Rock Jazz aufbrach.

Tony Conrad lehrt an der Medien-Fakultät des SUNY in Buffalo. Er ist im Einzugsbereich von Buffalo ebenfalls aktiv mit dem Hallwalls Contemporary Arts Center und der Squeaky Wheel Media Coalition verbunden. In den letzten zehn Jahren hat er sich speziell mit Video- und Performance-Kunst beschäftigt Er begann während seines Mathematik-Studiums in Harvard mit Performance- und Kompositionsstudien; danach war er im

Bereich der Minimal-Musik und des "Underground"- Films tätig. Sein Film The Flicker ist eines der frühen Schlüssel-Werke der "strukturalistischen" Film-Bewegung. Er ist, zusammen mit Chris Hill und Peter Weibel, Veranstalter der internationalen Video-Ausstellung Infermental 7. Seine letzten Video- Arbeiten Redressing Down und That Far Away Look werden international gezeigt. Gegenwärtig arbeitet er mit dem Komponisten Rhys Chatham und der Choreographin Isabelle Marteau an einem Performance-Stück Battle of the Nile (1989), das die "die Geschichte" von Napoleons Ägypten-Feldzug "erzählt".

George Crumb wurde 1929 in Charleston (West Virginia) geboren. Er studierte am Mason College of Music and Fine Arts (bis 1950), an der University' of Illinois (bis 1953) und bei Ross Lee Finney an der University of Michigan. Seit 1965 lehrt er Komposition und ist Composer in Residence an der University of Pennsylvania. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen. War sein kompositorisches Schaffen zu Beginn stark durch das Werk Paul Hindemiths beeinflusst, so hat sich in den sechziger Jahren ein bemerkenswerter Stilwandel vollzogen. Ein frühes Beispiel für diesen neuen Stil mit zyklischen Formanlagen ist Black Angels. Crumb betrachtet den Einfluss Béla Bartóks. und Claude Debussys als für sein eigenes Schaffen bestimmend. Seit 1980 wendet er sich, unter zeitweiliger Verwendung außermusikalischer Elemente, einem mehr und mehr vereinfachten Komponieren zu.

Alvin Curran wurde 1938 in Providence (USA) geboren. Er studierte Komposition bei Ron Nelson und Elliott Carter an der Brown- und an der Yale University. 1966 war er an der Gründung der Gruppe Musica Elettronica Viva zusammen mit Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum in Rom beteiligt. In den frühen siebziger Jahren entwickelte er eine eigene Solo-Performance-Musik, die aus seinem eigenen Gesang, dem Spiel mit Instrumenten, Synthesizern, gefundenen Objekten und Klanglandschaften besteht. In den späten Siebziger Jahren entwickelte er eine Methodologie der kollektiven Vokalimprovisation. Zugleich schuf er groß-dimensionierte Klang-Environments für Stadt- und Landschaftssituationen (Monumenti für die Alte Oper Frankfurt; Maritime Rites in den Häfen von La Spezia, Amsterdam, Kiel und an der holländischen Küste). Daneben aber steht immer auch die kompositorische Arbeit für Klavier, Chor und kleine Ensembles. Von 1976 bis 1980 unterrichtete er Gruppenimprovisation an der Accademia Nazionale d'Arte Drammatica in Rom.

Alvin Curran war 1964 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung und 1986 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Franco Donatoni wurde 1927 in Verona geboren. Er studierte Komposition bei Ettore Desderi in Mailand und bei Lino Liviabella in Bologna bis 1951. Danach studierte er bei Ildebrando Pizzetti an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Er nahm in den späten fünfziger Jahren an den Darmstädter Ferienkursen teil. Von 1953 bis 1978 übte er Lehrtätigkeiten an den Konservatorien in Bologna, Turin und Mailand aus. Von 1971 bis 1985 lehrte er an der Universität Bologna. Zahlreiche Auszeichnungen und Kompositionspreise.

Franco Donatoni war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Manuel Enriquez wurde 1926 in Ocotlán in der mexikanischen Provinz Jalisco geboren.

Enriquez ist der herausragendste Vertreter der zeitgenössischen ' mexikanischen Komponistengeneration, die die unter Carlos Chávez begonnene Emanzipation der Musik des Landes fortführt. Carlos Chávez, neben dem Brasilianer Heitor Villa-Lobos der führende Komponist Lateinamerikas der 30er und 40er Jahre, nahm in seinem vielseitigen Werk den Versuch einer Synthese altamerikanisch-mexikanischer Elemente und der traditionellen europäischen Formenwelt vor. Dahingegen versucht Manuel Enriquez die Erfahrungen des lateinamerikanischen Musiknationalismus zu überwinden, den er für historisch überholt hält. Als Antwort auf die oft provinziell anmutenden Nationalströmungen vertritt Enriquez eine universale Musiksprache, die allen musikalischen Einflüssen gegenüber aufgeschlossen bleibt; Seine ersten kompositorischen Erfahrungen machte Manuel Enriquez mit dem Bigband- Jazz und der Musik Glenn Millers. Von 1955 bis 1957 studierte er an der Juillard School in New York. Er war zeitweilig Student des Schreker-Schülers Stefan Wolpe. Kompositionstechnisch orientierte sich Enriquez zunächst an seriellen und aleatorischen Verfahren. Später experimentierte er wie viele Komponisten seiner Generation mit elektronischer Musik und graphischen Partituren. Seine Werke wurden auch in Europa aufgeführt: So das Auftragswerk Ixamatl für Donaueschingen 1969. Ein Guggenheim-Stipendium ermöglichte ihm die Durchführung weiterer Forschungsvorhaben: 1971 studierte er in Spanien die Volksmusik dieses Landes.

Manuel Enriquez war 1982 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Pavel Fajt, geboren 1957, promovierter Bauingenieur, ist als Schlagzeuger Autodidakt. Er spielte Drums in einer der führenden Rockbands des Brünner Underground mit dem (übersetzten) Namen Wir haben uns noch nicht entschieden. Pavel Fajt und Iva Bittová lernten sich kennen, als die Bittová der Band als Sängerin beitrug. Die beiden gründeten jedoch sehr bald ihr eigenes Duo, das zweifellos zu den besten Ensembles dieser Art in der CSSR gehört. Nach ersten Westauftritten in London und Dänemark absolvierten sie 1987 mit großem Erfolg ihre erste Tournee in der Bundesrepublik. Inzwischen werden sie zu vielen europäischen Festivals eingeladen. Anfang 1988 erschien in Deutschland ihre ausgezeichnete LP Svatba.

Morton Feldman wurde 1926 in New York geboren. Er studierte Komposition bei Wallingford Ringer und Stephan Wolpe. In den fünfziger Jahren war er stark vom Kreis um John Cage beeinflusst. Zugleich hatte Feldman engen Kontakt zu dem New Yorker Kreis abstrakter Expressionisten. Er starb 1987.

Morton Feldman war 1970/71 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Philippe Fenelon wurde 1952 in Suèvres geboren. Bis 1972 betrieb er Musikstudien am Konservatorium von Orleans, zugleich studierte er Bulgarisch an der École Nationale des Langues Orientales in Paris. 1973-76 studierte er am Conservatoire National Supérieur. Er erhielt den Kompositionspreis der Klasse von Olivier Messiaen. 1981-83 war er Gast der Casa de Velázquez in Madrid. Verschiedene Preise, Auftragswerke für verschiedene Festivals. Er lebt in Barcelona.

Philippe Fenelon war 1988 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Brian Ferneyhough wurde 1943 in Coventry, England geboren. Musikalische Ausbildung an der Birmingham School of Music und an der Royal Academy of Music, London. Studien mit Tom de Leeuw, Amsterdam und mit Klaus Huber am Konservatorium in Basel. Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks (1973), Auszeichnungen des DAAD und der Koussevitzky-Stiftung. Er lehrte von 1973 bis 1986 Komposition an der Musikhochschule Freiburg. Seit 1984 Meisterklassen an der Civica Scuola di Musica in Mailand und seit 1986 Kompositionslehrer am Royal Conservatoire in Den Haag. Kurse für neue Musik bei den internationalen Ferienkursen in Darmstadt seit 1976; 1984 und 1986 war er Koordinator der Kompositionskurse. Seine Musik wird auf allen wichtigen europäischen Festivals für zeitgenössische Musik aufgeführt. Werke (Auswahl): Sonatas for String Quartet (1967); Cassandra's Dream Song (1970); Time and Motion Study III (1974); Unity Capsule (1975-76); Funérailles (1969-80); Second String Quarter (1980); Superscription (1981); Carceri d'invenzione I (1982); Etudes Transcendentales /Intermedio (1982-85); Carceri d'invenzione III (1986).

Brian Ferneyhough war 1976/77 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Orm Finnendahl wurde 1963 in Düsseldorf geboren. Im Ruhrgebiet aufgewachsen, studierte er von 1981-83 in Berlin Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus und ist seit 1983 Kompositionsschüler von Frank Michael Beyer an der HdK Berlin.

Malcolm Goldstein, geb. 1936 in Brooklyn. Der amerikanische Komponist und Geiger widmet sich seit den frühen 60er Jahren der solistischen Aufführung neuer Musik, vielfach in Verbindung mit Tanz. Er war Mitbegründer und Leiter des Tone Roads Ensemble und wirkte mit beim Judson Dance Theatre, beim New York Festival of the Avant Garde und in der Experimental Intermedia Foundation. In den 70er Jahren, während seiner Lehrtätigkeit in Vermont, war er Leiter des New Music Ensemble am Dartmouth College. Er ist seitdem auf zahlreichen Tourneen und Festivals als Soloperformer und Gastsolist verschiedener Tanzprojekte und Ensembles für neue Musik aufgetreten. Hörstücke u.a. für den WDR Köln; Veröffentlichungen u.a. The Politics of Improvisation, Sounding the Full Circle (erscheint 1989).

Dirk Groeneveld wurde 1956 in Amsterdam geboren. Er erhielt eine Regieausbildung an der Amsterdamer Theaterschule. Von 1983 bis 1987 war er Mitglied der Studio's Onafhankelijk Toneel Gruppe. Er ist als Schauspieler, Autor und Regisseur tätig, mit Installationen mit Jeffrey Shaw.

Hans Werner Henze, geb. am 1. Juli 1926 in Gütersloh, Kompositionsstudium 1947 bei Wolfgang Fortner in Heidelberg, Förderung durch Hermann Scherchen, weitere Studien bei Josef Rufer und René Leibowitz. Die ersten großen Erfolge erzielte Henze in den 50er Jahren mit Opern (viele in enger Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann) und Balletten. 1953 wurde Henze freiberuflicher Komponist und verlegte seinen ständigen Wohnsitz nach Italien. Seit Mitte der 60er Jahre engagierte sich Henze stark politisch, vor allem zur Zeit der Studentenunruhen 1968. In dieser Zeit entstanden zumeist zeitbezogene szenische Werke, u.a. zusammen mit H. M. Enzensberger. Seit den 70er Jahren - nach der Oper We come to the River (1975/76, nach Edward Bond) zeigt Henzes Stil eine erneute Wendung, die insgesamt konservativere Züge trägt; seine

bevorzugten Gattungen sind wieder die Oper und symphonisch-konzertante Musik geworden. Leben und Schaffen Hans Werner Henzes tragen Züge einer seltsamen Unruhe, einer Wechsel- und Vielseitigkeit, die irritieren. Kaum einen zweiten Komponisten kennt unser Jahrhundert, der so wenig auf einen Begriff zu bringen wäre, dessen Entwicklung so viele und immer wieder rätselhafte Wendungen aufwies, dem das Paradoxe so verstörend anhaftete. Dieter Rexroth Hans Werner Henze war 1964 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

Paul Hindemith wurde am 16. November 1895 in Hanau geboren und starb am 28. Dezember 1963 in Frankfurt/M. Die Universalität seiner musikalischen und künstlerischen Erscheinung ist in der Geschichte der neuen Musik fast beispiellos zu nennen: Hindemith hat als Musiker, Komponist und Theoretiker entscheidend gewirkt. Das Musikleben der Zwanziger Jahre - mithin der Weimarer Republik - gestaltete er als einer der hervorragendsten Bratscher seiner Zeit (Mitglied des Amar-Quartetts), als exponierter Vertreter der Neuen Sachlichkeit und des Neo-Klassizismus, als Lehrer und Pädagoge in hohem Maße mit. In den 30er Jahren und nach seiner Emigration in die USA (1940) wurde seine kompositorische Haltung retrospektiver. Hindemiths umfassende musikalische und musikgeschichtliche Bildung drückte sich nach dem 2. Weltkrieg auch in einer weitgespannten schriftstellerischen Tätigkeit und in seinem Wirken als Dirigent aus. Sein letztes Lebensjahrzehnt verbrachte Hindemith wieder in Europa. Sein Œuvre umfasst nahezu alle Gattungen und Sparten, darunter sieben Streichquartette, 13 Opern, zahlreiche symphonische und konzertante Werke, Filmmusiken und Kompositionen für mechanische und elektro-akustische Instrumente. Paul Hindemith wurde u.a. 1950 zum Ehrendoktor der Freien Universität Berlin ernannt.

Maartje ten Hoorn wurde 1957 in Utrecht geboren. Sie studierte Komposition und Geigenspiel am Konservatorium in Den Haag bei Jacques Holtman, Gilius van Bergeijk und Dick Raaymakers. Ihre eigene, 1987 gegründete Formation heißt BYTE. Sie spielte in den Gruppen Klimaat (1980-1983), im Oktett (seit 1982) und Quartett (seit 1985) von Maarten Altena, Diverse (1983/84), Canaille (1986/87), Het Nieuwe Leven (1984-86), Gilius van Bergeijk-Ensemble (1985-86) und war auf zahlreichen großen Jazzfestivals in Europa zu hören: u.a. in Berlin (1987 Total Music Meeting, 1988 bei der Free Music Production).

Ralf Hoyer absolvierte ein Tonmeisterstudium an der Hochschule für Musik Berlin und war danach einige Jahre als Tonregisseur im VEB Deutsche Schallplatten tätig. Daneben entstanden erste Kompositionen. Von 1977 bis 1980 war er Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Ruth Zechlin und Georg Katzer. Seit 1980 arbeitet er freischaffend. Neben einer Kammeroper, verschiedenen Orchester- und Chorkompositionen schrieb er zahlreiche Kammermusikwerke, mehrfach auch mit szenischer Gestaltung, sowie Kompositionen für Kinder. In letzter Zeit verstärkt Hinwendung zu elektroakustischer Musik in Verbindung mit Live-Instrumenten.

Klaus Huber wurde 1924 in Bern geboren, studierte Violine bei Stefi Geyer und Komposition bei seinem Taufpaten Willy Burkhard in Zürich, später bei Boris Blacher in Berlin. Er war Lehrer für Violine am Konservatorium in Zürich, für Musikgeschichte in Luzern und für Komposition und Instrumentation an der Musikakademie Basel. Seit 1973

unterrichtet er Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br. und leitet dort das Institut für Neue Musik. Von 1979 bis 1982 präsidierte er dem Schweizerischen Tonkünstlerverein. - Als Lehrer hat sich Huber unermüdlich für die direkte Auseinandersetzung der jungen Komponisten mit der Praxis eingesetzt. Er leitete Analyseurse der Gaudeamus-Stiftung in Bilthoven und gründete 1969 das Internationale Komponistenseminar Boswil (Schweiz), das er bis 1980 maßgeblich mitbestimmte. Gelegentlich übernahm er Gastprofessuren, so an der McGill University in Montreal (März 1984) und an der Academia Chigiana in Siena (Juli 1985). Viele heute bekannte Komponisten haben bei Huber studiert, unter ihnen so gegensätzliche Persönlichkeiten wie Brian Ferneyhough und Wolfgang Rihm. Huber gilt als einer der wichtigsten Exponenten der post-Webernschen Entwicklung. Seine Musik, die serielle wie postserielle Techniken weiterentwickelt hat, zeigt ein ständiges Interesse für die Erforschung und Differenzierung der Klangfarbe und verwendet besondere Aufmerksamkeit auf die rhythmische und numerische Strukturierung der musikalischen Zeit, oft ausgehend von Praktiken der klassischen Niederländischen Polyphonie. - Hubers Musik fand seit den sechziger Jahren zunehmende internationale Resonanz. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Klaus Huber war 1973 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Das **Quatuor InterContemporain** hat sich als Sondergruppierung des von Pierre Boulez geleiteten Ensemble InterContemporain 1986 gegründet, um sich dem Quartettrepertoire unserer Zeit zu widmen. Seit seiner Gründung, hat das Ensemble zahlreiche Auftritte im Centre Pompidou, im französischen Rundfunk und auf verschiedenen Festivals bestritten.

Charles E. Ives wurde am 20. Oktober 1874 in Danbury (Conn.) geboren und starb am 19. Mai 1954 in New York. Sein Rang als bedeutendster amerikanischer Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist inzwischen unbestritten, und innerhalb der kurzen amerikanischen Musikgeschichte muss Ives heute fast als ein Altklassiker gelten. Sein umfangreiches, zwischen 1890 und 1926 entstandenes Werk umfasst vor allem Lieder, Kammer-, Klavier- und Orchestermusik (darunter 2 große Klaviersonaten, vier Symphonien, symphonische Suiten und mehr als 150 Lieder) und ist in seiner einzigartigen ästhetischen, stilistischen wie kompositionstechnischen Weite immer noch nicht gänzlich erfasst.

Zoltan Jeney wurde 1943 in Szolnok geboren. Er studierte Komposition bei Zoltán Pongrácz (1957-61), Ferenc Farkas (1961-66) und Goffredo Petrassi (1967-68). 1970 gründete er zusammen mit Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sari, Albert Simon und László Vidovszky das Uj Zenei Studio (Studio für neue Musik), das eine große Zahl 'von Kompositionen insbesondere auch der neueren amerikanischen Tradition in Ungarn zum ersten Mal aufgeführt hat. Er gehört dem Studio seit seiner Gründung als Komponist wie als Ausführender an.

Zoltán Jeney ist 1988/89 Gast der Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Pandit Vishnu Govinda Jog wurde 1922 in "Bombay geboren. In seiner Jugend erhielt er eine Ausbildung bei Shri Shankar Rao Athavle, Ganapat Rao Purohit und V. Shastri. Später setzte er seine Violinstudien bei S. N. Ratanjankar und Ustad Alauddin Khan fort.

Ausgehend von den eleganten Spielweisen Gwailor, Agra und Bakhle Gharanas hat Jog seinen eigenen Stil entwickelt, eine Mischung aus Gayaki und Gatkari. Pandit Jog hat praktisch mit allen großen Meistern der indischen Musik seiner Generation zusammengespield, wie u.a. Pandit Omkar Nath Thakur, Bade Gulam Ali Khan, Amir Khan, Kesar Bai, Hira Bai und Begam Akthar. Mit dem legendären Ustad Faiyaz Khan war er eng befreundet. Ustad Alauddin Khan begegnete er 1938 anlässlich des Musikfestes in Lucknow. Khan Saheb war von dem jungen Mann so beeindruckt, dass er 1941 im Uday Shankar Kulturzentrum in Almora spontan mit ihm im Duett spielte, und ihm, tief bewegt, seine Geige überließ. Seit dieser Zeit war Jog regelmäßiger Partner von Ustad Alauddin Khan, Ustad Ali Akbar Khan und Pandit Ravi Shankar.

Jogs erstes Buch Behala Shiksha erschien 1944 und gilt seitdem als Standardwerk. Von 1938 an lehrte er 18 Jahre an der Universität von Lucknow. Seit 1953 ist er als Produzent für das All India Radio tätig gewesen. Er erhielt zahlreiche Ehrungen und war der erste indische Geiger, der die USA bereiste. Er unterrichtete 1968 im Ali Akbar College in Berkeley. 1971 besuchte er Großbritannien und Frankreich, 1972 Sri Lanka als Gast der dortigen Rundfunkgesellschaft, 1973 wieder die USA und Kanada. Er ist Mitglied des Committee of Experts der Sangeet Research Academy in Calcutta, einer Einrichtung, die sich der Guru-Shishya-Parampara-Musikusbildung widmet.

Mauricio Kagel wurde am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires geboren. Privatstudium Klavier, Violoncello, Orgel, Gesang, Dirigieren, Theorie; Aufnahmeprüfung des Konservatoriums nicht bestanden. Universitätsstudien in Philosophie und Literatur.

1949: Künstlerischer Berater der Agrupación Nueva Musica, Buenos Aires.

1950: Mitbegründer der Cinemathèque Argentine

1955: Studienleiter an der Kammeroper und Dirigent am Teatro Colon in Buenos Aires; musikalischer Berater der Universität und Leiter der Abteilung für kulturelle Arbeit.

1957: Stipendium des DAAD, seitdem in Köln ansässig. Leiter des Rheinischen Kammerorchesters bei Konzerten mit zeitgenössischer Musik (bis 1961).

1960: seitdem immer wieder Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

1961 bis 1963: Vortrags- und Konzertreisen in Amerika.

1964 und 1965: Snee Professor of Composition an der State University of New York in Buffalo.

1967: Gastdozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin.

1968: Leiter der Skandinavischen Kurse für Neue Musik in Göteborg.

1969: Leiter des Instituts für Neue Kölner Musik der Rheinischen Musikschule Köln und der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975).

1974: Professor für "Neues Musiktheater" an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Köln.

Er lebt in Köln.

Thomas Kapielski, Originalneuköllner, examinierter Geograf und Linguist, trat als bildender Künstler, Musiker, Literat sowie glänzender Unterhalter hervor. Ausstellungen und Performances; Buchveröffentlichungen, u.a. bestwerliner tunkfurm, Einfaltspinsel = Ausfallspinsel.

Ausgewählte Aktivitäten: 83 Organisation Künstlerverschickung nach Hoisdorf, > mit Butzmann Auftritt in The Kirchen N. Y.; Neue Strawinsky-Forschung Hebbel- Theater Berlin > 85 Festivals Töne - Gegentöne Wien, Moers mit Schranknummer > 86 Norwegentournee; nie aufgeführte (aber bezahlte) Quadromusik für Sommernachtstraum in Berlin.

Einzelausstellung Galerie Petersen; 87 Künstlerhaus Bethanien, Berlin > mit Butzmann im Museum of Modern Art, N. Y. und Hörspiel für RIAS Berlin Radio Postnormal > 88 Vorträge und Performance Ars Electronica Linz Grenzformen der Entkunstung, Valentin-Symposium Berlin.

> = Aktivitäten Butzmann/Kapielski

Petr Keller ist Kontrabassist und Perkussionist aus Brünn. Er gehört dem Ensemble Iva Bittová/Pavel Fajt seit Ende 1988 an.

Kathi G. Kelsh wurde 1959 in Washington, D.C., geboren. Sie gewann 1977 den 1. Preis im Feder Memorial String Competition und schloss ihr Violinstudium an der Universität Boston 1982 mit dem Konzertexamen ab. Auftritte in der BR Deutschland (Berlin: Theater des Westens), Frankreich und in den USA. Sie spielte u.a. zusammen mit dem Boston Opera Company Orchestra, dem Boston Chamber Orchestra, als Jazz-Geigerin mit Jay Oliver, Alexander v. Schlippenbach und Franz de Byl; sie wirkte außerdem bei der Produktion von W. Gombrowicz' Operette durch das Transform-Theater Berlin mit.

Milan Knížák wurde 1940 in Pilsen geboren. Er ist ein Happening- und Fluxus- Künstler, der sich mit Aktionen, Demonstrationen, Environments, Zeremonien, Spielen und Konzerten einen Namen gemacht hat; die musikalischen Aktivitäten umfassen: zerstörte Musik, Musik als Architektur, Songs für die AKTUAL-Band und gedachte, vorweggenommene Musik. Daneben beschäftigt er sich mit phantastischen Architekturen und ungewöhnlicher Mode und macht Objekte, Multiples, Zeichnungen.

Milan Knížák war 1980 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Takehisa Kosugi lebt in New York. Er wurde 1938 in Tokio geboren und studierte Musikwissenschaft an der Art University of Tokyo. Gleichzeitig begann er mit multi-instrumentalen Improvisationen. 1960 war er einer der Mitbegründer der Ongaku-Gruppe, der ersten japanischen Gruppe für Multi-Improvisation und Performance. Von 1962 bis 1967 nahm er an Fluxus-Manifestationen in Europa und den USA teil. Er gehörte 1969 zu den Gründern der Taj Mahal Travellers. Dieses Ensemble erregte mit seinen Mixed-Media-Improvisationen großes Aufsehen auf New Rock- und Jazz-Festivals in Japan. 1976 wurde er eingeladen, mit der Merce Cunningham Company zu arbeiten, und trat auch in Konzerten mit John Cage und David Tudor auf. Er zog 1977 nach New York und ist seitdem ständiger Composer/ Performer in der Cunningham-Dance-Company. Neben dieser Tätigkeit war er mit eigenen Performances/Installationen u.a. beteiligt beim Festival d'Automne Paris (78/79), Holland Festival (79), "Für Augen und Ohren" Berlin (80), Pro Musica Nova Bremen (84), Almeida Festival London (86), Weltmusiktage Köln (87). Verschiedene Lehrtätigkeiten, u.a. an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg (1982).

Takehisa Kosugi war 1981 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Kreuzberger Streichquartett Im Februar 1970 schlossen sich - noch während ihrer Studien an der Berliner Musikhochschule - vier junge Künstler zu einem Streichquartett zusammen. Als das Quartett 1974 den 1. Preis beim internationalen Wettbewerb in Genf gewann, machte es auch die internationale Öffentlichkeit nachhaltig auf sich

aufmerksam. Neben den fast schon traditionellen Auftritten bei den Berliner Festwochen gastierte das Kreuzberger Streichquartett bei den Festspielen von Edinburgh und beim Warschauer Herbst. Zu den Verpflichtungen des Quartetts gehört seit 1980 auch die Lehrtätigkeit im Fach Kammermusik an der Hochschule der Künste in Berlin. Das Repertoire des Kreuzberger Streichquartetts umfasst Werke aus dem klassisch-romantischen Bereich und des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein. Uraufführungen von Kompositionen, die dem Quartett gewidmet sind, sind ein wichtiger Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit.

Ilan Gronich, Violine, wurde 1942 in Tel Aviv geboren. Er studierte an der dortigen Musikakademie bei Ödön Partos und Lorent Fenyvesz, später bei Ivan Galamian und Dorothy Delaye an der Juilliard School of Music in New York. Als Konzertmeister des "Israeli Chamber Ensemble", als Primarius des "Israeli String Quartett" und als Solist mit israelischen Orchestern gab er zahlreiche Konzerte kammermusikalischer und solistischer Programme. Außerdem lehrte er Violine und Kammermusik an der Musikakademie in Tel Aviv.

Friedegund Riehm, Violine, Jahrgang 1943, stammt aus Waiblingen in Württemberg. An der Universität in Tübingen studierte sie zunächst Musikwissenschaft. Ihre Ausbildung als Geigerin erhielt sie bei Vittorio Brero und bei Michel Schwalbe an der Musikhochschule in Berlin. Von 1967 bis 1969 war sie Fulbright-Stipendiatin bei Robert Gerle in New York, was sie mit einem Kammermusikstudium bei Lilian Fuchs und Arthur Balsam verband.

Hans Joachim Greiner, Viola, 1948 in Mönchröden geboren, war sowohl 1964 als auch 1966 Preisträger im Wettbewerb "Jugend musiziert". Seine Violinstudien begann er am städtischen Konservatorium in Nürnberg bei Willy Horvath, danach studierte er bei Michel Schwalbe an der Berliner Musikhochschule. Danach wandte er sich seit 1971 ganz dem Bratschenstudium bei Heinz Kirchner zu, nachdem er als Gründungsmitglied des Kreuzberger Streichquartetts bereits zu diesem Instrument übergewechselt war.

Dietmar Schwalke, Violoncello, wurde 1958 in Pinneberg geboren. 1974-78 Studium bei Arthur Troester in Hamburg. Ab 1978 studierte er bei Wolfgang Boettcher in Berlin. 1979 - Oktober Podium der Jungen in Hamburg beim NDR. 1980 Stipendiat des "Deutschen Musikwettbewerbs". Preisträger der 26. Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“. September 1981 - Meisterkurs bei Pierre Fournier. Konzerte in der ganzen Bundesrepublik/ Rundfunkaufnahmen beim NDR, RIAS Berlin und Deutschlandfunk. Im Sommer 1983 machte er seine künstlerische Reifeprüfung in Berlin.

György Kurtág wurde am 19. Februar 1926 in Logos (Rumänien) geboren und zog 1946 nach Budapest, wo er zwei Jahre später die ungarische Staatsbürgerschaft annahm. Er studierte hier bei Sándor Veress, Ferenc Farkas, Pál Kadosa und Leó Weiner. 1957/58 hielt er sich in Paris zu einem ihn nachhaltig prägenden Studienaufenthalt bei Olivier Messiaen und der Psychologin Marianne Stein auf. Nach einer langjährigen Tätigkeit als Korrepetitor an der Ungarischen Nationalphilharmonie lehrt Kurtág seit 1968 zum Professor für Klavier und Kammermusik an der Budapester Musikhochschule. Sein mit Opus-Zahlen versehenes Werk umfasst bislang 24 Kompositionen bzw. Zyklen, meist von aphoristischer Kürze und Dichte. Das Frühwerk zwischen 1950 und 1959 ist zur Zeit noch unzureichend erforscht. Kurtág gilt heute zusammen mit György Ligeti als bedeutendster ungarischer Komponist der Gegenwart.

Die Formen, zu denen ich in einem so merkwürdigen Verhältnis lebe, weil ich überhaupt nicht weiß, wie ... Ich sehe die Formen nicht, und ich erinnere mich auch nicht an sie, sondern ich fühle mich bei ihnen in Sicherheit. Ich kann mich in den Krümmungen gewundener Äste

festhalten, ohne dass ich das reproduzieren könnte. Diese Krümmungen geben auch einen Strukturanspruch in der Musik. Ja, der Anspruch ... Im übrigen ist das bei Thomas Mann ein immer wiederkehrendes Motiv. Er schreibt in der Schiller-Novelle, in Schwere Stunde und in einem der Katia-Brie[fe], dass Begabung letztlich nichts anderes ist als ein Anspruch. Das bedeutet für mich die Dichte der Astkrümmungen. Eine Zeile von Attila Jozsef: "Kahler Konstruktionen halten die leere Luft" bedeutet für mich Realität und Programm zugleich. (G.K., Gespräche mit B. A. Varga [1982-85])

György Kurtág war 1971 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Annette Kurth wurde 1957 geboren. Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Köln. Sie arbeitet seit 1980 in der Hörspielabteilung des WDR.

Hanspeter Kyburz (1960) studierte in Graz Komposition bei A. Dobrowolsky und G. Neuwirth. Seit 1982 Studium in Berlin: Komposition bei F. M. Beyer und G. Neuwirth, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie.

Helmut Lachenmann wurde 1935 in Stuttgart geboren. Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart. Klavier bei Jürgen Uhde, Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David. 1958-1960 Kompositionsstudien bei Luigi Nono. 1961-1973 kompositorische und pianistische Tätigkeit; Gastvorlesungen an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. 1962 erstes öffentliches Auftreten als Komponist bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1966-70 Theorielehrer an der Musikhochschule Stuttgart. 1970 wurde er Dozent, später Professor an der Pädagogischen Hochschule in Ludwigsburg, 1976 Professor an der Musikhochschule von Hannover, 1981 Professor für Komposition an der Stuttgarter Musikhochschule. Werke (Auswahl): Streichtrio (1965); Interieur I (1966); Trio fluido (1966); Notturmo (Musik für Julia) (1966/68); Acanto (1975/76); Tanzsuite mit Deutschlandlied (1979/80); temA (1968); Pression (1970); Guero (1970); Dal niente (1970); Kontrakadenz (1970/71); Klangschatten - "mein Saitenspiel" (1972); Fassade (1973); Schwankungen am Rand (1974/75); Salut für Caudwell (197); Ausklang, Spiel (Musik für Orchester mit Klavier Solo) (1986).

Das Kölner **Leonardo Quartett** besteht seit 1980. Studien, die Johannes Prella und Gabriele Sassenscheidt beim LaSalle Quartet und die Klaus Marx: bei Rudolf Kolisch absolvierten, sowie Erfahrungen, die Joachim Krist aus seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen einbringt, haben den unverwechselbaren Stil des Quartetts entscheidend mitgeprägt. Mit über einhundert Werken bildet die Quartettliteratur unserer Zeit den Schwerpunkt seines Repertoires. Ein Drittel hiervon bestritt das Quartett als Uraufführung, darunter Werke von Ortega, Spahlinger, Terzakis, Winbeck, Susanne Erding und zuletzt - bei den Donaueschinger Musiktagen 1988 - von Daniel Rothman. Als deutsche Erstaufführungen standen unter anderem Werke von Goeyvaerts, Kagel, Schnittke und Pauline Oliveros auf dem Programm. Engagements führten das Leonardo Quartett mehrmals zu den Tagen für Neue Kammermusik in Witten, mit dem Goethe-Institut nach Athen, zu den Berliner Festwochen, dem Futurismus-Festival von Venedig, zum Internationalen Komponistinnenfestival in Kassel, nach Amsterdam, Rom (Festival Villa Massimo) und nicht zuletzt zum IGNM-Fest in Köln.

Neben Schallplattenaufnahmen mit Werken von Beethoven, Schnittke und Franz Hummel liegen zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen als Dokumente einer umfassenden Tätigkeit des Leonardo Quartetts vor. Für die nahe Zukunft ist ein Schallplattenprojekt mit den Streichquartetten von Charles Koechlin vorgesehen.

George Lewis, geboren 1949 in Chicago, ist als humorvoller, ideenreicher, formbewusster und technisch brillanter Free Jazz-Posaunist bekannt geworden. Er hat in den letzten Jahren u.a. am IRCAM in Paris und am STEIM in Amsterdam ein interaktives Software-System entwickelt, bei dem Mikro-Computer das Spiel eines Instrumentalisten analysieren und mit synthetischen Klängen musikalisch intelligent beantworten. Lewis, der ein Studium der Philosophie an der Yale University abschloss, begann schon im Alter von 9 Jahren Posaune zu spielen und schloss sich bald dem Kreis um M. Richard Abrams, Anthony Davis und Fred Anderson an. 1971 absolvierte er die AACM-Schule und spielte danach u.a. mit Lester Bowie, ab 1976 mit Anthony Braxton und Roscoe Mitchell. Innerhalb seiner eigenen Gruppe Quadrisect begann Lewis in dieser Zeit, Synthesizer einzusetzen. Er wirkte bei zahlreichen Schallplattenaufnahmen mit, u.a. mit Sam Rivers, Evan Parker und dem Vienna Art Choir, und war immer wieder bei großen Jazzfestivals, so auch mehrmals in Moers und Berlin, in wechselnden Besetzungen mit den namhaftesten Musikern des Free Jazz zu hören.

György Ligeti, geb. am 28. Mai 1923 in Dicsöszentmárton (Siebenbürgen). 1949/50 Studium an der Musikhochschule in Budapest bei Sándor Veress, Pál Járdányi und Ferenc Farkas. 1956 Flucht nach dem ungarischen Aufstand. Seit 1973 Leiter einer Kompositionsklasse an der Hamburger Musikhochschule. Fast alle diese Stücke sind in bestimmten Randbezirken angesiedelt, in denen man nicht mehr weitergehen kann. Das heißt: man könnte weitergehen, aber man würde nichts Neues finden. Es gibt irgendwo einen Rand, dann kommt eine Wüste, man steht an diesem Rand, und wenn man in der Wüste weitergeht, findet man immer dasselbe: Sand. (...) Nun wollte ich auch andere Ränder aufsuchen. Ich muss mich selbst fragen, warum unbedingt Ränder, warum eine extreme Position. Ich könnte sagen: etwas zu machen, was schon da war, war für mich uninteressant. Wenn etwas Neues experimentiert wurde und man ein Ergebnis hat, dann lohnt es sich nicht, dasselbe Experiment wieder zu machen. Das wäre so wie ein Schüler, der zu Hause die Chemie-Experimente aus der Schule macht, das ist reine Baste/ei. (G. L., 1968)

György Ligeti war 1969/70 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Rainer Linz wurde 1955 in Essen geboren und lebt seit 1960 in Australien. 1974- 76 studierte er an den Universitäten in Sydney und Adelaide, 1977-78 an der Musikhochschule in Köln. Als Komponist beschäftigt er sich mit experimenteller Musik: Werke für Instrumente und für Stimme, Stücke für und mit dem Medium Radio, elektronische Kompositionen. Er ist Herausgeber des einmal jährlich erscheinenden Magazins NMA (New Music in Australia) und lebt in Melbourne, wo er gegenwärtig an seiner Oper Volcano and Vision arbeitet.

Harry Lookofsky, Violine, Viola, 1913 in Paducah (Kentucky) geboren. Studierte Violine in St. Louis, wirkte bei Isham Jones (ab 1929), Vincent Lopez (1934), im St. Louis Symphony Orchestra (1934-38) sowie in New York im NBC Symphony Orchestra (1938-50),

wurde dann Mitarbeiter der American Broadcasting Company (ABC). Als einer der ersten Musiker nahm er selbst alle Stimmen seiner Jazz- Kompositionen in Streichquintettbesetzung, arrangiert von Quincy Jones, im Mehrspurverfahren für seine Schallplatte *Miracle In Strings* auf.

Witold Lutoslawski wurde am 25. Januar 1913 in Warschau geboren und studierte in seiner Heimatstadt Klavier, Violine und Komposition am Konservatorium und Mathematik an der Universität. Nachhaltig von Debussy und der Zweiten Wiener Schule beeinflusst, stieg er nach dem Krieg neben Penderecki zum wichtigsten modernen Komponisten Polens auf; er gehörte 1956 zu den Mitbegründern des Warschauer Herbstes und übernahm zahlreiche Gastprofessuren und -dirigate im westlichen Ausland.

Lutoslawski hat in seinen Werken, die sich noch stark an den überkommenen Gattungen der absoluten Musik orientieren, stets einen unabhängigen Weg beschritten. Obgleich er sich mit allen wesentlichen Techniken der Avantgarde nach 1945 auseinandergesetzt hat, sind seine Ausdrucksformen von einer individuellen und flexiblen Konzeption gekennzeichnet, die sich von technischem Dogmatismus einerseits und ästhetischer Unverbindlichkeit andererseits gleich fern hält. Wichtigste Werke: Konzert für Orchester (1954), Trauermusik für Streichorchester *à la memoire de Béla Bartók* (1956/58), *Trois Poèmes d'Henri Michaux* f. Chor und Instrumente (1962/ 63), Streichquartett (1964), *Livre pour Orchestre* (1968), Konzert für Violoncello und Orchester (1972).

Fiona Macleod stammt aus Schottland und studierte ursprünglich Ballett nach der russischen Schule. Sie gehörte zu den ersten Studenten des Ausbildungsprojekts der Scottish Ballet Company und gründete ihre eigene Ballettschule, an der sie als Choreographin und Solo-Tänzerin wirkte. Später absolvierte sie ein interdisziplinäres Kunststudium an den Universitäten von East Anglia und London. Angeregt durch dieses Studium der zeitgenössischen Kunstformen, begann sie mit der Synthese von Performance Art, Bewegungsmethodik und Choreographie. Sie konzipierte und leitete Theater-Performances mit Künstler- und Laiengruppen. Geprägt durch die Beschäftigung mit bildender Kunst, Film und Gegenwartsliteratur, wirkte sie anschließend in London an einer Reihe von Tanzprojekten der unabhängigen Szene und in öffentlichen Bildungseinrichtungen mit. Sie arbeitete über das Verhältnis von Tanz, Improvisation und neuer Musik und trat in verschiedenen Programmen gemeinsam mit bildenden und Performance-Künstlern auf. Fiona Macleod drückt sich auch in *Soft Sculpture*, Design-Objekten und Dichtung aus.

Susanne Mann-Köppe, Geigenlehrerin, absolvierte Studium und Ausbildung zur Suzuki-Geigenpädagogin in Illinois, USA (bei Betty Haag). Seit 7 Jahren unterrichtet sie in Berlin. In Zusammenarbeit mit Eltern und Musiklehrern, vor allem mit der Kollegin Cordula Sobiesinsky, werden für die Schüler eine Reihe außerunterrichtlicher Aktivitäten veranstaltet: jährlich ein Workshop, ein großes Gruppenkonzert, Solovorspiele, Auftritte bei festlichen Anlässen vor Senioren, Jugendlichen und bei verschiedenen anderen Organisationen.

Christian Marclay ist Schallplattenkünstler. Er experimentiert, komponiert und spielt öffentlich mit Schallplatten seit 1979. Schallplatten interessieren ihn sowohl als Objekt wie als Tonträger, er ver- und bearbeitet sie in Skulpturen, Video, Musik und Performances. Zahlreiche Tourneen in den USA, Europa und Japan; inter- nationale

Festivals u.a. New Music America, Willisau, Moers. Häufige Zusammenarbeit mit John Zorn, David Moss, Elliott Sharp, Fred Frith, Arto Lindsay; Plattenproduktionen, u.a. Record Without A Cover, hüllenlos im Plattenregal abzustellen; als eine sich durch Gebrauch selbst weiterkomponierende Musik. Marclay ist aus Genf gebürtig, ging nach Boston, um Bildhauerei zu studieren, und lebt heute in New York.

Marclay ist als Geigenplatten-Spieler zusammen mit dem Kronos-Quartett zu hören in John Zorn's Komposition Forbidden Fruits auf der LP Spillane (Elektra/ Nonesuch 1987).

Kaye Mortley wurde in Sydney geboren und studierte französische Literatur des 20. Jahrhunderts in Sydney, Melbourne und Strasbourg. Sie lehrte eine Zeitlang an der Universität und begann 1973 für den australischen Radiosender A.B.C zu arbeiten. Seit 1981 ist sie freiberuflich in Paris tätig. Ihre experimentellen Hörstücke wurden von Radio A.B.C., dem Atelier de création radiophonique und anderen Radiostationen in Europa gesendet Sie erhielt für ihre Werke zahlreiche Preise, so den Prix Futura 1981 (Sektion Drama), 1985 (Feature, zusammen mit René Farabet) und 1987 (Feature).

Torsten Müller lebt in Hamburg und arbeitet seit 1978 als freischaffender Kontrabassist. Er hat mit den meisten Musikern der europäischen und amerikanischen Improvisationsszene zusammengearbeitet. Avantgarde-Rock -Quartett mit John Zorn (Saxophon), Arto Lindsay (Gitarre), Gerd Gläser (Schlagzeug). Mit dem Bassisten Hans Schneider und den Tänzern Regina Baumgart und Peter Moore improvisierte Musik und die Tanzgruppe Art of Starvation. Mit Günter Christmann das Duo carte blanche, Free-Jazz-Trio mit Charles Gayle (Saxophon) und Bill Elgart (Schlagzeug). Saiten-Formationen u.a. mit Jon Rose (Geige), Davey Williams (Gitarre), LaDonna Smith (Bratsche), Joelle Léandre (Bass). Auftritte . bei den Festivals in Moers, Le Mans, Berlin, Wien. Konzertreisen in Europa, Australien, USA, Kanada. Torsten Müller arbeitet auch als freier Produzent für Programme mit außereuropäischer Musik, neuer Musik, Jazz und Blues für den NDR, WDR und Radio Bremen. Er hat von 1978 bis 1983 Festivals mit außereuropäischer und neuer Musik organisiert.

Isabel Mundry wurde 1963 in Schlüchtern geboren, ist in Berlin aufgewachsen und studiert dort seit 1983 an der Hochschule der Künste Komposition bei Frank Michael Beyer und G. Neuwirth, sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin.

Conlon Nancarrow wurde 1912 in Texarkana (Arkansas) geboren. Nach einem Studium am Cincinnati-Konservatorium (1929-1932) und Mitwirkung als Trompeter in verschiedenen Jazzbands ging Nancarrow nach Boston, um Privatstunden bei Nicolas Slonimsky, Walter Piston und Roger Sessions zu nehmen. Zwischen 1937 und 1939 beteiligte er sich als Mitglied der Internationalen Brigaden am Spanischen Bürgerkrieg. Als ihm deswegen nach seiner Rückkehr in die USA die Passrechte vorenthalten wurden, ging Nancarrow nach Mexiko, wo er seitdem lebt und 1956 auch die Staatsbürgerschaft erwarb. Durch unzulängliche Aufführungen seiner frühen, rhythmisch komplizierten Kompositionen enttäuscht, von adäquaten Interpreten in Mexiko erst recht abgeschnitten, wandte sich Nancarrow dort, einem Hinweis in Henry Cowells "New Musical Resources" (1930) folgend, dem elektrischen Klavier zu, für das er seit den späten vierziger Jahren fast ausschließlich komponiert. Indem er seine komplexen Partituren mit Hilfe einer Stanzmaschine direkt auf die Papierrollen des

automatisch ablaufenden Instruments stanzte, gewann Nancarrow nicht nur die erstrebte Unabhängigkeit vom Interpreten, sondern auch die für die Realisation seiner Werke unabdingbare Präzision. Charakteristisch für seinen in bisher ca. 50 "Studien für elektrisches Klavier" entwickelten Stil sind extreme Geschwindigkeiten und komplexe kontrapunktische Strukturen, in denen polyrhythmische, -metrische und -temporale Prozesse - oftmals gleichzeitig - ablaufen und mit denen Nancarrow das polyphone Denken und Hören in bisher unbekannter Weise ausdehnte. Neuerdings komponiert er auch wieder für traditionelle Instrumente. Bis in die späten siebziger Jahre hinein völlig isoliert und nur einem kleinen Kreis bekannt, wurde Conlon Nancarrow durch Schallplatten- und Noteneditionen, Konzertreisen und Aufführungen seiner Werke in den USA und Europa sowie durch die Verleihung des renommierten "Letter of Distinction" durch das American Music Center (1981) und des als "Geniepreis" betrachteten Stipendiums der McArthur Foundation (1982) innerhalb weniger Jahre zu einer der gefeiertsten Entdeckungen innerhalb der Avantgardemusik dieses Jahrhunderts. Monika Fürst-Heidtmann

Bruce Nauman, geboren 1941 in Fort Wayne/Indiana. Lebt in Pecos, New Mexico. 1960-64 Studium an der University of Wisconsin in Madison (Kunst bei Italo Scanga), 1965 an der University of California in Davis. 1966 M.F.A. an der University of Wisconsin. Dreht erste Filme mit William Allan, Teilnahme an der Ausstellung *excentric and abstraction* in New York. Seitdem zahlreiche internationale Einzel- und Gruppenausstellungen seiner Fotos, Körperabgüsse, Neonskulpturen, Hologramme, Videoarbeiten, Lichtinstallationen und Environments.

János Négyesy, 1938 in Budapest geboren, studierte in seiner Heimatstadt und in Detmold. Seit seiner Emigration aus Ungarn im Jahr 1965 ist er in vielen Ländern der Erde aufgetreten und hat abwechselnd in Paris, Berlin, Wien und New York gelebt. Derzeit lehrt er an der University of California in San Diego. Négyesy, der von 1970 bis 1974 Konzertmeister des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin war, ist bei fast allen bekannten Musikfestivals als Solist aufgetreten. 1976 wurde er von Pierre Boulez zu einem Arbeitsaufenthalt ins Pariser IRCAM eingeladen. Die Bekanntschaft mit Boulez führte auch zu dem Auftrag, ein Nachschlags- und Lehrwerk über neue Techniken des Violinspiels zu verfassen. Négyesy hat Kompositionen von Ives, Yun, Globokar, Wittinger und Parmegiani, aber auch Werke von Bach und Bartók auf Schallplatte eingespielt und gilt als einer der technisch brilliantesten und musikalisch innovativsten Interpreten zeitgenössischer Violinmusik.

Luigi Nono wurde 1924 in Venedig geboren. Seit 1941 Theorieunterricht bei Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna und Hermann Scherchen. 1946 Abschluss eines Jurastudiums an der Universität Padua. Erste Erfolge und Skandale zu Beginn der fünfziger Jahre bei den Kranichsteiner (Darmstädter) Ferienkursen und Donaueschinger Musiktagen. Internationale Anerkennung mit Epitaph für Garcia Lorca (1953) und *Il Canto Sospeso* (1955). Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder Studio di Fonologia des italienischen Rundfunks. Seit 1953 Parteimitglied der italienischen KP, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen. Die Vermittlung seiner politischen und humanistischen Haltung bildet die Basis seines kompositorischen Schaffens. Nach den anfänglichen Erfolgen der Oper *Intolleranza* 1961 in Venedig und

Köln blieb das Werk Luigi Nonos in der Bundesrepublik Deutschland aus dem Konzertleben weitgehend ausgeschlossen. Er war 1980 bis 1985 künstlerischer Leiter des Experimentalstudios der Heinrich- Strobel-Stiftung des SWF.

Luigi Nono war 1986 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Jay Oliver, Kontrabassist, wurde 1942 in Douglas, Arizona geboren. Er studierte politische Wissenschaften in Kansas und Nebraska. Oliver spielt seit seiner frühen Jugend in Jazzbands, sogar während des Militärdienstes bei der Marine. 1973 kam er nach Europa, lebte nacheinander in Berlin, Paris, Amsterdam und wieder in den USA. Seit 1982 hat er sich ständig in Berlin niedergelassen. Jay Oliver arbeitete mit zahlreichen europäischen und amerikanischen Jazzmusikern, mit Steve Lacy, Jimmy Lyons, Sam Rivers, Jeanne Lee und vielen anderen. Er spielt gegenwärtig in der Formation Neophilia mit Kathi Kelsh, Rainer Theobald, Mike Segal, Zam Johnson sowie in der Night & Day-Swingband mit Rüdiger Carl, Alexander v. Schlippenbach und Sven-Åke Johansson und anderen Ensemble-Besetzungen.

Pauline Oliveros wurde 1932 in Houston (USA) geboren. Sie wurde an der Universität von Houston von 1949 bis 1952 ausgebildet und später am San Francisco State College, wo sie 1957 ihren B.A. erhielt. Von 1954 bis 1960 studierte sie Komposition bei Roben Erickson und war von 1961 bis 1967 dem San Francisco Tape Music Center verbunden (Leitung 1966/67), zusammen mit Ramon Sender und Morton Subotnick. Seit 1967 hielt sie an der University of California in San Diego Vorlesungen über elektronische Musik. Als Interpretin auf zahlreichen Instrumenten unternahm sie Tourneen in den USA mit Aufführungen zeitgenössischer Musik, und sie formierte eine Gruppe von Musikerinnen, die Mixed-Media-Werke aufführt. Sie war bei verschiedenen Institutionen Composer-in-Residence, u.a. an der University of Washington, Wesleyan University, am San Francisco Conservatory am Hope College. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Pacifica Foundation Prize (1961) und einen Preis der Gaudeamus-Stiftung. 1977 wurde ihr der Beethoven-Preis der Stadt Bonn verliehen.

Nam June Paik wurde 1932 in Seoul geboren. Bis seine Familie 1950 Südkorea verließ, erhielt er Privatstunden in Komposition und Klavierspiel. Danach Studien an der Oytten School in Honkong und an der Tokyo University. Im selben Jahr musikwissenschaftliche Studien bei Thrasybulos Georgiades in München. 1957 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen. 1957-58 Kompositionsstudium bei Wolfgang Fortner. 1958 begegnete er auf den Darmstädter Ferienkursen John Cage und David Tudor. 1959 Hommage à John Cage. 1961 Kontakt mit der Fluxus-Bewegung. Seit 1963 Arbeiten mit Video.

Nam June Paik war 1983 Gast des Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

Åke Parmerud gewann beide erste Preise beim Computermusikfestival 1988 in Bourges. Er gewann 1978 und 1984 dort ebenfalls erste Preise. Er ist der in Bourges meistausgezeichnete Komponist.

Frank Pecquet wurde 1957 in Paris geboren. Er lebt heute in San Diego (Kalifornien), wo er Komposition studiert. Er hat am Pariser Konservatorium und der Sorbonne u.a. bei Daniel Charles und Iannis Xenakis studiert und mit Morton Feldman gearbeitet. Zur

Zeit studiert er bei Joji Yuasa. Neben seiner Dissertation *The Repetition as the Object of Fascination in Music* (1986) hat Pecquet in den letzten Jahren u.a. die Kompositionen *A Little Beat* für Violine Solo (1987), *Hello Schizo* für Solo-Flöte und Stimme. (1987), *Marianna* für Trio-Ensemble (1987) und *Obliteration* für zwei Soprane und Kammerorchester geschrieben. Sein gegenwärtiges musikalisches Interesse widmet sich besonders den Phänomenen des Timbre.

Krzysztof Penderecki wurde 1933 in Debica geboren. Er studierte in Krakau Komposition, wo unter anderen der Komponist Artur Malawski sein Lehrer war. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Penderecki in den sechziger Jahren bekannt, als in Donaueschingen *Anaklasis* für Streicher und Schlagzeug aufgeführt und sein *Threnos. Den Opfern von Hiroshima* für 52 Streicher von der UNESCO ausgezeichnet wurde. 1972 wurde Penderecki zum Direktor der Musikhochschule Krakau ernannt.

Krzysztof Penderecki war von 1968 bis 1970 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Horatiu Radulescu wurde 1942 in Bukarest geboren. Er studierte Geige bei Nina Alexandrescu und Komposition bei Tiberiu Olah, Stefan Niculescu und Aurel Stroé. Er beendete diese Studien 1969 und lebt seitdem in Paris. Danach Besuch der Darmstädter Ferienkurse mit Studien bei Stockhausen, Ligeti und Xenakis, danach Studien in Köln bei Mauricio Kagel und Luc Ferrari. 1973 Veröffentlichung von *Sound Plasma Music of the Future Sign*; 1985 *Musique de mes Universes*. 1979-81 Arbeit am IRCAM.

Horatiu Radulescu war 1987/1988 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Michael Riessler, Klarinetten, geb. 1957 in Ulm. Studium an der Musikhochschule Köln und Hannover. 1982 künstlerische Reifeprüfung. Mitglied des Ensembles *Musique Vivante*, Paris (Dir. Diego Masson). Soloauftritte bei zahlreichen Festivals für Neue Musik bzw. Jazz. Konzerte u.a. mit Frederic Rzewski und Vinko Globokar. 1986 Tournee durch Westafrika mit der "Kölner Saxofonmafia". Dozent des Instituts für Neue Musik Darmstadt 1987 Kompositionsauftrag des "Centre Dramatique National de Rennes" (*L'École des Bouffons* von M. de Ghelderod für Schauspieler, Musiker, Sänger und Tänzer). Aufführungen im Théâtre. National de Bruxelles, Chaillot Paris, Grand Huit Rennes. Zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenproduktionen.

Wolfgang Rihm wurde 1952 in Karlsruhe geboren. Schon während seiner Schulzeit erhielt er Kompositionsunterricht bei Egon Werner Velte. Später Studien bei Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner und Klaus Huber. Musikwissenschaftliche Studien bei Hans Heinrich Eggebrecht. Lebt seit 1978 als freischaffender Komponist und ist Träger zahlreicher Preise und Auszeichnungen. Rihm ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Terry Riley wurde 1935 in Colfax (Kalifornien) geboren und studierte an der Berkeley-Universität. 1960 ging er nach New York, wo er mit La Monte Young und anderen Fluxus-Künstlern zusammen kam. Von 1962-64 experimentierte Riley beim ORTF in Paris mit Bandschleifen und elektronisch gesteuerten Phasenverschiebungen; diese Techniken adaptierte er auch für die instrumentellen Studien *Keyboard Studies* (1964)

und In C (1964). Nachdem sich Riley in den 60er Jahren - anders als Steve Reich - vorwiegend elektronischen Klangverfremdungen und -experimenten zugewandt hatte, geriet er durch einen Studienaufenthalt bei Pandi Pran Nath in Indien (1970) stark in den Bann des Ragas und darüber hinaus indonesischer Musik. In jüngeren Werken wie den Songs for the Ten Voices of the Two Prophets (1982) hat Riley - unter starker Modifikation der ursprünglichen Intentionen der Minimal Art - eine Verbindung von Improvisation und elektronischer Transformation in Aneignung asiatischer Philosophie - angestrebt.

Terry Riley war 1978 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Klaus Röder wurde am 7.4.1948 in Stuttgart geboren. 1968 Abitur; ab 1958 privater Violin-Unterricht; seit 1969. Studium in Düsseldorf (Bild- und Ton-Ingenieur); ab 1971 Kompositionsstudium bei Milko Kelemen und Günther Becker an der Musikhochschule Rheinland in Düsseldorf (Roben Schumann-Institut), Diplom in "Komposition elektronischer Musik"; seit 1975 eigenes elektronisches Studio in Solingen. 1978 Bürgerpreis für Komposition der Stadt Düsseldorf; 1980 Förderpreis für Musik der Stadt. Düsseldorf; 1982 1. Preis beim Concours International de Musique Electroacoustique Bourges; 1983 Stipendium der Groupe de Musique Expérimentale de Bourges.

Jon Rose wurde 1951 in Großbritannien geboren. Von 1959 bis 1969 erhielt er eine Musikausbildung an der King's School in Rochester. Von 1970 bis 1975 wirkte er in den unterschiedlichsten musikalischen Zusammenhängen: Rock-Bands, Musikverlag (UMP), Tontechniker (Royal Academy of Music), Multi-Media-Arbeiten, Session-Musiker, Arrangeur, westindische Reggae-Band, Musik für das Kinderprogramm der BBC, Flamenco-Duo, Sitar-Studien, "New Music"-Kompositionen, graphische Arbeiten, Animationsfilm, Videoarbeiten.

1976 siedelte er nach Australien über. Seit dieser Zeit arbeitet er an dem Projekt The Relative Violin.

Seit 1985 umfangreiche Konzerttätigkeit in Australien, Europa, Japan und Nordamerika. Auftritte auf zahlreichen Festivals, darunter New Music America, Moers, Festival d'Automne, Wiener Festwochen. Zusammenarbeit mit u.a.: Fred Frith, Toshinori Kondo, Derek Bailey, Alvin Curran, Eugene Chadbourne, Christian Marclay, Misha Mengelberg, Barry Guy.

Jon Rose ist 1989 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Dr. **Johannes Rosenberg** wurde 1921 in Wogga Wogga (Australien) geboren. Frühe Studien bei Mrs. Grace Melba (der Tochter von Nelly) am Wollongong Conservatorium of Music. Er führte im Alter von 7 Brahms' Violinkonzert im ersten Sydneyer Opernhaus (das zufällig niederbrannte und durch ein berühmteres ersetzt wurde) auf. Er erhielt Privatstunden bei Joseph Kreisler (dem ausgewanderten Bruder des bekannten Fritz Kreisler). Mit 16 gewann er die Darwin International Violin Competition und eroberte ein Jahr später die Welt mit ersten Preisen bei den Wettbewerben in Wien, Leipzig, Paris und Rom. Weiteren Unterricht erhielt er bei George Enesco und Jacques Nato. Dieser sagte über ihn: "Sein Spiel war eine spirituelle Erfahrung, sein Ton schien aus einer Region zu kommen, nach der die meisten anderen Geiger vergebens gesucht haben." 1940 siedelte er von Sydney nach Hiroshima über. Von 1940 bis 1945 studierte er japanische Kalligraphie, Zen, Ikebana und wurde Flieger-As bei der

Kaiserlichen Japanischen Luftwaffe. 1946 wurde er von der San Diego University eingeladen, um Atomphysik und Musikwissenschaft zu unterrichten. 1949 erhielt er von Toscanini und der NBC den Kompositionsauftrag für ein Violinkonzert. 1955 war er der erste Geiger, der den Mt. Everest erstieg. 1956 emigrierte er in die DDR. 1957 erhielt er den Friedensnobelpreis für sein Buch Yehudi Menuhin Serves Capitalism. 1962 überquerte er als erster Geiger die Baltische See mit einem Ruderboot. 1965 gab er den Beatles Geigenunterricht. Von 1966 bis 1976 zahllose Welttourneen, um vor einem Massenpublikum zu spielen. In dieser Zeit entwickelte er sein Interesse an der Aufführung von Musik des 19. Jahrhunderts mit authentischen Instrumenten und Spieltechniken. 1976 lud ihn die NASA zur Mitarbeit im "Voyager"-Programm ein. Das 11. Violinkonzert ist Teil jenes "World Culture Package", das das Sonnensystem auf der Suche nach neuen Aufführungsorten verlassen hat. 1980 kandidierte er für die Präsidentschaft der Vereinigten Staaten. Er fiel auf Grund einer fatalen Fehlkalkulation durch - in diesem Jahr gab es gar keine Präsidentschaftswahlen. Enttäuscht von Politik, Religion, Sport, Abenteuern und dem Schreiben über sich selbst zog sich Rosenberg zurück, kehrte heim nach Australien, wo er dann und wann noch Vorlesungen über die Zweite Wiener Schule hält.

Rik Rue wurde 1950 in Sydney geboren. Er entdeckte, dass er Ohren hatte. Durch das Zusammenspiel mit anderen erlernte er autodidaktisch verschiedene musikalische Idiome vom Jazz über die zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts bis zu den nicht-idiomatischen Improvisationen mit Ion Rose, Jim Denley, MIND/BODY/-SPLIT, Shane Fahey und Eugene Chadbourne. In den späteren achtziger Jahren entwickelte er ein intensives Interesse am Aufnahmeprozess und an der Arbeit mit Tonbandstücken. Seine Arbeit reicht von Soundscapes (mit gefundenen oder environmentalen Aufnahmen), manipulierten Bändern und schnellen Schnitt-Werken bis zu radiophonen Stücken mit Musik und Klang.

Zur Zeit arbeitet er mit Social Interiors (Shane Fahey, Soundscapes) und MIND/BODY/-SPLIT (eine Gruppe für neue Musik) zusammen und macht Tonaufnahmen von allem, was sich bewegt.

Seit Mitte der siebziger Jahren zahlreiche Platten- und Kassettenaufnahmen als Solist oder mit Gruppen. Einzelaktivitäten und Gruppenprojekte in Galerien, Medien und bei anderen gesellschaftlichen Ereignissen. Beschäftigt mit internationaler Musik- Netzwerkerei. Aktuelle Situation der Kunstaktivitäten: Verloren im Raum.

Giacinto Scelsi (eigentlich: Conte Giacinto Scelsi di Valva), geboren 1905, gestorben 1988 in Rom. Scelsis Biographie und Musik sind von einer undurchdringlich erscheinenden Aura des Geheimnisvollen, Mysteriösen oder schlechthin Unerklärlichen umgeben. Man kennt von Scelsi, der sich nicht fotografieren ließ, nur Bruchstücke seines geistigen und persönlichen Hintergrundes: Dass er adliger Herkunft ist, dass er als junger Mann viele Reisen nach Asien unternahm und stark von fernöstlicher Religion und Philosophie geprägt wurde. Dem Umstand, dass sein Haus sich genau im Zentrum des antiken Roms befand, maß er größte symbolische Bedeutung zu. Fast alle vor 1948 entstandenen Werke hat Scelsi später nicht mehr gelten lassen; genaue Entstehungszeiten sind bei vielen Kompositionen nicht feststellbar. Das bislang eruierte bzw. veröffentlichte Korpus umfasst 15 Orchesterkompositionen, etwa ebenso viele Werke für Klavier, zahlreiche Lieder, Chor- und Bläsermusik sowie über 40 Kammermusikwerke bzw. Stücke für einzelne Streichinstrumente; darunter befinden

sich vier Streichquartette. Sein veröffentlichtes literarisches Werk zählt drei Gedichtbände, eine Erzählung und mehrere ästhetische Schriften. Scelsis Stil- und Kompositionshaltung, die sich metaphorisch durch Attribute wie "hermetisch", "esoterisch" und "solipsistisch" fassen ließe und oftmals primär von außermusikalischen Vorgaben bestimmt wird, weicht traditionellen musikalischen Raum- und Zeitgestaltungen strikt aus: Die konsequente Verwendung von Mikro-Intervallen, die auch das 4. Streichquartett - welches als "sein wohl revolutionärstes und komplexestes Werk" bezeichnet worden ist (H.-K. Metzger) - bestimmt. und hier mit einem amorphen zeitlichen Prozess korreliert, ist dafür symptomatisch zu nennen.

Elke Schipper, geboren 1951. Seit 1976 Arbeit als freie Autorin. Aufsätze und Kritiken in deutschen, amerikanischen und englischen Publikationen, Katalogtexte, Ausstellungskonzepte, Vorträge. Seit 1985 Auftritte mit eigener Lautpoesie und Stücken für Sprache und Musik.

Dieter Schnebel wurde 1930 in Lahr (Baden) geboren, studierte in Freiburg, Tübingen und Heidelberg Theologie und Philosophie, Musik und Musikwissenschaft. Tätigkeit als Pfarrer (Kaiserslautern) und Religionslehrer (Frankfurt a.M., München), als Komponist und Musiktheoretiker. Seit 1972 zunehmend auch praktische Tätigkeit, insbesondere Begründung der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik München (Erarbeitung eines umfangreichen Repertoires neuer Musik mit Schülern und Studenten, regelmäßige öffentliche Aufführungen). Seit 1976 Professor für Musikwissenschaft und Experimentelle Musik an der Hochschule der Künste Berlin. Auch hier wiederum praktische Tätigkeit mit Studenten - zusammen mit dem Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer.

Marianne Schroeder, Klavier, geh. in Aarau/Schweiz studierte in Basel und Hamburg mit Stipendien des DAAD und der Masefield Stiftung F.V.S. Sie spielt fast ausschließlich Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Avantgarde. Auftritte auf Festivals in Europa und den USA. DE und US-Premiere von Stockhausens Klavierstück XII. Intensive Zusammenarbeit mit Giacinto Scelsi. 1986 und 1988 Dozentin bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt.

Elliott Sharp, geboren und aufgewachsen in Buffalo, hat ursprünglich eine klassische Ausbildung auf der Klarinette. Er begann in der Hippie-Atmosphäre der späten 60er Jahre, beeindruckt von indischer Musik, Jimi Hendrix und Derek Bailey, mit freien Improvisationen auf der E-Gitarre. Seit langem beschäftigt er sich mit afrikanischer, arabischer und südamerikanischer Musik. Seit Ende der 70er Jahre in New York, steht Sharp im Mittelpunkt mannigfaltiger Aktivitäten zwischen Jazz, Rock und Avantgarde. Er spielte in bzw. gründete Gruppen wie ISM, MOFUNGO und SEMANTICS (mit Ned Rothenberg und Samm Bennett). Seine formal 'eigene' Band heißt CARBON und spielt in wechselnder Besetzung mit bis zu 7 Musikern. Er ist auch als Schallplattenproduzent aktiv (u.a. ZOAR Records, wichtige New Yorker Sampler wie Pheripheral Vision und State of the Union). Zahlreiche Projekte mit Performern und Tänzern in New York. 1985 Japan-Tournee, seitdem Zusammenarbeit mit Butoh-Tanzgruppen. Sharp ist sowohl als Solist wie in Ensembles häufig zu gast auf großen europäischen Festivals (u.a. Töne - Gegentöne Wien). Er spielte mit den Schlagzeugern David Linton und Bobby Previte, mit John Zorn und Bill Laswell, mit Liquid Liquid und High Sheriffs of

Blue und mit zahllosen anderen Musikern und Ensembles in Konzerten und auf Platten zusammen. Neuerdings schreibt Sharp auch Stücke für größere Ensembles.

Silesian String Quartet. Im Jahr 1978 bildeten vier Absolventen der Musikakademie in Kattowitz, die zu diesem Zeitpunkt bereits Mitglieder des großen Symphonischen Orchesters des Polnischen Rundfunks waren, das Silesian Stringquartet. Gleich im Gründungsjahr gewannen sie den 2. Preis des in Krakau ausgetragenen Wettbewerbs für Interpreten zeitgenössischer Musik. Seit jener Zeit, und inzwischen als eigenständiges Ensemble, trat das Quartett in vielen Städten Polens und des Auslands auf. Mehrfach spielten sie auf polnischen Musikfestivals sowie dem "Warschauer Herbst", dem "Posener Frühling" oder der "Musischen Begegnung auf Schloss Baranów", wo sie die Werke ihrer Altersgenossen, der zur "Jungen Polnischen Welle" gehörenden Komponisten, zur jeweiligen Uraufführung brachten. Ihre Produktion des Streichquartetts von E. Kapnik erhielt 1984 den Preis der UNESCO.

Seit seiner Gründung im Frühjahr 1985 hat das **Soldier String Quartet** die Ansichten über Kammermusik und Unterhaltungsmusik zusammen- und durcheinandergebracht. Wir tun dies nicht aus einem Geist der Rebellion heraus - vielleicht ein Schuss Rebellion doch -, sondern vielmehr, weil wir so spielen wollen, wie es unserer Vorstellung und unserem Geschmack nach sinnvoll ist.

Ein großer Teil des Repertoires stammt von dem Geiger Dave Soldier. Diese Stücke verwenden Polyrhythmen und Synkopierungen, die aus der Funk-Musik und seriellen Techniken herrühren. Viele dieser Stücke sind für elektrisches Quartett geschrieben, oft mit zugefügtem Rock-Schlagzeug und Schlagbass. Sie führen auch Transkriptionen von ursprünglich unnotierter Musik amerikanischer Komponisten auf: Muddy Waters, James Brown und Tito Puente. Als Gruppe, die sich mit zeitgenössischer Musik auseinandersetzt, haben sie Werke von Elliott Sharp, Ivan Wyschnegradsky, Iannis Xenakis, Joanne Brackeen und Beth Anderson an Orten wie der Merkin Hall, der Carnegie Recital Hall, der Brooklyn Academy of Music und verschiedenen Rock-Clubs (erst)aufgeführt. Sie sind zusammen mit Amina Claudine Myers, dem Tango Project, Teo Macero, William Schimmel aufgetreten und haben beim American Festival of Microtonal Music mitgewirkt. Die Gruppe hat eine Schallplatte mit Kompositionen von Dave Soldier Sequence Girls und ein Album mit Quartetten von Elliott Sharp Tessalation Row veröffentlicht. Zusammen mit Elliott Sharp und Carbon erscheinen sie auf Larynx.

Dave Soldier, Komponist und Geiger, studierte bei Roscoe Mitchell und Otto Luening. Er studierte Geige bei Anahid Ajemian und Elwyn Adams. Er hat den Doktorgrad für Neurobiologie der Columbia University inne, wo er auch Mitglied der Fakultät für Neurobiologie und Verhaltensforschung ist. Er arbeitete als Geiger, Gitarrist und Arrangeur für Bo Diddley, Henry Threadgill, Butch Morris, Richard Hell, Frank Wright, The Ordinaries, Billy Bang und viele andere Pop-, Latino- und Country-Gruppen.

Laura Seaton, Geigerin, hat sich sowohl auf Jazz- als auch auf klassische Spielarten spezialisiert. Sie studierte Geige bei David Nadien, Yfrah Neaman und Franco Gulli. Sie ist als Solist und mit Gruppen wie Orpheus, String Fever, Continuum, dem Naumburg und dem Jupiter Symphonieorchester, Eddie Daniels, dem Tango Project und dem Villa-Lobos-Streichquartett aufgetreten. Ihr Duo mit dem Cellisten Erik Friedlander gewann 1988 den Artists International Competition.

Ron Lawrence, Bratscher, studierte Musik an der Yale University. Er trat mit Charanga America, Henry Threadgill, dem Microtonal Ensemble und Newband auf und ist als Solist und Kammermusiker durch die Welt gereist. Er spielt zur Zeit beim Brooklyn Philharmonie Orchestra und beim St. Luke's Chamber Orchestra.

Mary Wooten, Cellistin, hat bei Fritz Maag, Claus Adam und Zara Nelsova studiert. Sie spielt als freischaffende Musikerin in einer Vielzahl von Stilen, darunter Musik für Theater und Tanz, Aufnahmen für Werbesendungen, Kammer- und Orchestermusik. Sie hat mit LaMonte Young, Marianne Faithfull und der Rockband The Silos zusammengearbeitet

Ratz B. Harris, Bassist und Komponist, hat Tourneen durch die USA, Europa und Teile der dritten Welt zusammen mit Denny Zeitlin, John Handy, Dexter Gordon, Bobby Hutcherson, Arthur Fiedler, Thomas Brischetti und Betty Carter unternommen. Er hat Film- und Videomusiken, verschiedene Auftragswerke für Tanz und zahlreiche Ensemble-Stücke komponiert

Harry Sparnaay wurde 1944 geboren. Er studierte am Amsterdamer Konservatorium. Nach seinem Konzertexamen mit dem Instrument Klarinette spezialisierte er sich auf die Bassklarinette. 1972 gewann er als Bassklarinettist den Musikwettbewerb der Stichring Gaudeamus. Auftritte auf allen wichtigen Festivals neuer Musik. Viele Kompositionen wurden speziell für Sparnaay und sein. Viele Kompositionen wurden speziell für Sparnaay und sein Instrument geschrieben.

Susanne Stelzenbach studierte an der Hochschule für Musik in Berlin bei Hellmuth Nagel und Rudolph Dunckel. Mehrere Jahre unterrichtete sie im Lehrauftrag daselbst. Als Pianistin widmet sie sich vorwiegend neuer Musik und setzte sich mehrfach für Ur- und DDR-Erstaufführungen ein. Darüber hinaus war sie bei einigen Projekten des Komponisten Ralf Hoyer aus dem Bereich der szenischen Kammermusik sowie der elektronischen Musik an Konzeption und Inszenierung beteiligt. Verschiedene Aufnahmen bei Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte.

Karlheinz Stockhausen wurde 1928 in Burg Mödrath geboren. Ab 1947 studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Hans Otto Schmidt-Neuhaus, Formenlehre bei Hermann Schroeder und Komposition bei Frank Martin. 1952 setzte er seine Studien bei Olivier Messiaen in Paris fort. Danach arbeitete er im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks. Von 1953 bis 1956 studierte Stockhausen Phonetik und Kommunikationstheorie bei Werner Meyer-Eppler an der Universität Bonn. 1957 gab Stockhausen erstmals einen Kompositionskurs bei den Darmstädter Ferienkursen.

Seit der Komposition von Kreuzspiel (1951) war Stockhausen die im Grunde unumstrittene Leitfigur seiner Generation. Daneben erwies er sich auch als prägend für ein gänzlich neues Sprechen über Musik; seine Werke und Aufsätze bestimmten oftmals den weiteren Verlauf der Diskussion. Auch wenn diese unumstrittene Vorrangstellung sich seit den siebziger Jahren mehr und mehr relativiert hat, ist Stockhausen heute doch beinahe zum Denkmal seiner selbst geworden, was oftmals den Blick auf die eigentlich kompositorische Leistung getrübt hat.

Igor Strawinsky, geboren am 18. Juni 1882 in Oranienbaum (bei St. Petersburg), gestorben am 6. April 1971 in New York. Strawinsky hat wahrhaftig einen wohlgeordneten Geist; ich meine damit ebenso wohlgeordnete, wie eine gut gebürstete Frisur wohlgeordnet

ist - wenn auf jeder Seite des Kopfes genau die richtige Anzahl Haare liegt. Bei diesem genialen Slawen gibt es keine Unordnung. Er stärkt seine Organe, prüft seine Muskeln und verliert niemals den Kopf. Er weiß, dass ein Künstler, der immer in dem gleichen Kostüm auftritt, aufhört, uns zu interessieren. Daher verwandelt er sich, er wechselt seine Haut und erscheint immer wieder als ein Neuer, unkenntlich für jene, die ein Kunstwerk nur nach seiner Außenseite beurteilen. (Jean Cocteau, 1922)

Igor Strawinsky war 1964 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

Martin Supper geboren 1947 in Stuttgart. Studierte elektroakustische Musik, Linguistik und Informatik (Diplom) in Berlin und Utrecht. In Utrecht DAAD-Stipendiat bei Gottfried Michael Koenig. Lehrbeauftragter für Elektroakustische Musik an der Hochschule der Künste Berlin.

Witold Szalonek wurde 1927 in Czechowice (Südpolen) geboren. Er studierte von 1951 bis 1956 Komposition bei B. Woytomicz an der Musikakademie Kattowitz, danach 1962/63 bei Nadja Boulanger in Paris. Er leitete Seminare über eigene Kompositionstechniken an verschiedenen europäischen Hochschulen. Seit 1973 ist er Professor für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin.

Witold Szalonek war 1970/71 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Pawel Szymanski wurde am 24. März 1954 in Warschau geboren. Er beendete 1978 sein Kompositionsstudium bei Wlodzimierz Kotonski an der Warschauer Musikakademie. Danach studierte er bei Tadeusz Baird und 1984/85 bei Roman Haubenstock-Ramati in Wien. 1978, 1980 und 1982 nahm er an den Darmstädter Ferienkursen teil. Er arbeitete in verschiedenen elektronischen Studios in Polen.

Pawel Szymanski war 1987/1988 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Stefan Tiedje wurde 1956 in Stuttgart geboren. 1977 bis 1980 Physikstudium in Marburg, ab 1981 Studium der Elektrotechnik an der TU Berlin (Studiotechnik, Akustik und Computermusik) bei Volkmar Hein, Klaus Buhler u.a. Zusammenarbeit mit Marianne Amacher, Mario Bertoncini, Gerhard Bohner, Alvin Curran, Diamanda Galas, Christoph Franke, Elisabeth Landolt, Margrit Landolt, Bernhard Leitner, Richard Teitelbaum u.a. Januar 1988 Preis beim Wettbewerb der Zeitschrift Keyboards für das Stück "This is not just a demo ... " In der Öffentlichkeit seit 1984 mit Aufführungen bei diversen Elektronikfestivals und Ausstellungen, sowie mit Tanzperformances, und Klanginstallationen.

Philipp Wachsmann wurde 1944 in Uganda geboren und studierte in Durham, Indiana und Paris. Er lebt in London. Seit 1969 arbeitet er mit 'Improvisation', und beschäftigt sich insbesondere mit ihrer Beschaffenheit als flexibler Form des Musikmachens. Er entwickelte auch einen sehr persönlichen Umgang mit elektronischen Mitteln.

Das Interesse an visuellen Elementen und einer Integration von Musik und Tanz führte zur Zusammenarbeit mit der Tänzerin Pamela Hiley und (seit kurzem) mit Fiona Macleod sowie zu Projekten einer Verbindung von Klang und Bild, Personen und Bewegung. Von Zeit zu Zeit ist er kompositorisch (auch mit Film) tätig, wobei er die Erfahrungen aus der Beschäftigung mit Improvisation anwendet. Unter seinen Projekten befinden sich auch verschiedene "Mixed

Media Performances" (u.a. Peace Performance) in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern. 1984 arbeitete er für seine Solo-Schallplatte *Writing in Water* mit der Berliner Malerin Brigitte Eckel zusammen. 1986 gab er eine Performance für das und in dem neuen Gebäude des Architekten Gert Eckel.

Unter den Gruppen und Musikern, mit denen er auftritt und spielt, sind Chamberpot, Derek Bailey's Company, das London Jazz Composers' Orchestra, Fred van Hove, Barry Guy, Paul Rutherford, Tony Oxley, Rüdiger Carl, das King Übü Orchestrū, Planet Œuf, das Diesel Trio und Quintet Moderne.

Michel Waisvisz wurde 1949 in Leiden geboren. Er ist Komponist und entwirft elektronische und elektro-instrumentale Musikinstrumente, Kontrollinstrumente und Musikroboter. Er ist Mitbegründer verschiedener Festivals und der musikalische Direktor des STEIM. Auftritte mit seinen Apparaturen, insbesondere mit *The Hands* auf zahlreichen Festivals. Konzertreisen durch Europa, Asien und Amerika.

Anton Webern wurde 1883 in Wien geboren. 1902 begann er ein Studium der Musikwissenschaft an der Wiener Universität bei Guido Adler, das er 1906 mit einer Promotion über Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* abschloss. Von 1904 bis 1908 Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg. Seit dieser Zeit lebhafter Kontakt zu Schönberg und Alban Berg. Von 1914 bis 1935 bestritt Webern seinen Lebensunterhalt mit den verschiedensten Dirigiertätigkeiten. Seit 1935 lebte er zurückgezogen in Mödling und gab Privatunterricht. Er starb in Mittersill am 15. September 1945.

Man liebt (und fürchtet bzw. ignoriert) Webern heute genauso als Klassiker, wie man Bach, Beethoven, Mahler liebt (fürchtet, ignoriert). Wichtig bzw. sichtbar bei Webern für uns heute: der Sprung heraus aus einer gesellschaftlich verankerten ästhetischen Geborgenheit in einer bestimmten historischen Situation; und zwar ein Sprung nicht im rebellischen Widerspruch zur Tradition, sondern als dialektisches Produkt von an die äußerste Grenze entwickelten kompositionstechnischen Mitteln und Denkformen dieser Tradition selbst. Helmut Lachenmann

André Werner wurde 1960 geboren. Seit 1986 Kompositionsstudium bei Frank- Michael Beyer an der HdK Berlin, Arbeit im Elektronischen Studio der HdK sowie im Elektronischen Studio der TU Berlin. Blacher-Preisträger 1988.

Martin Wesley-Smith wurde 1945 in Adelaide geboren. Er studierte Komposition an den Universitäten Adelaide und York (Großbritannien). Er unterrichtet Komposition und elektronische Musik am New South Wales State Conservatorium of Music in Sydney. Er hat dort ein umfangreiches Studio eingerichtet. Als Experte für das Fairlight-Musiksystem hat er im Auftrag der australischen Regierung 1986 ein derartiges System an die Volksrepublik China geliefert und in Peking das erste chinesische Computermusikstudio eingerichtet. 1987 errang er die Don Banks Composer Fellowship der australischen Regierung.

Verschiedene seiner Werke sind auch im internationalen Rahmen aufgeführt worden: *For Marimba & Tape* beim *Rostrum of Composers* 1983 in Paris und bei den Weltmusiktagen der ISCM in Toronto 1984; *Kdadalak (For the Children of Timor)* bei den Weltmusiktagen der ISCM 1982 in Brüssel; *Snark-Hunting* bei den Welttagen der ISCM 1985 in den Niederlanden.

Einige seiner Arbeiten zeigen politisches Engagement, wie zum Beispiel *Kdadalak* (For the Children of Timor) und *VENCEREMOS!*, beide für Tonband und Transparente. Ein Chor fragt in *Who Killed Cock Robin?*, ob der wahre Schuldige nicht der Spatz mit Pfeil und Bogen, sondern die Pestizide sind. Die musikalische Komödie *Boojum!* (die auf Leben und Werk von Lewis Carroll basiert) wurde 1986 beim Adelaide Festival of Arts uraufgeführt. Lewis Carroll hat auch andere Werke des Komponisten beeinflusst, darunter *Songs For Snark-Hunting* (Chor und Klavier), *Doublets 2a* (Saxophon, Live-Elektronik und Tonband) und *Dodgson's Dream* (Klarinette, Live-Elektronik, Tonband und Transparente).

Seine audiovisuelle Performancegruppe WATT, bestreitet eine Konzertreihe in Sydney und ist in vielen Ländern aufgetreten. Er ist der musikalische Leiter der Gruppe TREE.

Das **Wilanow-Quartett** wurde unter dem Namen "Beethoven-Quartett" im Jahre 1967 gegründet. Erst zwei Jahre später erhielt es den Namen Wilanow-Quartett in Verbindung mit den regelmäßigen Konzerten in der Sobieski-Residenz in Wilanow, 1971 gewann das Quartett den zweiten Preis beim internationalen Wettbewerb für Streichquartette in Wien. 1972 die Silbermedaille der 5. Biennale in Bordeaux und 1973 den dritten Preis beim ARD-Wettbewerb in München. Konzertreisen führte das Wilanow-Quartett durch West- und Osteuropa sowie nach Südamerika. Es war Gast beim Warschauer Herbst, dem Musikprotokoll in Graz und bei den Berliner Festwochen. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie Schallplattenproduktionen ergänzen die Konzerttätigkeit des Quartetts. Für BBC London nahm es die Streichquartette von Ravel und Penderecki auf.

Tadeusz Gadzina, Violine, wurde 1946 in Warschau geboren und studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Warschau sowie an der Guildhall School of Music bei Yehudi Menuhin und Yfra Neaman.

Pawel Losakiewicz, Violine, geboren 1947, studierte an der Staatlichen Musikhochschule in Warschau. Seine Lehrerin war Irina Dubsika.

Ryszard Dúz, Viola, studierte bei Jan Michalski an der Staatlichen Hochschule für Musik in Warschau.

Marian Wasiółka, Violoncello, ist Schüler von Kazimierz Wilkomirski an der Staatlichen Hochschule für Musik in Warschau. Er setzte seine Studien bei Radu Aldulescu und Maud Marin-Tortelier fort.

Christian Wolff wurde 1934 in Nizza geboren und kam 1941 in die Vereinigten Staaten. Er studierte klassische Philologie an der Harvard University und Musik bei John Cage, und wurde als einer der experimentellen Komponisten aus dem Cage-Umkreis bekannt. 1963 promovierte er in Harvard im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft. Er lehrt klassische Philologie und Musik am Dartmouth-College.

Christian Wolff war 1974 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Ivan Wyschnegradsky wurde am 4. Mai 1883 in St. Petersburg geboren. Von 1910 bis 1915 studierte er am dortigen Konservatorium bei Nikolaj Sokolow, einem Schüler Rimsky-Korsakows. Sehr früh geriet er unter den Einfluss Skrjabins. In dieser Tradition stehen die frühen -synästhetischen Entwürfe des Komponisten. Seit 1918 befasste sich Wyschnegradsky mit der Mikrotonalität, die zeitlebens das Zentrum seiner

kompositorischen Auseinandersetzung bildete. Wyschnegradsky emigrierte 1920 zuerst nach Berlin, wo er mit den dortigen Vertretern mikrotonaler Musik (von Moellendorf, Hábá, Mager) zusammentraf, 1923 dann nach Paris, wo er bis zu seinem Tod am 29. September 1979 lebte. In Berlin erschienen 1923 seine ersten theoretischen Schriften *Befreiung des Klanges* und *Befreiung des Rhythmus*. Sein umfangreiches, bis auf die Oper alle Gattungen umfassendes Oeuvre blieb bis heute zum größten Teil unveröffentlicht.

1978 hatte er eine Einladung des Berliner Künstlerprogrammes für ein einjähriges Stipendium erhalten, das er jedoch nicht mehr wahrnehmen konnte.

Iannis Xenakis wurde am 1. Mai 1922 in Braila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren. Nach der Übersiedlung zur griechischen Insel Spetsai im Jahr 1933 begann Xenakis 1940 ein siebenjähriges Ingenieurstudium in Athen. Beteiligt am griechischen Widerstand, wurde er 1945 schwer verwundet und anschließend inhaftiert. 1947 ging Xenakis nach Paris, wo er Assistent von Le Corbusier wurde (bis 1959) und mit Arthur Honegger, Darius Milhaud und Pierre Schaeffer zusammenkam; von 1950-52 studierte er bei Olivier Messiaen. Während der 50er Jahre kam es zu ersten Aufführungen seiner Werke, u.a. durch Hermann Scherchen und Hans Rosbaud, doch blieb Xenakis vorrangig als Architekt tätig; 1958 wurde auf der Brüsseler Weltausstellung ein Pavillon nach Berechnungen und Entwürfen für sein 1954/55 entstandenes Orchesterstück *Metastaseis* gebaut. Erst ab 1960 konnte sich Xenakis vornehmlich dem Komponieren widmen; er schuf sich eine institutionelle Basis für seine Arbeiten durch die Gründung der *Équipe de mathématique et d'automatique musicales* an der Sorbonne (1966) und des Zentrums für mathematische und automatische Musik an der Bloomington-Universität in Indiana (1967). Seit dieser Zeit ist Xenakis der Hauptvertreter eines streng konstruktiven Ansatzes, der einerseits durch eine stark mathematische oder "operationelle" Komponente bestimmt wird, andererseits auf naturphilosophische - vor allem eleatische und pythagoreische - Denktraditionen zurückgreift. Von der seriellen Musik wie überhaupt von der europäischen Avantgarde ist Xenakis eher indirekt bzw. sehr bedingt beeinflusst; vielleicht ist allenfalls in Edgard Varese ein verwandter Typus zu sehen. Für Streichquartett hat Xenakis vor Tetras von 1983 die stochastische - d.h. auf mathematischen Zufallsoperationen beruhende - Komposition *ST/4* (1956-62) geschrieben.

Iannis Xenakis war 1963/64 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

LaMonte Young wurde 1935 in Bern (Idaho) geboren. er studierte von 1951 bis 1954 Klarinette, Saxophon und Komposition bei Leonhard Stein, an der UCLA, von 1958 bis 1960 dann an der University of California in Berkley. Nach seriellen Anfängen wurde er in den späten fünfziger Jahren von klassischer indischer und japanischer Gagaku-Musik beeinflusst. 1959 besuchte er die Darmstädter Ferienkurse und traf mit Karlheinz Stockhausen und John Cage zusammen. 1963 traf er mit George Maciunas und der Fluxus-Bewegung zusammen, es entstand *An Anthology*. Auf der Documenta 5, 1972 *Dream House*, ab 1964 *The Well-Tuned Piano*.

Isang Yun wurde am 17. September 1917 in der südkoreanischen Hafenstadt Tongyong geboren. Bis 1943 studierte er in Korea und Japan Violoncello und Komposition. Als Widerstandskämpfer gegen japanische Fremdherrschaft lebte er teils im Untergrund,

teils in politischer Haft. 1946 bis 1956 lehrte er an koreanischen Oberschulen und Universitäten. 1956 bis 1959 vollendete Yun seine Studien in Paris, in Berlin (bei Blacher) und bei den Darmstädter Ferienkursen. Seit 1959 erklangen seine Werke bei Veranstaltungen der Avantgarde; später gelang auch die Integration in das allgemeine Musikleben. 1964 wurde Yun in Berlin (West) ansässig. 1971 erwarb er die deutsche Staatsbürgerschaft 1967 aus Deutschland entführt, war Yun bis 1969 Gefangener der Park-Diktatur in Südkorea, die er in der Folge als · Exilpolitiker bekämpfte. 1969/70 lehrte Yun an der Musikhochschule Hannover, 1970 bis 1985 hatte er eine Kompositions-Professur an der Hochschule der Künste Berlin. Er ist Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg und Berlin, sowie Ehrendoktor der Universität Tübingen. Yun hielt Vorträge und leitete Kurse in mehreren deutschen Städten, in den USA, in Japan, China, Hongkong, in Frankreich, Italien, England und anderen Ländern Europas.

Isang Yun war 1964/65 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

Carlos Zingaro wurde 1948 in Lissabon geboren. Violin- und Orgelunterricht ab dem 4. Lebensjahr; Studium der Violine, elektronischen Musik und Musikwissenschaft; arbeitete in verschiedenen Kammerorchestern und als Solist; 1965/66 Afrika- Tournee mit einer portugiesischen Rockgruppe; gründete 1966 die Jazz Association in Portugal. Konzerte mit: Roger Turner, Kent Carter, Takashi Kako, Steve Potts, Oliver Johnson, Gerald Oshita, Gunther Hampel, Daunik Lazro, John Russell, Richard Teitelbaum, Andrea Centazzo, Tom Cora, Marilyn Crispell, Radu Malfatti, Franz Koglmann, Enrico Rava, Barre Phillips, Gianluigi Trovesi u.a. Komponierte zahlreiche Musiken für Theaterstücke, Performances, Filme, Dance Shows. 1979 Fulbright-Stipendium für das Creative Music Studio Woodstock als Dozent für Neue Notation. 1981 Kritikerpreis für die beste Theatermusik des Jahres (Mariage blanc von Tadeusz Roszewicz.) Mitglied des von Andrea Centazzo geleiteten Mitteleuropa Orchester. Ist auch als Maler, Grafiker und Bühnenbildner tätig. Lebt in Lissabon.