

Inventionen

Jahre

INVENTIONEN '92

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

Mit Unterstützung durch:

Stiftung Deutsche Klassenlotterie
Berlin Senator für Kulturelle Angelegenheiten
Hebbel-Theater

Dieses Programmbuch wurde im Januar 2012 durch Folkmar Hein neu zusammengestellt,
verbessert, ergänzt, aktualisiert.

Veranstaltungsorte

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 1000 Berlin 21
Bauhaus-Archiv, Klingelhöferstr. 13-14, 1000 Berlin 30
daadgalerie, Kurfürstenstr. 58, 1000 Berlin 30
gelbe MUSIK, Schaperstr. 11, 1000 Berlin 15
Großer Sendesaal des SFB, Masurenallee 8-14, 1000 Berlin 19
HALLE LINKS, Holsteinische Str. 39-42, 1000 Berlin 41
Hebbel-Theater, Stresemannstraße 29, 1000 Berlin 61
Kammermusiksaal der Philharmonie, Matthäikirchstr. 1, 1000 Berlin 30
Otto-Braun-Saal, Staatsbibliothek, Potsdamer Str. 33, 1000 Berlin 30
Ruine der Künste, Hittorfstr. 5, 1000 Berlin 33
Technische Universität Berlin, Straße des 17. Juni 135, 1000 Berlin 12
Wabe im Ernst- Thälmann-Park, Dimitroffstr. 101, 0-1055
Berlin Zeiss-Großplanetarium Berlin, Prenzlauer Allee 80, 0-1055 Berlin

Programmgestaltung

AKADEMIE DER KÜNSTE

Frank Michael Beyer,
Christian Kneisel

BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DAAD

Rene Block,
Joachim Sartorius

TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN

Folkmar Hein

Organisation

Ingrid Beirer, Petra Krebs, Jutta Landwehr, Rüdiger Lange

Technik

Roland Frank, Matthias Kirschke, Thomas Schneider, Thomas Seelig

Koordination

Klaus Ebbeke

Programmheft

Bert Beelke, Frank Gertich, Christina Staske-Stieren

Umschlag: Ott + Stein

Druck: Druckerei Ludwig Vogt

© bei den Autoren

Redaktionsschluss: 16. 12. 1991 - Programmänderungen vorbehalten

Inhaltsverzeichnis

Die angegebenen Seitenzahlen entsprechen den realen in diesem Programmbuch!

| | Seite |
|--|--------------|
| Aufsätze | |
| Berlin - und der Rest der Welt Anmerkungen von Klaus Ebbeke | 2 |
| Wolfgang Max Faust Das Wort, die Musik, das Schweigen - Notizen zu lohn Cage..... | 11 |
| Gesine Schröder Fänge - Notizen zu lohn Cage | 22 |
| Tom Johnson Wie soll man lohn Cage aufführen? | 26 |
| Ivanka Stoianova Auf der Suche nach dem "Sinnenden Feuer" | 28 |
| Ausstellungen | |
| Takehisa Kosugi Klanginstallationen (18. 1. - 16. 2. 1992) | 34 |
| La Monte Young/ Marian Zazeela Dream House (2. 2. - 8. 3. 1992) | 36 |
| La Monte Young/ Marian Zazeela (18. 1. - 6.2. 1992)..... | 58 |
| Carles Santos (8. 2. - 14. 3. 1992). | 59 |
| Workshops | |
| IRCAM-Workshop Klangsynthese und computergestützte Komposition | 62 |
| ZKM-Workshop Einführung in Komposition und Klangsynthese mit dem NeXT Computer | 64 |

Programmübersicht

| | | |
|--------|--|-----|
| 18. 1. | Fast Forward / Takehisa Kosugi <i>Parabola</i> | 67 |
| 19. 1. | Jean-Claude Eloy Marathon Concerts Under The Stars <i>Anâhata III, Gaku-no-Michi.</i> | 71 |
| 20. 1. | Ensemble Köln: Grisey, Höller, Platz, Schnebel. | 82 |
| 21. 1. | Irvine Arditti: Cage | 92 |
| 23. 1. | Vortrag IRCAM | 94 |
| 24. 1. | AVANTI! Chamber Orchestra: Dalbavie, Hure!, Lindberg, Saariaho | 95 |
| 25. 1. | Les Percussions de Strasbourg: Cage, Varese | 101 |
| 26. 1. | Neue Pegnitzschäfer Beyer, Erbse, Klebe, Rubbert, Spahlinger | 106 |
| | Franz-Martin Olbrisch <i>Viele Menschen suchen den Ochsen, doch Wenige haben ihn je gesehen</i> | 110 |
| 27. 1. | Gruppe Neue Musik "Hanns Eisler": Bredemeyer, Goldmann, Schenker, Schmidt, Yun | 116 |
| 28. 1. | Kroumata-Ensemble: Blomqvist, Cage, Ekström, Parmerud | 121 |
| 29. 1. | Arditti String Quartet: Cage | 126 |
| 30. 1. | Vortrag Jean-Claude Eloy | 132 |
| | Anders Blomqvist, Åke Parmerud Blomqvist, Karlsson, Parmerud, Rozmann | 133 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 31. 1. | Trio Überklang u. a.: Glandien, Losonczy, Nilsson, Szalonek, Zapf | 139 |
| 1. 2. | Ensemble Recherche: Lachenmann, Ullmann, Wolpe, Xenakis | 143 |
| 2. 2. | trio basso: Aufenanger, Grosskopf, Huber, Kalitzke, Katzer | 146 |
| | trio basso: La Monte Young | 152 |
| 3. 2. | Rolf Enström, Kenneth Karlsson, Hilde Torgersen: Enström, Ishijima, Nilsson, Ungvary | 157 |
| 4. 2. | Robert Ashley <i>Improvement (Don Leaves Linda)</i> | 160 |
| 5. 2. | Robert Ashley <i>eL/Aficionado</i> | 204 |
| 6. 2. | Vortrag Patrick Kosk | 226 |
| | Joseph Kubera: <i>La Monte Young Kompositionen für Klavier</i> | 227 |
| 7. 2. | Jean-Claude Eloy <i>Libérations</i> | 235 |
| 8. 2. | Camerata Vistula: Beyer, Domagala, Klemke, Szalonek | 248 |
| | Gordon Monahan <i>This Piano Thing</i> | 252 |
| | David Moss <i>Music By, For, and Against John Cage</i> | 254 |
| 9.2. | Groupe de Musique Experimentale de Marseille (GMEM): Bœuf, Calon, Portella, Risset, Therminarias | 259 |
| 10. 2. | Michiko Hirayama, Roland Pfrengle: Pfrengle, Scelsi, Shimoyama | 265 |
| | Jeffrey Bums: <i>Humel Universe</i> | 269 |

| | | |
|--|--|-----------|
| 11. 2. | Richard Lowe Teitelbaum <i>Golem</i> | 272 |
| 12. 2. | Axel Bauni, Katharina Hanstedt, Beate-Gabriela Schmitt u. a.: Chin, Kosk, Mello, Ruschkowski, Werner | 275 |
| | Richard Lowe Teitelbaum <i>Golem</i> (Wiederholung vom 11.2.) | 272 |
| 13. 2. | Carles Santos <i>La grenya de Pasqual Picanya, assessor jurídic-administratiu</i> | 280 |
| 14. 2. | Herbert Henck: <i>Cage Music for Piano 1-84</i> | 285 |
| 8. 3. | La Monte Young: The Melodic Version of <i>The First Blossom of Springs from The Four Dreams of China</i> | 290 |
| Konzerte anderer Veranstalter im Rahmen der INVENTIONEN | | |
| 31. 1. | Radio-Symphonie-Orchester Berlin: 147. Musik der Gegenwart Christou, Ligeti | 294 |
| 9.2. | Berliner Bläserensemble: Dessau, Dittrich, Katzer, Zapf | 295 |
| 15. 2. bis 17. 2. | Festival frei improvisierter Musik u. a. mit Thomas Kessler, AMN Group, György Szabados, WIE, Basics, Nachtluft und ad hoc Formationen | 296 |
| Biographien | | 300 - 322 |

Bild- und Tonaufnahmen während der Konzerte bedürfen der vorherigen schriftlichen Genehmigung der Veranstalter.

Aufsätze

KLAUS EBBEKE

Berlin – und der Rest der Welt

„Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiß ab“
(Joseph Beuys)

Die deutsche Unterscheidung in kulturelle Provinz und Metropole hat auch heute noch als Bezugsgröße das Berlin der zwanziger Jahre. Kaum war vor dem Ersten Weltkrieg eine solche Trennung sinnvoll, kaum hat sie den Zweiten Weltkrieg überlebt. Ein Blick auf die Entwicklung der jeweils zeitgenössischen Musik und bildenden Kunst im deutschsprachigen Raum seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigt, daß Berlin selbst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus nicht an der Spitze künstlerischer Entwicklungen stand. Felix Mendelssohn-Bartholdy hatte sein Konservatorium, die bedeutendste musikalische Ausbildungsstätte auf deutschem Boden, in Leipzig gegründet. Kaiser Wilhelm II. verbannte die „Rinnsteinkunst“ und Richard Strauß' Opern erlebten ihre Uraufführungen in Dresden und anderswo. Berlin dagegen war die Stätte öden Repetierens – nicht ohne Grund ist das Wort vom „Berliner Akademismus“ hierfür synonym geworden. Die Reihe der Vorsteher der Meisterschulen für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste spricht eher für das Interesse am sanften Fließen künstlerischer Kontinuität als für den Wunsch nach irgend radikaler Veränderung. Nicht gab es im neunzehnten Jahrhundert die deutsche Metropole, die wie Paris oder London ihrem jeweiligen Kulturkreis ästhetisch den Ton angab.

Berlin war unter solcher Perspektive „Provinz“ und begann doch bereits um die Jahrhundertwende, Paris als die Hauptstadt der Moderne zu entthronen. Daß Georg Simmel im Berlin der Kaiserzeit seine „Philosophie des Geldes“ als die Theorie einer neuen Zeit entwickeln konnte, zeigt, daß unter der verkrusteten kulturoffiziellen Oberfläche ein vielleicht eher soziologisch-philosophisch zu fassendes Potential existierte, das nach dem Untergang der es behindernden ersten Welt sich schlagartig einer breiten Öffentlichkeit vernehmbar machte.

I.

Kulturell betrachtet wäre der Übergang vom Berlin der Kaiserzeit zu dem der Weimarer Republik als Bruch zu charakterisieren. In einer bezeichnenden Mischung aus Angewidertheit und Faszination läßt Klaus Mann den Protagonisten seines Romanes *Mephisto* Berlin als die Stadt, die einem Boxer dieselbe Prominenz wie einem Politiker oder einem Künstler einräumt, erfahren. Berlin wird in einer Zeit kulturelle Metropole, da alle überkommenen Werte entwertet sind. Berlin ist Hauptstadt des Übergangs. Plötzlich verkörperte der innerästhetische künstlerische Fortschritt eine

untergegangene Welt. Die Rückbindung der Kunst an den Fortschritt der Gesellschaft lieferte dagegen eine gewandelte Existenzberechtigung zeitgenössischen Produzierens.

Diese Neubestimmung der Kunst übertrug sich auf das Bild des Künstlers. Paul Hindemith, fraglos der bestimmende deutsche Komponist der zwanziger Jahre, verkörperte in seinem öffentlichen Auftreten den Typus des Komponisten jener neuen, in Deutschland bis dahin nie gekannten Urbanität. Im bezeichnenden Kontrast zu Hans Pfitzner, der seine Meisterschule an der Preußischen Akademie der Künste von seinem Wohnort am bayerischen Ammersee aus leitete, nahm Paul Hindemith dezidiert und explizit am „modernen“ Leben der Großstadt teil. Genau deshalb – und weniger rein musikalischer Gründe wegen – wird Hindemith dann zur zentralen musikalischen Haßfigur der nationalsozialistischen Epoche.

Doch hatte sich nicht nur der gesellschaftliche Hintergrund der Kunst in den zwanziger Jahren entscheidend gewandelt: Als Heinrich Strobel, Apostel Hindemiths und Herausgeber der vielleicht tonangebenden deutschen musikalischen Avantgarde-Zeitschrift jener Jahre, 1932 der europäischen Erstaufführung von Edgard Varèses Orchesterwerk *Arcana* beiwohnte, reagierte er – wie das Gros der damaligen Hörer – mit Unverständnis. Wahrscheinlich bestand in den zwanziger Jahren nicht die Chance, ein Werk, das von den modernen Ansätzen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg außerhalb Europas ohne Bruch zu einer gänzlich anderen Ästhetik vorgedrungen war, adäquat zu hören. Die von Strobel erwogenen Perzeptionsmöglichkeiten Schock und dadaistischer Scherz – schon beinahe zur Plattitüde erstarrte Charakteristika der Zeit – setzen semantisch konservativ eine gefestigte Bedeutung voraus, auf deren Folie allein die negativ geänderte, aber nicht grundlegend andersartige, Bedeutung des Scherzes oder des Schocks vernehmbar wird. Im Gegensatz zur ästhetischen Diskussion vor dem Ersten Weltkrieg stand die „Bedeutung“ der musikalischen Syntax im Europa der zwanziger Jahre nicht zur Disposition. Der Erfolg der jungen Komponisten gegenüber denen der „Moderne“ beruhte im Gegenteil gerade darauf, daß sie auf struktureller Ebene Frieden mit dem alten System geschlossen hatten. Eben dies wahrte ihrer auf gänzlich Anderes gerichteten künstlerischen Intention die Verständlichkeit. Die so radikale Frage der Moderne, ob die alte Substanz überhaupt noch tragfähig sei, hatten die zwanziger Jahre als unbeantwortet ins Abseits zurückgestellt. Wenn Hindemith dann in seinen Regerbearbeitungen dieser Musik genau jene Stützen wieder einzieht, von denen sich Regers Tonsatz am Beginn des Jahrhunderts befreit hatte, so mochte auch manchem progressiven Betrachter das, was in der Musik der zwanziger Jahre stattfand, allein als Wechsel der Vorzeichen erscheinen, der das Prinzipielle jedoch kaum berührte. Daß gerade die unkritischen Verfechter der alten Werte eine derartige Metropole nicht als Leitbild, sondern vielmehr als sie in ihrer Haltung bestätigendes dekadentes Gegenbild verstanden, liegt

auf der Hand. Eine seltsame Allianz aus reaktionärem Provinzialismus und unzeitgemäßer „Moderne“ äußerte die Kritik an der urbanen Kultur der zwanziger Jahre. Die an einer als unbelastet empfundenen Vergangenheit orientierten musikästhetischen Ideale in Thomas Manns *Doktor Faustus* wie auch in Hermann Hesses *Glasperlenspiel* fügen sich recht präzise in eine derartig doppelgesichtige Tendenz.

II.

So verwundert es nicht, daß für das Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg die Unterscheidung zwischen Provinz und Metropole als Orte des künstlerischen Fortschrittes oder der Reaktion kaum noch aufrecht zu erhalten war. Hinzu trat, daß auch die kulturelle Homogenität des deutschen Reiches, die doch auch noch für die Weimarer Republik verbindlich war, keine Fortsetzung fand. Drei verschieden strukturierte und charakterisierte kulturelle Einheiten bildeten sich aus, zwischen denen ein nur sehr bedingter Austausch herrschte: die Bundesrepublik, die DDR und West-Berlin. Dabei brachte es das Miteinander dreier alliierter Besatzungszonen im Westen einhergehend mit dem Verlust der einstmaligen Zentrale Berlin fast zwangsläufig mit sich, daß jede der drei Zonen eine eigene kulturelle Gravitation ausbildete. Ebenso selbstverständlich scheint andererseits die zentralistische Struktur der sowjetischen Besatzungszone, die mit dem Verweis auf Berlin an die politisch progressive Tradition der zwanziger Jahre anzuknüpfen und dadurch die neue Herrschaft zu legitimieren suchte. West-Berlin dagegen nahm eine Sonderstellung ein. Erst rückblickend wird deutlich, daß jene großen Bewegungen der „Westkunst“, seien es die serielle Musik oder die Pop-Art, die dem kulturellen Leben der alten Bundesländer so entscheidende und gleichwohl wiederum sehr charakteristisch interpretierte Impulse verliehen haben, in Berlin kaum wahrgenommen wurden. Der Blick auf die Konzert- und Ausstellungsprogramme wie auch auf die Personen, die in den fünfziger und sechziger Jahren kulturell in Berlin den Ton angaben, verdeutlicht, daß West-Berlin immer noch ein an den zwanziger Jahren orientiertes Selbstbild tradierte. West-Berlin focht einen Zweifrontenkrieg: Der bewußten Abgrenzung gegen die politische Vereinnahmung aus dem Osten entsprach ein wahrscheinlich eher unbewußter Abgrenzungsprozeß gegen die neueren Einflüsse aus dem Westen. Möglicherweise geschah auch dies als Versuch, jene in dieser speziellen Situation einzig mögliche „Berliner“ Identität zu bewahren. Erst in den siebziger Jahren, als in den sich selbst überlassenen Nischen des kulturellen Lebens die Kunst einer jungen Generation aufkam, deren Fokus die New Yorker Avantgarde war, erwuchs West-Berlin ein neues metropolitanes Gefühl.

Anders freilich stellte sich die Situation in Ost-Berlin dar. So wie die Ästhetik der DDR in den „fortschrittlichen“ Strömungen der zwanziger Jahre ihren legitimen Anknüpfungspunkt erblickte, so wurde der sowjetische besetzte Sektor der Stadt zur – auch kulturellen – „Hauptstadt der DDR“. Die Kulturgeschichtsschreibung der DDR hat hierbei ihren eigenen Mythos hinsichtlich der zwanziger Jahre geschaffen: die Entwicklung, die durch die nationalsozialistische Diktatur unterbrochen worden war, sollte von einem Staat, der das Etikett „antifaschistisch“ auf seine Fahnen geheftet hatte, wiederaufgegriffen und fortgesetzt werden. Dabei hat ein solches Geschichtskonstrukt immer außer Acht gelassen, daß schon am Ende der zwanziger Jahre eine Tendenz zur ästhetischen Konsolidierung eingesetzt hatte, die zu nicht unbeträchtlichen Teilen sich in den dreißiger Jahren einfach fortsetzte. Rückblickend ist weder für das Jahr 1933 noch für das Jahr 1945 ein wirklicher Bruch der ästhetischen (im Gegensatz zur politischen) Entwicklung zu konstatieren. Während in den Westsektoren recht bald Zweifel an der Tragfähigkeit des Hindemithschen Idioms aufkamen, konnten Komponisten in der sowjetisch besetzten Zone teilweise stilistisch bruchlos ihr Metier weiterführen. Gewechselt wurden – falls nötig – allein die diskursiven Inhalte. Es mag an dieser, hier nicht moralisch zu bewertenden, Situation liegen, daß der schöpferische Kontakt mit der Tradition für Künstler aus der DDR so sehr viel selbstverständlicher war als für die der Bundesrepublik, denen der ästhetische Bruch mit dem Vergangenen zur existentiellen Notwendigkeit wurde.

Die positive wie negative Aufmerksamkeit, die der Staat DDR der Kunst einräumte, mochte ebenso dazu beitragen, den Künstlern eine hochgespannte Vorstellung von der gesellschaftlichen Wichtigkeit ihres Tuns zu suggerieren. War im Westen die Verweigerung gegenüber den Anmutungen der Gesellschaft die einzig probate Form der ethischen Reaktion, so entwickelte sich aus den Postulaten des sozialistischen Realismus' die Konzeption einer sogenannten „eingreifenden“ Kunst, die vermittelt auch an der Entwicklung der Gesellschaft mitzuwirken vermochte. Selbst die Kunstwissenschaft konnte sich solchermaßen als Teilhaber an den gesellschaftlichen Realien begreifen. Die Irritation, die sich für viele Künstler und Kunstwissenschaftler nach dem Ende dieses Staatswesens ergab, wird daraus verständlich: Plötzlich sahen sich Kunst und Kunstwissenschaft nur noch in der gesellschaftlichen Rolle eines höheren Entertainments. Die gesellschaftlichen Realien werden in der bundesrepublikanischen Gesellschaft ganz offensichtlich auf anderer Ebene bestimmt. Berlin – heute wirklichere „Frontstadt“ als je zuvor – sieht sich vor der uneinlösbaren Erwartung, in seinem bislang eher städtisch-provinziellen Kulturleben nun auch diese hauptstädtisch-kulturelle ostberliner Ambition zu verwirklichen: die Vielzahl der in den vergangenen zwei Jahren gegründeten Vereine, Verbände und Arbeitsgemeinschaften spricht eine deutliche Sprache.

III.

Die Bundesrepublik ihrerseits fand sich ohne Leitbild, ohne kulturellen Bezugs- und Fluchtpunkt. Kurz nach Kriegsende hatte der Kölner Stadtrat den für jene Jahre typischen Beschluß gefaßt, wenn auch nicht in die Tat umgesetzt, die Eisenbahnbrücke über den Rhein (die Hohenzollernbrücke) zum neben dem Dom gelegenen Hauptbahnhof abzureißen und den Hauptbahnhof an anderer Stelle wieder aufzubauen. Nicht nur symbolisch wollte Köln in der tabula-rasa Stimmung der Nachkriegszeit die Brücken zum Osten kappen und sich zum neuen himmlischen Jerusalem umgestalten, das mit seiner preußischen Vergangenheit nichts mehr zu tun haben würde. Es ist dabei nicht ohne Delikatesse, daß das neue – wie das alte – Kölner Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks in Blickweite des Domes errichtet wurde. Die Zentralen mittelalterlicher und neuzeitlicher Meinungsbildung hielten in Köln auch optische Tuchföhlung.

Waren im Deutschen Reich die kulturell-medial bestimmenden Institutionen in Berlin angesiedelt und übten allein dadurch bereits einen normierenden Einfluß auf ganz Deutschland aus, so läßt sich von einem derartigen Einfluß angesichts der neu gegründeten Landesrundfunkanstalten nicht mehr sprechen. Bewußt war eine Struktur gewählt worden, die einerseits an die alte föderale Struktur anknüpfte und andererseits den jeweiligen Siegermächten medienpolitischen Einfluß sichern sollte. An die Stelle der Medien-Zentrale trat eine Reihe medialer Duodezfürstentümer, jeweils autonom und jeweils ängstlich auf eigenes Profil bedacht. Dies bedeutet nicht, daß deren mediale Duodezfürsten sympathischere Figuren gewesen wären als ihre zentralistischen Vorgänger und Zeitgenossen: es gab ihrer nur mehrere mit dem unbezweifelbaren Vorteil, daß ein Komponist, dessen Musik dem Redakteur der einen Rundfunkanstalt nicht gefiel, sein Glück bei einer anderen versuchen konnte. Gerade diese Vielzahl von potentiellen Förderern neuer Musik – wie vielleicht auch die Vielzahl nunmehr gleichberechtigter Ausbildungsinstitutionen – wird ohne Frage zu der im Vergleich zu anderen Ländern erstaunlichen Bandbreite dessen, was hierzulande unter dem Begriff „Neue Musik“ mit all ihren Regionalismen und Einzelgängern versammelt ist, beigetragen haben. Ein Problem im Augenblick ist daher, wie das kulturelle Leben der neuen Bundesländer, das in stärkerem Maße ja auf eine Zentrale ausgerichtet war, in diese Landschaft integriert werden kann. Daß gerade in Berliner Diskussionen vielfach noch die Akademie der Künste der DDR mit der Kultur der DDR ineins gesetzt wird, läßt diese Problematik deutlich werden. Viel langsamer freilich als die äußeren Strukturen wird sich das Denken und Föhlen der dort Tätigen ändern. Nicht allein ist die nach westlichen Maßstäben eher relative, nach DDR-Standard jedoch prinzipielle Privilegierung fortgefallen: mit der nun in den neuen Bundesländern Platz greifenden föderalen Struktur wird auch der „Markt“ zunehmend unübersichtlich. Die Rolle dessen, der im Konzert der verschiedensten – einander oft widersprechenden – ästhetischen Richtungen

nur noch eine Stimme neben anderen vertritt, bedarf der Infragestellung, vor allem aber der allein zu erlebenden – und nicht zu postulierenden – Erfahrung, daß auf solch gewandelte Strukturen Verlaß ist.

IV.

In der ersten Nachkriegsnummer seiner Zeitschrift „Melos“ hatte Heinrich Strobel noch pflichtgemäß Paul Hindemith als den einzig legitimen Vertreter der neuen deutschen Musik beschworen und doch im gleichen Heft mit einem Vorabdruck von Igor Strawinskys „Musikalischer Poetik“ begonnen. Seinen 1947 veröffentlichten Aufsatz über Strawinskys Neoklassizismus beendete Heinrich Strobel hymnisch, ein neuer geistiger Führer ist gefunden:

Immer mehr hat sich Strawinskys Kunst in jene hohen Bezirke erhoben, die allein den wahrhaft großen künstlerischen Naturen zugänglich sind. In seiner Epoche, welche die unsrige ist, gab es nur die Alternative: Fortsetzung der spätromantischen Linie oder schöpferische Wiederaufnahme der großen klassischen Tradition der europäischen Kunst. Strawinsky hat sich für die letztere entschieden. Die Neuheit und Beispielhaftigkeit seines Werks besteht darin, daß er den Geist des Klassischen mit den neuen musikalischen Mitteln verwirklichte, die ihm sein Genie eingab. So weit wir sehen, ist Igor Strawinsky der einzige Musiker unserer Tage, der mit unbedingter Klarheit und mit souveräner schöpferischer Kunst der zerfallenden Romantik ein konstruktives Bollwerk entgegenstellte. Wahrscheinlich ist es aber das Bollwerk einer sinkenden Kultur. Aber es steht da, und es steht auf festen Mauern. Man kann es negieren oder umgehen. Brechen kann man es nicht.

Deutsche Musik am Ende? fragte daraufhin Jürgen Petersen 1947 in den Nordwestdeutschen Heften als Reaktion auf jene französischen Ideale, die Heinrich Strobel, der zugleich der für Neue Musik zuständige Redakteur bei dem von der französischen Besatzungsmacht gegründeten Südwestfunk war, im Zeichen ästhetischer Re-Education in seiner Zeitschrift propagierte. Bemerkenswert für beider Haltung ist, daß das „Deutsche“ in der Musik nach wie vor mit Beethoven und Wagner verknüpft wird – im Negativen wie im Positiven. Und die Zukunft der „deutschen“ Musik sieht der Autor konsequenterweise wiederum in einem neuen Beethoven, einer prometeischen Heroenfigur, die aus den Trümmern der derzeitigen Kultur aufsteigen möge. Selbst bei sich als fortschrittlich verstehenden Komponisten erfolgen immer wieder derartige Rückversicherungen an die vermeintliche Tradition deutscher Musik. Eine Haltung, die angesichts des gerade erst erlebten Mißbrauches dieser Musik merkwürdig unsensibel scheint. Das von Hans-Heinz Stukenschmidt kritisch apostrophierte „neue Pathos“, das dem unvoreingenommenen Hörer durchaus wie das alte vorkam, war ungeachtet aller Polemik gegen die „zerfallende Romantik“ das allgemein akzeptierte Idiom neuer Musik deutscher Provenienz. Musik schien im Verständnis vieler ihren ästhetischen Sonderplatz außerhalb der eigentlichen, zerfallenden Welt zu behaupten.

Solcher Glaube an die Unbeflecktheit und Unbefleckbarkeit der Kunst in dürftiger Zeit machte sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit meist jedoch in einer für die neue Musik wenig zuträglichen Weise bemerkbar. Die Werte, die das Ideologem der „entarteten Musik“ beschworen hatte, waren keiner Änderung unterlegen. Möglicherweise waren der Haß auf die neue Musik und der so unbedingte Erneuerungswille einer in den späten zwanziger Jahren geborenen Komponistengeneration die zwei Seiten eines einzigen Phänomenes. Hesses *Glasperlenspiel* bildete nicht von ungefähr eine für den frühen Stockhausen wichtige Lektüreerfahrung. Nur in dieser merkwürdigen Gemengelage aus kleinbürgerlich-konservativem Kunstverständnis und dem gleichzeitigen Wunsch nach dem „Ganz Anderen“ konnte die aus der Perspektive der Metropole der zwanziger Jahre so unzeitgemäße Utopie einer nochmals reinen, „ersten“ Tonkunst entstehen. Oder hat diese Utopie vielmehr in der räumlichen und geistigen Abgeschiedenheit der Provinz überlebt, ähnlich der Heideggerschen Fundamentalontologie, die ja ihrerseits nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur ihren Siegeszug durch die geistige Landschaft Westdeutschlands antrat? Hierin mag der Grund dafür liegen, daß wir keinen allmählichen Übergang im nachkriegs-westdeutschen Musikleben finden. Neben die Lehrer, die die Traditionen der zwanziger Jahre in all ihrer Brüchigkeit fortführten, trat eine jüngere Generation, die in ihrem Streben nach einer „reinen“, allein rational fundierten Kunst diese durch die Tätigkeit der Väter diskreditiert sah.

V.

Niemand wäre auf den Gedanken gekommen, für jene besondere Situation und das, was die junge Avantgarde künstlerisch hervorbrachte, das Epitheton „deutsch“ in Anwendung zu bringen. Die Darmstädter Ferienkurse nannten sich „International“ und Hans Werner Henze kolportiert die Anekdote über den für neue Musik zuständigen Redakteur beim NWDR Hamburg, dessen Vorliebe für Internationalität deutsche Komponisten dazu verleitete, ihre Stücke unter fremdländischen Pseudonymen einzureichen. Strobels Propaganda für die geistige Erneuerung durch den Kontakt mit dem französischen Musikdenken ebenso wie Joachim Ernst Berendts Ansätze einer jazz-beseelten Erneuerung des deutschen Geistes verdanken sich fraglos dem Wunsch, aus deutscher Enge hinauszugelangen. Zwei Ansätze, die jedoch zum großen Teil im Sande verliefen. Die „deutsche“ Lösung der Krise nach 1945 sah offensichtlich anders aus.

Nicht geradeheraus beantwortbar ist die Frage nach einem explizit „deutschen“ Charakter der Darmstädter Avantgarde, zielt sie doch auf ein apriorisches Konzept „Deutsch“, das exemplifiziert sogleich zur vertrauten Parodie seiner selber gerät. Das sogenannte „Deutsche“ unterliegt – wohl zu recht – einem Bilderverbot, es scheint eine Größe, die sich nur in Differenz zu Anderem, nicht jedoch aus sich selbst heraus als Gefüge zeitloser Begriffe

bestimmen läßt. „Deutsche Identität“, die gerechterweise wiederum in west- und ostdeutsche Identität differenziert werden müßte, wird sich sinnvoll nur in nachvollziehender Erzählung darstellen lassen. Deutlich wird bei dem, was wir derzeit mehr ex negativo als „deutsch“ charakterisieren würden, daß äußere und innere Faktoren zusammentreten. Die in der Provinz nie aufgegebenen Utopien einer reinen Kunst als gleichsam „inneres“ Moment treffen auf eine durch die spezielle historische Situation reorganisierte Kulturlandschaft, die solchen Bestrebungen aufs Äußerste entgegenkommt. Gerade die Heideggersche Fundamentalontologie, mit deren Hilfe der gegenstandslosen Kunst eine Art Letztbegründung gegeben worden war, wird nicht unwesentlich zur Nobilitierung einer Haltung beigetragen haben, die in einer Musik reiner Struktur den legitimen Gegenentwurf zu einem als entwertet empfundenen Vergangenen sah. Die geschichtslose creatio ex nihilo war in damaligen Augen eher Moment der Stärke als der Schwäche. Zu fragen wäre, ob eine derartig negative Belegung von Geschichtlichem nicht ein generelles Spezifikum der (west-)deutschen Nachkriegsbefindlichkeit bildet.

Von heute aus gesehen scheint das Phänomen Darmstadt einzig und allein in jener speziellen Konfiguration des Nachkriegs-Westdeutschlands möglich gewesen zu sein. Darmstadt war kein Zufall, der genausogut in Frankreich, England oder Italien sich hätte ereignen können. Die Vision einer Erlösung von der Geschichte war allein in einem Land attraktiv, dem das Vergangene nur noch das Schlechte, das Diskreditierte bedeutete. Der Traum vom Ganz Anderen, geträumt im Vakuum der Provinz, hat dem neuen Musikdenken seine besondere Richtung und vielleicht auch seine Durchsetzungsfähigkeit verliehen. Nicht sollten wir vergessen, daß noch zu Zeiten der ersten elektronischen Kompositionen des Kölner Studios das Bild der Stadt, in der sie entstanden, von kriegsbedingten Ruinen und Trümmern geprägt war. Ein gewisses Nullpunkt-Gefühl war solchermaßen existentielle Realität. Der Wunsch nach einer Grundlegung der Kunst jenseits guten oder schlechten Geschmacks wird vor diesem Hintergrund ebenso plausibel wie die anscheinend ungebrochene Attraktivität der Denkfigur „Beethoven“: das schaffende Subjekt als die zentrale Instanz, das qua ungebrochener Subjektivität eine neue Welt hervorbringt. Es ist in dieser Perspektive interessant, wie in Frankreich und den USA entwickelte serielle und aleatorische Konzepte von ihren deutschen Protagonisten umgedeutet wurden: So wenig der Komponist Stockhausen (im Gegensatz zu Karel Goeyvaerts oder Gottfried Michael Koenig) der seriellen „black-box“ eine ästhetische, was zugleich bedeutet: hermetische, Autonomie zugestanden hat, so wenig ist in den sechziger Jahren hierzulande versucht worden, im Anknüpfen an Cage eine gewissermaßen „subjektlose“ Musik zu schaffen. Wichtig an Cage war aus Darmstädter Sicht – und das hat Dieter Schnebel betont – das neue Arsenal von Klängen, die Gewißheit, daß nunmehr alles der musikalischen Gestaltung nutzbar gemacht werden konnte – eine Einsicht, die eine ungeheure Befreiung bedeutete. Dabei jedoch wurde im

Gegensatz zur Intention Cages das Konzept „Musik“ von den hiesigen Rezipienten niemals aufzugeben. Gerade das gründliche Mißverständnis, das viele Interpreten dem Werk Cages bis heute angedeihen lassen, zeigt die sehr spezifische Art der bundesdeutschen Rezeption. Cage wurde in einer als Krise empfundenen Situation rezipiert, und sein Werk – wie auch das Werk des in jenen Jahren entdeckten Charles Ives – zum Projektionsfeld eigener Sehnsüchte und Ängste. Von einer Auseinandersetzung, die gewissermaßen hermeneutisch das von Cage in seinen Kompositionen Gemeinte zu fassen sucht, kann für die sechziger Jahre nicht gesprochen werden.

VI.

Man mag einwenden, daß alle Protagonisten des ästhetisch Neuen der fünfziger, sechziger oder siebziger Jahre doch auch in West-Berlin vorgestellt worden seien: Es wird an Hans Heinz Stuckenschmidts „Musik im technischen Zeitalter“, es wird an die Aktivitäten des Berliner Künstlerprogrammes des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, der Festwochen oder auch der Akademie der Künste erinnert. Und doch nahm das offizielle kulturelle Leben Berlins nur wenig Notiz davon. John Cages und David Tudors Auftritt vor einem gänzlich konsternierten Stuckenschmidt (mit Paul Hindemith im Publikum), die Beuys-Aktionen der legendären Galerie Block werden zu zentralen Daten erst retrospektiver Erwägungen und Ausstellungen. Wenn, dann haben diese Ereignisse nur auf Nischen Eindruck gemacht, auf Nischen, aus denen dann in den achtziger Jahren ein neues Lebensgefühl erwuchs. Und vielleicht ist es heute für Künstler reizvoll, anonym sich in einem Gemeinwesen zu bewegen, das der Kultur eher abhold ist. So mag die Kunstferne der Stadt und ihrer politisch-gesellschaftlichen Führung eine ganz eigene Energie besitzen: Berlin bleibt doch Berlin.

WOLFGANG MAX FAUST

Das Wort, die Musik, das Schweigen – Notizen zu John Cage¹

Was spricht, wenn die Literatur schweigt? Wie verändert sich unsere Vorstellung vom Literarischen, wenn das Verstummen in die Dichtung eindringt? Der Schriftsteller und Essayist Maurice Blanchot beschreibt in seinem Buch *Le livre à venir* den Weg der modernen Literatur hin zu ihrem Nullpunkt.² Er deutet den Prozeß der literarischen Entwicklung – von Hölderlin, Mallarmé über Kafka zur Gegenwart führend – als einen Weg der Literatur auf sich selber zu, auf ihr eigentliches Wesen, das – auf den ersten Blick paradox – in ihrem Verschwinden besteht. Denn seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts – Roland Barthes nennt in seinen Überlegungen zum *Nullpunkt der Literatur*³ das Jahr 1848 – verändert sich vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung das Selbstverständnis der Dichter: Zunehmend verstehen sie sich nicht mehr als das ausgezeichnete Individuum, das für andere spricht, zunehmend sehen sie nicht mehr im Werk ein Moment des gesellschaftlich Universalen, sondern sie erfahren sich in der Nähe zum Werk als der je Einzelne und Vereinzelte, der *in* der Literatur die Frage nach dem Literarischen zu stellen hat. Dies Fragwürdigwerden führt nicht nur zur Auflösung der tradierten Gattungen, sondern ebenso zur Infragestellung des überkommenen Bildes vom Dichter. Nicht das Werk zieht den Künstler an, sondern die Suche nach ihm. Deshalb widerspricht die Literatur ihren tradierten poetologischen, inhaltlichen, thematischen Bindungen und strebt auf sich selbst zu, indem sie sich ihrer Auflösung zuwendet und zur Nicht-Literatur hinbewegt. Der Schriftsteller versucht, die Dichtung dem Punkt ihrer Selbstverborgenheit zu nähern, *dies ist der eigentliche Nullpunkt der Literatur, die Neutralität, nach der jeder Schriftsteller bewußtmaßen oder unwillkürlich sucht und die einige zum Schweigen hinführt.*⁴

Literatur als Suche nach dem Nullpunkt stellt die Frage nach dem „Tod des letzten Schriftstellers“, nach seinem exemplarischen Sterben, nach der Auflösung seiner Auszeichnung. Was passiert, wenn der Dichter „stirbt“, wenn die Literatur verstummt, wenn sie an ihr verborgenes Ziel – ihre Selbstauflösung – gelangt? Blanchot spielt diese Frage in *Le livre à venir* unter verschiedenen Blickwinkeln durch. Seine Antwort ist verblüffend und dennoch, vor dem Hintergrund seines Literaturbegriffs, konsequent: Wenn die Literatur sich ihrem Verschwinden nähert, wird an ihre Stelle nicht ein Schweigen treten, sondern die Verdrängung des Schweigens, ein Geräusch.

¹ Zuerst erschienen in *Sprache im technischen Zeitalter* 74/1980. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber. (Anm. d. Red.)

² Deutsche Ausgabe: Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen*, München 1962

³ Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg 1959

⁴ Blanchot, *Der Gesang...*, S. 281

Es wird eine Art Reden sein, *das redet und redet ohne Unterlaß, ..., als redete die Leere mit einem leisen, eindringlichen Raunen.* – Das Seltsame an dieser Rede ist, *daß sie etwas zu sagen scheint, während sie möglicherweise gar nichts sagt.*⁵ Blanchot deutet diese rätselhafte Nacktheit eines nichtigen Raunens als einen Mangel an Schweigen. Es redet unaufhaltsam auf uns ein und macht uns dabei selber abwendig. Resignation und Enttäuschung lassen sich an dieser Einschätzung ablesen, die Angst, daß der Weg zum Nullpunkt nicht nur das literarische Werk, sondern die Person des Autors und das Menschenbild, das ihn bestimmt, verunsichert, aufzehrt und vernichtet. Blanchot stellt, auch wenn er von der Auflösung der literarischen Gattungen spricht, seine Fragen im Rahmen der Literatur. Dieser bildet die Grenze, über die Blanchot nicht hinauszugehen vermag, und zeigt das Gefangensein des Schriftstellers in der Konfiguration von Ich, Welt und Wörtern.

John Cage findet ebenfalls zum Schweigen, zum Verstummen in der Literatur, doch sein Weg entstammt nicht einer innerliterarischen Problematik, sondern der Auseinandersetzung mit den Momenten der Stille im musikalischen Werk. Aufbauend auf den Erfahrungen, die die Avantgarden in Musik und Literatur seit der Jahrhundertwende mit der Integration der Stille, der Relativierung des Klanges und der Sprache machten, aufbauend auf den Vorstellungen der Dadaisten und Futuristen vor allem, aber des Werkes von Schönberg, Ives, Satie, Duchamp, Rauschenberg, entdeckte Cage „Silence“, die Stille, das Schweigen als Bestandteil von Musik und Literatur.⁶ Mit seinem Stück *4_ 33á* (1952) schuf er eine Komposition, die die Stille als Nicht-Musik enthält:

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N. Y., August 29, 1952, the title was 4_ 33á and the three parts were 33á, 2_ 40á, and 1_ 20á. It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lip.

J. C.⁷

Die Nicht-Musik von *4_ 33á* führt jedoch nicht zur absoluten Stille, sondern

⁵ Blanchot, *Der Gesang...*, S. 269 f.

⁶ Vgl. hierzu Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln 1973

⁷ John Cage, *4_ 33á*, New York, 1960 (Henmar Press Inc.)

zum Geräusch als Musik. Denn all das, was im Zeitraum von 4_ 33á sich an Akustischem ereignet, soll als Musik erfahren werden. Cage verbindet dabei nicht nur einen Aspekt der tradierten Musik – das „Tacet“, das dem „Kunstklang“ kompositorischer Überlegungen entstammt – mit Formen des Alltagsklanges, sondern er überschreitet zugleich die Grenze der musikalischen Gattung. Wird im Zeitraum von 4_ 33á gesprochen, so erscheint Sprache als Bestandteil des Werkes. Sprache wird Musik, Musik freilich, die vor dem Hintergrund der Tradition als „Nicht-Musik“ erkannt wird. Den Rückbezug zu tradierten musikalischen Vorstellungen, der an der Aufführungspraxis von 4_ 33á zu erkennen ist, gibt Cage in späteren Fassungen des Stückes konsequent auf. 1966 sagt er in einem Interview:

Ich schrieb das Stück 1952... Heute brauche ich es nicht mehr... Jetzt besteht es nicht mehr aus drei Teilen wie ursprünglich. Sie erinnern sich, es hat drei Sätze, die durch Zufallsoperationen bestimmt waren. Jetzt brauche ich diese Zufallsoperationen nicht mehr anzuwenden, da wir ja nicht mehr in den Kategorien von Sätzen denken. Und: die Musik, die mir am liebsten ist, und die ich selbst meiner eigenen oder der irgendeines anderen vorziehe, ist einfach das, was wir hören, wenn wir ruhig sind.⁸

Die Entwicklung von 4_ 33á enthält in nuce sämtliche Aspekte, die für Cages musikalisches Denken von Bedeutung sind: die Arbeit mit dem Zufall, die Entwicklung von „Unbestimmtheit“, der Wechsel von der Intention zur Nicht-Intention, das Prinzip der Wandlung anstelle der Fixierung. Da Cage diese Prinzipien jedoch nicht als spezifisch musikalisch ansieht, erweitert er sie auf die Bereiche der Literatur, der Kunst, des Lebens. Von der Musik ausgehend kommt er zur Literatur und erfindet Formen, die – vom Zen-Buddhismus und seinem leeren, paradoxen Sprechen beeinflusst – das Schweigen, die Stille, das Nicht-Sprechen als Bestandteil der Literatur enthalten: *I have nothing to say and I am saying it and that is poetry.⁹*

Jedes „Nichts“ – so Cage – bedarf eines „Etwas“, an das es gebunden ist. Jedes Schweigen in der Literatur bedarf der Sprache, um als Nicht-Sprechen begriffen zu werden. In *Lecture on Nothing* und *Lecture on Something* führt Cage dies vor. Der *Vortrag über Nichts*, 1959 in *Incontri Musicali* gedruckt, ist folgendermaßen aufgebaut:

Es gibt vier Takte in jeder Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit der rhythmischen Struktur. Es gibt 48 solcher Einheiten, jede zu 48 Takten. Das Ganze ist in fünf große Teile im Verhältnis 7/6/14/14/7 gegliedert. Die 48 Takte jeder Einheit sind ebenfalls so gegliedert. Der Text ist in vier Kolonnen gedruckt, um ein rhythmisches Lesen zu erleichtern. Jede Zeile ist quer über die Seite von links nach rechts zu lesen, nicht senkrecht den Kolonnen nach. Das sollte nicht in

⁸ Kostelanetz, Cage, S. 34

⁹ John Cage, *Lecture on Nothing*, s. u.

einer gekünstelten Weise geschehen (was aus dem Versuch resultieren könnte, die Stellung der Wörter auf der Seite strikt einzuhalten), sondern mit dem Rubato, das man beim alltäglichen Sprechen anwendet.¹⁰

Das Vorbild der Musik und ihren strukturellen Wechsel von Ton und Stille aufgreifend findet Cage zur einer Literatur, die das Nicht-Sprechen als Bestandteil der Rede enthält. Im Gegensatz aber zu Mallarmé, der mit *Un coup de dés* als literarischer Vorläufer für Cages Verfahren gesehen werden kann, soll das Schweigen keine Transzendierung der Literatur, keine Bestätigung der Dichtung durchs Jenseits der Worte, benennen. In der *Lecture on Nothing* heißt es:¹¹

| | | | |
|---------------------------------|--------------------------|-----------------------------|----------------------|
| I am here | , | and there is nothing to say | . |
| those who wish to get somewhere | , | If among you are | |
| any moment | . | let them leave at | |
| silence | ; | what we require | is |
| is | that I go on talking | but what silence requires | |
| | a push | : | Give any one thought |
| ; | but the pusher | and the pushed | it falls down easily |
| tainment | called | a dis-cussion | pro-duce that enter- |
| | Shall we have one later? | . | . |
| Or | ,we could simply de-cide | not to have a dis- | |
| cussion | . | But | |
| now | there are silences | and the | |
| words | make | the | |
| silences | . | help make | |
| | | | |
| | and I am saying it | I have nothing to say | and that is |
| poetry | | as I need it | . |
| | This space of time | | is organized |
| . | We need not fear these | silences, — | |

Die von Cage hier entwickelte Prosa enthält Schweigen, Sprechen *und* Hören, sie bildet eine Vortragsform, die der Rezipient im Vor-sich-hin-Sprechen des Textes selbst realisieren kann. Die sprachlosen Passagen bieten sich an als Spannen zur Meditation, zur Fruchtbarmachung des Textes, doch ihre wirkliche Bedeutung erhalten sie erst als Momente der Nicht-Sprache, auch des Nicht-(sprachlichen)-Denkens, der „leeren“ Faszination.

Da es Cage in seiner Arbeit auch um die Veränderung der Rezeptionshaltung geht – er will von einer „Kunst der Intention“ zu einer „Kunst der Perzeption“ gelangen —, versucht er, die traditionellen Formen der Intentionsexiktion, die die Verfahren der Interpretation leiten, zu unterlaufen. Die Diskussion über *Lecture on Nothing* strukturierte er

¹⁰ John Cage, *Silence*, Neuwied, Berlin, 1969, S. 5

¹¹ John Cage, *Silence*, Cambridge, Mass., 1971⁶, S. 109 f.

folgendermaßen:¹²

In Übereinstimmung mit dem oben ausgedrückten Gedanken, daß eine Diskussion nicht mehr ist als eine Unterhaltung, bereite ich sechs Antworten auf die ersten sechs Fragen vor, ungeachtet ihren Inhalts. 1949 oder 1950, als ich diesen Vortrag zum ersten Mal hielt, gab es sechs Fragen. 1960 jedoch, als ich die Rede ein zweites Mal hielt, begriff das Publikum nach zwei Fragen, was los war, und nahm, da es nicht unterhalten werden wollte, von weiteren Fragen Abstand. Die Antworten sind:

- 1) *Das ist eine sehr gute Frage. Ich möchte sie nicht durch eine Antwort verderben.*
- 2) *Mir will der Kopf schmerzen.*
- 3) *Hätten Sie Mary Freund letzten April in Palermo Arnold Schönbergs Pierrot Lunaire singen hören, würden Sie diese Frage vermutlich nicht stellen.*
- 4) *Nach dem Bauernkalender ist das ein Scheinfrühling.*
- 5) *Bitte wiederholen Sie die Frage...*
Und noch einmal...
Und noch einmal...
- 6) *Ich habe keine weiteren Antworten.*

Cage verlängert seine literarischen und musikalischen Konzepte in den Bereich der Alltagskommunikation und widerspricht damit der Grenze zwischen Kunstwerk und Alltäglichkeit. Dem korrespondiert, daß seine Verfahren sich der unterschiedlichsten Medien bedienen, so daß Musik, bildende Kunst, Theater, Tanz, Literatur sich wechselseitig durchdringen. In den von ihm erfundenen „Mesostics“ findet er zu einer visuellen Poesie, die auf folgendem Verfahren basiert:¹³

I used over seven hundred different type faces and sizes available in Letraset and, of course, subjected them to I Ching chance operations. No line has more than one word or syllable. Both syllables and words were obtained from Merce Cunningham's "Changes: Notes on Choreography" and from thirty-two other books most used by Cunningham in relation to his work. The words were subjected to a process which brought about in some cases syllable exchange between two or more of them. This process produced new words not to be found in any dictionary but reminiscent of words everywhere to be found in James Joyce's "Finnegans Wake".

Rereading "Finnegans Wake" I notice that though Joyce's subjects, verbs, and objects are unconventional, their relationships are the ordinary ones. With the exception of the Ten Thunderclaps and rumblings here and there, Finnegans Wake exploits syntax. Syntax gives it rigidity from which classical Chinese and

¹² John Cage, *Silence*, Neuwied, Berlin, S. 23

¹³ John Cage, *M. Writings '67 - '72*, London 1973, S. X

Japanese were free. A poem by Basho, for instance, floats in space: any English translation merely takes a snapshot of it; a second translation shows it in quite another light. Only the imagination of the reader limits the number of the poem's possible meanings.

Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We begin to actually live together, and the thought of separating doesn't enter our minds.

Integriert Cage in der *Lecture on Nothing* das Schweigen als Nicht-Sprechen, so gibt er in den *Mesostics* dem Noch-Nie-Gesprochenen die Chance, als Sprache zu erscheinen. Diese Sprache — gebunden an die graphische Befreiung des Buchstabens, wie wir sie seit Mallarmé, den futuristischen „Parole in libertà“ oder der konkreten Poesie kennen — überschreitet die Grenze der Literatur in einer anderen Richtung. Nicht ein stummes Jenseits wird avisiert, sondern ein Mehr an Sprache, eine Erweiterung der Lexik, ohne daß eine neue benennbare semantische Dimension hierin zum Tragen kommen könnte. Cage greift in den *Mesostics* Saussures Feststellung des arbiträren Charakters des Sprechens auf und macht ihn sinnlich erfahrbar. Als bildliche Nonsense-Literatur oder als reine Graphik könnten diese auf jegliche syntaktische Bindung verzichtenden Texte verstanden werden, doch das Wissen um die Herkunft des Sprachmaterials fügt sie ins Bezugsfeld der Wirklichkeitserfahrung ein. Deshalb spiegelt diese visuelle Literatur auch keine Krise des Sprechens oder der Sprache wider, sondern den Optimismus, aus den Überschreitungen der Dichtung in Richtung auf den Idiolekt, den Neologismus, die Anti-Grammatik, das Schweigen oder die Montage zu einer neuen, der Wirklichkeit angemesseneren Form des Bewußtseins und des Handelns zu gelangen. So erstrebt die „Provokation der Stille“ bei Cage nicht ein Verstummen, weil — angeblich — schon alles gesagt ist oder weil die gesellschaftlichen Bedingungen sprachlos machen, sondern sie will ein neues Sprechen, das sich in der Beziehung zum Schweigen seiner Grenzen und Begrenzungen bewußt wird. Literatur, Musik, Kunst sind für Cage das Movens, um nicht nur eine ästhetische, sondern eine grundlegende epistemologische Wende zu provozieren, die — bezogen auf den technologischen Stand der spätkapitalistischen Gesellschaft — zugleich zu einer radikalen sozialen Veränderung im Sinne eines Individual-Anarchismus führen soll. Denn für ihn ist die Kunst das Experimentierfeld, auf dem neue Erfahrungen gemacht werden können, die sich den alltäglichen Verhaltensweisen zu assimilieren vermögen. Cage will eine radikale Veränderung der Selbstverständlichkeiten, die Denken und Handeln bestimmen, doch er fordert sie nicht als von Aggressionen besetzte Anti-

Haltung – wie sie die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besitzen —, sondern als eine Form der auflösenden Bestätigung, die die noch unbesetzten Freiräume und Wunschzonen innerhalb des Kapitalismus ausnutzt, um den Weg zu seiner Überschreitung zu ebnen.

An der Integration des Schweigens in die Literatur und die Musik läßt sich dies ablesen. Denn das Schweigen bei Cage verändert sowohl sämtliche Parameter der Produktion und Rezeption von Kunst als auch der Kategorien des Kunstwerks. Die Integration von Zufall und Unbestimmtheit, die das Schweigen bewirkt, lösen zum einen die Vorstellung vom intentionsorientierten Schaffensprozeß, zum anderen die der eingeübten Interpretationsformen auf. Denn sobald etwa literarische Situationen unbestimmt sind, muß jeder Leser/Hörer seine eigenen Erfahrungen mit ihnen machen, da das Werk als weitgehend unbestimmte Situation sich den Kategorien des Stils, des Geschmacks, der Erinnerung entzieht. Cage: *Die Schwierigkeit besteht darin, ein „Etwas“ zu machen, das frei ist von Geschmack und Gedächtnis.*¹⁴ Dieses „Etwas“ besitzt stets eine Form – *es gibt keinen Ort, wo sie nicht wäre*¹⁵ – doch widerspricht sie der tradierten Vorstellung von der Einheit des Werks. Das Werk wird zum – unwiederholbaren – Erfahrungsprozeß, der in sich die Kriterien der Vielfalt, der ungebündelten Aufmerksamkeit, der Dezentralisation und Hierarchieauflösung enthält. Damit aber widerstrebt es nicht nur der begrifflichen Erfassung – das faszinierte Erleben tritt an die Stelle des Wertens —, sondern auch dem Prinzip der Definition. Für Cage ist *die ganze Sucht nach Definition* ein Relikt der Renaissance, das der heutigen Situation – in der das Leben im wesentlichen als nicht-intentional erkannt wird – unangemessen ist.¹⁶

Die Integration des Schweigens in die Kunst erhält deshalb eine veränderte Bedeutung: sie erscheint als fruchtbares Mittel, um die tradierte logozentrische Ausrichtung des Ich-Bewußtseins in Frage zu stellen und den Begriff der (bürgerlichen) Subjektivität auszuhöhlen. Denn wird über die Akzeptierung des Schweigens die Erfahrung vermittelt, daß die Gesamtheit der menschlichen Existenz über den Radius des geistig (sprachlich) Erfasbaren hinausgeht, so verändert sich die Beziehung von Ich, Welt und Wörtern. Die Auflösung der aufs Wort bezogenen Bewußtseinsfixierung führt folgerichtig zu einer Abkehr vom Anthropozentrismus, der das bisherige Verhalten des Subjekts zur Welt bestimmte. Für Cage sind Musik, Literatur, Kunst „trivial“ und bar jeder Dringlichkeit, wenn sie anthropozentrisch – mit Selbstdarstellung befaßt – sind.¹⁷ Deshalb will er über die Kunst als Prozeß erfahrbar machen, daß *Bäume, Steine, Wasser, alles ausdrucksvoll ist. Ich sehe diese Situation, in der ich vergänglich lebe, als ein komplexes Einander-Durchdringen von Zentren, die sich ohne Unterlaß in alle*

¹⁴ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 233

¹⁵ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 203

¹⁶ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 79

¹⁷ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 167

*Richtungen fortbewegen.*¹⁸ Cage fordert die Auflösung und Zerstreuung des tradierten Ich-Bewußtseins, das sich im Sprechen als Einheit – als Selbstbesitz – wahrnimmt und von dieser Position aus die Welt und sich selbst beherrscht. An seine Stelle soll ein multiples, offenes, postpsychologisches „Ich“, fließend in seinen Erfahrungen, sich befreiend von Neigungen und Abneigungen, sich lösend vom Zwang permanenter Definitions- und Urteilsbildungen treten. Eine solche Veränderung des Ich-Bewußtseins ist jedoch nur durch konsequente Selbstdisziplin möglich, da der gesamte Kulturkontext der westlichen Gesellschaft ihr widerspricht. *Gib dich selbst auf, gib alles auf und tu, was du tun mußt*, fordert Cage missionarisch und sieht sich als Propheten, der über seine Kunst die Möglichkeit aufweist, daß das Leben grundlegend geändert und *jeder ein Künstler werden kann.*¹⁹ Zwar glaubt auch Cage nicht, daß dies – hier und heute – unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen zu erreichen ist, doch will er den Wunsch, die Sehnsucht, die Begierde nach diesem Zustand wecken. Indem Cage die Rolle des Publikums in seiner Prozeß-Kunst neu bestimmt, – es gibt in den späteren Werken, etwa in *Il treno di John Cage* (1978) keine Kontrolle des Publikums mehr, das Publikum wird zum Mitwirkenden – schafft er einen erlebbaren Übergang vom Konzipieren, *das Sache der total determinierten Menschen ist*, zum Perzipieren, *das etwas für den aktiven Rezipienten ist.*²⁰ Die Verwischung der Grenze zwischen Künstler und Nicht-Künstler entspricht dem Schwund der Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Alltag. Für Cage ist Kunst eine Lebensform, ein Lebensmittel. Sie ist für ihn nicht vom Leben isoliert, sondern aufs alltägliche Leben – aufs Denken, Fühlen, Handeln – bezogen. Deshalb fehlt der Kunst auch jener herausragende, ihren Schöpfer auszeichnende wie in Frage stellende Wert, den die Hierarchiebildungen der bürgerlich-rationalen Kultur ihr zuschreiben. Cages Werke wollen sich im Hier und Jetzt erfüllen, weil sie – das Beispiel der Integration des Schweigens in die Literatur und Musik zeigt es – an eine unmittelbare Weiterführung angebunden werden, die das Kunsterleben letztlich zum einmaligen Akt machen soll. Der Gedanke der Entwicklung bzw. der einer linearen Weiterführung weicht bei Cage dem Konzept der momentanen Verstreuung, der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der Einheit der Widersprüche. Zwar gibt es für Cage eine Zukunft der Kunst und Gesellschaft, doch diese Zukunft wird eher als Umschichtung schon gegenwärtig herrschender Bedingungen gesehen denn als grundlegend neue (unbekannte) Situation.

*Wenn das Leben gelebt wird, ist es nichts anderes als Gegenwart, der Jetzt-Moment.*²¹

Aufgabe der Kunst ist es, zu einem selbstverantworteten Leben in der

¹⁸ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 167

¹⁹ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 36

²⁰ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 33

²¹ Cage in: Kostelanetz, *Cage*, S. 123

Gegenwart zu führen, das es nicht mehr nötig hat, ein Leben zu leben, das die Gesellschaft – als Repräsentant des tradierten Ich-Bewußtseins – aus zweiter Hand gewährt. Daß dieses selbstbestimmte Leben zu leben ist, glaubt Cage nicht nur an den Veränderungen der Kunst ablesen zu können, sondern ebenso an den Veränderungen der gesellschaftlichen wie technologischen Entwicklung. Die Belege für sein Weltbild stützen sich immer wieder auf Arbeiten von Marshall McLuhan und Buckminster Fuller, die ein durch technischen Fortschritt bestimmtes Bild einer befriedeten Gesellschaft zeichnen. Dahinter steht die Überlegung, daß gesellschaftliche Veränderungen nicht durch das System sprengende Kritik positiv beeinflusst werden, sondern durch verantwortungsbewußte Formen der Bejahung. Indem der Kapitalismus als Widerspruch in sich begriffen wird, gilt es, ihn durch die Ausnutzung und Verschärfung dieser Widerspruchsstruktur voranzutreiben und zu überwinden. Deshalb verwendet Cage die allenthalben im Kapitalismus zu beobachtenden Auflösungstendenzen als Ausgangspunkt für einen Kunst- wie Gesellschaftsentwurf, der sich sowohl der Affirmation als auch der auf den Begriff gebrachten Kritik zu entziehen trachtet.²² Denn beide Positionen beinhalten für ihn eine Statik, die den dynamischen Aspekt der Wirklichkeit verfehlt und dem Streben nach permanentem Wandel widerspricht. Cage verzichtet auf den Gedanken der Einheit – des Werks, des Stils, der Person – ebenso wie auf den der Finalität. Auch will er keine Wahrheit sichtbar machen, sondern auf Wahres verweisen.

Im *Diary* von 1976 *How to improve the world. You will only make matters worse*) heißt es mit dem Blick auf den US-Krieg in Vietnam:²³

*Russel asks American citizens: Can you
justify your government's use in Vietnam
of poison chemicals and gas, the
saturation bombing of entire
country with jelly-gasoline and
Phosphorus? Napalm and Phosphorus
burn until the victim is reduced to
a bubbling mass. Ramakrishna said:
Given a choice between going to heaven
and hearing a lecture on heaven, people
would choose the lecture.*

Die im Original mehrfarbig gedruckte Montage rückt – einer Zufallsoperation entstammend – zwei Aussagen nebeneinander, die auf den ersten Blick kaum eine Gemeinsamkeit besitzen. Anklage und Aufklärung enthält die Textpassage, doch auch Kritik an dem Wunsch nach einer

²² Vgl. hierzu Daniel Charles, *John Cage oder Die Musik ist los*, Berlin 1979

²³ John Cage, *How to improve the world (You only make matters worse) Continued. Part three*, New York 1967

logozentrischen Erfahrung der Wirklichkeit, die permanent über die Welt spricht und sie damit im Status quo bestätigt. Zugleich aber *zeigt* die Passage eine Möglichkeit zur Überwindung dieses Zustandes. Denn die unausgesprochene Beziehung zwischen den beiden Zitaten entwirft ein Wirklichkeitsbild, in dem alles mit jedem verknüpft ist, auch wenn die Bedingungen dieser Verknüpfung nicht definiert werden. Das „Prinzip Montage“, das Cage hier verwendet, schafft eine Verbindung von Sprache mit Sprache vor dem Hintergrund eines unausgesprochenen Dritten, das als „stummes Wissen“ vorausgesetzt wird. Auf diesen Bereich des stummen Wissens zielen Cages literarische Verfahren der Irritation des logozentrischen Weltbildes. Denn die Verbindungen von Sprechen (Sprache) und Nicht-Sprechen (Schweigen) lösen die verinnerlichte Sehnsucht nach einer allumfassenden sprachlichen Erklärung der Welt auf und mindern die Angst, in einer Entfernung vom sprachbezogenen Bewußtsein das Ich – das Selbst – zu verlieren. Wer sich dieser, durchs literarische wie musikalische Werk vermittelten Erfahrung anvertraut, entdeckt eine zugleich verunsichernde wie verändernd-neue Sichtweise.

There is no such thing as silence. Wenn der Mensch verstummt, wenn er sich der sprachlosen Erfahrung hingibt, „spricht“ die Welt; eine „Sprache“ freilich, die nicht mehr als Projektionsraum der menschlichen Bewußtheit erscheint und nicht mehr durch die Begriffe unserer Bedeutungskultur oder die metaphorische Annäherung der Dichtung zu vermitteln ist. Das Schweigen wird zu einer eigenständigen, nicht ersetzbaren Form des Sprechens, dialektisch gebunden an ihr Gegenteil, die Sprache: Sprechen und Schweigen, ein Dialog gleichberechtigter Partner.

Diese Sicht, die – im Gegensatz zu Maurice Blanchot – dem Schweigen einen eigenen Raum zuweist, verändert nicht nur unseren Begriff vom Kunstwerk, sondern ebenso die Vorstellung über unsere Wahrnehmungsformen. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fiel der Kunst der Rolle des Ausdrucks und der Entfaltung des Selbstbewußtseins im Sinne des modernen Subjektbegriffs zu. Im 20. Jahrhundert erleben wir zunehmend die Auflösung dieser Rolle. Die Literatur versucht Möglichkeiten einer Gegenposition zum Bewußtsein. Sie negiert die tradierten Kategorien des Werks, sie irritiert die Konfiguration von Subjekt und Objekt, sie löst sich vom wirklichkeitsbezogenen wie metaphorischen Sprechen. Der Zufall dringt ins Werk ein, die ästhetische Gleichgültigkeit, die Selbstnegation als Kunst. In der als positive Erfahrung ausgewiesenen Beziehung zum Schweigen formuliert die Literatur dabei ihre pointierte Wende. Indem das Schweigen als ein Bestandteil der Dichtung akzeptiert wird, fordert es – im Hier und Jetzt – eine veränderte Wahrnehmung des Werks: denkentfernt und fasziniert, ein Moment der Gefährdung wie der Hoffnung, Ahnung einer unentfremdeten Wirklichkeit.

1962 gab John Cage eine revidierte Fassung seines Stücks 4_ 33á heraus.²⁴ Sie lautete:

O_ OOá

Solo, to be performed in any way by anyone

J = 108

N.W. INDIAN RATTLE

DRUMS (PLAY WITH FINGERS)

mf p

DRUMS

mf

TIN CAN WITH TACKS

mf p pp

Copyright © 1970 by Henmar Press, Inc.
373 Park Avenue South, New York, N. Y. 10016

²⁴ John Cage, 4_ 33á (No. 2) (O_ OOá), New York 1962 (Henmar Press Inc.)

GESINE SCHRÖDER

Fänge

Notizen zu und von Cage²⁵

Das alltägliche Leben trägt dazu bei, Himmel und Erde geschäftig voneinander getrennt zu halten.

Gleiche Längen (Sektionen) ergeben immer noch ein Vor-Form-Prinzip. Aus fröhlicher Motorik ist ein serenes „Stehenlassen“ geworden. Stellt sich der Unterschied zwischen späten und frühen Werken pauschal als einer zwischen Akzent-, Geräuschkonstruktionen für Metallinstrumente und einer Musik gehaltener Töne, ineinanderwirkender Tonhöhen dar, so konstatierte ich —abgesehen von der unlauteren und unangenehmen Assoziation personal vereiniger, dabei lebensgeschichtlich breit auseinander gelegter Wagnerscher Vorstellungen —, daß eine Klassizität erreicht wurde, die hindern könnte, bei allem Staunen über solch profunden Wechsel, zu fragen, ob es fürs Komponieren Cages noch einen Antrieb gibt oder wie er sonst sich nur gewandelt hat und, auf den Produktionsprozeß beschränkt, sich gut versteckt. Cage will seine Neigungen loswerden.

1. Zum späten: (Fünfte *Freeman Etude*)

Ideen können heutzutage nicht gestohlen werden. Den Ausschluß banaler Elemente zu vermeiden, taugt selten nur noch als Methode, *die Manier des Künstlers zum Zweck des Betrugers täuschend nachzumachen*. Betrügen und Stehlen läßt sich leichter, seit Manier und Ideen, nicht mehr selber ausgeschlossen, wieder ausschließen und eigenartig werden.

Man hört von Ton zu Ton, man hört über Gruppen von Tönen hinweg. Noch während ich dort bin, werde ich schon wieder woanders hingehen.

Man hört die Register für sich und innerhalb der Register einfachste melodische Linien. Die Etüden-Musik ist unaufgeregt, hat langen Atem. – (Oder gar keinen Atem. Atmet der bestirnte Himmel über uns?) Cage sieht Vergangenheit nicht als Kunst, sondern als Material an. Als Material kann

²⁵ Geschrieben erstens unter Verwendung von (teils durch Elisionen veränderten) Zitaten aus *John Cage* [KI] und *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen der Zeit* [KII] von Richard Kostelanetz, Köln 1973 und ²1991 sowie Ulrich Dibelius' *Moderne Musik I. 1945–1965* [D], München ³1984 und zweitens unter — die Anordnung wahrer — Verwendung je eines Wortes oder Satzzeichens pro Satz aus Dieter Schnebels Cage-Artikel im ersten Supplement-Band des alten MGG.

Die Seitenzahlen der Zitate (nach der Reihenfolge im Text): KI 175, KII 87, 97, KI 35, KII 104, 149, 61, KI 75, 52, KII 59, D 210, KI 162 f., KI 47, 52, KII 131, KI 52, 38, 39, 39, 55, 60, 65, KII 162, 84, KI 37, KII 135, KI 49, 49, KII 170, 170, 171, 171, 62, 63, KI 212, 113.

das Vergangene mit anderen Dingen zusammengebracht werden. Als Kunst müßte es für sich bleiben. So soll ich die Tradition mithören! Sein Werk ist nur verständlich, wenn man das Vergangene mitberücksichtigt. Es ist so, als ob man einem rollenden Ball hinterherläuft.

Instrumentale Technik und Steuerungsfelder stammen von dort her. Auch, was praktikabel ist und als solches gilt. Die Musik klingt durchgehört. Ich weiß nicht einmal, wie meine Musik klingt, bevor ich sie gehört habe.

Wenn ich die Noten lese, das Stück höre, es spiele, verflüchtigt sich das Wissen um den Produktionsprozeß; egal wird, ob dem Zufall oder etwas anderem vertraut wurde. Es passierte einfach.

Jemand anderes könnte sagen, daß meine ganze Hingabe an die Musik ein Versuch gewesen ist, die Musik aus den Fängen des A-B-A zu befreien. Als Text, gehört oder gespielt, bleibt die ABA-Form eine ABA-Form. Sie fängt nun nicht mehr die Musik. In ihr gibt es nichts, woran man sich erinnern soll.

Der Produktionsprozeß blieb außerhalb der Noten. Ich habe nie Vergnügen daran gefunden, etwas zu verstehen. Wenn ich etwas verstehe, kann ich nichts mehr damit anfangen. Cage versucht, Musik zu machen, die er nicht versteht (sagt er).

So könnte ich den Produktionsprozeß nicht einmal als Teil des Gespielten, Gehörten, Gelesenen ignorieren. Das Stück ist unter meinem Namen veröffentlicht. Er habe es geschrieben, sagt er nicht.

Mir fällt nichts mehr ein.

Die disziplinierte Befreiung des Komponisten vom Geschmack, von Vorlieben und Abneigungen, teilt sich anders dem nachträglichen, aus zeitlichem Abstand geworfenen wissenschaftlichen Blick mit (eifersüchtig auf das notwendige Scheitern großer Vorhaben wartend), als Cage es wohl gewünscht hat. Befreien darf sich der Komponist nur vom konventionellen Geschmack, von üblichen Vorlieben und Abneigungen, auch von eigenen. Mit meinen Gefühlen bin ich völlig zufrieden.

Es entsteht nichts, das gegenüber Geschmackvollem oder Geschmacklosem gleichgültig wäre, nichts, wofür ich keine Vorliebe oder Abneigung mehr haben könnte. Ich sehe, daß Cage durchs Experiment einen neuen Geschmack gefunden hat (es war nur eine Befreiung vom alten Eigengeschmack; aber die neuen Stücke schmecken auch, und wie!). Wir müssen jetzt frische Nahrung haben.

Ich entwickle eine neue Vorliebe (für Cage), es entsteht eine neue Abneigung (gegen den früheren geschmackvollen Geschmack). Ich renne von

einem Ort zum anderen, wie ein Huhn, man hat nun mit Cage was Besseres, dem man den Kopf abgeschlagen hat. Das geht allen so.

Ich kann analysieren, wie ich es auch bei den „intentionalen“ Stücken tue. Das wäre den Leuten am liebsten – verstehen Sie: daß ich gar nichts machte.

Die Stücke sträuben sich nicht dagegen. Ich habe mich geweigert und habe mich hingesezt,

das ist auch etwas, das es nicht mehr gibt,

Arme, Augen etc. an Stellen einsetzen, wo es sie vorher nicht gab.

Odila, 171 Tage alte Odila, fängt bei den *Freeman Etudes* an zu wimmern. *Amores* und *Constructions* mag sie. Sie wippt mit. Wenn ein schreiendes Baby oder ein hustender Zuhörer die Musik störend beeinflussen, dann wissen wir, daß es keine moderne Musik ist. Auch ein Programmtext ist nicht modern, wenn ein schreiendes Baby ihn störend beeinflußt.

Probehalter kehre ich den Gedanken um. Vielleicht ist die Intentionalität einer Komposition gar nicht Bedingung ihrer Analysierbarkeit, sind Cages Stücke wie intentionale analysierbar – (Einfacher könnte der Bezug nach außen kaum sein. Ich habe ganz bewußt versucht, die Stücke so schwierig wie möglich zu gestalten, weil ich der Ansicht bin, daß wir in unserer Gesellschaft mit sehr ernsthaften Problemen konfrontiert sind.) – intentionale wie nicht-intentionale unanalysierbar, ein Objekt, das er aus sich heraussetzt, das er uns vorsetzt und über das er dann lange Artikel schreiben muß, und so fort. Die Analyse produzierte (Konjunktiv) Blödsinn. Keinen höheren.

Sowas läßt sich auf Komponisten zurückfallen, die ganz anders sind als Cage (glaubt).

Angesichts des Textes verschwindet der Unterschied. Ich habe den Wunsch, den Unterschied zwischen Kunst und Leben einfach auszulöschen. Daß ich den späten Cage analysieren kann wie frühere „intentionale“ Musik, reizt zur Verdrehung: frühere Musik als intentionslos betrachten (außer Cages, derjenigen selbsterwählter Vorgänger und asiatischer). Locker. Wird „bewußt strukturierte“ Musik dadurch verlieren?

Natürlich war es anders. Es war vollkommen

anders finden, daß die Leute ihre Augen nicht mehr so häufig schließen wie früher.

2. Zum frühen (*Constructions*)

Dem Reichtum an Kombinationen steht eine geringe Zahl unterschiedlicher Werte gegenüber; denn es könnten zu viele Sachen passieren, die mich nicht interessieren. Aber die Arbeit mit beschränktem Material bleibt verborgen. Cage mag es, wenn die Dinge komplizierter sind, sodaß er begann, den strengen Rahmen von beispielsweise vierundzwanzig mal vierundzwanzig Viervierteltakten in Tendenzen einzugraben, die – spielerisch rotierend und systematisch in eins – vom auszubeutenden Instrumentarium her hauptsächlich haarscharf Danebenliegendes erzeugen. Was verwandt wirkt ob des beim Zählen kleinen Unterschieds – drei und fünf neben vier —, erlangt, wenn es ins simultane Erklingen eingepaßt wird mittels Streckens oder Stauchens dessen, was ein wenig kürzer oder länger ist, erst den Grad des Einzelnen. Das gibt es immer noch, die Grundfigur des vereinzelnden Zusammenfügens. Aber solche Stilmittel sind heute nicht mehr aktuell.

Es war alles sehr schwierig und sehr verwirrend. So immens das Maßnahmenregister, welches Ärmlichkeit garantiert (eine der Dimensionen, mit denen komponiert wird), so winzig das, was abfällt, wenn Musik die Gefühle und Gedanken des Komponisten ausschließt. Der Rest von Expressivität ist kindlich. Er hängt am Instrumentarium und reicht damit ins Szenische hinein.

In der Akzent-, Geräuschmusik sind die früheren Gewichte der Dimensionen verdreht. ABA-Dreiteiliges kommt nicht vor. Unpassend schon der Gedanke, es könnte vorkommen. Solch ein Flecken Erde ist kostbar, und es lohnt sich, haushälterisch damit umzugehen. Bald kündigen Cages Werke dem früheren Form-Ansinnen auf, und mit den Jahren geriet den vollendet Spritzenden die Provokation zur gewollten Atrophie. Über Form kann und soll keine Übereinstimmung erreicht werden. Sie ist eine Sache des Herzens.

Hier fängt der letzte Abschnitt mit den letzten sieben Wörtern an. Der Hauptfehler ist die Mickrigkeit des ganzen Ertrags. Wo Cage anstieß, ward er niemals verachtet, geheure Wunder wirkte zeitweise direkter Kontakt zum Schwarzwald.

TOM JOHNSON

Wie soll man John Cage aufführen?

Welcher zeitgenössische Komponist hat am stärksten unter schlechten Aufführungen zu leiden? Gordon Mumma meinte einmal, der in Aufführungen am häufigsten fehlinterpretierte Komponist sei John Cage. Auf den ersten Blick scheint Cage ein weniger geeigneter Kandidat für diese Auszeichnung zu sein, da seine Partituren gewöhnlich keine übermäßigen technischen Ansprüche stellen und er viele seiner Aufführungen persönlich überwacht hat – trotzdem hat Mumma wahrscheinlich recht.

Es ist zwar so, daß Cages Werke den Interpreten nicht in die Bewältigung spieltechnischer Probleme einzwängen, doch bieten sie ein hohes Maß an Entscheidungsfreiheit, und die meisten Interpreten können mit technischen Schwierigkeiten besser umgehen als mit der Freiheit. Was macht man zum Beispiel, wenn man in einer Violinklasse sitzt und sich der eher unbestimmten Anweisung konfrontiert sieht, auf dem Steg seines Instrumentes Klänge hervorzubringen? Die größte Versuchung war – und ist es wohl heute noch – das ganze Problem einfach abzuschütteln und zu meinen: „Wenn das alles ist, was ich zu tun habe, warum soll ich mich damit überhaupt 'rumärgern? Das verstimmt bloß meine Saiten.“

Auf der nächsten Stufe der Erleuchtung befindet sich der Musiker, der sich sagt: „Hey, das ist ja ganz anders. Dieser Bursche ist mit ziemlich allem einverstanden, was ich mache.“ Er sieht die darin liegenden humoristischen Möglichkeiten und wird dann versuchen, den Steg mit seinen Zähnen anzuknabbern, mit dem Regenschirm daraufzuschlagen oder irgend etwas ähnliches zu tun. Manchmal lassen Dirigenten derartiges geschehen – aus Angst vor Reaktionen des Publikums – im Glauben, es sei besser, eher das Stück als Scherz durchgehen zu lassen als das Abonnementspublikum zu verärgern, das sowieso nur wegen der Beethovensymphonie kommt. Was Cage in diesem Falle wirklich will, ist, daß der Geiger diesen Augenblick der Freiheit nutzt, um einfühlsam damit umzugehen. Das bedeutet: Beobachtung der Mitspieler, das Hören auf ihr Spiel – und daß man dann auf dem Steg etwas macht, was in den Zusammenhang paßt und zur musikalischen Wirkung beiträgt. Doch ein derart konstruktiver Umgang mit Cages Werk ist selten, und meiner Meinung nach gerade nicht nur in jenen Horten des Konservatismus, wo Cages Konzepte immer noch als radikal gelten, sondern selbst in Experimentalgruppen.

So hörte ich einmal den Versuch einer abenteuerlustigen Gruppe junger Komponisten aus Buffalo, an einem einzigen Abend Cages *Song Books* vollständig präsentieren zu wollen. Natürlich haben sie nicht die *Song Books* aufgeführt. Um dem gesamten Material gerecht zu werden, wären

wenigstens drei Abende erforderlich. Sie benutzten einfach die *Song Books* und die von ihnen gebotene Freiheit als Entschuldigung, ihr eigenes, unbrauchbares Theater zu machen; das Ergebnis war einer der langweiligsten Abende, die ich durchzuhalten versuchte. Ich vermute, daß viele im Publikum – von denen die meisten noch vor mir gegangen waren – angenommen haben, daran wäre vor allem John Cage Schuld.

Nach solchen Erfahrungen begrüßte ich besonders [...], daß [in dem rezensierten Konzert] keine verpatzten Einsätze, keine Clownerien, keine Abwehr zu spüren war. Die Musiker spielten einfach ihren Teil, übten ihre Freiheit in verantwortungsvoller, einfühlsamer Weise aus, und alles kam musikalisch richtig zusammen.

Das war besonders im Falle von *Atlas Eclipticalis* erfreulich zu hören, über das man sich lauthals beklagt hat, seit Leonard Bernstein im Februar 1964 versuchte, es mit den New Yorker Philharmonikern aufzuführen. Die dritte der vier Aufführungen könnte leicht die teilnahmsloseste Aufführung sein, die je ein Musikstück erfahren hat. Nach Calvin Tompkins

lachten und unterhielten sich die Musiker das ganze Atlas Eclipticalis hindurch; einige spielten Tonleitern oder Melodien statt ihres Notentextes, sangen oder piffen in ihre Kontaktmikrophone und zerstörten die elektronischen Geräte. [...]

[Wenn Cages Werke dagegen angemessen aufgeführt werden], erscheinen sie überhaupt nicht mehr spröde oder strittig. Sie klingen auch nicht nett. Cage ist nie nett. Doch sie werden zu hochmusikalischen, ausgewogenen Kompositionen und erhalten sogar ein gewisses Maß von Eleganz. Es ist ein phantastischer Gedanke, sich auszumalen, in welche Richtung Cages Karriere hätte sich wenden können und wie anders sein Ruf heute wäre, wenn seine Werke stets so aufgeführt worden wären. Aber das ist ein äußerst großes „Wenn“.²⁶

Deutsche Übertragung: Red.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Tom Johnson.

²⁶ Dieser Aufsatz ist zunächst als Rezension eines Cage-Konzertes des St. Paul Chamber Orchestra in der *Village Voice* vom 9. 2. 1976 erschienen und wurde um die speziell auf dieses Konzert bezogenen Passagen gekürzt. Er liegt jetzt in dem Sammelband *The Voice of New Music*, Eindhoven 1989, vor; dieser Band enthält auch Aufsätze zu anderen bei den INVENTIONEN '92 aufgeführten Komponisten — so z. B. das *A La Monte Young Diary* — worauf hier noch einmal hingewiesen sei. (Anm. der Red).

IVANKA STOJANOVA

Auf der Suche nach dem „Sinnenden Feuer“

Unter den zeitgenössischen Komponisten ist **Jean Claude Eloy** zweifellos der typisch nomadische und postmoderne Komponist²⁷. Sehr französisch (er ist Normanne mit möglichen spanischen Ursprüngen) und sehr interkontinental, da seine Tätigkeit als Komponist geographische Grenzen systematisch ignoriert; sehr postmodern, mit einer ungemein attraktiven Virtuosität im Zusammenspiel von Technologie und zeitgenössischer Musik – und gleichzeitig sehr „altertümlich“, denn er ist stark von alten außereuropäischen Traditionen geprägt: der Musik Indiens, Tibets und Japans...

Die Werke von Jean-Claude Eloy versuchen (mit allen dem Komponisten heute zur Verfügung stehenden akustischen und elektronischen Mitteln), die Entfernungen in Raum und Zeit aufzuheben. Sie unterwandern und überschreiten die alten Grenzen zwischen der westlichen Tradition (die keinesfalls zurückgewiesen, sondern voll akzeptiert wird) und der gelehrten außereuropäischen Musik. Vielleicht geht es darum, die Musik des Jahres 2000 zu erfinden, die Musik des „planetarischen Menschen“, die wahrscheinlich eine Erweiterung der verschiedenen musikalischen Zivilisationen sein wird, ineinander verschachtelt, sich durchdringend und in hohem Grade vermischt.

Die Tatsache, daß Eloy heute traditionelle Interpreten verwendet wie z. B. die Gagaku-Spieler und die Shōmyō-Sänger Japans, ist in seinem Werdegang als Komponist stark verwurzelt; selbst in seinen im Kontext der postseriellen Avantgarde komponierten Werke der sechziger Jahre erkennt man Besonderheiten der Klangmasse, welche die Spuren außereuropäischer Musik erkennen lassen...

Die Reaktion seiner beiden Kompositionsprofessoren (Darius Milhaud und Pierre Boulez auf die Partitur von *Étude III* (1962; für ein doppeltes klassisches Orchester, wie bei Beethoven – aber mit fünf Schlagzeugern) ist in bestimmter Hinsicht bezeichnend: *Sie machen ja Shōs* (Mundorgeln des Gagaku), sagt Milhaud; *Das ist wie das Leitmotiv der Shōs*, sagt Boulez, und beide meinen die komplexen, kontinuierlichen Texturen mit sehr feinen, internen Streicherausschmückungen, die dann abrupt von den Blasinstrumenten unterbrochen werden: ihre großen, sich harmonisch verändernden und ständig anwachsenden Crescendi, die dennoch eine Art vielfarbiges Klangkontinuum bilden.

Dies ist auch der Fall in *Équivalences* (1963) für 18 Instrumente. Vor allem das zweite Drittel des Werkes integriert Strukturen gleichen Ursprungs:

²⁷ Im Sinne von Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979) und nicht im Sinne einer restriktiven und willkürlichen Gruppierung einiger Komponisten.

Anamorphosen *akustischer Gesten*, wie es der Komponist ausdrückt. Harmonische Blöcke oder Felder von sechs Tönen verändern sich ständig gemäß den in Funktion der Anzahl gemeinsamer Töne in der Aneinanderreihung der Akkorde erstellten Möglichkeitsskalen. Unbewußt übernimmt Eloy zu jener Zeit eines der strukturellen Grundprinzipien des Gagaku.

Faisceaux-Diffractions (1970). In diesem Werk sind die 28 Instrumente in drei sehr isomorphe Orchester aufgeteilt, was die räumliche Behandlung der gleichen musikalischen Substanz ermöglicht, das Prinzip einer langsamen und mehr oder weniger variablen Wiederholung der Harmoniefelder entwickelt sowie eine sich ständig vervielfachende chromatische Ornamentierung unterstützt: Synthese und Spannung zwischen Variation und Wiederholung, die Suche nach dem Gleichgewicht zwischen der Ausuferung der Schrift und der für die Information notwendigen Wiederholung.

Die Behandlung des orchestralen, vokalen, elektronischen Tones und seine Projizierung in die zeitliche Dimension (die Form) beruht bei Eloy oft auf einer eindeutig gerichteten, ebenfalls von der außereuropäischen Musik geprägten Geste (z. B. das Prinzip des Aufbaus der indischen Ragas mit ihren *Alaps*, von schwindelerregend virtuosen Improvisationen gefolgt).

Kâmakalâ (1971; Chöre, Orchester, drei Dirigenten) ist in Wirklichkeit ein einziges, mehr als dreißig Minuten andauerndes, auf alle Dimensionen der Klangorganisation übergreifendes Crescendo und illustriert den absolut kontinuierlichen Prozeß der akustischen Energie. Die Exploration der zunehmend komplexeren Klangmasse führt in ihrem fortschreitenden Aufbau zu einem Pseudo-Zitat: zu einer sehr versteckten Anspielung auf ein Stück des Gagaku-Repertoires (auf das Stück *Etenraku*), welches aber durch Chromatisierung, Zersplitterung und Vermischung in der Textur der drei Orchestergruppen bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist.

Der Einsatz der Stimmen bei Eloy entspricht ebenfalls der Notwendigkeit einer planetarischen Öffnung der vokalen Techniken und steht weder im Zusammenhang mit dem Verfahren des Zitates noch mit der Collage. Am Anfang von *Kâmakalâ* sind es sehr tiefe, an die Musik tibetanischer Mönche erinnernde Stimmen, und in *À l'approche du feu méditant* (1983; eine Produktion des Nationaltheaters Tokyo) denkt man an Stimmen buddhistischer Shômyô-Mönche.

Die Faszination Eloys für außergewöhnliche und nicht-standardisierte Klangsituationen kommt in einem Werk wie *Anâhata* (1986) voll zum Ausdruck.

Das instrumentale Material besteht aus den Blasinstrumenten des Gagaku, aber sonst existiert – außer dem spezifischen Charakter der Instrumente – keinerlei Beziehung zum üblichen Stil dieser Musik.

Das vokale Material stützt sich auf eine andere Tradition, die des Shômyô-Gesanges, nacherlebt und verwandelt, um eine freie und „geschriebene“ Komposition zu erreichen (wie im ersten Teil von *À l'approche du feu méditant*, dessen mit besonderer Graphik ausgestattete Partitur eine historische Premiere darstellte).

Die sehr strukturierte, instrumentale und vokale Interventionen einrahrende elektroakustische Komponente wurde mit den technischen Mitteln verschiedener europäischer Studios (Amsterdam, Berlin, Genf usw.) ausgearbeitet, ausgehend von konkreten Materialien, Tönen des Shô, Stimmen, zahlreichen metallischen Schlaginstrumenten (Bonshô), Naturgeräuschen usw. und eine breite Palette von komplexen Schlaginstrumenten Asiens (vor allem aus Thailand, China, Korea, Japan).

Anâhata führt demnach – in Interaktion und gegenseitiger Erweiterung – zur Widerspiegelung sehr verschiedener Klangwelten und verschiedener Organisationssysteme des Klangmaterials: Chromatik – Diatonik – Pentatonik – Mikro-Chromatik der ineinandergreifenden und nicht-temperierten Räume – Geräusche der Schlaginstrumente und „abstrakte“ elektronische Töne.

Seiner eigenen Natur treu, verbannt Eloy jegliches banale Zitat zugunsten der einigenden und formalen akustischen Geste, welche die Verwandlung der Klänge in dem Endprodukt seiner sonoren Alchimie sichert.

Die Werke folgen einander in einer manchmal wirklich globalen Ergänzung. *Kâmakalâ* ist gedacht als eine progressive Entfaltung der ursprünglichen, vitalen Kraft – wie die Geburt der Welten. *Shânti* (1972/73; elektroakustische Komposition) ist Ausdruck dieser widersprüchlichen Energie in ihren langen Metamorphosen durch die Unendlichkeit. Angelegt wie ein Werk der Kategorie „ewige Wiederkehr“, kann sich *Shânti* durch sich selber einen Wiederbeginn schaffen, aber auch an dem Punkt enden, wo ein neues *Kâmakalâ* beginnt.

In ähnlicher Weise folgen sich *À l'approche du feu méditant* und *Anâhata* gemäß der Logik der Bewegung innerhalb derselben Galaxie. Es ist eine neue, in der kompositorischen Entwicklung Eloys notwendige Etappe auf dem unwiderstehlichen, leidenschaftlichen und faszinierenden Weg auf das Unaussprechbare zu, auf diese tiefe, in zahlreichen Zivilisationen verwurzelte Wahrheit des Individuums. Er vermittelt uns, den Zuhörern, den Eindruck, an der Feier eines heiligen Rituals teilzunehmen, in dem die Zeit stillsteht.

In den langsamen Spiralen der „kosmischen Zeit“ ignorieren die Werke Eloys die engen Grenzen der Stücke für eine normale Konzertdauer. Sie dauern zwei, drei, vier Stunden, wie etwa das elektroakustische Werk *Gakuno Michi* (1977/78) oder die vier Akte des imaginären Rituals *Yo-In* (1980): der lange Weg eines Schlagzeugers durch mehr als 100 Instrumente, eingebaut in ihre elektroakustische Spiegelung/Verwandlung.

Im Gegensatz zu den statischen Klanggeweben der Minimalisten beruht die Kompositions-Strategie Eloys auf den großen maximalistischen Klanggebäuden, auf einer Strategie des aufbauenden Prinzips der Kontraste (über weite Entfernungen, durch ausgedehnte Verwandlungen) und basiert auf einem zutiefst dialektischen Prozeß mit der Absicht der Integration der Gegensätze in ein kohärentes Gesamtwerk. Momente großer Gewalt und sehr verdichteter Bewegung verwandeln sich in abstuften Prozessen in durchsichtige, meditative, fast unbewegliche Räume gemäß einer gestuellen Logik der Entfaltung der Gegensätze, ihrer Vielfalt und ihrer Integration in das große Ganze.

Die wirkliche Größe dieser Musik liegt weder in ihrem weltumfassenden Elan noch in der Vielfalt der raffiniertesten Mittel und Techniken, weder in der Virtuosität des Komponisten noch in der Weite seiner Werke – es ist jene außerordentlich menschliche Dimension, die den Computers-Virtuosen abhanden gekommen ist.

Die Werke Eloys tauchen uns ein in das „einzigartige Gold“, wo wir den Phantasien des Erwachsenen, des Kindes, des Jugendlichen wiederbegegnen, der Suche nach uns, in uns selbst und in der Welt. Es ist jene nomadische, postmoderne, ewige und vor allem zutiefst menschliche Dimension, die die Anziehungskraft dieser „Spiralen der selben Galaxie“ ausmacht. Sie ist stets auf der Suche nach dem „Sinnenden Feuer“: *...Seine Meditation ist das Herz, d. h. die Weite der Welt, die erhält und beschützt*²⁸

²⁸ Heidegger: Aletheia, Kommentar zu Heraklit.

Ausstellungen

18. 1. – 16.2.1992
daadgalerie
Eröffnung: 17.1.1992, 21.00 Uhr

TAKEHISA KOSUGI

Klanginstallationen

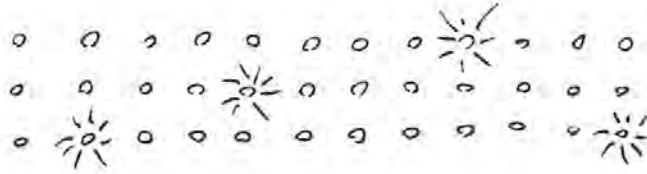
Die Ausstellung in der daadgalerie ist vom 18. 1. bis zum 16. 2. 1992
täglich von 12.30 Uhr bis 19.00 Uhr geöffnet.

Eintritt frei

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog

Takehisa Kosugi Installations münchen, 1991

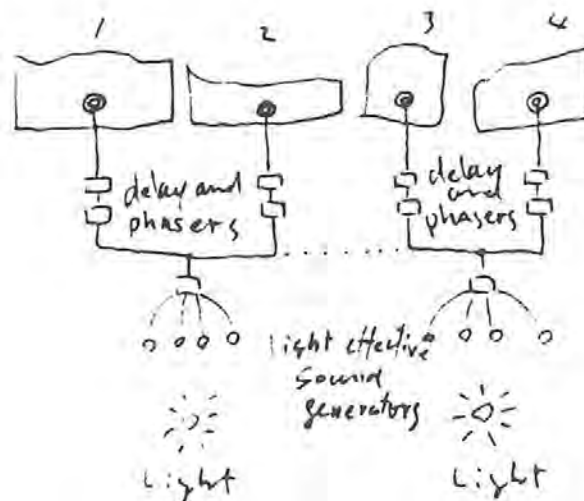
Part 1)



Interspersion

30 to 40 electronic click generators emit slow pulsations of sound and light to produce an audio-visual intersection of rhythmic variety.

Part 2)



Modulation

Light and sound interact with each other through sound-to-light and light-to-sound sensor/actuators, while delay-lines/phase-shifters and sound transducers/resonators produce multiple transformations of electronic sound patterns.

Sonntag, 2. 2. - 8. 3. 1992
Ruine der Künste
tägl. 14.00 - 18.00 Uhr

LA MONTE YOUNG / MARIAN ZAZEELA

Dream House

RUINE DER KÜNSTE 2.2. 1992 - 8.3. 1992
Öffnungszeiten tägl. 14.00 - 18.00 Uhr

Eintritt frei

La Monte Young / Marian Zazeela:

Dream House (1962- ...)

Sound & Light Environment.

Eine Zeit-Installation, bemessen von einer Auswahl von andauernden Frequenzen in Klang und Licht

The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36;

With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28

(26. 11. 1991, Nachmittag, Berlin - 23. 12. 1991, ca. 1.00 Uhr, New York City)

Transfigured Light (1992)

MARIAN ZAZEELA

Sculpture. Untitled (1992) aus Still Light

Neon. Dream House Variation III

Magenta Day / Magenta Night
Environment

Jim Conti, Tom Dale Keever (Beleuchtung), David Rayna (Synthesizer-Entwurf), Matthias Kirschke (Technische Ausführung)

Produktion mit Unterstützung der MELA Foundation, New York

Dank an Heiner und Philippa Friedrich, Jim Conti, David Farneth, Rudi Stern .

© La Monte Young / Marian Zazeela

LA MONTE YOUNG & MARIAN ZAZEELA

Andauernde Klang-Licht-Environments

Etwa 1962 hatte La Monte das Konzept eines Dream House formuliert, demgemäß ein Stück andauernd gespielt und letztendlich als ein „lebendiger Organismus mit einem eigenen Leben und einer eigenen Tradition“ in der Zeit existieren würde. Ein Großteil unserer Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Zeit und Medium, oder direkt mit Zeit. Zeit ist so wichtig für das Erleben und Verstehen dieser Arbeit, daß die Ausstellung eigens gestaltet wurde, um Besuchern Gelegenheit zu geben, lange Zeiträume im Environment zu verbringen und vielleicht während der Zeitspanne seiner Einrichtung mehrmals wiederzukehren. Dem Grundsatz entsprechend, daß musikalische Stimmung eine Funktion der Zeit ist (vergleiche hierzu das Beiheft zum Album *The Well-Tuned Piano*, Seite 7), könnte es notwendig sein, die Frequenzen über eine lange Zeitperiode hinweg zu erleben, um das eigene Nervensystem darauf einzustimmen, harmonisch mit den Frequenzen des Environments zu schwingen.

Im August 1963 zogen wir in ein Loft in der Church Street in New York. Das wurde unser erstes *Dream House*-Modell. Hier probte unsere Gruppe, The Theatre of Eternal Music, regelmäßig über die Jahre hinweg und gab gelegentlich private Konzerte. Und hier konnten wir im September 1966 unser erstes richtiges andauerndes elektronisches Klang-Environment einrichten. Studien über die Langzeiteffekte von andauernden periodisch- und fast-periodisch-zusammengesetzten Schallwellenformen hatte es unseres Wissens noch nicht gegeben. La Montes vorangegangene musikalische Arbeit mit Klängen langer Dauer führte langsam in diese Richtung, bis wir die Möglichkeit bekamen, Generatoren, Oszilloskope, Verstärker und Lautsprecher zur Einrichtung von andauernden Frequenz-Environments zu verwenden. Ein Environment aus konstant periodischen Schallwellenformen erhielten wir fast ohne Unterbrechung von September 1966 bis Januar 1970 aufrecht. Obwohl das Environment während dieser Zeit gelegentlich abgedreht wurde, um „anderer Musik“ zuzuhören und um die Kontraste solch ausgedehnter Klangperioden mit Stille zu untersuchen, erklangen die Zusammenstellungen von Frequenzverhältnissen oft 24 Stunden am Tag über mehrere Wochen oder Monate am Stück. Wir sangen, arbeiteten und lebten in dieser harmonisch gestimmten akustischen Umgebung und untersuchten die Wirkung auf uns selbst und auf verschiedene Gruppen von Leuten, die eingeladen wurden, einige Zeit mit den Frequenzen zu verbringen.

Wir haben Klang-Licht-Environments mit unseren Kurzzeit-Modell *Dream Houses* in den Vereinigten Staaten und in Europa vorgeführt. Dazu hatten wir im Juli 1969 erstmals Gelegenheit, in der Galerie Heiner Friedrich in München. In den Jahren danach richteten wir Aufführungen, die zwischen vier und einhundert Tage andauerten, an folgenden Orten ein: A 37 90 89, Antwerpen; Rice University Institute for the Arts, Houston; Foundation Maeght, St. Paul de Vence; Galleria LP 220, Turin; Metropolitan Museum of Art, New York; documenta 5, Kassel; 20. Olympische Spiele, München;

University of Illinois, Urbana; Contemporanea Festival, Rom; Galerie Heiner Friedrich, Köln; The Kitchen, New York; Dia Art Foundation, 141 Wooster Street, New York. Bei allen diesen Installationen waren die Klang-Environments Unterabschnitte von *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery* aus *The Tortoise, His Dreams and Journeys*. In der sechsjährigen *Dream House*-Installation in der Harrison Street wendeten wir dann zum ersten Mal das Konzept eines andauernden elektronischen Klang-Environments auf eine Menge von Frequenzen aus *The WellTuned Piano* an. Danach präsentierten wir Akkorde aus dem *WellTuned Piano* beim Kölner Kunstverein und bei der 30-Jahre-Retrospektive bei der Dia Art Foundation, 155 Mercer Street, New York.

Obwohl das eigentliche Konzept des *Dream House*, eines Stückes, das andauernd gespielt würde, schon 1962 ausgearbeitet war, war es nicht möglich, an etwas ambitionierteres als unser Modell-Kurzzeit*Dream-House*-Format zu denken bis 1975, als die Dia Art Foundation die Suche, Gestaltung und den Aufbau von längerfristig verfügbaren Örtlichkeiten zur Aufführung unserer Hauptwerke unterstützte. 1979 eröffneten sich weitere Möglichkeiten, indem die Harrison Street 6 für Live-Performances, Ausstellungen und Langdauer-Klang-LichtEnvironments verfügbar wurde. In der Harrison Street 6 waren wir in der Lage, unser am weitesten entwickeltes *Dream House* durchzuführen, mit vielfachen, aufeinander bezogenen Klang-Licht-Environments in verschiedenen Räumen auf verschiedenen Stockwerken, mit Mengen von Akkorden und Lichtern, die sich in Fluren und Nischen trafen und vermischten, um neue und komplexere Schnittmengen von Frequenzen in Klang und Licht hervorzubringen.

Das einjährige Environment *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base)* aus *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119 in Time Light Symmetry*, 1989-90 als ein Auftrag von Heiner Friedrich durchgeführt von der Dia Art Foundation im 22nd Street Exhibition Space in New York City war unsere radikalste Klang-Licht-Arbeit bis dahin, und die längste Installation seit dem Harrison Street- *Dream House*.

Das fünfwöchige Environment *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28 / Primary Light (Red/Blue)* September bis Oktober 1990 im Espace Duguay, Paris war ein weiterer radikaler Schritt, indem es um zwei Oktaven in der Teiltonreihe höher liegende Primzahlen benutzte, und spezifischer, indem es nur Zwillings-Primzahlen benutzte.

Das fünfwoöchige Environment, von Februar bis März 1992 in der Ruine der Künste, von *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 24, 56 and 28* ist noch radikaler, denn es verwendet Primzahlen aus der gegenüber *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 2; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* nächsthöheren Oktave, und noch spezifischer, denn es verwendet nur jene

Zwillings-Primzahlen, die auch Young'sche Zwillings-Primzahlen sind.

LA MONTE YOUNG

The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152;

448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36;

With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28

(26.11.1991 Nachmittag, Berlin – 23.12.1991 ca. 1.00h, New York City)

Dies ist die Uraufführung von *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28*, eines Environments aus periodisch zusammengesetzten Schall-Wellenformen, die mit der Spezialanfertigung eines Rayna CB-1-Intervall-Synthesizers aus digital generierten Sinuswellenkomponenten erzeugt werden. In diesem Werk ermöglicht der Rayna CB-1-Synthesizer die Realisierung von Intervallen, die von derartig hohen Primzahlen abgeleitet sind, daß es nicht nur unwahrscheinlich ist, daß jemals diesen Intervallen bereits gearbeitet wurde, sondern auch höchst unwahrscheinlich, daß jemand sie je gehört oder sich auch nur die Empfindungen vorgestellt hat, die sie hervorrufen.

The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 ist eine Teil des größeren Werkes *The Young Prime Time Twins* (26.11.1991, Berlin – Gegenwart, New York City), das wiederum Teil des noch größeren Werkes *The Prime Time Twins* (Januar 1989 – Gegenwart, New York City) ist. *The Prime Time Twins* ist aus Zwillings-Primzahl-Frequenzen komponiert, die auf die Teiltonreihe innerhalb der Bereichsgrenzen 7 bis 9 und verschiedenen Aufwärts-Oktavtranspositionen dieses Bereichs gestimmt sind.

Zwillings-Primzahlen sind jene Paare aufeinanderfolgender Primzahlen, die um nicht mehr als zwei voneinander entfernt sind, zum Beispiel 29 und 31, 59 und 61, und 137 und 139. „Young'sche Zwillings-Primzahlen“ sind definiert als jene Paare aufeinanderfolgender Primzahlen, die nicht mehr als zwei voneinander entfernt sind und die mindestens eine „Young'sche Primzahl“ enthalten.

„Young'sche“ Primzahlen erzeugen das musikalische Intervall einer Sekunde, die um eins kleiner (tiefer) ist als das gebräuchliche Intervall (wie etwa von *c* nach *h* in der allgemeinen Musiklehre). Um eine Oktave hochtransponiert erzeugen diese Primzahlfrequenzen das Intervall einer Septime, die über dem vertrauten Intervall liegt. Mich haben schon immer interessiert diese Typen von Sekunden und Septimen interessiert. Ein Beispiel für diesen Typ Primzahl ist der siebte Teilton, der ist um eins kleiner als acht, drei Oktaven über dem Grundton einer Teiltonreihe. Da Acht im Oktavverhältnis zum Grundton steht, handelt es sich ganz offenbar um ein sehr vertrautes Intervall.

Als ich mit der Mathematikerin Christer Hennix über diese Primzahlen sprach, verglich sie diese mit den Mersenne'schen Primzahlen der Form $2^p - 1$, mit p aus einer (geeigneten) Untermenge von Primzahlen. Ich hielt dagegen, daß die Primzahlen, an denen ich interessiert war, Elemente einer Menge größerer Mächtigkeit seien. Eine der Mengen von Primzahlen, an denen ich interessiert war, definierte ich dann als die Primzahlen der Form $p \times 2^n - 1$, mit p als beliebiger Primzahl und n als einer beliebigen natürlichen Zahl. Zum Beispiel: $2 \times 2^4 - 1 = 31$, und $2 \times 2^6 - 1 = 127$. Als Frau Hennix sich mit dieser Gruppe von Primzahl zu beschäftigen begann, nannte sie sie die „Young'schen Primzahlen“ (in Analogie zu den Mersenne'schen Primzahlen), später dann \mathbf{P}_y . Nachdem ich mit einigen Intervallen, die auf diese Weise erzeugt werden konnten, gearbeitet hatte, bemerkte ich, daß es bestimmte Primzahlen gab, an denen ich besonders interessiert war – wie etwa 71, das um eins kleiner war als 72 – die aber mit der Formel $p \times 2^n - 1$ nicht erzeugt werden konnten. In der Folge entwickelte ich eine Primzahlmenge der Form $p \times m^n - 1$, mit p als einer beliebigen Primzahl, m als einer beliebigen natürlichen Zahl, die keine Potenz von 2 ist, und n als einer beliebigen natürlichen Zahl größer als 1. Zum Beispiel: $2 \times 3^2 - 1 = 17$, und $2 \times 6^2 - 1 = 71$. Wir bezeichneten diese zweite Menge von Primzahlen als \mathbf{P}_{yII} und benannten die erste Menge ($p \times 2^n - 1$) um in \mathbf{P}_{yI} .

The Young Prime Time Twins ist aus Young'schen Zwilling-Primzahl-Frequenzen komponiert, die auf die Teiltonreihe innerhalb der Bereichsgrenzen 7 bis 9 und verschiedenen Aufwärts-Oktavtranspositionen dieses Bereichs gestimmt sind.

The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 ist komponiert aus Young'schen Zwilling-Primzahl-Frequenzen in den Bereichen 896 bis 1152; 448 bis 576; 224 bis 288; 112 bis 144; 56 bis 72; 28 bis 36; mit den Bereichsgrenzen 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 (im folgenden zitiert als YPTTR 28-1152-Definition). Achtzehn Primzahlen genügen der obigen YPTTR 28-1152-Definition. Von diesen achtzehn liegen vier innerhalb des Bereiches 896 bis 1152, vier liegen innerhalb des Bereiches 448 bis 576, sechs liegen innerhalb des Bereiches 224 bis 288; keine liegt innerhalb des Bereiches 112 bis 144, zwei liegen innerhalb des Bereiches 56 bis 72, und zwei liegen innerhalb des Bereiches 28 bis 36.

Der Rayna CB-1-Synthesizer ermöglicht Varianten von *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28*, die eine bessere Abstimmung des Klang-Environment auf die akustischen Gegebenheiten des jeweiligen Raumes erlauben. Diese Varianten könnten solche alternativen Möglichkeiten umfassen wie etwa: den Ausschluß der Bereichsgrenzen 1152, 576, 448, 288, 224, 56 und 28 als hörbare Frequenzen, den Gebrauch verschiedener geeigneter tieffrequenter Bordunbässe wie etwa des

Verhältnisses 8, also 50 Hz, oder des Verhältnisses 7, was sowohl eine Young'sche Primzahl als auch die kleinste Primzahl in den erzeugenden Ausdrücken für die unteren Bereichsgrenzen 448, 224, 56 und 28 ist. Während der Vorbereitung in den Wochen vor der Eröffnung des Environments in der Ruine der Künste werden diese Variationen ausgehört und entsprechend ihrer akustischen Wechselwirkung mit der Architektur ausgewählt werden.

Die fünfundzwanzig Frequenzverhältnis-Übereinstimmungen, die *The Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 ausmachen, beinhalten zehn Young'sche Primzahlen: 7 (repräsentiert in den Oktav-Vielfachen 28, 56, 224, 448), 31, 61, 241, 271, 283, 463, 523, 1051 und 1093. 7, 31, 61, 271, 283, 463, 523, 1051 und 1093 erfüllen die Bedingungen für P_{yI} ($p \times 2^n - 1$), und 241 erfüllt die Bedingungen für P_{yII} ($p \times m - 1$). Die Mersenne'schen Primzahlen (gemäß $2^p - 1$) machen eine Teilmenge von P_{yI} aus, und die Mersenne'schen Primzahlen 7 und 31 sind Teil jener Frequenzverhältnis-Übereinstimmungen aus P_{yI} , die *The Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 ausmachen. Die übrigen neun Primzahlen, die in *The Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 vorkommen, sind allerdings weder Elemente der Menge P_{yI} noch von P_{yII} . Nur sieben weitere Frequenzverhältnis-Übereinstimmungen werden in *The Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 verwendet: 1152, 576, 448, 288, 224, 56 und 28.

1152 läßt sich zu 9×2^7 zerlegen und ist die obere Grenze von *The Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28.

576 läßt sich zu 9×2^6 zerlegen.

448 läßt sich zu 7×2^6 zerlegen.

288 läßt sich zu 9×2^5 zerlegen.

224 läßt sich zu 7×2^5 zerlegen.

56 läßt sich zu 7×2^3 zerlegen.

28 läßt sich zu 7×2^2 zerlegen.

Die Bereichsgrenzen 896 bis 1152; 448 bis 576; 224 bis 288; 112 bis 144; 56 bis 72; 28 bis 36 basieren alle auf Oktav-Vielfachen des 9/7-Intervalls, eines Intervalls, dem ich mich gewidmet habe, seit es eine herausragende Rolle in der 1964-er Version von *The Well-Tuned Piano* (1964-73-81-Gegenwart) spielte. 1967 wurde dieses 9/7-Intervall zum Bereich 56 bis 72; das waren die äußeren Grenzen von *5 V 67 6:38 PM NYC* (1967), eines Kompositionsauftrags des verstorbenen Robert C. Skull; und im Januar 1989

wurde das 9/7-Intervall zum Bereich 112 bis 144 vervielfacht, um die äußeren Grenzen für *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* (1989) abzugeben.

Die stetige Entwicklung des Intervalls 9/7 in meiner Musik ist aus meinem langjährigen Interesse an den Verhältnissen 9/8 und 8/7 erwachsen, und in der Tat produzieren ja diese Intervalle zusammen 9/7 ($8/7 \times 9/8 = 9/7$).

9 ist eines der großen Frequenzverhältnisse der Musikgeschichte. Seit meinen frühesten Kompositionen hat es eine wichtige Rolle in meiner Musik gespielt. Im Fall der *Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* macht 9/8 das eigentliche Wesen des Werkes aus. Wie *The Well-Tuned Piano, Map of 49's Dream the two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery* (1966 - Gegenwart) aus *The Tortoise, his Dreams and Journeys*, (1964 - Gegenwart), *The Orchestral Dreams* (1985), *The Subsequent Dreams of China* (1980) und *The Four Dreams of China* (1962) hatte *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* eine lange Entwicklungsgeschichte. Eigentlich erwachsen die *Symmetries* aus meiner Suche nach Wegen, in *The Four Dreams of China* das Intervall der großen Sekunde 9/8 zu unterteilen. In *The Four Dreams of China* und einigen meiner anderen Werke habe ich mit verschiedenen Teilern mit der großen Sekunde 9/8 gearbeitet, etwa mit 18/17 für 18/16, 36/35 für 36/32 und 63/62 für 63/56.

Ein untypischer Aspekt von sowohl *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* als auch *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* ist die Tatsache, daß es von meinen Kompositionen, die das 9/7-Intervall in den Vordergrund stellen, die ersten sind, die nicht das Intervall 9/8 als elektronisch oder akustisch erzeugten Ton faktisch einbeziehen. Dennoch mögen verschiedene Oktavtranspositionen der Grundfrequenz in der stattlichen Ansammlung von resultierenden Kombinationstönen vorkommen, die als Komponenten der von den elektronisch produzierten Tönen generierten Hüllkurve wahrgenommen werden, und manche dieser Kombinationstöne könnten ein implizites 9/8-Intervall erzeugen mit den oberen Grenzen 1152, 576, 288, und im Fall der *Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28*, mit der oberen Grenze 144. Da aber Kombinationstöne normalerweise nicht so laut sind wie Töne, die elektronisch erzeugt werden, wird wohl keines dieser impliziten 9/8-Intervalle eine Präsenz vergleichbar der der elektronisch erzeugten Töne besitzen.

Der Differenzton mit der Differenz 2 ist potentiell einer der stärksten Kombinationstöne, der von einer Reihe Zwillings-Primzahlen erzeugt werden kann, weil jedes Paar Zwillings-Primzahlen diesen Differenzton erzeugen wird: zum Beispiel $31-29 = 2$, $61-59 = 2$, $523-521 = 2$, und so weiter für alle Zwillinge. Dieser Differenzton von 2 könnte, zumindest theoretisch,

ein Verhältnis von 2 erzeugen, mit den oberen Grenzen 1152, 576 oder 288, alles Potenzen von 2×9 . Und obwohl sich in *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* 9 Young'sche Zwilling-Primzahl-Paare finden, die den Differenzton der Differenz 2 neun mal verstärken, ist die Grundfrequenz für die Klang-Environment Präsentation dieser Reihe von Primzahlen in der Ruine der Künste sehr tief, 6,25 Hz, was den Differenzton der Differenz 2 ebenfalls sehr tief werden läßt ($2 \times 6,25 = 12,5$), und deshalb wird er nicht als ausgehaltener Ton wahrgenommen, sondern eher als Schwankungsfrequenz.

Strukturell allerdings ist das Intervall von $9/8$ sowohl in *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* als auch in *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* von großem Gewicht, indem nämlich dieses Intervall verwendet wurde, um zu entscheiden, welche der oberen und unteren Grenzen der Bereiche 896 bis 1152; 448 bis 576; 224 bis 288; 112 bis 144; 56 bis 72; 28 bis 36 mit den Zwilling-Primzahlen, die der Definitionen für diese Werke genügen, elektronisch erzeugt würden, um als Sinuswellen zu erklingen. Und, nachdem ich zuerst durch Aushören herauszufinden suchte, welche dieser oberen und unteren Grenzen „gut klingt“, war die resultierende Regel, die ich ableitete, die folgende: nur jene oberen Grenzen würden zum Erklingen ausgewählt werden, die den Definitionen genügende Zwilling-Primzahlen in einem Bereich von $8/9$ unter sich hatten, und nur jene unteren Grenzen würden zum Erklingen ausgewählt werden, die den Definitionen genügende Zwilling-Primzahlen in einem Bereich von $9/8$ über sich hatten. Ein Beispiel: Die obere Grenze 72 klang, dem Akkord hinzufügt, „nicht gut“, und es waren keine Zwilling-Primzahlen im Bereich von $8/9$ unter 72 ($72/64$); dasselbe traf zu für 36. Desgleichen finden sich keine Zwilling-Primzahlen im $9/8$ -Bereich oberhalb der Grenze 112. Deshalb wurden diese Grenzen, 72, 36 und 112 nicht ausgewählt, um von elektronischen Klangerzeugern zum Tönen gebracht zu werden.

Seit seinem Beginn im Jahre 1964 hat *The Well-Tuned Piano* die symmetrische Tetrade 72, 64, 63, 56 eingeschlossen, die innerhalb des $9/7$ -Intervalls 72 bis 56 definiert ist. $72/64$ kürzt sich zu $9/8$ und $63/56$ kürzt sich $9/8$, während $72/63$ sich zu $8/7$ und $64/56$ sich ebenfalls zu $8/7$ kürzt, wodurch sich Symmetrien von sowohl 78 als auch $8/8$ über und unter dem zentralen Intervall von $63/64$ ergeben. 1964, als einen Auftrag des verstorbenen Robert C. Skull, komponierte ich ein Werk, *5 V 67 6:38 PM NYC*, das auf dem Außenlinie der symmetrischen Tetrade 72, 64, 63, 56 beruhte. Innerhalb dieses Bereiches von 56 bis 72 nutzte das Werk alle Teiltöne zwischen dem 56ten und dem 72ten, mit Ausnahme der Vielfachen von 5. (Ich habe Vielfache von 5 aus meiner Musik seit dem *Trio for Strings* (1958), in dem ich keine großen und kleinen Terzen verwendete, ausgeschlossen.) Nun gab es

also sieben Frequenzen in dem $9/8$ -Intervall zwischen 56 und 63 und sieben Frequenzen in dem $9/8$ -Intervall zwischen 64 und 72. Ich behandelte diese $9/8$ -Intervalle wie „kleine Oktave“, die mit sieben Schritten ausgefüllt sind. Die beiden $9/8$ -Intervallen ähnelten außerdem angrenzenden Tetrachorden hinsichtlich ihrer gleichen Anzahl von ähnlich, aber nicht genauso bemessenen Intervallen. Diese beiden benachbarten Tetrachorde paßten in das $9/7$ -Intervall zwischen den $72/56$ -Bereichsgrenzen. Allerdings war es damals ungemein schwierig, diese Intervalle mit Analog-Generatoren und Lissajous-Figuren auf Oszilloskopen einzustimmen. (Man mußte auf der Z-Achse des Oszilloskops eine einer hohen Primzahl äquivalente Anzahl von Segmenten einstellen; für die Primzahl 71 zum Beispiel mußte man 71 Segmente abzählen.) Knut Wiggen arrangierte für mich eine Zusammenarbeit mit Christer Hennix am Elektronmusikstudion (EMS) in Stockholm, wo extrem stimmungsstabile Kronheit-Generatoren vorhanden waren, die sich auch vergleichsweise präzise stimmen ließen. Wir realisierten eine Aufnahme, *Drift Study 15 X 70 2.00 - 3.00 PM Stockholm* (1970), die die oben beschriebene symmetrische Tetrade 72, 64, 63, 56 zum Inhalt hatte.

1984 begann ich mit dem Rayna Syn-1-Synthesizer zu arbeiten, der mich in die Lage versetzte, exakte phasenjustierte Intervalle mit großen Nennern und Zählern in reiner Stimmung zu erzeugen. 1985 erweiterte ich *5 V 67 6:38 PM NYC* zu *The Big Dream*, indem ich einige der Töne zwischen den beiden $9/8$ -Intervallen eine Oktave aufwärts transponierte, um große Septimen und kleine Nonen zu erzeugen, und indem ich einige Töne aus tieferen Abschnitten der Teiltonreihe hinzufügte, etwa Vielfache von 3 und 7. Damit war dieses Werk mit meiner früheren Arbeit in Verbindung gesetzt. In den Monaten Juni und Juli des Jahres 1988 komponierte ich *The Big Dream Symmetries*, indem ich die vierzehn Frequenzen nahm, die *5 V 67 6:38 PM NYC* ausmachen – von denen sieben in den Bereich der oberen und sieben in den Bereich der unteren der beiden symmetrischen $9/8$ -Intervalle fallen – und sie, in jeder *Symmetry*, in einer je einzigartigen Konstellation über und unter dem zentralen Intervall von $64/63$ anordnete.

Als ich im Januar 1989 von der Dia Art Foundation eingeladen wurde, mit Marian Zazeela ein einjähriges Klang-Licht-Environment einzurichten, fühlte ich mich höchst inspiriert, mir in weiterer Ausnutzung der Möglichkeiten des Rayna Syn-1-Synthesizers die Intervalle im Bereich von 112 (7×2^4) bis 144 (9×2^4) der Teiltonreihe anzuhören und mit ihnen zu komponieren. Dabei entstanden *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119*. *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119*, ein Kompositionsauftrag von Heiner Friedrich, sind aus Frequenzen der Obertonreihe zwischen dem 112. und dem 144. Teilton gebildet, wobei ausschließlich Zahlen mit Primfaktoren kleiner als 9, oder solche Primzahlen oder Oktavtranspositionen von Primzahlen, die in diesen Bereich fallen, verwendet wurden. Das Intervall $144/128$ kürzt sich auf das Intervall $9/8$, genau wie das Intervall $126/112$. Siebzehn Frequenzen genügen obiger Definition für *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119*, von

denen acht in den Bereich der oberen und acht in den Bereich der unteren dieser beiden symmetrischen 9/8-Intervalle fallen. Diese sechzehn Frequenzen sind in jeder der *Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* in einer verschiedenen einmaligen symmetrischen Konstellation über und unter der zentralen Primzahl 127 angeordnet.

Die Frequenzkonstellation für *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119* zum Beispiel ist über einen Bereich von sieben Oktaven verteilt. Die Frequenzen für diese *Symmetry* sind dergestalt angeordnet, daß die vielen einzelnen große-Septime-artigen Intervalle ausgenutzt werden, die dadurch zustandekommen, daß die Primzahlen und ihre Oktavtranspositionen im Bereich von 112 bis 144 dicht gehäuft sind. Die Frequenzen sind darüberhinaus so angeordnet, daß die periodisch-zusammengesetzten Hüllkurven der einzelnen primzahlbestimmten kleinen Sekunden in bestimmten Bereichen des akustischen Spektrums klingen und, in einigen Fällen, in Interferenzfrequenzen übergehen. Das Wort „romantisch“ in dem Titel *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119*, leitet sich aus dem Sachverhalt her, daß diese *Symmetrie* Oktavverdopplungen bestimmte der siebzehn Frequenzverhältnis-Übereinstimmungen, die *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* ausmachen, verwendet. Dadurch erhöht sich die Anzahl der tatsächlich erklingenden Frequenzen auf zweiundzwanzig; die zentrale Frequenz wird dabei durch die Frequenzverhältnis-Übereinstimmung 127 repräsentiert, die als Unisono von zwei getrennten Lautsprechern gespielt wird. Die in dieser *Symmetry* ausgeführten Primzahl-Frequenz-Übereinstimmungen produzieren einige der komplexesten harmonischen Beziehungen, mit denen ich vor *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* je gearbeitet habe, und dennoch generiert die Kombination für *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119* eine unmittelbar zugängliche zusammengesetzte Wellenform von außerordentlichem Klangreichtum, die einen ekstatischen, paradiesischen, urzeitlichen Zustand erzeugt.

Der erste Gedanke an ein Komponieren mit Zwillingss-Primzahlen kam mir im Januar 1989, als ich an *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* arbeitete. Es wurde aber August 1990, bis ich tatsächlich Gelegenheit bekam, die Komposition mit Zwillingss-Primzahlen zu beginnen, um *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* für den Espace Donguy in Paris einzurichten.

Angeregt von meiner Arbeit an *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* und der neueren Ein-Jahres-Installation von *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119*, die in fünf Konzerten der The Theatre of Eternal Music Big Band, Aufführungen von *The Lower Map of The Eleven's Division in The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119* (1989 - 1990), ihren Höhepunkt

fand, wollte ich meine Hörerfahrungen mit den Frequenzverhältnissen innerhalb der Oktaven des 9/7-Bereiches oberhalb 112 bis 144 fortsetzen. Um diesen Wunsch mit meinem derzeitigen Interesse an Zwillings-Primzahlen zu verbinden, begann ich, Gruppen von Zwillings-Primzahlen in verschiedenen Oktaven der 9/7-Spanne anzuhören und formte nach und nach *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28*, die wir dann im Espace Donguy in Paris für fünf Wochen von September bis Oktober 1990 installierten.

Auf *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* kam ich in Rene Blocks Büro im DAAD in Berlin am Nachmittag des 26. November 1991 nach einer Woche des Studiums der Gegebenheiten in der Ruine der Künste. Während der Woche hatte ich Tonbandaufnahmen einiger meiner früheren Klang-Environments in der Ruine der Künste abgespielt, um herauszufinden, welches am besten zu der Akustik des Bauwerks zu passen schien. *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* klangen äußerst gut an diesem Ort, und entschied ich, ein Werk zu schaffen, welches dort in ähnlicher Weise klingen würde. Erst am Tag meiner Abreise aus Berlin kam mir der Einfall, ein Stück zu konzipieren, in dem nur solche Zwillings-Primzahlen, deren jedes Paar mindestens eine Young'sche Primzahl enthält, vorkämen. Ich kehrte in mein New Yorker Atelier zurück und komponierte im folgenden Monat *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28*.

Primzahlen sind die Ur-Essenz erkennbarer Struktur. Musikalisch haben Primzahlen die Basis für ganze Sprachen abgegeben: Wenn Musik der europäischen Tradition in reiner Stimmung analysiert wird, betrachten die meisten Theoretiker die verwendeten Intervalle als „5-beschränkt“. Das heißt, daß alle Intervalle als Vielfache von 2, 3 oder 5 erzeugt werden. Ebenso betrachten Theoretiker die in der indischen Kunstmusik verwendeten Intervalle als „5- oder 7-beschränkt“. Das heißt, daß alle Intervalle als Vielfache von 2, 3, 5 oder 7 erzeugt werden.

Sowohl *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28* als auch *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* bringen die Zwillings-Primzahlen innerhalb ihrer jeweiligen Bereiche in „enger Lage“. Dadurch gerät die pure Energie ihrer Sekundintervalle – die in ihrer Größe vom schmalen 64tel-Ton 1093/1091 (etwas größer als 3 Cents) in *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* über den 32tel-Ton 571/569 (etwas mehr als 6,25 Cents) in *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576; 224 to 288; 112 to*

144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 576, 448, 288, 224, 144, 56 and 28 die Oktaven der Partialtonreihe hinab bis zu dem ziemlich großen Halbtonschritt $31/29$ (115,46 Cents) reicht – in einen Zustand, in dem diese Kompositionen Realitäten darzustellen imstande ist, die nicht von dieser Welt sind, Realitäten, die Strukturen für ein Universum von Kompositionen, das seit Anbeginn der Zeit geahnt worden sein mag, das aber noch nie vernommen wurde, antizipieren.

Um das akustische Environment so rein als irgend möglich zu erhalten, sind alle Frequenzen so gestimmt, daß sie in ganzzahligen Frequenzverhältnissen bezüglich der 50-Hertz-Wechselstromfrequenz stehen, die als der Bordun der Stadt und aller wechselstrombetriebenen Geräte auf dem ganzen europäischen Kontinent fungiert. Die Frequenz-Übereinstimmungen und Oktavverdopplungen der *Young Prime Time Twins in The Ranges* 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; *With The Range Limits* 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 sind alle als ganzzahlige Vielfache einer angenommenen tiefsten Grundfrequenz von 6,25 Hz, drei Oktaven tiefer als 50 Hz, abgeleitet.

Zwingende mathematische und physikalische Gründe sprechen dafür, Sinuswellen als fundamentale Einheiten einer Analyse von Schallwellen zu benutzen. Dieser Fourier-Analyse genannten Formulierung zufolge hat ein Klang, der aus einer einzigen Sinuswelle besteht, auch nur eine spektrale Frequenzkomponente. Alle anderen Formen von Schallwellen haben mehr als eine Frequenzkomponente. Erklingt nun eine einzelne andauernde Sinuswelle von konstanter Frequenz in einem geschlossenen Raum, etwa einem Zimmer, so ordnen sich die Luftmoleküle in dem Raum zu komplexen Schwingungsmustern. Wegen der parallelen Oberflächen, nämlich Wänden, Decke und Boden, aus denen geschlossene Räume typischerweise bestehen, bilden sich stehende Wellen aus, wenn eine Sinuswelle von einer gegebenen Oberfläche (ohne Absorption) reflektiert wird und zurückwandert, sich dergestalt der ursprünglichen Welle überlagernd. Die Amplitude der reflektierten Welle addiert sich algebraisch zu der ursprünglichen Welle, und an bestimmten Punkten heben sich die Wellen gegenseitig auf. Wenn wir die Anteile der ursprünglichen und der reflektierten Welle addieren, können wir stehende Wellen im Raum erzeugen. Eine stehende Welle wandert nicht, sondern bleibt an bestimmten Orten im Raum verankert, die man Knoten nennt. Diese Knoten sind die Punkte, an denen sich die ursprüngliche Welle und die reflektierte Welle gegenseitig aufgehoben haben. An reinen Knotenpunkten stehender Wellen findet sich keine Schwingungsenergie für diese Frequenz. Wir hören Klänge in der Nähe von Knotenpunkten (Klangminima) leiser. Exakt am Knotenpunkt gibt es es überhaupt keinen Klang der entsprechenden Frequenz. Dem korrespondierend gibt es Klangmaxima (Schwingungsbäuche) in der stehenden Welle einer bestimmten Frequenz. An diesen Stellen klingt diese Frequenz lauter.

Da eine Sinuswelle nur eine spektrale Komponente zeigt, sind diese laut-leise-Verteilungen im Raum relativ leicht zu lokalisieren, wenn die Frequenz

konstant und andauernd erklingt. Weiterhin schaffen gleichzeitig erklingende Sinuswellen verschiedener Frequenz eine Umgebung, in der die Lautheit jeder Frequenz an verschiedenen Orten im Raum hörbar schwankt, ausreichende Verstärkung vorausgesetzt. Diese Klangskulptur aus schwingenden Luftmolekülen und stehenden Wellen läßt die Position des Hörers und seine Bewegung im Raum zu einem integralen Bestandteil der Klangkomposition werden. Jedoch ist dieses Phänomen in herkömmlichen Musikdarbietungen nur selten hörbar, weil der harmonische Gehalt vielfacher gleichzeitiger Wellenformen den Raum dicht mit Frequenzinformation auszufüllen strebt: und die Töne erklingen nur selten lange genug, daß bei einer Erkundung des Raumes die Schwingungsmuster entdeckt und in Zusammenhang gebracht werden können.

The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28 erzeugt ein Klang-Environment, in dem die Position der Hörer im Raum deren Wahrnehmung des Werkes beeinflusst. In Abhängigkeit von Ausmaßen und Gestalt des Raumes beträgt die Länge der stehenden Welle für den tiefsten Ton von 175 Hz bei Standardtemperatur und -druck 1,894 Meter und die Länge der stehenden Welle für den höchsten Ton von 7200 Hz 4,60347 Zentimeter. Die übrigen dreiundzwanzig Frequenzen, die in dem Environment erklingen, variieren, was die Länge ihrer stehenden Wellen betrifft, zwischen diesen beiden Extremen. Durch langsames Umhergehen kann der Hörer harmonische Folgen aus verschiedenen Frequenzkomponenten und melodische Fragmente erzeugen, und, mit nur ganz leichten Kopfbewegungen, die eine Frequenz gegenüber einer anderen verstärken. Wegen des geringen Unterschieds der Längen der stehenden Wellen der beiden Frequenzen eines jeden Paares von Zwilling-Primzahlen – zum Beispiel 0,1013996 Zentimeter bei 3268,75 Hz und 0,1017888 Zentimeter bei 3256,25 Hz – und weiterhin wegen der relativen Ähnlichkeit der Länge einiger der stehenden Wellen zu derjenigen der Entfernung zwischen den beiden Ohren (etwa 17,78 Zentimeter) kann schon die geringste Drehung oder Verschiebung der Kopfposition eine extreme Veränderung der Wahrnehmung bewirken.

Die Frequenzkomponenten der Sinuswellen sind so vom Hauptkristall des Rayna CB-1-Synthesizers abgeleitet, daß Akkorde und Intervalle entstehen, bei denen jedes Paar von Frequenzkomponenten von einem Rationalbruch repräsentiert werden kann. Daraus entsteht ein Frequenzenvironment von periodisch-zusammengesetzten Wellenformen und stehenden Wellen. Die Amplitudenkomponenten der Sinuswellen sind mit Spannungsmessern so eingestellt, daß sie sich jeweils umgekehrt proportional zum Verhältnis ihrer korrespondierenden Frequenzkomponenten verhalten.

Vor dem Gebrauch von phasenfixierten Generatoren in unserer Arbeit war Drift eine Eigenschaft unserer Klang- und Lichtenvironments. Vor 1975, trotz der großen Stabilität der analogen Sinuswellengeneratoren, die wir in den *Dream House*-Klang-Licht-Environments verwendeten, veränderte die Drift

der Phasenverhältnisse der einzelnen Sinuswellen nach und nach die algebraische Summe oder Differenz der Amplituden der zusammengesetzten Wellenform und verursachte hörbar sich verschiebende Permutationen der Muster aus stehenden Wellen. Nicht nur, daß der Klang ein wenig lauter oder leiser wurde mit dieser algebraischen Summe oder Differenz, an sehr lauten Stellen hatte man geradezu das Gefühl, daß Teile des Körpers irgendwie mit den Sinuswellen synchronisiert waren und mit ihnen langsam in Raum und Zeit drifteten.

Drei Klassen von Drift bezüglich der verwendeten Sinuswellen lassen sich in diesen früheren *Dream House*-Versionen unterscheiden. Jede dieser Arten von Drift hatte ihren eigenen psychologischen Effekt auf den Hörer. In jedem der Fälle nahmen wir die Bordun-Sinuswelle, die während der gesamten Dauer eines Dream House klingt, als Bezugswert. Die erste Art Drift findet statt, wenn der Phasenwinkel einer zweiten Sinuswelle in Bezug auf den Phasenwinkel des Borduns nach und nach zurückbleibt. Der begleitende Effekt ist der eines entspannten Sommernachmittags: Summertime, the fish are jumping – Alles in Ordnung, keine Hektik. Die zweite Art Drift ereignet sich, wenn der Phasenwinkel einer zweiten Sinuswelle schneller wird als der Phasenwinkel des Borduns. Ihr psychologischer Effekt ist der von Fortschritt, Industrie und Leistung. Die dritte Art Drift schließlich wird dadurch erzeugt, daß sich der Phasenwinkel einer zweiten Sinuswelle bezüglich des Phasenwinkels des Borduns konstant verhält. Bei früheren Klangenvironments, bei denen wir mit driftenden Generatoren gearbeitet haben, war diese dritte Klasse von Phasenwinkelverhältnissen viel seltener, aber vielleicht in ihrer Wirkung am eindringlichsten: Wenn sich diese dritte Art von Phasenwinkelverhältnissen einstellte, konnte der Hörer den psychologischen Effekt verspüren, den wir mit dem Ausdruck „Zeitstillstand“ bezeichnen. Dieser Effekt ist nunmehr im Klangenvironment *The Young Prime Time Twins in The Ranges 896 to 1152; 448 to 576; 224 to 288; 112 to 144; 56 to 72; 28 to 36; With The Range Limits 1152, 576, 448, 288, 224, 56 and 28* kontinuierlich vorhanden und wird sicherlich am meisten auffällig sein für jene, die *Dream Houses* vor 1975 erlebt und damit eine Vergleichsbasis haben.

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Töne in diesem Klang-Licht-Environment zu hören: Die erste ist, ruhig an einem bestimmten Platz zu sitzen; die zweite ist, sich zu bewegen oder im Raum umherzugehen, um die Punkte zu finden, an denen die verschiedenen Frequenzen lauter und leiser sind. Bei der zweiten Methode hat der Besucher die Möglichkeit, aus den verschiedenen Frequenzen in Abhängigkeit von Richtung und Geschwindigkeit seiner Bewegung melodische Folgen zu erzeugen. Er muß dabei jedoch beachten, daß, wenn er die zweite Methode befolgt, während jemand anders die erste praktiziert, dessen Hörerlebnis beeinflusst wird, denn seine Bewegung erzeugt Interferenzmuster, die die Struktur der Schwingungen der Luftmoleküle im Raum verändern. Bei Befolgung der ersten Methode – ruhig

an einer Stelle sitzen – kann der Hörer am besten das Phänomen verschiedener Frequenzen mit gegeneinander konstanten Phasenverhältnissen erleben und der ultimativen Erfahrung des „Zeitstillstands“ teilhaftig werden.

Für eine ausführlichere Erklärung der theoretischen Aspekte meiner Arbeit verweise ich auf den Abschnitt über Theorie und akustische Hintergründe im Beiheft zum 5-Stunden-Album *The Well-Tuned Piano* und die Bemerkungen im Beiheft zur CD *The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Performer from The Four Dreams of China*, außerdem auf den Aufsatz *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 112 to 144 with 119*, der in Band 5, Nummer 4 (Herbst 1989) des vierteljährlich erscheinenden Journals des Just Intonation Network 1/1 erschienen ist. Zusätzliche Informationen finden sich unter der Autorschaft von La Monte Young und Marian Zazeela als Bemerkungen zum Klang-Licht-Environment *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base)* aus *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119* in der Kölner Zeitschrift *MusikTexte* (erscheint demnächst).

Danksagungen

Zutiefst zu Dank verpflichtet bin ich den unschätzbaren Kommentaren, Kritiken und Erklärungen von Dennis Johnson und Christer Hennix, die den Abschnitt über meine Arbeit mit Primzahlen aufmerksam studiert und mitgeformt haben. In der Tat hätten wohl ohne ihre Führung und Ermunterung die beiden Mengen **P_yI** und **P_yII** niemals das Licht der Welt erblickt. Dankbar bin ich außerdem für die Hinweise meiner Kollegen Robert Adler, Bob Bielecki, Jerry Lindahl und John Molino, die geduldig die Abschnitte über stehende Wellen gelesen und korrigiert haben.

MARIAN ZAZEELA

*Transfigured Light*²⁹

Einer der nachhaltigsten Eindrücke, die ich während der Woche im Spätnovember gewann, als ich zur Vorbereitung dieser Installation den Raum in der Ruine der Künste untersuchte, waren die unverwechselbaren Beziehungen, die zwischen dem Teil des Raumes, in dem ich mich jeweils befand und dem Raum, dem ich meinen Blick zuwandte, aufschienen. Gleich ob ich in dem einen Raum stand und durch eine Öffnung in den anderen Raum schaute, oder durch das Fenster zum Himmel, einen Baum, das Dach

²⁹ Der Titel der Installation spielt mit den Titel von Arnold Schönbergs Komposition *Verklärte Nacht*, der im allgemeinen mit *Transfigured Night* ins Englische übersetzt wird. (Red.)

oder das Haus blickte, oder liegengelassener Schutt Teil der Aussicht durch das Fenster wurde oder ich von der Treppe durch eine Türöffnung blickte: immer wieder ergriff die vollendete harmonische Ordnung dieser ungewöhnlichen visuellen Korrespondenzen Besitz von meinem Bewußtsein. Diese Ordnung – die Gleichzeitigkeit der ursprünglichen Struktur dieses übriggebliebenen Bauwerkes, der wunderschönen Restaurierung durch Wolf Kahlen und der Myriaden von kreativen und spirituellen Energien, die ihm seitdem die Weihe erteilt haben – wirkte auf mich höchst inspirierend, und ich beschloß, eine Installation mit farbigem Licht zu schaffen, die diese außerordentliche Empfindung der Klarheit räumlicher Beziehungen verstärken würde.

Transfigured Light ist eine Realisation meiner Arbeit *Light*, in der die farbigen Lichtgemischen innewohnenden Eigenschaften als Medium für die Übermittlung von Informationen über die Position und das gegenseitige Verhältnis von Objekten im Raum verwendet werden.

In *Light* werden genau positionierte Paare farbiger Lichtquellen auf symmetrisch aufgereichte Paare weißer Mobile-Skulpturen aus Aluminium gerichtet, um so farbige Schatten auf Decke oder Wände eines Raumes zu projizieren. Jedes Mobile symbolisiert die Farbe desjenigen Spektralausschnittes, den die direkt auf es gerichteten Lichtquelle ausstrahlt. Die Farben der von jedem Mobile geworfenen Schatten hingegen erscheinen als das Komplement der projizierten Farbe, gemischt mit der Farbe der anderen zu dem entsprechenden Paar gehörenden Lichtquelle, die auf das benachbarte Mobile ausgerichtet ist. All dies wiederum wird durch den Anpassungsvorgang des Auges an das gesamte Farbfeld beeinflusst. Das Licht und seine Einstellung werden so verwendet, daß die farbigen Schatten in ihrer offenbaren Körperlichkeit praktisch ununterscheidbar von den Mobile-Formen werden. Der Betrachter wird dergestalt in einen anhaltenden Dialog zwischen Realität und Illusion verwickelt.

Die changierenden Skulpturen werden den strukturellen Eigenschaften der jeweiligen Umgebung gemäß in verschiedenen Mustern angeordnet. Indem sich die Mobiles im Raum drehen und dabei auf Bewegung und Temperaturveränderungen in der Umgebung reagieren, zeigen ihre Schatten ständig die resultierenden Formen, die von den Winkeln und den Entfernungen der Lichtquellen zu den Mobiles geschaffen werden. Das gesamte Schattenmuster durchläuft nach und nach viele Transformationen, einschließlich der zuweilen auftretenden vollkommen symmetrischen Verbindung aller Komponenten.

Transfigured Light ist eigens für die Innen- und Außenräume der Ruine der Künste gestaltet. In jedem der zwei Räume ist ein Mobile angebracht: an der Nordwand des ersten und an der Westwand des zweiten Raumes. Zwei Fresnel-Scheinwerfer sind so angebracht und auf jedes Paar der Mobiles ausgerichtet, daß zwei Schattengruppen auf jede dieser Wände projiziert werden. Eine Wandkonstruktion aus meiner Arbeit *Still Light* ist an der

Ostwand in der Nähe des Südbalkons angebracht und wird ebenfalls von zwei Fresnel-Scheinwerfern beleuchtet. In allen Fällen ist eine der Farben der beiden Scheinwerfer ein tief gesättigtes Blau mit ultravioletten Spektralkomponenten. Das andere farbige Licht in jedem Paar ist aus der Familie der roten Farben, nämlich Primärrot, Magenta (bläulichrot) oder Orange (gelblichrot). Diese Kombinationen erzeugen verwandte, aber doch unterschiedliche farbige Bereiche an jeder Stelle des Raumes, so daß, wo auch immer man hinschaut, ein Teil des Blickfelds ein Farbbereich ist, der sich leicht von dem unterscheidet, in dem man sich selbst aufhält, um so die Aufmerksamkeit für die räumlichen Beziehungen zwischen dem Ort, an dem der Betrachter sich befindet und dem Ort, den er betrachtet, zu erhöhen.

Darüberhinaus wird der Blick durch die Fenster auf die Welt direkt außerhalb der Ruine der Künste durch den Auftrag von farbigem Gel – eine Realisation meines Environments *Magenta Day / Magenta Night* verändert. Dieser Anblick ist von wechselnde Farböffnungen bestimmt, um die Konzentration auf die durch farbiges Licht vermittelten inneren und äußeren räumlichen Verhältnisse zu verstärken. Während der hellen Stunden des Tages schafft das natürliche Sonnenlicht sowohl eine farbig verstärkte innere Umgebung als auch eine magentafarbene Sicht von innen auf die Außenwelt. Die Magenta-Fenster wirken in zwei Richtungen: als transparente Linsen für die Welt draußen, und als reflektierende Oberflächen für die Welt drinnen, und spiegeln so das Verhältnis von Betrachter/in zu dem ihn/sie umgebenden Farbfeld wider. Außerhalb der Ruine erscheinen die farbigen Lichträume tags wie nachts im Rahmen der magentafarbenen Fenster-Linsen.

Die Entwicklung von *Light*

Meine erste Installation, in der ich farbiges Licht auf bewegliche Formen projizierte, stammt aus dem Jahre 1966. Zu jener Zeit hatte ich dichroitische Scheinwerfer (ein starr ausgerichteter lichtstarker farbiger Spot geringer Wattleistung, hergestellt von General Electric) in verschiedenen experimentellen Environments verwendet, etwa in *Dawn/Dusk Adaptation Environment*. Von einer Eingebung gelenkt, richtete ich zwei Farben auf eine kurvilineare Form, die ich aus weißer Filzpappe ausgeschnitten und an die Decke meines Ateliers gehängt hatte. Voller Faszination beobachtete ich, wie ein „Gemälde“ aus den zwei verschiedenfarbigen, sich bewegenden Schatten dieser einfachen Kurvenform an der Decke erschien.

Die Erweiterung dieser Idee durch die genauere Untersuchung der Frequenzen farbigen Lichts im Verein mit räumlichen Überlegungen führte zur Entwicklung von permanenten Licht-Environments. Das erste Licht-Environment dieser Art stellte ich 1969 in München vor als einen Teil des *Dream House*, einer multimedialen Zusammenarbeit von La Monte Young und mir. In der Folge gestaltete ich Licht-Environments für jede unserer modellhaften Kurzzeit-Installationen des *Dream House* in den Vereinigten Staaten und in Europa.

Die erste Präsentation eines Licht-Environments in Verbindung mit Aufführungen des *Well-Tuned Piano* fand bei dessen Uraufführung 1974 in Rom statt, wo ich darüberhinaus eine Lichtinstallation für das gesamte Ost-West-Festival schuf. Danach gestaltete ich spezielle Einrichtungen von *Light* für *The Well-Tuned Piano* beim Dream Festival in New York 1975, in der Kunsthalle Bremen und im Kulturforum Bonn 1976.

Während dieser Jahre entwickelte ich verschiedene Mobile-Formen und schuf für jeden neuen Raum, in dem ich das Werk installierte, neue Zusammenstellungen. 1977 ermöglichte mir eine Zuwendung der Dia Art Foundation, den begrenzten Spielraum der dichroitischen Farben durch Experimente mit Bühnenscheinwerfern und Gelatinefiltern zu erweitern. Die größere Leistung der Bühnenscheinwerfer ermöglichte das Arbeiten in viel größeren Räumen, und die große Vielfalt der Gelatinefarben erweiterte die Bandbreite farblicher Möglichkeiten erheblich, bis hin zu denen meiner Diaprojektionsarbeit *Ornamental Lightyears Tracery*, die Aufführungen des *Dream House* sowie Tonband- und Lichtkonzerte begleitete. Diese Entwicklung ermöglichte die erste Installation, bei der die Farbe Magenta zur Anwendung kam (beim India-America-Festival, Sala Borromini, Rom), die dann an bei den Lichtinstallationen für *Well-Tuned Piano* eine wichtige Rolle spielte. Die hell gesättigten Gelatinefarben, die ich benötigte, hielten bei andauernder Benutzung jedoch nur ein paar Stunden, bevor sie ausbleichen und schmolzen. Sie waren also nicht für Langzeitinstallationen geeignet.

Mit weiterer Unterstützung der Dia Art Foundation und einem Stipendium der NEA im Jahre 1978 begann ich, nach Glasfiltern mit intensiver Farbsättigung zu suchen. Es stellte sich jedoch heraus, daß, da bestimmte Farbtöne mangels Nachfrage industriell nicht hergestellt wurden, eine Methode zur Spezialanfertigung gefunden werden mußte. Das Magenta zum Beispiel, das ich für die *The Magenta Lights*-Installationen mit blau gekoppelt hatte, mußte buchstäblich erfunden werden, indem schmale Streifen blauen und roten Glases in einem Rahmen vorsichtig gemischt wurden, bis die korrekte Balance erreicht war. Mit dieser Technik war es vielleicht zum ersten Mal möglich, diesen Magenta-Farbtönen im Medium Licht für eine lang anhaltende Dauer zu erhalten.

Der Philosoph und Konzeptkünstler Henry Flynt hat über die Installation in der Harrison Street geschrieben:

Marian Zazeelas The Magenta Lights war auf die seltenen Momente hin strukturiert, während derer die Mobiles in Phase waren und die Reihe der sechs Bilder einer Abteilung (isometrische) Punktsymmetrie aufwiesen. Um dessen gewahr zu werden, mußte der Betrachter wissen, daß eine Abteilung aus zwei weißen Mobiles bestand, so ausgeleuchtet mit zwei farbigen Spots, daß vier Schatten an die Decke geworfen wurden. Die Momente der Symmetrie manifestierten die künstlerischen Beschränkungen, die Anordnung der Mobiles und der Lichter. Obwohl dies keinem herkömmlichen dynamischen Problem korrespondiert (wegen der unabhängigen und nicht deterministischen

Beeinflussung der Bewegung der Mobiles), ist es doch eine starke Metapher für das wissenschaftliche Erkennen von Phänomenen. Auf den substantiellen Charakter des Systems (Hypostasierung) konnte bereits aufgrund anderer Belege geschlossen werden. Die erkennende Wahrnehmung wird auf das Erscheinen des Moments gerichtet, der jene zugrundeliegende Ordnung manifestiert, die die Gesamtheit der Verschiebungen ermöglicht. Damit dieses Resultat Sinn erhält, muß jeder Moment der zeitlichen Entwicklung des Systems vom Beobachter gespeichert (und als symmetrisch oder unsymmetrisch beurteilt) werden.

*Für mich war die Installation noch aus einem weiteren Grund von Interesse. Der Beobachter ist auf den Augenschein und auf fast-senkrechte Sichtlinien beschränkt. Die Symmetrien der sechs Umrisse in einer Abteilung sind indirekt, und niemals übertragbar. Deshalb sind Mobiles und Schatten als Objekt-Gestalten gleichbedeutend. In diesem Sinne war das Werk eine Illusion von außerordentlicher Qualität – in einer Umgebung, in der gewöhnliche Gestalten und Irritationen nicht vorkamen. Es war deshalb möglich, der Erscheinung die ungestörte, un gelenkte Aufmerksamkeit zu widmen, ohne ihr einen besonderen Substanzcharakter aufzustülpen. Das erlaubte mir zum Beispiel eine ungestörte Meditation über den Ort meines sehenden Bewußtseins im Raum, und über Permanenz im Gegensatz zu Fließendem in Bezug auf Wahrnehmungs-Objekte. (aus einem demnächst erscheinenden Artikel über *The Magenta Lights*)*

Installationen von *The Magenta Lights* mit *The Opening Chord* aus *The Well-Tuned Piano* aus neuerer Zeit waren das zweimonatige Klang-Licht-Environment im Kölner Kunstverein 1985 und das dreimonatige Klang-Licht-Environment bei der 30-Jahre-La-Monte-Young-Retrospektive der Dia Art Foundation, Mercer Street 1987. Für das ein Jahr dauernde Environment, das die Dia Art Foundation 1989/90 im Auftrag von Heiner Friedrich im 22nd Street Exhibition Space in New York City zeigte, erstellte ich eine neue Fassung mit den Farbtönen blau und bernsteinfarben ein für *Time Light Symmetry* für Youngs *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base)* aus *The Symmetries in Prime Time from 112 to 144 with 119*.

In *Primary Light (Red/Blue)*, installiert im Pariser Espace Donguy September und Oktober 1990, verwendete ich die Farben rot und blau, zwei der Primärfarben farbigen Lichts, die zusammen die Farbe Magenta ergeben. Die Grundfarben rot und blau wurden gewählt, um eine Parallele zwischen den Primärfarben im Bereich des Lichts und den Primzahl-Frequenzverhältnis-Übereinstimmungen im Bereich des Klangs zu erhalten. Gerade weil La Monte Youngs klangliche Komponente des Environments Paare von Zwillingen-Prim-Frequenzen beinhaltete, lag die Wahl eines Grundfarben-Paares nahe. So wie Primzahl-Frequenzverhältnisse als die grundlegenden schwingungsmäßigen Wesenheiten von musikalischen Sprachen funktioniert haben (vergleiche dazu Youngs Bemerkungen weiter unten), können Primärfarben zu den wesentlichen Sprachelemente das Kompositieren mit Licht werden.

Über die Jahre, während derer ich mit Licht gearbeitet habe, habe ich verschiedene Kombinationen von Farbfiltern ausprobiert, um ein Repertoire

von Paaren aufzubauen, die starke Übereinstimmungen zeigen. Aus diesen Paaren wähle ich dann jene Kombinationen aus, die den Erfordernissen der jeweiligen Installation am besten entsprechen. Jede Farbkombination hat ihre speziellen Eigenschaften. Die Farben für *The Magenta Lights* zum Beispiel laden die Atmosphäre mit einer wahrnehmbaren Aura tiefer Empfindung auf, als ob der zarte Widerschein der Abenddämmerung in der Zeit angehalten würde. In der Installation *Light for Raga Cycle*, die als Begleitung für eine Konzertreihe von Pandit Pran Nath entworfen wurde, war es notwendig, einen Rahmen zur Verfügung zu stellen, der sich mit dem spirituellen Kontext der klassischen indischen Musik vereinbaren ließ. Da der traditionelle Aufführungszeitpunkt vieler Ragas untrennbar mit der Position der Sonne in ihrem Tages- und Nachtzyklus verbunden ist, gab diese Reihe von Raga-Konzerten zu vier verschiedenen Tageszeiten Gelegenheit, verschiedene Farbkombinationen, die besonders auf die spezifischen Zeiträume bezogen waren, vorzustellen. Außerdem ergab sich die Möglichkeit, die Lichtinstallation in einer Umgebung zu zeigen, die Sonnenlicht bot für jene Ragas, die tagsüber aufgeführt wurden.

Die fein unterschiedenen Paare von Farbquellen in *Transfigured Light* zeigen einen weiteren Aspekt meiner Arbeit hinsichtlich der gekoppelten Interaktion von abwesendem und anwesendem Licht. Im Gegensatz zu den statischen, repetitiven Farbpaarungen von *The Magenta Lights* und *Time Light Symmetry* sind wahrnehmbare Farbverschiebungen erfahrbar, wenn der Betrachter sich durch das Environment in der Ruine bewegt. Gleichzeitig verbinden die Wirkungen des sich veränderndem natürlichen und durch die Magenta-beschichteten Fensterscheiben gefilterten Lichts die eigene Erfahrung des Innenraumes mit der Außenwelt, verklären sie durch Licht.

Untitled, 1992, aus Still Light

bemaltes Holz, Fresnel-Lampen, farbige Glasfilter, Dimmer

531/2 x 231/2 x 73/4 Zoll

Lichtkreis von 8 Fuß Durchmesser

Die Arbeiten der Reihe *Still Light*, begonnen 1965, weiten meine Untersuchungen hinsichtlich der Wirkung farbiger Lichtgeimsche auf die Wahrnehmung auf statische Objekte aus. Jede Plastik aus dieser Reihe ist aus vertikalen und/oder rechteckigen hölzernen Formen zusammengesetzt, auf die jeweils ein Paar farbiger Lichtquellen genau ausgerichtet ist, um symmetrische farbige Schatten auf der und um die Form herum zu erzeugen. Jede Variante ist bestimmt durch die strukturellen Charakteristika der Form, auf die das Licht projiziert wird, den Winkel und die Entfernung der Lichtquelle, die Beziehung zwischen den Farben und durch den Standpunkt des Betrachters.

Untitled, 1992, entworfen für die Installation *Transfigured Light*, besteht aus einer einzelnen Schiene in einem auf einer Tafel befestigten rechteckigen Kasten. Die Breite der Tafel - 60 cm - entspricht den überall in der Ruine vorhandenen 60 cm breiten Fensterscheiben; die Tafel ist gleichsam ein weiteres Fenster.

Dream House Variation III, 1992

Neonröhre, auf Holz befestigt

ca. 24 x 96 Zoll

Dieses Stück ist eine direkte Übertragung einer kalligraphischen Zeichnung aus der Serie "Portraits" auf Neonröhren. In diesen Arbeiten präsentiere ich Namen, Worte oder Ideen so, daß die abstrakte Form des geschriebenen Wortes unabhängig von dessen Bedeutung gesehen werden kann, damit der visuelle Inhalt des Werkes sowohl getrennt als auch in Verbindung mit der Bedeutung des Wortes erfahren werden kann. *Dream House Variation III* ist das erste Stück einer für Außeninstallationen entworfenen Serie.

Magenta Day / Magenta Night, Ruine der Künste, 1992

Gelatinefarbe auf Glasfenstern

Magenta Day / Magenta Night ist eine Ausprägung meiner Arbeit, bei der Gelatinefarbe auf Glasfenster, Oberlichter und vorhandene Lichtquellen aufgetragen wird. Für die Installation in der Ruine der Künste ist jede 60 cm-Fensterscheibe im ganzen Haus mit Magenta-Gelatine behandelt. Dabei wird tagsüber das natürliche Sonnenlicht verwendet, um sowohl innen ein Farb-Environment als auch von innen eine magentafarbene Sicht der Außenwelt zu schaffen. Nachts sind von außen die farbigen Lichtarbeiten sichtbar, verfremdet durch die Schicht von magentafarbener Filtergelatine.

La Monte Young

Marian Zazeela



18.1. – 6.2.1992
gelbe MUSIK

Sonderausstellung zu den
INVENTIONEN '92

LA MONTE YOUNG / MARIAN ZAZEELE

Die Ausstellung in der gelben MUSIK ist vom 18.1. bis 6.2.1992 von Montag bis Freitag
von 11.00 bis 18.00 Uhr geöffnet

Eintritt frei

8.2. – 14.3.1992
gelbe MUSIK

Sonderausstellung zu den
INVENTIONEN '92

CARLES SANTOS

Die Ausstellung in der gelben MUSIK ist vom 8.1. bis 14.3.1992 von Montag bis Freitag
von 11.00 bis 18.00 Uhr geöffnet

Eintritt frei

Workshops

Montag, 20. 1. – Samstag, 25. 1. 1992
Technische Universität

WORKSHOP

Klangsynthese und computergestützte Komposition im IRCAM

Mit Jean-Baptiste Barrière, David Waxman, Xavier Chabot, Marc-André Dalbavie, Gerhard Eckel

Dieser Workshop wird unterstützt durch
NETWORX Computer Entwicklungs- und Vertriebsgesellschaft mbH

Klangsynthese und computergestützte Komposition am IRCAM

Der Workshop richtet sich an Komponisten und Studenten elektroakustischer Musik. Zur Verfügung stehen Macintosh-Computer mit Digidesign-Hardware und mit der IRCAM/Ariel-DSP-Karte ausgestattete NeXT-Computer.

Der Ablauf des Kurses ist folgendermaßen geplant:

20. 1. Einführung.
Vorgestellt werden *MAX*, ein grafisch unterstütztes Musikprogramm für Macintosh- und NeXT-Computer und das Programm *Patchwork* zur grafischen Unterstützung von Komposition und Klangsynthese.
21. 1. Kompositionskurs mit Magnus Lindberg:
Arbeit an der IRCAM-DSP-Workstation *IPSW* und Einsatz von *MAX* in der Echtzeitverarbeitung.
22. 1. Kompositionskurs Lindberg (Fortsetzung):
Die Programme *Mosaic* (physikalische Modellierung) und *CHANT* („Fof“-Synthese).
23. 1. Kompositionskurs Lindberg: Wiederholung und Vertiefung des Stoffes.
24. 1. Kompositionskurs Lindberg: Wiederholung und Vertiefung des Stoffes.
25. 1. Kompositionskurs mit Marc-André Dalbavie.

Der Workshop findet in Raum H61 der Technischen Universität Berlin statt.

Die Anzahl der Teilnehmer ist auf 20 Personen beschränkt.

Kursprachen sind Englisch und Deutsch.

Die Kursgebühr beträgt DM 200,—, für Studenten DM 100,—.

Eine schriftliche Anmeldung ist an folgende Adresse zu richten:

DAAD - INVENTIONEN
Steinplatz 2
1000 Berlin 12

Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

WORKSHOP

Einführung in Komposition und Klangsynthese mit dem NeXT-
Computer

Mit Heinrich Taube, Frank Schweizer

Die Durchführung dieses Workshops wird unterstützt durch
NETWORX Computer Entwicklungs- und Vertriebsgesellschaft mbH

Einführung in Komposition und Klangsynthese mit dem NeXT-Computer

Im Institut für Musik und Akustik des ZKM wird mit einem offenen Computermusiksystem gearbeitet. Das System besteht in erster Linie aus einem Paket von Synthese- und Klangverarbeitungsprogrammen (CLM – Common Lisp Music von Bill Schottstaedt) und einer Programmiersprache für Notenlisten, bzw. Partiturerzeugung (CM – Common Music von Heinrich Taube). CLM und CM, die beide in Common Lisp geschrieben sind, bilden Teile einer Kompositions Umgebung, die im ZKM gemeinsam mit dem CCRMA Stanford entwickelt wird.

Der siebentägige Kurs richtet sich an Komponisten, die die Soundsynthese und Partiturgenerierung mit dem NeXT kennenlernen wollen. Mit Common Music, das kompositionsspezifische Programmierung in Lisp ermöglicht, werden zwei Toolboxes für Soundsynthese (nämlich Music Kit oder Common Lisp Music) kontrolliert.

Der Kurs wird von Heinrich Taube geleitet. Er ist Komponist, hat Common Music entwickelt und arbeitet als Softwarespezialist am Institut für Musik und Akustik.

Die Teilnehmerzahl ist auf 10 Personen beschränkt. Die Kurssprachen sind Englisch und Deutsch (die Handbücher sind in Englisch). Die Kursgebühr beträgt DM 200,00; für Studenten DM 100,00.

Weitere Informationen: Tel. (030) – 314 228 21

Schriftliche Anmeldung an: DAAD, Steinplatz 2, W-1000 Berlin 12

Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

Das Karlsruher Zentrum ist der Kunst und den neuen Medien gewidmet. Es gliedert sich in das Museum für Gegenwartskunst, das Institut für Bildmedien und das Institut für Musik und Akustik. Sammlung und Präsentation von Kunstwerken sind neben der künstlerischen Produktion in den Bild- und Musikstudios Aufgaben des Zentrums. Der Computer gehört zu den wichtigsten Arbeitsmitteln in allen Abteilungen, auch wenn die digitale Technologie nicht bei allen Projekten zwangsläufig zum Einsatz kommt. Zwar verfügt das ZKM über Sammlungen und Studioarbeitsplätze, doch befindet es sich noch im Aufbau; eine Phase, die mit dem Bezug des neuen Gebäudes (Architekt: Rem Koolhaas) vorraussichtlich 1994 abgeschlossen sein wird.

Konzerte

Sonnabend, 18. 1. 1992
HALLE LINKS
20.00 Uhr

FAST FORWARD
TAKEHISA KOSUGI

Parabola

Fast Forward, Takehisa Kosugi
(Geige, Schlagzeug, Elektronik, Stimme, Objekte)

FAST FORWARD / TAKEHISA KOSUGI: Parabola

Parabola ist eine Duo-Performance für Geige, Schlagzeug, steel pan, Elektronik, Stimme und Objekte. Bisher wurde *Parabola* in den USA und Japan aufgeführt und wird bei den INVENTIONEN '92 zum ersten Mal in Europa zu hören sein.

Fast Forward

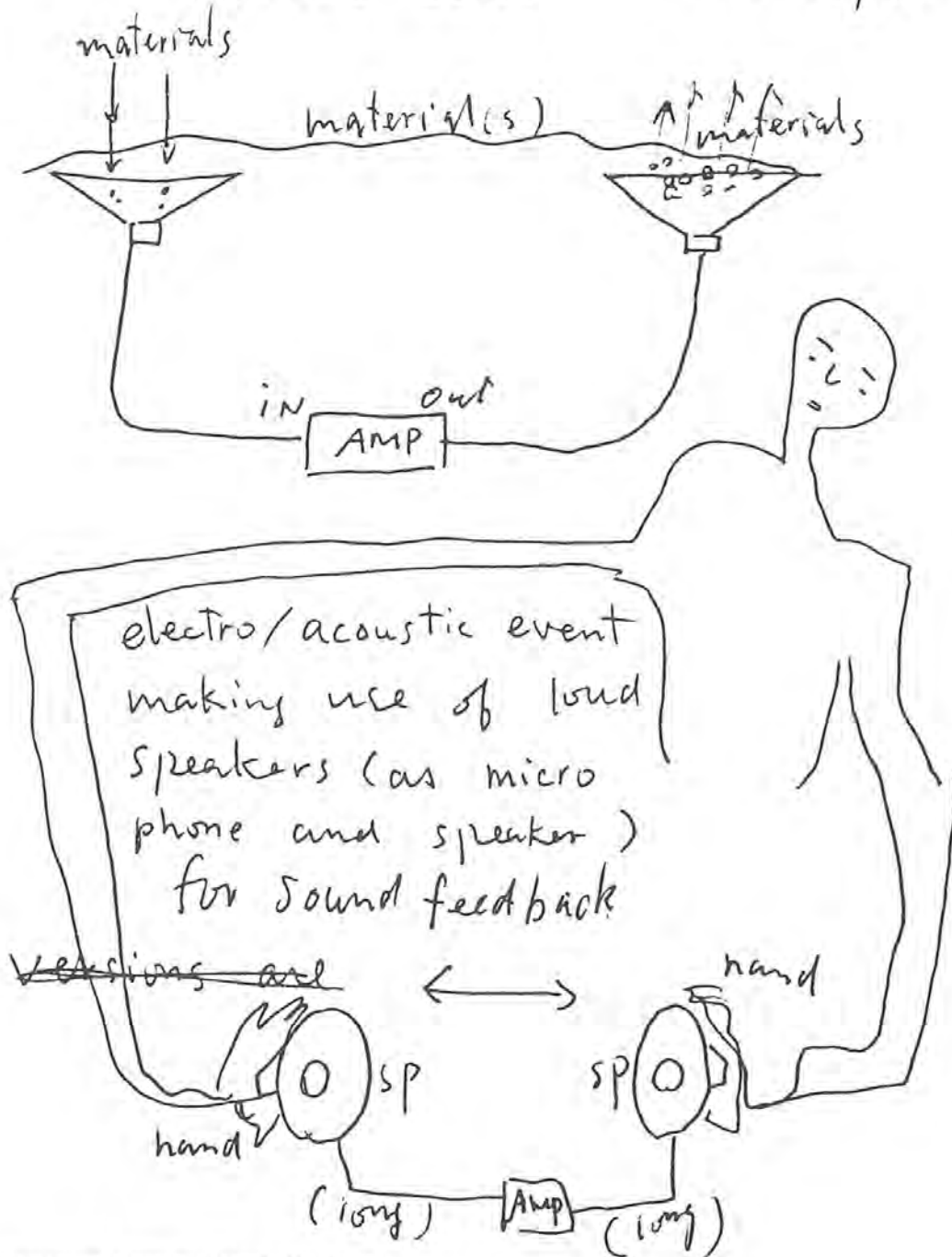


Fast Forward und Takehisa Kosugi

7. Kosugi

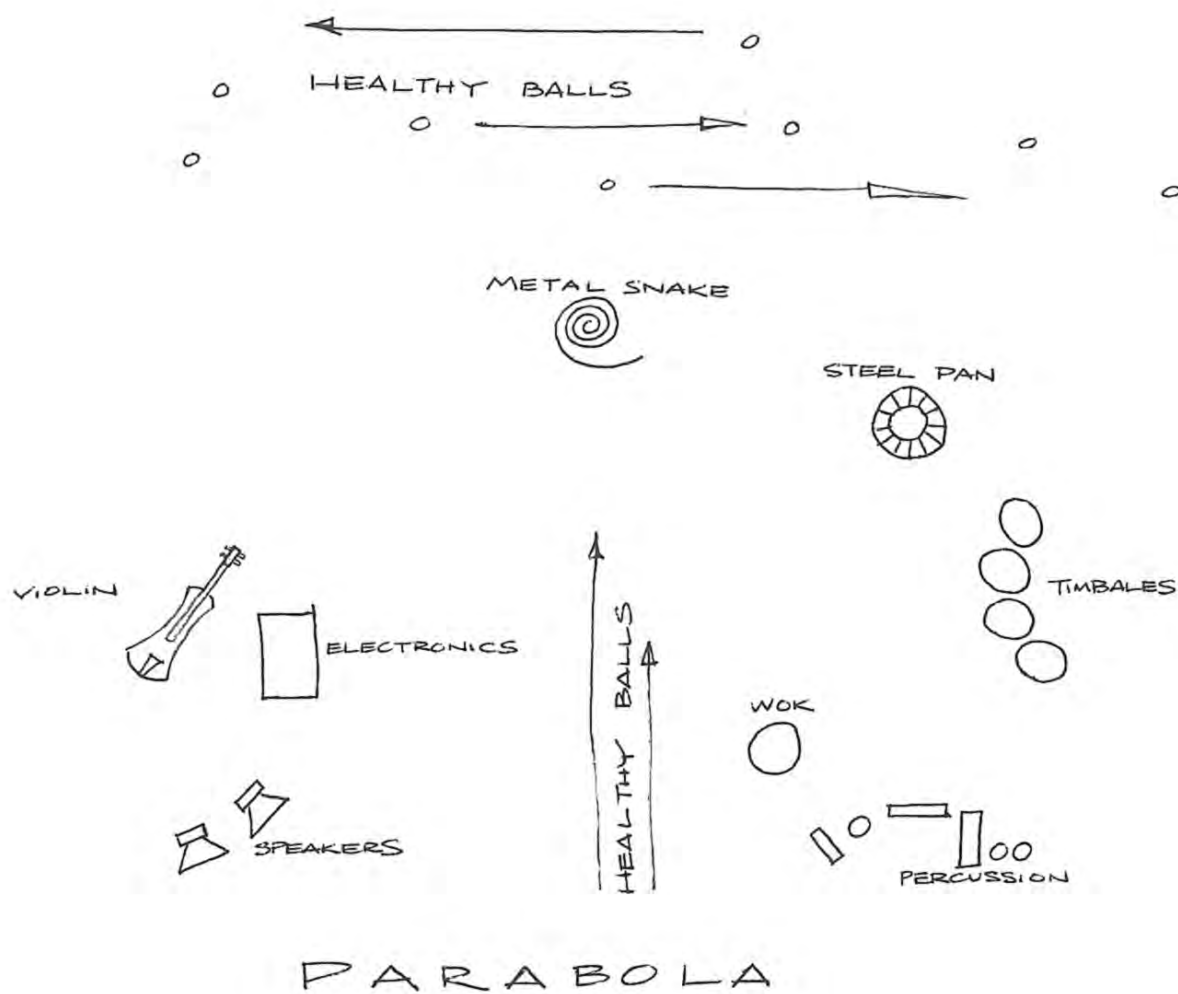
Parabolic event

Mar. 1990



Takehisa Kosugi: Parabolic Event

Parabola



Fast Forward: Skizze zu *Parabola*

Sonntag, 19. 1. 1992
Zeiss-Großplanetarium
17.00 und 19.00 Uhr

JEAN-CLAUDE ELOY

„Marathon Concerts Under the Stars“

Anâhata III

17.00 Uhr

* * *

Gaku-no-Michi

19.00 Uhr

Sngkn Kim (Alt-Sheng, Sheng-Hwang)
Hiromi Yoshida (Shô, O-Shô)

Jean-Claude Eloy (Klangregie)

Mit freundlicher Unterstützung durch das Zeiss-Großplanetarium Berlin

JEAN-CLAUDE ELOY: Anâhata III – Nimîlana/Unmîlana (1984–86)
(für die INVENTIONEN '92 eingerichtete Version)
Elektroakustische Musik mit Live-Instrumenten

Anâhata III wird ohne Pause aufgeführt; Länge ca. 100 Minuten.

Der dreiteilige Zyklus mit dem Obertitel *Anâhata* entstand 1984–86 und wurde 1986 auf dem Festival d'Automne de Paris uraufgeführt (in Zusammenarbeit mit dem Ministère de la Culture Française, dem Bordelaiser Festival Sygma, der Gruppe Contrechamps aus Genf und der SACEM). Der Zyklus, mit einer neuen Version des dritten Teiles, wurde bei den Donaueschinger Musiktagen 1990 (in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk Baden-Baden) mit den selben Interpreten noch einmal aufgeführt.

Das Instrumentarium besteht aus:

- Zwei Solostimmen buddhistischer Mönche aus Japan (der Tendai- und Shingon-Sekten)
- Drei Instrumente des klassischen japanischen Gagaku-Orchesters (Ryûteki, Hichiriki/O-Hichiriki, Shô/O-Shô)
- Ein Schlagzeuger mit etwa 80 vorwiegend asiatischen Schlaginstrumenten
- Eine elektroakustische Ausrüstung, basierend auf dem Playback dreier DAT-Recorder

Anâhata III ist ein Werk für elektronische und konkrete Klänge mit Solo-Shô. Die Shô ist die traditionelle Mundorgel Japans, die sowohl in der Musik der Shinto-Tempel als auch im Gagaku-Orchester, der althergebrachten Musik des japanischen Hofes, verwendet wird. Der Instrumentalist spielt außerdem die (eine Oktave tiefere) O-Shô und eine Alt-Sheng, ein chinesisches Instrument. Die Version, die für das Konzert bei den INVENTIONEN '92 eingerichtet wurde, ist eine Fassung für zwei Instrumentalisten: Shô/O-Shô (aus Japan) und Alt-Sheng/Sheng-Hwang (aus China/Korea).

Das Wort „Anâhata“ stammt aus dem Sanskrit und bezieht sich in der indischen Philosophie auf den „nicht gespielten, nicht vernommenen Ton“, der zur kosmischen Schwingung, zur Schwingung des Ursprungs wird, zur „Grund-Schwingung“ des Universums.

Gewisse Yogi, zum Beispiel, versuchen ihr Leben lang, diesen Ton zu hören...

Der dritte Teil von *Anâhata* trägt den Titel *Nimîlana/Unmîlana*. Diese Worte sind ebenfalls Sanskrit und bezeichnen eine fruchtbare und inhaltsreiche Vorstellung, die sich übersetzen ließe als ...*Öffnen und Schließen der Lider, der Blüten usw...* oder als *Das Erwachende/Das Entschlummernde*, eine Metapher (im

Shaktismus, Shiwaismus, auch im Buddhismus...) unendlichen, variierten Wechsels zwischen Erscheinen und Verschwinden der kosmischen Energie, ihrer Entfaltung, ihrer Zusammenfaltung. Diese Konzeption trifft sich mit jüngsten Diskussionen von Physikern, Mathematikern, Kosmologen, Philosophen usw. über die „Endlichkeit“ oder „Unendlichkeit“ des Universums, dessen stetige Ausdehnung oder die Wechselfolge von Expansion und Kontraktion.

Die Grundlage der gesamten Komposition ist der Klang der Shô in einer Aufnahme aus Tokio; die Töne von 15 der insgesamt 17 Bambusrohre der Shô wurden dafür einzeln digital gesampled.

Alle technischen Möglichkeiten der Studios, in denen das Band realisiert wurde (INA - GRM/Paris, ART / Genf, TU/Berlin, Sweelinck-Konservatorium/Amsterdam), sind eingesetzt worden, um stark variierte Skalen von Klang-Geweben zu entwickeln (Blöcke von gehaltenen Tönen, die verarbeitet/moduliert werden, rhythmisch-melodische Gruppen schnellbewegter Figuren usw.) und sie anschließend zu großen Klangmassen zusammenzufügen (durch Mehrspurtechnik, Intermodulation der Teile usw.), alle akustischen Transformationen sind vom selben Grundmaterial (der Aufnahme der Shô) abgeleitet, mit Ausnahme einiger Klänge, etwa der Bonshô (Tempelglocken), metallener Glockenspiele, der Klänge und Rhythmen der Meereswogen, gemischt mit einer Windorgel, die in Vlissingen/Holland aufgenommen wurde.

Die pentatonischen Intervalle, die einigen Instrumenten eigentümlich sind, sind als regelrechtes „Timbre“ in die Komposition eingefügt, um bestimmten Momenten ihre eigentümliche Klangfarbe zu geben. Für andere musikalische Entwicklungen wurden diese Grenzen des Tonvorrats dank der technologischen Möglichkeiten überschritten. So entstand die Chromatik über mehrere Oktaven mit Mehrspur-Tonbandgeräten und durch Transposition der langen, gehaltenen Originalklänge (die Shô- und Sheng-Spieler blasen ihre Instrumente kontinuierlich an); viele Akkorde, Rhythmen und melodische Figuren (die auf den Instrumenten nicht zu spielen wären) entstanden beim Playback-Spiel dieser Klänge über ein rechnergesteuertes Mischpult, dessen Konsole wie ein „Klavier“ eingesetzt wurde.

In der Gesamtkonzeption der drei Werke, die zusammen den Zyklus *Anâhata* bilden, ändert sich das Verhältnis zwischen den elektroakustischen Teilen und den Instrumenten (bzw. den Stimmen der buddhistischen Mönche in *Anâhata I*) zunehmend. Im ersten Werk dominieren die Instrumente und Stimmen größtenteils über die elektroakustischen Passagen, im zweiten bildet sich ein Gleichgewicht heraus, im dritten herrscht weithin das Elektroakustische vor; die Instrumente (Shô/Sheng) gelangen nur zu gelegentlichen Einwüfen in die elektroakustische Textur.

All the Shô sounds used in these tapes have been extensively treated through all kinds of technical process in the studio (transposition at very extreme speed, tremolo, synchronous acceleration, composition in full chromatic scale and use of computer with the program with 320/30), allowing the creation of patterns, melodic, harmonic, rhythmic, at very low or very high speed, which could not be produced on the original instrument.

Aus: Jean-Claude Eloy *Anâhata III* © Jean-Claude Eloy

Anâhata III ist als Kontinuum konzipiert; die hier gegebenen Zwischentitel geben nur Anhaltspunkte zur Orientierung:

- Ia) *Galaxie 1* ist eine große elektroakustische Passage von 20 Minuten Dauer, die gelegentlich auch einzeln aufgeführt wurde. Sie bildet die Verbindung zwischen den Bonshô-Klängen (vor allem in *Anâhata I* verwendet) und dem zunehmenden Auftreten von Texturen, die aus den Shô-Klängen abgeleitet sind.
- Ib) *Eveil*. Das erste solistische Auftreten der Shôs (zunächst der O-Shô, dann der Shô) in einer „Orchester“-Umgebung, die in einer Metamorphose aus vervielfachtem, elektronisch bearbeitetem Shô-Material entstanden ist, das aus einer – für dieses Instrument charakteristischen – pentatonischen Skala entwickelt worden ist.
- IIa) *La fleur et les étoiles*. Erstes Solo der Shô, zunehmend von chromatischen Gruppen, Blöcken und Figurationen überdeckt.
- IIb) *La fleur dans l'obscurité*. Der Klang verdichtet sich unter der Einwirkung der Alt-Sheng zu großen, schweren, schwarzen Massen.

Aus; Jean-Claude Eloy *Anâhata III* © Jean-Claude Eloy

- IIc) *La fleur devant la mer*. Ein sehr kontemplativer Augenblick nach einer langen elektroakustischen Entwicklung, in deren Verlauf die Shô-Klänge immer mehr zu „Orgel“-Klängen (oktavierend) werden, dann zu massiven „Xylo-Marimbaphon“-Klängen und letztlich zu heftig bewegten Oberton-Glissandi sich verwandeln. Nach einem Einwurf der O-Shô ist der kontemplativste Punkt des Werkes erreicht; es endet mit dem Klang der am Meer gelegenen Windorgel von Vlissingen.
- IIIa) *Galaxie 2*. Eingeleitet von den alternierenden Soli der Instrumentalisten. Neue dichte Häufungen von Impuls-Wolken (alle aus dem Shô-Material) enden mit einer Rückkehr der ursprünglichen Pentatonik (wie Komplexe entfernter „Chöre“).
- IIIb) *...vers la source*. Der unendliche, unbewegte Klang, auf den alles sich zubewegt (natürliche Resonanz aus den Klängen der Shô, in tiefe Lagen transponiert).

Man hat von *Anâhata* gesagt, es sei eine „Vergöttlichung“ der Shô. Es trifft zu, daß durch die Spiralform des gesamten Werkes hindurch der Gegensatz zwischen den rein elektroakustischen Momenten – die häufig ein Maximum der Energie, der (mitunter sehr heftigen) Bewegung bilden – und den kontemplativen Momenten – die mit dem Einsatz der Shôs verbunden sind (wie die langsamen Drehungen der verschiedenen Planeten) – die „Magie“, die diesem Instrument eignet, verherrlichen zu wollen scheint. Akustische

Analysen haben eine dichte Schicht von Obertönen oberhalb von 20.000 Hz nachgewiesen: unhörbar für unser Ohr, doch ihre Interferenzen erzeugen das für die Shô charakteristische Klangspektrum —und das Geheimnis dieses von Natur kontemplativen Instrumentes.

Jean-Claude Eloy
Deutsche Übertragung: Red.

JEAN-CLAUDE ELOY: Gaku-no-Michi (1977–78) für elektroakustische und konkrete Klänge

Gaku-no-Michi wird ohne Pause aufgeführt; Länge ca. 240 Minuten

Gaku-no-Michi („Die Wege der Musik“) entstand 1977–78 im Studio für Elektronische Musik von Nippon Hoso Kyokai in Tokio. Dieses Werk ist eine meiner längsten elektroakustischen Produktionen, aus einer Schaffensphase, in der das Problem des Verhältnisses von Textur/Klangfarbe/Zeit/Dauer für mich wichtig wurde.

Ich ging von der Erkenntnis aus, daß die Formen, Dauern, Konstruktionen usw., mit denen das herkömmliche musikalische Material (Instrumente und Stimme – wobei Akustik und Gebrauch eines Instrumentes den Umgang mit der Gesangsstimme im Okzident prägen) strukturiert wird, Schemata sind, die – diesem Material angemessen – sofort unpassend werden, wenn man sich Materialien einer anderen „akustischen Natur“ zuwendet, seien es konkrete Klänge oder im Studio erarbeitete elektroakustische. Daher die Suche nach neuen Möglichkeiten der formalen und zeitlichen Organisation, die mich gerade zu jener Zeit beschäftigte.

Die folgenden Zwischentitel geben Anhaltspunkte für den Aufbau von *Gaku-no-Michi* und die Funktion der einzelnen Teile. Die vier Hauptteile sind nach ihrer eigenen Logik konstruiert, funktionieren aber auch in der formalen Ordnung des ganzen Stückes:

- Pachinko*: Einleitung
- I *Tokyo*: Der Weg der Alltagsklänge. (Vom Konkreten zum Abstrakten).
- II *Fushiki-e*: „Dem Nicht-Erkennbaren entgegen“. Der Weg der meditativen Klänge. (Vom Abstrakten zum Konkreten).
- Mokuso*: „Kontemplation“. Klang der Unbewegtheit.
- III *Banbutsu-no-Ryûdo*: „Der nicht endende Fluß aller Dinge“. Der Weg der Metamorphosen der Bedeutungen. (Vom Konkreten zum Konkreten).
- IV *Kaiso*: „Erinnerungsspuren“. Der Weg der Bedeutungen über die Metamorphosen hinaus. (Vom Abstrakten zum Abstrakten).
- Han*: Klang der Weiterführung.

Die Grundidee des Werkes ist jene des „Unterwegs sein“, des „Weges“, der „Suche nach“ etwas „jenseits“ der Dinge; der Titel weist in diese Richtung durch das Ideogramm „Michi“, welches auch „Dô“ ausgesprochen werden kann und im kriegerischen Vokabular die Endung bildet („Ju-Dô“, „Aiki-Dô“) – ein Ideogramm, das demjenigen des chinesischen „Tao“ entspricht. Man muß in das Werk „hineingehen“, seine Dauer erleben, sein Werden, seine Verwandlungen, wenn man es wirklich verstehen will.

Die dialektische Arbeit zwischen den „konkreten“ Klängen (Aufnahmen von Klangobjekten, banaler Alltagslärm oder Geräusche aus Politik, Kultur und Religion) und „abstrakten“ Klänge (rein elektronisch im Studio erzeugt) – durch fortschreitende Umwandlungen von beträchtlicher Ausdehnung (bis zum völligen Verschwinden aller Wiedererkennbarkeit der Quellen) – erzeugt eine Art „Kino für das Ohr“.

Es handelt sich also um eine „Meditation“: ein Kommentar, ein Weg „durch“ die klingenden Objekte oder „Zeichen“ einer eigenartigen Welt – jener Japans —, die mich während der Arbeit an dem Werk umgab.

Zu den einzelnen Teilen:

Pachinko: Einleitungsklang

Das Pachinko ist in Japan ein sehr populäres Spiel (eine Art vertikales elektrisches Billard). Die Geräusche der metallenen Spielkugeln sind aufgenommen und im Studio bearbeitet worden. Dieser komplexe Klang liegt „vor“ der eigentlichen Komposition. Er stellt das Werk in einen bestimmten Zusammenhang, bereitet den Hörer dadurch vor und betont die konkreten, „alltäglichen“ Klänge als ein zentrales Klangmaterial des Werkes.

I Tokyo: Der Weg der Alltagsklänge. (Vom Konkreten zum Abstrakten).

Dieser Teil entnimmt sein Material den Klängen der Stadt Tokio (U-Bahnen, Lautsprecherdurchsagen, Klingeln, Aufzüge, Warenhäuser usw.), denen andere Klänge des japanischen Lebens hinzugefügt werden (Glocken der verschiedenen Tempel Kiotos, die Glöckchen der Priester, Trommeln und Ansagen der Sumo-Kämpfe usw.).

In einer ersten Phase bleiben die Klänge wiedererkennbar; eine zweite, ziemlich kurze bildet mit rein elektroakustischen Klängen einen abstrakteren Übergang (eine Stimme stellt die Frage: (...*what is japanese sound...* ?). Den dritten, längsten Abschnitt konstituiert ein durchgehendes, sich langsam entwickelndes Klanggewebe, das häufig sehr dicht wird: eine direkte Anspielung auf den Eindruck des „Brodels“ der Massen, den diese gigantische Stadt hinterläßt. Die „spiralförmige“ Entwicklung vereinigt und durchmischt die Materialien unterschiedlicher Herkunft (konkret/elektronisch), indem sie diese zu einem immer höheren

Abstraktionsgrad führt, der aus dem Schluß von *Tokyo* eine Transsubstantiation der Klang-„Zeichen“ der Stadt werden läßt, in der die Erinnerung an die „Zeichen“ schwindet.

II *Fushiki-é*: „Dem Nicht-Erkennbaren entgegen“. Der Weg der meditativen Klänge. (Vom Abstrakten zum Konkreten).

Die Übersetzung des Titels schließt auch die Bedeutung „in der Richtung von...“ mit ein, ebenfalls im Sinne des „Weges“. Diese weniger gebräuchliche Formulierung wird hier in Bezug auf die buddhistische Philosophie gebraucht.

Fushiki-é ist mit 75 Minuten der längste Teil des Werkes. Es entwickelt sich in einem anderen Klangfarbenspektrum als der vorangegangene Teil: vorwiegend „abstraktes“ Material wird eingesetzt, bei dem man (statistisch) häufiger „periodisches“ Material findet, bis hin zu bestimmten, dominierenden Frequenzen. Die konkreten Klänge beschränken sich auf „kulturelle“ Bruchstücke: die Gagaku-Musik *Etenraku*, Rufe und Schlagzeug des Nô-Theaters, buddhistische Shômyo-Gesänge, die typischen Geräusche der Geta-Holzsandalen, die die Mönche des Todai-ji-Tempels in Nara während der Omizutori-Zeremonie tragen. Einige Anhaltspunkte für die Entwicklung dieses Teiles:

Einleitung: Es beginnt mit sehr weichen, gleitenden elektronischen Klängen, im Studio durch Bearbeitung von Gagaku-Aufnahmen entstanden.

Erster Abschnitt:

- Sehr lang gehaltene, geschärfte Oktavklänge (etwa *E*)
- Ausarbeitung gleitender Melodik. Entwicklung zur Komplexität, zunehmende Spannung geht von den Oktavklängen aus, bis zu einer „Klimax“.
- Beruhigung und Erstarren der Bewegung auf einem tiefen Oktavton, oder „Erste Stufe der Kontemplation“.
- Elektronische Impulse (wie Glöckchen), mit verschiedenen Rückkopplungen bearbeitet (mit Elementen, die an die Klänge des Nô-Theaters erinnern).
- Gruppierung um eine Art „Tonika“ (*C*), woraus sich eine sehr langsame, zunehmend aufsteigende Melodie entwickelt (das langsame Gleiten der Melodie spielt auf den indischen Dhruwad-Gesang an, einen der Ursprünge des japanischen Shômyô-Gesanges).
- Bildung eines feststehenden, kompakten Blockes, oder „Zweite Stufe der Kontemplation“.
- Schichten scharfer, elektronisch erzeugter Klänge, deren akustische Eigenschaften, Artikulation usw. an ein Shô-Ensemble gemahnen.
- Umwandlung zu einer „Dritten Stufe der Kontemplation“ (viel bewegter durch schnelle spannungsgesteuerte Filterungen), schließlich mit einer Textur vereinigt, die aus dem Klangspektrum eines Vokals (aus der Stimme eines Mönchs-Sängers) gewonnen wurde.

Erster Übergang: Ein Orgelpunkt (*D*), der mit seinen harmonischen

Fluktuationen elektronisch erzeugt. Eine „Prozession“ mehrerer Shômyô-Gesänge fügt sich in diesen Ton ein.

Zweiter Abschnitt: Ein langer, recht bewegter Teil, in dem die konkreten Klänge in der elektronischen Textur „zermalmt“ werden. Die spezifische Farbe dieser Texturen entstammt dem Ausgangsmaterial, das hauptsächlich von den Schwebungen zwischen benachbarten Frequenzen Gebrauch macht, die dann moduliert, transponiert, angehäuft, erneut moduliert werden usw., wodurch letztlich innere rhythmische Pulsationen entstehen. Dieser Abschnitt endet mit dumpfen Schlägen wie von großen Glocken (rein elektronisch).

Zweiter Übergang: Über einer entfernt an Shômyo-Gesänge erinnernden Grundierung wiederholt eine Frauenstimme mehrmals die Worte *Hôetsu Heisen*. Dies bedeutet etwa *Die Extase kommt aus der Quelle*. Ich habe dies als Kalligraphie an einer Tempelmauer in Kioto gefunden (die „Extase“ ist hier im religiösen Sinne zu verstehen, und für „Quelle“ müßte auch „Wasserfall, sehr klar, kristallin“ stehen).

Dritter Abschnitt:

— Kontraste. Klänge der Getas, erst einzeln, werden mehr und mehr moduliert, gefolgt von einer langen elektroakustischen Sequenz, die sich in der Klangfarbe von der vorhergehenden deutlich abhebt.

— Extrem tiefe Töne, in unterschiedliche Lagen vervielfacht, mit charakteristischem Rhythmus der Verzierungen. Einer dieser Klänge, extrem geweitet, erklingt bis zum Ende von *Fushiki-e*, um dann zum Haupt-Klang von *Mokuso* zu werden.

— Klänge mit großem harmonischem Spektrum, fest oder fluktuierend (ähnlich einer indischen Tambura). Die „Weichheit“ der Struktur erlaubt das allmähliche Aufsaugen aller Elemente bis zum Schlußpunkt: der Konzentration auf den Ton *b*, dem bereits erwähnten Klang, unbewegt trotz ungeheuer verzögertem, unterbrochenem Schwanken. Dieser Klang bildet die „Vierte Stufe der Kontemplation“ von *Fushiki-e*, die, dem Geiste nach, unbegrenzt ist...

Mokuso: „Kontemplation“. Klang der Unbewegtheit.

Der aus dem vorangegangenen Teil herüberreichende Klang (mit sich sehr langsam entwickelnden Varianten) kann zwischen fünf und zwanzig Minuten dauern. Bei der längsten Variante kann er einen „Zwischenakt“ bilden, der dem Hörer erlaubt, sich entweder zu entspannen oder vollkommen konzentriert zu bleiben. Dieser rein elektroakustische Klang bezeichnet das höchste Abstraktionsniveau, das an diesem zentralen Punkt von *Gaku-no-Michi* erreicht wird.

III Banbutsu-no-Ryûdo: „Der nicht endende Fluß aller Dinge“. Der Weg der Metamorphosen der Bedeutungen. (Vom Konkreten zum Konkreten).

Der Titel, der etwas „buddhistisch“ klingt, wurde erst nach Vollendung

dieses Teiles gefunden. Viele, dem „alltäglichen“ entnommene konkrete Klänge machen aus diesem Abschnitt – in der zweiten Hälfte von *Gaku-no-Michi* – ein Pendant zu *Tokyo* in der ersten. Dieses konkrete Material ist ganz unterschiedlich: Politische Reden, nationalistische Gesänge der Kampfflieger, die Massen in den Bahnhofsgängen, die Rufe der Fischhändler in Ueno, Werbespots, elektrisches Spielzeug, die Gesänge des Sakura-Festes und das Shishiyodoshi aus hohlem Bambus, das sich immer wieder mit Wasser füllt und dann regelmäßig an einen Stein schlägt (um Vögel zu verscheuchen – sagen die einen, um „die Stille zu betonen“ –sagen die anderen...). Aber diese konkreten Klänge mit erkennbarer „Bedeutung“ werden so bearbeitet, daß letztlich vollkommen verschiedene Klänge entstehen, deren Bedeutung sogar entgegengesetzt sein kann. Die heftigen politischen Debatten werden zu Insekten irgendwo in der Natur, der Kampffliegergesang erzeugt später eine große, harmonische (fast *E-Dur*) Klangfläche, weit, ruhig, friedlich... Dies ist der „Weg der Metamorphosen der Bedeutungen“.

Das lange „traveling“ des konkreten Materials, das *Banbutsu-no-Ryûdo* abschließt, beinhaltet harsche Schnitte durch zahlreiche, rhythmisch angeordnete Mikro-Pausen. Nach zwei Stunden des ununterbrochenen Klangflusses akzentuiert diese Diskontinuität (hier zum ersten Male eingesetzt) den Kontrast und die Relativität der Wahrnehmung. An einigen Stellen sind Bruchstücke des folgenden Teiles *Kaiso* einmontiert.

IV *Kaiso*: „Erinnerungsspuren“. Der Weg der Bedeutungen über die Metamorphosen hinaus. (Vom Abstrakten zum Abstrakten).

Die Dominanz des abstrakten Materials (oder des verfremdeten konkreten) macht *Kaiso* in der zweiten Hälfte von *Gaku-no-Michi* zum Pendant von *Fushiki-é* in der ersten. Doch damit endet die Ähnlichkeit, denn in *Kaiso* erhält das Klangmaterial, welchen Ursprungs auch immer, zunehmend einen „psychologischen“ Hintergrund, wird ungeachtet seiner Verschiedenheit einer vereinheitlichenden „Dramaturgie“ unterworfen. Es ist dieser „Weg“, der die Erinnerung gebiert, feierlich in der Entfernung; den Blick auf das Drama Hiroshimas gerichtet und das unerbittliche Ende eines Krieges, der in der Erinnerung noch präsent ist, doch schon so fern...

Ein allgemeiner Blick auf diesen Teil zeigt folgende Einteilung:

— Eine langer Übergang zwischen dem vorhergehenden Stück und *Kaiso*. Das ziemlich heftige Klanggewebe wurde aus Aufnahmen japanischer Grillen entwickelt.

— Erster Teil von *Kaiso*. Eine Folge melodischer Blöcke, lang gehalten, ausgeweitet. Diese Blöcke wurden aus bestimmten Frequenzen auf der Basis einer chromatischen Skala komponiert. Sie klingen manchmal wie ein „richtiges“ Orchester (eine Art voller Streicher-Einsatz) und gehen auf einen Klang von wenigen Sekunden Dauer zurück: das Lokomotivsignal auf der alten Strecke von Tokaido... Klangmaterial unterschiedlicher Herkunft wird vielfach in diese Blöcke eingefügt, Klangelemente der Bambusflöte

Shakuhachi und Zitate aus den ersten Teilen von *Gaku-no-Michi*, wie Windstöße des Gedächtnisses, wie „Erinnerungen“.

— Übergang. Schnelle, kontrastierende Verkettung (analog zu Techniken des Kinos), gefolgt von einer kurzen gesprochenen Passage: einige Zeilen über die Atombombenexplosion von Hiroshima und kurze Ausschnitte einer Radioübertragung der jährlichen Gedenkfeier (hier der von 1978).

— Zweiter Teil von *Kaiso*. Elektronische Klänge, die sich von denen des vorigen Abschnittes deutlich unterscheiden, werden als Ostinati und langsame repetitive Gruppen angeordnet. Die Erinnerungs-Zitate sind hier häufiger und enden in einer sehr sanften Passage: vibrierende Klänge, meditativ, ruhig, „entleidenschaftlicht“ ...

— In der Schlußpassage formt ein sich langsam verschiebendes Gleichgewicht (durch seine Expressivität an das klassische „Lamento“ gemahnend) die Schlußgeste der Textur von *Gaku-no-Michi*. Die japanische Nationalhymne *Kimigayo* wird – stark verlangsamt — durch Filterung verfremdet und mit Fetzen dieser Hymne umgeben; dazu tritt eine Gruppe von langsam gleitenden Stimmen, wie sie im Theater als „Schrei des besiegten Samurai“ verwendet wird – dieses beendet die „Schlußformel“, deren Länge im Verhältnis zu den 3_ Stunden des Hörens steht, die ihr vorausgehen.

Han: Klang der Weiterführung.

In Umkehrung des Einleitungsteiles erlaubt *Han* dem Hörer, ohne brutales Ende von der Klang-„Aktion“ sich zu lösen. *Han* entnimmt sein Material im Gegensatz zu *Pachinko* dem banalsten Alltag.

Aus drei Quellen stammt das Klangmaterial: Ein weicher, ruhiger Klang – mit dem selben komplexen elektronischen Regelkreis hergestellt, der bereits am Ende von *Tokyo* zu hören war – abgeleitet vom Klingeln der U-Bahn... (hier allerdings nicht mehr wiederzuerkennen; ein Ergebnis der „Wege der Musik“, die das Gewöhnliche verwandeln).

Han: hängende Holzplatten, die in rituellen Rhythmen geschlagen werden; sie werden in Tempeln gebraucht, um bestimmte Momente des Tages hervorzuheben.

Die Trommel beim Sumo-Kampf (mit dem Rhythmus vom Ende des Kampfes) – die beiden letzten Klangmaterialien sind im Studio zahlreichen Transformationen unterzogen worden.

Der „Klang der Weiterführung“ realisiert die Vereinigung des Konkreten und des Abstrakten: Das Verschwinden der Formen, der Kämpfe, der Gegensätze in einer Einheit, die nur für Augenblicke erreichbar scheint.

Jean-Claude Eloy

Deutsche Übertragung: Red.

Montag, 20. 1. 1992
Kammermusiksaal der Philharmonie
20.00 Uhr

GERARD GRISEY

Jour, Contre-jour

ROBERT HP PLATZ

from fear of thunder, dreams...

* * *

DIETER SCHNEBEL

Webern-Variationen

YORK HÖLLER

Mythos

ENSEMBLE KÖLN

Bort Anderson, Corinna Desch (Violine), Michael Klier (Viola), Matias de Oliveira Pinto, Georg Börgers (Violoncello), Konrad Hirzel, Carin Levine (Flöten), Bernhard Kösling, Martin Pfister (Klarinette), Christian Binde, Margret Howard (Horn), Karel Jokusch (Trompete), Klaus König, Radu Malfatti (Posaune), Hans Gelhar (Tuba), Kristi Becker (Klavier, Orgel), Claude Ledoux (Orgel), Thomas Meixner, Heike Michaelis, Thomas Oesterdiekhoff (Schlagzeug)

Leitung: Robert HP Platz

Realisation des Zuspieldandes von *Mythos* im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks Köln

Realisation des Zuspieldandes von *Jour, Contre-Your* im Elektronischen Studio der TU Berlin

In Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln

GERARD GRISEY: *Jour, Contre-jour* (1978/79)
für Elektronische Orgel, 13 Musiker und vierspüriges Zuspieldband

Jour, Contre-jour, das verborgene Echo einer unvergeßlichen Lektüre – jener des Ägyptischen Totenbuches —, entsprang meiner Faszination durch das antike Ägypten. Angeregt durch die Analogien zwischen dem Phänomen des Schlagschattens und jenen Klängen, die Differenztöne genannt werden, schrieb ich ein Werk, in dem ein nicht-harmonisches Spektrum durch seine ununterbrochene Mutation in ein harmonisches Spektrum die Entwicklung von „Klang-Schatten“ erzeugt.

Ohne Beginn, ohne wirkliches Ende, vom Licht der Morgendämmerung zum Dunkel des Sonnenunterganges zielt diese Art Klepsydra auf eine besondere Zeiterfahrung. Jede Dauer und jeder Ton, sei er instrumental oder elektroakustisch, fügt sich in einen unerbittlichen, einzigartigen, flüssigen und ohne jegliche Rauheit fortgesetzten Ablauf ein, um unsere Erinnerung zu stützen.

Die Barke des Re und ihr Weg vom Tag in die Nacht...

Gérard Grisey
Deutsche Übertragung: Red.

YORK HÖLLER: *Mythos* (1979)
Klanggedicht für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband)

Arbeit am Mythos: eine Doppelbewegung des Geistes

Die Menschengattung hat sich also im weltgeschichtlichen Prozeß der Aufklärung von den Ursprüngen immer weiter entfernt und doch vom mythischen Wiederholungszwang nicht gelöst. Die moderne, vollends rationalisierte Welt ist nur zum Schein entzaubert.

Jürgen Habermas

Als ich 1979 die Konzeption für mein Stück *Mythos* entwickelte, stand ein Wiederaufnehmen der „Arbeit am Mythos“ in der Szene der Neuen Musik noch nicht zur Debatte. Insofern darf ich hier vielleicht von einer antizipierenden Idee sprechen, einer Idee, die – wie öfters in der Geschichte der Kunst – zum unpassenden Zeitpunkt, zu früh, Wirklichkeit wurde und dementsprechend auf wenig Verständnis stieß. (Hierzulande, möchte ich hinzufügen, und sehr im Unterschied zu England und Frankreich.) Ohne die geringste Lust zu verspüren, mich auf diese seinerzeit entfesselte Polemik weiter einzulassen, möchte ich kurz auf die Vorgeschichte des Stückes zu sprechen kommen:

1976, als Boulez zum ersten Mal den *Ring* von Wagner in Bayreuth dirigierte, saß ich – die Partitur in der Hand – am Radio und war gefesselt von der Kühnheit und dem Ausdrucksreichtum dieses Werkes, mit dem ich mich, aus mir selbst nicht ganz verständlichen Gründen, bis dahin kaum befaßt hatte. (Paradoxerweise habe ich Wagner und Mahler überhaupt viel später kennengelernt als etwa Strawinsky, Bartók und die Wiener Schule.) Wichtige Erkenntnisse zum Verständnis der Tetralogie gewann ich aus der parallelen Lektüre von *Der Ring und seine Symbole* von Robert Donington, der die komplexen Bedeutungsschichten des Werkes mit den Methoden der Psychoanalyse von C.G. Jung interpretiert, wie auch aus der Beschäftigung mit den Schriften Jungs selbst. Dadurch tat sich für mich eine Gedankenwelt auf, deren außerordentliche Vielschichtigkeit mir aber erst durch die *Dialektik der Aufklärung*, bzw. die *Ästhetische Theorie* von Adorno vor Augen geführt wurde, in der es z. B. heißt:

Die geschichtliche Bahn von Kunst als Vergeistigung ist eine der Kritik am Mythos sowohl wie eine zu seiner Rettung: wessen die Imagination eingedenkt, das wird in seiner Möglichkeit von dieser bekräftigt. Solche Doppelbewegung des Geistes in der Kunst beschreibt eher deren im Begriff liegende Urgeschichte als die empirische.

Wenn wir von der unbezweifelbaren Tatsache ausgehen, daß in unserem Jahrhundert neben anderen geistigen Disziplinen auch das Musikschaffen am Prozeß der sogenannten 2. Aufklärung teilgenommen hat und teilnimmt, so scheint mir, daß dieser Prozeß einen gewissen Höhepunkt in der Formulierung der „Seriellen-Theorie“ gefunden hat. Nie zuvor ist das musikalische Material und die musikalische Grammatik gründlicher durchdacht und analysiert worden. (Ob das synthetische Vermögen in jener Phase der Schärfe des analytischen Blickes gleichkam, mag einmal dahingestellt bleiben.) Deshalb scheue ich mich nicht zu behaupten, daß gegenwärtiges kompositorisches Bewußtsein, in dem serielles Denken sich nicht niedergeschlagen hat, bzw. verarbeitet worden ist, dem Anachronismus anheimfällt. Allerdings ist jene mental-bewußte Schicht gewiß nicht die einzige, die in der Kunstproduktion wie -rezeption wirksam ist. Sie stellt gewissermaßen die letzte Stufe einer Bewußtseinsentwicklung dar, in der die früheren Formen des „magischen“ und „mythischen“ Bewußtseins (Jean Gebser) keineswegs sozusagen „abgekoppelt“ worden ist. Im Gegenteil, es stellt sich die Frage, ob durch das *Eingedenken der Natur im Subjekt* (Theodor W. Adorno) nicht eine umfassendere, „integrale“ Bewußtseinsform erreicht werden kann, die durchaus nicht im Gegensatz zu den Prämissen der Aufklärung steht, sondern sie überhaupt erst verwirklicht.

Unter diesem Blickwinkel halte ich auch die Bilderfeindlichkeit des strukturalistischen Purismus für überholt, zumindest für engstirnig. Denn wenn es auch gewiß nicht die Aufgabe von Musik ist, mit ihren Mitteln „Bilder“ wiederzugeben, so gehört das mimetische Moment doch ursprünglich zu ihr wie zu jeder Kunst.

Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist konträre und wiederum das, woran er entflammt.

Th. W. Adorno

So hat sich meine musikalische Imagination an folgenden, teilweise durchaus mimetischen, Vorstellungen entflammt:

Der Titel *Mythos* bezieht sich nicht auf irgendeine Begebenheit aus dem weiten Feld der überlieferten Mythologien, sondern ist durchaus im ursprünglichen Sinn als „Rede“ oder „Erzählung“ zu verstehen. Doch wovon ist hier die Rede? Ich habe versucht, gewisse archetypische Erfahrungen, „Urerlebnisse“, die man als Gemeingut der Angehörigen zumindest unserer, d.h. der europäischen Kultur (aber nicht allein dieser) betrachten kann, auf meine Weise zu deuten und musikalisch zu gestalten. Konkret gesprochen: Dem Werk liegen teilweise vertraute poetische „Bilder“ und „Ausdruckscharaktere“ zugrunde, wie z. B.: *Von Wind, Wasser und der Nymphe Syrinx, Hornruf und Echo, Bedrohliche Gesten*, in eine Art *Marcia Funèbre mündend, Silberfarbenes Nocturne, Dionysischer Rundtanz, Nachtschwarzer Hymnus* usw. Die vollständige Aufzählung aller Bilder und Bezüge, deren ich mich mit dem Ziel, sie in möglichst profilierte Gestaltcharaktere zu verwandeln, bedient habe, erscheint müßig, denn poetisch-semantiche Vorlage und musikalische Strukturierung gehören fraglos verschiedenen Ebenen an, *und die Musik selbst will durchweg auf keiner anderen Ebene, nämlich der von absoluter Musik gehört werden.*

Deren melodisch-harmonische Grundlage besteht in einer 34-tönigen Grundgestalt, aus der ich 6 Basisakkorde unterschiedlicher Struktur und Komplexität sowie eine analoge 34-gliedrige Taktfolge abgeleitet habe, die im Sinn einer „Talea“ ständig wiederholt wird. jeder Takt entspricht – verglichen mit einem Gedicht – einer Verszeile, mehrere Verszeilen ergeben eine Strophe, mehrere Strophen ein Klanggedicht, die insgesamt 12 Klanggedichte fügen sich zu einer zyklischen Gesamtform, innerhalb derer es eine Reihe von Querbezügen und Entsprechungen gibt.

Das 4-Kanal-Tonband ist keineswegs als ein sogenanntes Zuspielband zu betrachten, sondern als ein von vornherein mitkomponierter integraler Teil des Ganzen. Die elektronischen Klänge wurden – von einigen wenigen „konkreten“ Tamtam-Klängen abgesehen – vorwiegend mit Hilfe eines großen Synthesizers in Kombination mit einem Vocoder erzeugt.

Die Komposition ist in gewisser Weise – aber keinesfalls mit vordergründig „neoromantisierender“ Absicht – als Hommage à Richard Wagner zu verstehen, dessen Musik mir außerordentlich viel bedeutet, da sie u. a. in einzigartiger Weise mythisches Potential und – für die damalige Zeit – klangliche Innovation miteinander verbindet. Ich bin fest davon überzeugt, daß – würde Wagner heute komponieren – er von den außerordentlichen Möglichkeiten der Elektronik reichen Gebrauch machen würde.

In diesem Sinne ist der 10. Abschnitt von *Mythos*, in dem die Grundgestalt, im Gewand Wagnerscher Harmonik vom Tonband erklingt, aufzufassen: als musikalisches Symbol und als Huldigung an jenen schier unerreichbaren Genius der Expression und der Erneuerung.

York Höller

ROBERT HP PLATZ: from fear of thunder, dreams ... (1987/88) für 7 Instrumente und Tonband

1. der einfache Knall-Donner.
2. der stotternde oder Koller-Donner, in der Regel nach einer längeren Stille, verteilt sich über das ganze Tal und kann minutenlang dauern.
3. der Hall-Donner, schrill wie ein Hammerschlag auf ein loses Blech, das einen schwirrenden und flatternden Hall verbreitet, wobei der Hall lauter ist als der Schlag.
4. der rollende oder Polter-Donner, vergleichsweise gemütlich, läßt an rollende Fässer denken, die gegeneinanderpoltern.
5. der Pauken-Donner.
6. der zischende oder Schotter-Donner beginnt mit einem Zischen, wie wenn ein Kipper eine Ladung von nassem Schotter ausschüttet, und endet dumpf.
7. der Kegel-Donner; wie wenn ein Kegel, getroffen von der rollenden Kugel, auf andere Kegel schmettert und alle auseinander schleudert; es kommt zu einem kurzem Echo-Wirrwarr im ganzen Tal.
8. der zögernde oder Kicher-Donner (ohne Blitzlicht am Fenster) zeigt an, daß das Gewitter sich über die Berge verzieht.
9. der Spreng-Donner (unmittelbar nach dem Blitzlicht am Fenster) weckt nicht die Vorstellung von einem Zusammenprall harter Massen, im Gegenteil: eine ungeheure Masse wird entzwei gesprengt und stürzt nach beiden Seiten auseinander, wobei sie vielfach zertrümmert; danach regnet es in Güssen.

Max Frisch *Der Mensch erscheint im Holozän*

Als kleiner Junge liebte ich Gewitter und saß dabei oft beobachtend am Fenster auf dem Tisch mit den Füßen auf der hölzernen Sitzbank, damit mir auch ja kein Blitz und Donner entging.

Bis eines Tages direkt vor meinen Augen ein Kugelblitz in ein Nachbarhaus einschlug. In meiner Erinnerung ist alles wie eine optisch/akustische Photographie zu einem Punkt stillstehender Zeit zusammengeschmolzen: Der Kugelblitz schwebend im berstenden Kamin des Hauses, im Moment des Einschlags durchsichtig durch die von eruptiver Gewalt auseinandergesprengten Steine; der infernalisch scharfe gleichzeitige Donnerschlag; mein Schreckensschrei.

Weitere Arten von Donner:

10. der ächzende oder Latten-Donner; ein kurzer oder heller Krach, wie wenn man eine Holzlatte bricht, dann ein Ächzen länger oder kürzer; der Latten-Donner ist in der Regel der erste Donner eines beginnenden Gewitters.
11. der Plapper-Donner
12. der Kissen-Donner hat genau den Ton, der zu hören ist, wenn eine Hausfrau mit der flachen Hand auf die Kissen klopft.
13. der rutschende Donner; sein Ansatz läßt einen Polter-Donner oder einen Pauken-Donner erwarten, aber bevor die Fensterscheiben erzittern, rutscht sein Getöse auf die andere Seite des Tales, wo es sich sozusagen verhuscht.
14. der Knatter-Donner.
15. der kreischende oder Flaschen-Donner, oft erschreckender als der Spreng-Donner, obschon er die Fensterscheiben nicht erzittern läßt, gehört zu den unerwarteten Donnern, man hat keinerlei Blitz gesehen, plötzlich ein schrilles Geklirr, wie wenn eine Kiste voll leerer Flaschen über ein Treppen hinunterstürzt.

16. der munkelnde Donner.
usw.

Max Frisch *Der Mensch erscheint im Holozän*

Un curioso episodio ha movimento la parte centrale del concerto: i pianissimi dell' assolo di flauto della composizione di Platz erano interrotti, in lontananza, come nella migliore tradizione romantica, da echi di corno, evidentemente un diligente strumentalista della Fenice che studiava nelle vicinanze.

Interruzione quindi del concerto, seguita da una caccia al corno durata alcuni minuti.

La Nuova Venezia, 25. 9. 1985

It wasn't born from fear of thunder, dreams, astonishment at how the crops kept dying after harvest and coming up again every spring, or anything else very permanent, only a temporary interest, a spur-of-the-moment tumescence ...

Thomas Pynchon V

Formpolyphonie

Es ist oft gesagt worden – jeder Komponist trägt ja wie ein Rennläufer eine Nummer auf dem Hemd, damit jeder weiß, wie er einzuordnen ist – , meine Musik sei stark strukturell geprägt. Einerseits stimmt dies: es führt aber trotzdem in die Irre, da die sinnliche Erfahrbarkeit von Musik für mich untrennbar mit ihren strukturellen Grundlagen verbunden ist – Musikhören ist gleichermaßen intellektuell und sinnlich, ja sogar eine geistige Erfahrung, die weit über Formulier- oder Erklärbares hinausgeht.

Immerhin – das strukturelle Moment in meiner Musik läßt sich in etwa beschreiben: So, wie der russische Dichter Velimir Chlebnicov seinen Text *Zangezi* eine Erzählung aus Erzählungen höherer Ordnung nannte (weil sein Material nicht Laute, nicht Sätze, nicht einmal Sätze, sondern Erzählungen niederer Ordnung war), besteht meine Musik oft aus mehreren „Musiken“ höherer Ordnung, die sich gegenseitig überlappen, ergänzen, kommentieren als bereits vorkomponiertes Material. Diese einzelnen „Musiken“ sind für den Hörer manchmal sehr verschieden, kommen aber – je weiter man in der Ordnung des Materials hinuntergeht – aus gemeinsamen Wurzeln.

In der Domäne des Bausteine 1. Ordnung sind die Elementarteilchen der Klangmaterie wie Tonhöhen, Dauern etc. völlig vereinheitlicht und entsprechen einander. Zum Beispiel habe ich die seit Beethoven geltenden und durch Stockhausen in eine chromatische Ordnung gebrachten Tempozahlen zwischen 60 und 120 Impulsen pro Minute für mich leicht korrigiert und durch eine neue Skala zwischen 61 und 122 Impulsen ersetzt, deren einzelne Werte sehr weit hinuntertransponierten Tönen entsprechen. Ich habe nämlich die in Hertz gemessene Schwingungszahl pro Sekunde eines Tones auf die Minute umgerechnet und dann hinuntertransponiert: somit wird ein Ton ganz real zu einem sehr schnellen Rhythmus, eine Dauer eben zu einem langsamen oder tiefen Ton.

Nun läßt sich die Dauer eines Tones in Beziehung setzen zur Dauer eines Abschnittes einerseits und andererseits zu einem diesem Abschnitt zugrunde liegenden Zentralton. Die daraus entstehende Musik würde von einem Wesen aus dem All, das nach einer völlig anderen Zeitauffassung lebt, vielleicht immer noch genau so erfahren wie von uns, nur auf einer anderen Ebene, da sich die Bausteine entsprechen.

Man könnte das eine holistische Auffassung von Musik, nennen, und tatsächlich ist der Vergleich mit einer Holografie nicht gänzlich abwegig, zeigt doch zum Beispiel die holografische Aufnahme eines zerschnittenen Blattes weiterhin das ganze Blatt, so wie in jedem Detail dieser Musik das Ganze schon eingimpft ist. Das ist eigentlich ein sehr natürlicher Prozeß – ich selbst habe im Garten meines Elternhauses erlebt, wie der hochgebundene Ast eines fast bis zum Boden abgesägten jungen Bäumchens sich im Lauf der Jahre in einen mächtigen Stamm verwandeln konnte, weil eben jede Zelle die Information für das Ganze in sich trägt.

James Joyce hat dies in *Finegans Wake* auf den schönen Satz gebracht: *When a part so ptee does cuty for the holes we soon grow to use o an allforebit* – wenn ein so winziger Teil für das Ganze steht, dann aber auch das Ganze für alle seine Teile.

War das nun zu theoretisch? Hört man das? Was hat das mit den Ohren zu tun?

Die Wissenschaft der Psychoakustik hat uns gewissermaßen die Relativitätstheorie der Musik beschert und gezeigt, daß die elementaren Bausteine des Klanges nur in jeweiliger Abhängigkeit voneinander zu definieren sind. Und als Komponist kann ich dies sehr praxisbezogen umsetzen: eine dynamische Veränderung kann eine Veränderung des Tonhöhereindrucks bewirken; auch die Tondauer spielt eine Rolle; alles hängt voneinander ab, ist EINS: eine Timbreveränderung läßt einen Ton aus einer anderen Richtung kommen, wir können einstimmige Melodien so schreiben, daß sie – in der richtigen Geschwindigkeit gespielt – in zwei gleichzeitig ablaufende Linien zerfallen. Dafür ein ganz einfaches Beispiel:



Dies ist eine sehr primitive, langsame Melodie. Wenn ich sie beschleunige, erreiche ich einen Punkt, an dem diese Melodie in zwei quasi simultan gehörte Dreitongruppen auseinanderbricht.



Man hört nur noch und



Daß Tempo, Tonhöhe, Dauer, Intensität keine getrennt voneinander existierenden Dinge sind, sondern zusammen ein relatives System bilden, ist also eine durchaus praktische, hörbar zu machende Erfahrung. Sie führt uns zum Begriff der Zeit, der letztendlich der zentrale Begriff für meine Musik ist: nicht als 4. Dimension im Sinne eines noch Hinzukommenden, sondern als 1. Dimension überhaupt, die alles Sein, also allen Klang erst ermöglicht und bestimmt, denn ohne Zeit ist nichts. Daher gehört es für mich zum kompositorischen Alltag, bei JEDEM Schritt nachzufragen: WANN gilt diese Entscheidung? So wie man nicht sagen kann: dort oben ist dieser oder jener Stern, denn wir sehen nur sein Licht und die Quelle dieses Lichts könnte je nach Entfernung schon seit Tausenden von Jahren verloschen sein, so oberflächlich ist es geworden, einfach festzustellen, daß ein Stück sagen wir zum Beispiel aus 6 Sätzen besteht ohne Auskunft darüber zu geben über das Wann ihres Ablaufes. Konkret: Meine Komposition *from fear of thunder, dreams* ... besteht aus 6 Sätzen. ABER: nur der erste Satz für ein Ensemble von sechs Musikern wird in der traditionellen Weise als alleinstehender Satz gespielt. Einige Zeit nach dem zweiten für Schlagzeug Solo beginnt schon der dritte Satz für die anderen fünf Musiker, der Schlagzeuger spielt im eigenen Tempo weiter: man hört zwei Sätze gleichzeitig. Etwa in der Mitte des dritten Satzes beginnt ein vierter Satz für einen zusätzlichen Spieler außerhalb des Saales – Horn Solo und dazu ein auf Tonband aufgenommenes Fernorchester rund um das Publikum herum von etwa zwanzig Hörnern. Zu diesem Zeitpunkt hört man also gleichzeitig drei Sätze: den II., III. und den IV. Nach dem Ensemblesatz (III) beginnt ein Klaviersolo (V), das später gleichzeitig mit dem zweiten Satz, also dem Schlagzeuger, endet, worauf der sechste Satz, wieder für alle sechs Musiker inklusive Klavier und Schlagzeug beginnt, der seinerseits gemeinsam mit dem vierten Satz (für Horn und Fernorchester) endet.

Mit derartiger „Formpolyphonie“ versuche ich, eine Polyphonie höherer Ordnung zu schaffen, die eine Vielzahl von musikalischen Abläufen vom traditionellen punctus contra punctum bis zu komplexen Regelsystemen im Raum und psychoakustischen Phänomenen zu umfassen und zu einer neuen Welt von musikalischen Formen und Klängen zusammenfinden zu lassen vermag.

Robert HP Platz

The image shows a page of a musical score for an ensemble. It includes staves for Bassoon (Baßkl.), Clarinet (Klar.), Piano (P), Vibraphone (Vibra.), and Violin/Viola (Vl./Vc.). The score is written in 5/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions and dynamics are clearly marked throughout the piece.

Aus: Robert HP Platz *from fear of thunder, dreams...*

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

DIETER SCHNEBEL: Webern-Variationen

Mit Webern

Der karge Notentext der *Klavariationen op. 27* zeichnet eine stark punktualisierte Musik auf, die insgeheim eine kontrapunktische Polyphonie von höchster, ja verzweifelter Expressivität birgt. Zunächst sind die Töne gegen den strömenden oder auch staccatohaften Puls der Takte gesetzt, bilden aber zugleich meist über längere Pausen hinweg Melodien, rufen also in das Quasi-Nichts von Stille hinein und schlagen Bögen zum fernab liegenden nächsten Ton.

In den *Webern-Variationen* ist solche weiträumige Polyphonie ausgeschrieben: der erste Satz ist vier- bzw. achttimmig, der zweite fünf- bzw. zehntimmig und der dritte sechsstimmig. Die Instrumentation ist offen gelassen, wobei sowohl kammermusikalische als auch sinfonische Ausführung möglich ist. Also verhält es sich in dieser Bearbeitung umgekehrt wie bei Bachs *Kunst der Fuge*, wo ein in den Farben nicht festgelegter Text durch die Ausführung eindeutig gefärbt wird. Hier aber öffnet sich ein monochromer – und scheinbar monodischer Text für mehr- und vielfarbige Ausführung – und für dialogisch beredte Musik.

Dabei könnte sich die innere Vielschichtigkeit dieser Musik erschließen, wo in unterschiedlichen Tiefen Stimmen laut werden, oft so, daß Klänge undeutlich aus Stummem hervorkommen, auch wieder darin verschwinden, oft so, daß plötzlich erscheinende Signale heraufschießen und weit davon entfernt von anderen beantwortet werden: gleichsam Sprachversuche unter der vergleichsweise inhaltslosen Oberfläche der verlautenden Sprache – hin zu einer umfassenderen und mehrdimensionalen Sprache.

Dieter Schnebel

Dienstag, 21. 1. 1992
Otto-Braun-Saal
20.00 Uhr

JOHN CAGE

Freeman Etudes

Irvine Arditti (Violine)

JOHN CAGE: Freeman Etudes I–XXXII (1977–80)
für Violine Solo

Die *Freeman Etudes* sind Betty Freeman gewidmet, die sie in Auftrag gegeben hat. Ich habe diesen Namen nicht nur deshalb gewählt, sondern auch, weil ich an Thoreau dachte – seinen Gedanken, selbst im Gefängnis nicht weniger „frei“ sein zu können (*free man*).

Ohne die Hilfe Paul Zukovskys hätte ich diese Stücke nicht schreiben können. Wir haben über ein Jahr zusammen daran gearbeitet. Indes, da ich nicht Geige spiele, blieb alles, was mir Zukovsky über die technischen Möglichkeiten sagte, schwierig. Ich nahm mir ein Beispiel an meinem Freund Merce Cunningham: Ich beschloß, für einen Geiger zu schreiben wie ein Choreograph mit einem Tänzer arbeitet. Ich rief Paul Zukovsky an und fragte ihn, welche Töne er z. B. auf der *E*-Saite erreichen könne, wenn er ein *Es* eine Dezime über dem *C* auf der *F*-Saite spielt. Meine Fragen betrafen vor allem Gruppen von mehreren Tönen, was mir ermöglichte, auch diese zu konstruieren. Wenn ich auf Zukovskys Bitte hin außer Fingersatz und Bogenstrichen alle Vortragsbezeichnungen angegeben habe, so ist es doch Aufgabe des Interpreten, seine eigene Realisierung zu erarbeiten; und er sagte mir, daß er mit der Praxis fortfahre, die Saiten zu vertauschen und in einigen Fällen auch Grund- und Obertöne. Zukovsky bat mich von Zeit zu Zeit, eine weniger unspielbare Musik zu schreiben. Ich bin aber immer jenseits dessen; ich gehe einfach meinen Weg weiter. Und zuletzt sagte er mir, daß Passagen, die noch am Abend vor dem Schlafengehen unspielbar gewesen sind, am nächsten Morgen, beim Erwachen, seltsamerweise plötzlich machbar geworden sind.

Daß Irvine Arditti die *Etudes I–XVI* beim ersten Mal in 56 Minuten, einige Monate später in 46 Minuten aufführte und auf meine Frage: *Warum spielen Sie so schnell?* antwortete: *Weil in der Partitur steht: „Spiele so schnell wie möglich“*, gab mir den Mut, die *Etudes XVII–XXXII* zu komponieren. Sie enthalten zu viele Noten; meine Anweisung lautet: *Spiele so viele Noten wie möglich*. Irvine Arditti spielt sie dennoch alle.

Diese Stücke zeigen, daß das Unmögliche nicht unmöglich ist.

Irvine Arditti

Donnerstag, 23. 1. 1992
Technische Universität Hörsaal H 107
18.00 Uhr

VORTRAG

IRCAM

Eintritt frei

Freitag, 24. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

PHILIPPE HUREL

Fragment de lune

MAGNUS LINDBERG

Joy

* * *

KAIJA SAARIAHO

Aer

MARC-ANDRÉ DALBAVIE

Diadèmes

AVANTI! Chamber Orchestra:

Hanna Juutilainen, Heljä Rätty (Flöte); Jussi Jaatinen (Oboe); Marja Haapamäki, Heikki Nikula, Kimmo Leppälä (Klarinette); Esa Tukia, Markus Maskuniitty (Horn); Pekka Lyytinen, Aki Välimäki (Trompete); Valtteri Malmivirta (Posaune); Traja Hakonen (Tuba); Arttu Takalo, Ari-Pekka Mäenpää (Schlagzeug); Kirsi Kiviharju (Harfe); Heini Kärkkäinen, Jaana Kärkkäinen (Klavier); Hannu Lehtonen (Saxophon); John Storgårds, Anna Hohti, Jukka Pohjola (Violine); Tuula Riisalo (Bratsche); Jukka Rautasalo, Matti Pohjola (Violoncell); Jyrki Hiilivirta (Kontrabaß)

Ilari Angervo (Viola); Jussi Liimatainen (Technik)

Leitung: Marc-André Dalbavie

Mit Unterstützung der ESEK

PHILIPPE HUREL: *Fragment de Lune* (1986; neue Version)

Fragment de Lune folgt auf *Diamants imaginaires* und *Diamant Lunaire*, deren letzte Takte es zitiert. Die kompositorischen Grundsätze der drei Werke sind identisch, doch die Komplexität der Form nimmt von einem zum anderen zu; die Gestalt von *Fragment de Lune* ist von den vorangehenden Stücken abhängig.

Da diese Komposition mit dem Begriff der „durchlaufenen Streke“ (ohne Wiederkehr, ohne Wiederholung) zu beschreiben wäre, ist jeder Teil als Variation konzipiert, die mit dem Gedächtnis des Hörers rechnet: der Erinnerung an die früheren Werke, aber auch (und vor allem) an die vorhergehenden Abschnitte; eine unbekannte Strecke wird zurückgelegt, wobei jede Etappe uns vertraut ist. Das zweite in diesem Werk gegenwärtige Prinzip ist dasjenige des Zurückgehens auf eine bestimmte Form der Thematik, eng verbunden mit gewissen Phänomenen der Wahrnehmung, einer wiedererkennbaren musikalischen Situation, einem deutlichen Motiv oder spezifischen Intervallen. Diese Prozesse haben ihren Ursprung in psycho-akustischen Erscheinungen (Zusammenschlüsse, Bildung von Melodien, melodischer Muster, Wahrnehmung eines Gesamteindrucks oder „kontrapunktisch“, mikro- oder makroskopisch usw.).

Es handelt sich nicht darum, im Konzert eine Labor-Situation zu simulieren, sondern mit früheren Entdeckungen die Imagination anzuregen, was erlaubt, seine Wahrnehmungen von Klangfarben, Harmonien, Kontrapunkt und Melodik zu überprüfen.

Diese Werk entstand mit Hilfe eines *Personal Computers*, der einmal bestimmte Vorgaben errechnete (Dauern, Höhen, melodische und rhythmische Muster usw.), zum anderen für die elektroakustische Realisation eingesetzt worden ist:

— Steuerung des mit dem Klavier verbundenen Synthesizers: Umformungen und Übergänge von/zwischen Klangfarben (Programmierung durch Fabrice Guédy bei der ersten und Jan Vandenheede bei der neuen Version) und die Synthese dieser Klangfarben

— algorithmische Komposition: von der Maschine selber nach bestimmten Regeln und Randbedingungen erstellt und dann zur Steuerung des Synthesizers verwendet.

Fragment de Lune entstand im 1986 im IRCAM in Paris.

Philippe Hurel

MAGNUS LINDBERG: Joy (1989–90)

Nach *Kraft* für großes Orchester, nach *Ur: Joy* für großes Ensemble. Diese Titel, kraftvolle Einsilber, sind ein Abbild der beherrschten Vitalität, der Stärke und schöpferischen Sicherheit, die die großangelegten Architekturen des Magnus Lindberg beleben. In *Joy* verwendet der Komponist sowohl traditionelle Instrumente – Holz, Blech, Schlagwerk, Klavier und Streicher – als auch das elektronische Instrumentarium. Der Sampler stellt bestimmte Klänge zur Verfügung, die durch eine zumindest ungewöhnliche Handhabung des Flügels gewonnen wurden: senkrecht aufgestellt, die Saiten völlig schlaff und mit einem Bogen gestrichen, konnten dem *grand piano* ungewöhnliche Klangfarben entlockt und durch verschiedene Filter fein ziseliert werden. Es handelt sich nicht darum, etwa einem Spieltrieb zweckfrei zu frönen: diese ungewohnte Materie erscheint vielmehr als akustische Resultante derjenigen Vorgänge, die die Entfaltung der Großform leiten.

Die Informatik leistet gleichermaßen ihren Beitrag, indem sie die Operationen beschleunigt, die die Tonhöhenorganisation der Komposition bestimmen. Und durch eine originelle Wendung gelangt der Komponist zu einer Wiedervereinigung zweier Hierarchien – deren erstere entstammt der Tradition der seriellen Musik, die andere der sogenannten „*musique spectrale*“: auffällig symmetrische Tongruppen finden sich neben auf den akustischen Interna der Klänge gegründeten Tonreihen – den Teiltonen des harmonischen Spektrums. Der Pianist Magnus Lindberg zeigt sich fasziniert von den symmetrisch geformten Klangaggregaten, die sich so häufig bei Bartók finden³⁰: sie eignen sich für alle Sorten von Permutationen, die ihre kombinatorischen Möglichkeiten einschränken. Im Gegensatz dazu erlaubt die instrumentale Simulation des vergrößerten Abbilds des Klanges – seines *Spektrums* – einen Diskurs über die wiedergefundenen natürlichen Resonanzen zu führen. Das innere Universum des Klanges – unter normalen Bedingungen des Hörens nicht vernehmbar – liefert das Modell für die Regeln seiner externen Verbindung mit anderen Klängen³¹.

Eine sich ständig erneuernde Textur erwächst aus der Interaktion dieser zwei Arten der Tonhöhenorganisation³². Und die Form des Stückes bestimmt sich durch Ausmaß und Typ der während der Übergänge auftretenden

³⁰ Solche Aggregate sind allgegenwärtig in der Textur eines Werkes wie *Ur*, einem Auftragswerk des IRCAM aus dem Jahre 1986

³¹ Die *Joy* zugrundeliegenden Zusammenklänge — acht an der Zahl — wurden aus dem Spektrum durch die Auswahl der ungeradzahlig Partialtöne gewonnen. (Das Ergebnis ähnelt dem Modell des Klarinettenklangs.)

³² Ihre Interferenz, ihre Modulation oder ihre Filterung beeinflussen sich gegenseitig gemäß vorangegangener Komplexe der „Interpolation“: die verschiedenen Gruppen können durch Vereinigung oder Schnitt (im Sinne der Mengenlehre) modifiziert werden (die Formalisierung dieser Operationen wurde durch die Anwendung von Allen Fortes *pitch class set theory* wesentlich vereinfacht). Die aus dem harmonischen Spektrum konstruierten Zusammenklänge erscheinen indessen in ihrer reinen Gestalt, an den formalen Gelenkstellen des Werkes.

Diskontinuitäten. *Joy* beginnt mit einer Reihe kurzer kontrastierender Episoden, die sich gegenseitig durch bruske Tempoverwerfungen ablösen: Der Komponist vergleicht eine solchermaßen abgeteilte Struktur mit der traditionellen der „Variation“. Dieser einleitende Abschnitt mündet in den Beginn eines Prozesses. Im Gegensatz zu den vorangegangenen abrupten Wechseln stützt sich seine Schreibweise auf eine kontinuierliche Transformation des Gefüges, speziell des Ambitus': die einzelnen Ereignisse verteilen sich statistisch gemäß einer generellen Tendenz und verschwinden zugunsten eines übergreifenden Impetus'; das Tempo wird diesmal über einen längeren Zeitabschnitt gleichmäßig gesteigert, das Ensemble tendiert zu unteren Regionen des Tonraumes. Ergebnis dieser langsamen Metamorphose³³ ist eine erste nicht-metrische „Kadenz“ des Samplers: die oben erwähnten Klangfarben erscheinen – in den Worten des Komponisten – als *klingende Metapher der Kompression*, die allmählich das Material affiziert – ein wenig, als wäre ein Prozeß, der sonst in der Zeit abläuft, nun im Klang kondensiert, als würde der Rhythmus zur Klangfarbe. Denn Magnus Lindberg stellt die Relevanz der musikalischen Parameter in Abrede: das Erklingende ist ein unteilbares Ganzes, in dem nur die Wahrnehmungsdimensionen wechseln.

Dieser Prozeß wird kurz vor Schluß des Werkes auf symmetrische Weise ausgeglichen; eine anhaltende Verlangsamung in Verbindung mit einer Erweiterung des Ambitus' langt bei einer erneuten Suspendierung des Metrums an: ein kulminativer Orgelpunkt vor dem Schlußabschnitt.

Auf ähnliche Weise entsprechen sich etwa in der Mitte des Werkes zwei Teile: vom Charakter her Scherzi, sind durch eine kurze Übergangssequenz miteinander verbunden, die der Komponist mit einem „Perlencollier“ vergleicht. Das zweite Scherzo, das, was seine Schreibweise betrifft, an die Minimal Art erinnert, erscheint als Gegenpol zu dem anhaltenden Transformationsprozeß: die Ereignisse tendieren zu einem Gerinnen in der Repetition.

Die Dialektik von Symmetrie und Gerichtetheit durchschreitet alle Ebenen der Durcharbeitung von *Joy* von der lokalen Tonhöhenorganisation bis hin zum formalen Verlauf. Dem überlagert sich eine andere, gleichermaßen fruchtbare Opposition: die der instrumentalen Gruppen innerhalb des Ensembles. Eine Ästhetik der Symmetrie – der musikalischen Objekte als Kristalle – schließt nicht die Arbeit mit Archetypen aus. Die Wendungen, die Gesten, die sich den verschiedenen Zusammenklängen assoziieren, und die großformale Konzeption sind genuin dramatisch. Magnus Lindberg dachte daran, seinem Stück einen anderen Namen zu geben: *Prometheus*.

Dieses Stück ist Jukka-Pekka Saraste gewidmet.

³³ Ein „Ostinato“, eine „Chaconne“ aus der Folge der acht zugrundeliegenden Zusammenklänge unterbricht die Kontinuität.

KAIJA SAARIAHO: *Aer* (1991)
für sieben Instrumente und Live-Elektronik

Aer ist der letzte Teil einer Folge von sieben Stücken aus meiner Ballettmusik *Maa*, einem Auftragswerk des Finnischen Nationalballetts für die Choreographin Carolyn Carlson.

Aer ist die musikalische Synthese aller sechs vorangehenden Stücke. Ihre Elemente werden wieder aufgegriffen, entwickelt und zusammengebracht. Das Material der früheren Abschnitte erscheint dabei in umgekehrter Reihenfolge, sodaß das Werk mit dem Anfangsmaterial des Ballettes endet. Wie alle Stücke aus *Maa* ist *Aer* in sieben Teile gegliedert; jeder Teil arbeitet mit einem bestimmten Aspekt des musikalischen Materials, der wiederum in den vorausgegangenen Stücken entwickelt worden war.

Maa ist für sieben Instrumente und Elektronik geschrieben. Das vollständige Ensemble (Flöte, Schlagzeug, Cembalo/Keyboard, Harfe, Violine, Viola und Violoncello) spielt nur in diesem letzten Teil zusammen. Das Ballett hat keine Handlung. Ein Hauptthema geht durch ein Stadium in das nächste über – öffnet Türen, Tore, Gitter, quert das Wasser... Diese Themen bieten interessante Möglichkeiten für musikalische Metamorphosen, Transformationen und andere Verfahren, von einem Klangmaterial zu einem weiteren voranzuschreiten.

Der elektroakustische Teil besteht aus vorher aufgenommenen und transformierten Naturklängen (Wind, Meer, Flüstern usw.) sowie aus verstärkten und transformierten Instrumentalklängen. Die gesamte damit zusammenhängende Arbeit wurde mit Hilfe von Jussi Liimatainen geleistet; die vorher aufgenommenen Passagen sind im Experimentalstudio des Finnischen Rundfunks realisiert worden.

Kaija Saariaho

Deutsche Übertragung: Red.

MARC-ANDRÉ DALBAVIE: *Diadèmes* (1986)
für Viola, Ensemble und Elektronik

Dalbavies *Diadèmes* bauen auf einem Jahr intensiver Forschung über elektronischen und instrumentalen Klang auf. Am Anfang stand die Idee eines Bratschenkonzertes. Doch im Laufe des Komponierens —so der Komponist – *neutralisierte sich die Rolle des Soloinstrumentes durch die Notwendigkeit, ein drittes Klangfeld außer Solo und Orchester, nämlich ein Ensemble elektronischer Instrumente einzubeziehen*. Dem Solo wurde nun eine Mittlerrolle zwischen der instrumentalen und der elektronischen „Welt“ zugewiesen; beide trägt es in sich, denn die Viola ist zugleich an einen Rechner angeschlossen. Die verschiedenen Ereignisse sollten sich nach dem Willen des Komponisten möglichst variantenreich überlagern, sowohl heterophone Strukturen sollten entstehen (mehrere Stimmen umspielen simultan das gleiche Modell) als auch polyphone; aber auch Texturen, wie sie die Studiotchnik schafft und serielle Organisationsformen von Rhythmen und Obertonspektren. Ihn interessierten die Musikpotentiale in diesen Melangen des Gegensätzlichen. Er wollte „Ausdruck“ komponieren, nicht eine theoretische Idee tönend inszenieren.

Das Werk war für mich ein lebendiges Wesen, bei dem sich in jedem Element das Wesen selbst gleichsam verkörpert, und nicht eine Maschine, die nur der Ausdruck logischer Kausalität ist, manchmal komplex und interessant, aber all zu oft auch nur ein Neutrum.

Dalbavie unterscheidet also genau zwischen technischer Herstellung und ästhetischem Sinn, seine anthropomorphe Auffassung vom musikalischen Werk postiert ein philosophisches Gegengewicht zur Rationalität der Maschine. War Kunst einmal ein Balanceakt zwischen Mensch und Gott, zwischen Mensch und Natur, so wiegt sie heute das Humane mit dem Technischen aus.

Habakuk Traber

Sonnabend, 25. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

EDGAR VARÈSE

Ionisation

JOHN CAGE

First Construction (in Metal)

* * *

JOHN CAGE

But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of „papiers froissés“ or tearing up paper to make „papiers déchirés“? Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests

Les Percussions de Strasbourg

Jean-Paul Bernard, Guillaume Blaise, Christian Hamouy, Keiko Nakamura, Claire Talibert, Vincent Vergnais (Schlagzeug)
Georges van Gucht (Leitung), Bruno Grout de Beaufort (Manager), Norbert Ogé (Technische Leitung)

EDGAR VARÈSE: *Ionisation* (1929–31)

Fassung für sechs Schlagzeuger von Georges van Gucht (1967)

Edgar Varèses *Ionisation*, eine Ikone der Musik des 20. Jahrhunderts, ist das erste Werk der westlichen Musiktradition, das ausschließlich für Schlaginstrumente geschrieben wurde, das erste, welches die Möglichkeiten des Schlagwerks als eigenständiges musikalisches Material auffaßte – *die Grundlage des Rhythmus' ist die kraftgeladene Unbeweglichkeit*.

Vier Grundstrukturen bilden das Klangmaterial von *Ionisation*, das sich im Verlauf des Stückes in über hundert unterschiedliche Rhythmen ausdifferenziert, bis zu ihrer Auflösung am Ende des Werks, dem vollständigen Zerfall.

Vor Varèse war Musik für Schlagzeug eine Domäne der orientalischen Folklore; insofern gibt es eine bestimmte Beziehung zu jener Musik. Allein durch das Spiel mit den Klangfarben der Instrumente in immer komplexeren Kombinationen entsteht eine Klang-Plastik; erstmals scheint hier das Klangmaterial „wissenschaftlich“ bearbeitet. *Ionisation* stellt eine wichtige Etappe auf dem Wege der Suche nach neuem instrumentalem Klangmaterial dar; reflektiert aber auch die von Varèse geschätzte urbane Umgebung.

Ionisation wurde ursprünglich für dreizehn Instrumente (mit Dirigenten) geschrieben. Durch Anfertigung besonderer Instrumente (Pedal-Sirenen usw.) ist es möglich geworden, daß *Ionisation* von sechs Schlagzeugern aufgeführt werden kann.

Diese Version wurde von Georges van Gucht, dem gegenwärtigen Leiter der Percussions de Strasbourg mit Zustimmung des Komponisten geschrieben und am 11. November 1967 beim Südwestfunk Baden-Baden uraufgeführt.

JOHN CAGE: But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of „papiers froissés“ or tearing up paper to make „papiers déchirés“? Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests (1985)

für 3–10 Schlagzeuger

But what about the noise of crumpling paper..., ein Auftragswerk für die Association Jean-Hans ARP Strasbourg, ist den Percussions de Strasbourg gewidmet.

Es gibt zehn Stimmen, wobei jede Anzahl zwischen drei und zehn für eine Aufführung beliebiger Dauer (bei beliebiger Anzahl von Wiederholungen) benutzt werden kann. Jeder Spieler benutzt wenigstens zwei (vorzugsweise mehr) schwach resonierende Instrumente aus unterschiedlichem Material (etwa Holz/Metall/Glas, oder Nicht-Metall/Metall/Holz), im Unisono gespielt [+]. Sehr langsam, ohne Dirigent, folgt jeder Spieler seinem eigenen

Zeitmaß [. = „Viertel“-Pause]. Die Stimmen sollten mit leichten, nicht hervortretenden Variationen der Dynamik belebt werden. Die offenen Kreise [O] bezeichnen Wasser (fließend, sprudelnd usw.), Papier (zusammengeknüllt, zerrissen, zum Schwingen gebracht wie donnernd) oder nicht leicht zu identifizierende Klänge, die Ereignisse in der Natur suggerieren – alle können auch länger als notiert klingen (wiederholte Kreise), doch nie ein Unisono in der selben Stimme überlappen. Die nach rechts offenen Halbkreise [(], die sich dann nach links schließen [)] sind ebensolche Klänge, aber halbiert, d.h., die zweimal in gleicher Länge erklingen. Wiederholte Halbkreise bezeichnen ebenfalls Dauern, die ausgeweitet werden können, solange nicht Unisoni überlappt werden und beide Hälften die gleiche Länge haben. Die Stimmen sind so komponiert, daß ein einzelner Spieler sowohl die Unisoni als auch die „Kreise“ spielen kann, aber eine Aufführung im Wechselspiel ist zu bevorzugen. Die Spieler können um die Hörer herum plaziert werden oder, wenn das Publikum nicht sitzt, in der Mitte oder auch auf dem Podium, dann aber nicht dicht nebeneinander.

Der Titel ist einem Brief Gerta Ströhs³⁴ an mich entnommen.

John Cage

Aus: John Cage *But what about the noise...*

© C. F. Peters Musikverlag

³⁴ Geschäftsführerin der Hans-Arp-Stiftung

27

: + . . . (((. + . + . . + + . .))

27

) + + . + . . . + +

30

+ + . . . + +

29

. . . + + + + . . +

24

. . . . + + . . + . . + + .

30

+ . . + ((((((((. + +

24

. . . + + + . + . . +

25

+ + . . .))))))))) + + . . . + .

30

. + . + + + + .

29

. + . . + . . + + + :

Erste Schlagzeugstimme

Aus: John Cage *But what about the noise...* © C. F. Peters Musikverlag

JOHN CAGE: First Construction (in Metal) (1939) für Schlagzeug

Die *Construction in Metal* entstand 1939 in Seattle. Da Arnold Schönberg mir die Vorstellung von der strukturbildenden Funktion der Tonalität vermittelt hatte, fühlte ich das Bedürfnis, strukturbildende Wege der Komposition für Schlagzeug zu finden. Das führte mich letztlich zu einer Neu-Untersuchung der physikalischen Natur des Klanges. Klänge, einschließlich der Geräusche, so schien mir, haben vier Charakteristika (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer), die Stille dagegen nur eines (Dauer). Deshalb entwickelte ich eine rhythmische Struktur, die auf Dauern beruhte – nicht von Noten, sondern von Zeiträumen. Das Ganze hat so viele Teile wie jede Einheit kleine Unterteilungen besitzt, und diese, große wie kleine, sind in den selben Proportionen. Dieses Prinzip, in der *Construction* zum ersten Male eingesetzt, erscheint (symmetrisch oder asymmetrisch) in fast all meinen Werken bis 1952. Es ist analog zur indischen Tala (einem rhythmischen Verfahren), hat aber das westliche Charakteristikum eines Anfangs und Endes.

Dieses Werk hat die rhythmische Struktur 4–3–2–3–4; 16 mal 16 4/4-Takte. Die ersten vier 16er-Gruppen sind eine Exposition der individuellen Gestalten des Materials, die durch unterschiedliche rhythmische Muster und ihre Instrumentation charakterisiert sind. Der weitere Verlauf ist eine Entwicklung (ohne Reprise der Exposition), der eine 12-taktige Coda folgt. Die verwendeten Instrumente sind Orchester-Glocken, 5 Donnerbleche, ein Klavier, dessen Saiten von einem Assistenten mit Metallzylindern gedämpft werden können (der Pianist streicht auch die Baßsaiten mit einem Paukenschlegel), ein Gamelan mit 12 Gongs, 8 Kuhglocken, 3 japanische Tempel-Gongs, 4 Automobil-Brems-Trommeln, 8 Ambosse, 4 türkische und 4 chinesische Becken, 4 gedämpfte Gongs, Wassergong, ein aufgehängter Gong und Tamtam.

John Cage

Sonntag, den 26. 1. 1992
Akademie der Künste
11.00 Uhr

MATHIAS SPAHLINGER

aus: 128 erfüllte augenblicke

HEIMO ERBSE

12 Aphorismen

MATHIAS SPAHLINGER

aus: 128 erfüllte augenblicke

GISELHER KLEBE

Römische Elegien

* * *

RAINER RUBBERT

...des lignes raides furent dans la nuit

MATHIAS SPAHLINGER

aus: 128 erfüllte augenblicke

FRANK MICHAEL BEYER

de lumine

Neue Pegnitzschäfer

Paulo Arantes (Oboe), Lizzy Aumeier (Kontrabaß), Susanne Block (Flöte), Irmgard Jemiller (Viola), Wilfried Krüger (Horn), Wolfgang Peßler (Fagott), Burkhard Rempe (Klavier/Dirigieren), Gottfried Rüll (Klavier/Cembalo), Valerie Sattler (Violoncello), Herrmann Schwander (Schlagzeug), Michael Sigler (Violine), Andreas Stock (Sprecher), Monika Teepe (Gesang)

HEIMO ERBSE: 12 Aphorismen für Flöte Violine und Klavier op. 13

Die *Aphorismen* bestehen aus zwölf zusammengefügt Formen, die von weitem wie Variationen ausschauen. Aber das sind sie nicht, genau, wie das ganze kein „Zwölfton“ ist, auch wenn es so ausschaut. Die Tonalität ist also ganz frei, keiner harmonischen Bindung unterworfen. Der scheinbare „Zwölftonstil“ ändert sich in Nr. 11 und 12; es wird dort nicht tonaler, aber ausgeglichener, auch im harmonischen Bild. So, als würden sich die Probleme am Schluß leicht „lösen“. Vorher waren kleine Probleme:

So wurden kurz zuvor die Klaviertasten (schwarz wie weiß) mit dem ganzen Arm angeschlagen, um einen gewissen Höhepunkt zu betonen; davor wiederum wurden Flöten-Flageolets, in der tiefsten Oktave gegriffen, verlangt, deren Stimmung ausdrücklich nicht reguliert werden sollte – eine Art „Viertelton“-Musik.

Heimo Erbse

MATHIAS SPAHLINGER: 128 erfüllte augenblicke systematisch geordnet, variabel zu spielen für stimme, klarinette und violoncello

vorbemerkung (zur partitur)

aus einem gedachten kontinuum zwischen den extremen dreier dimensionen (weniger _ mehr verschiedene Tonhöhen, längere _ kürzere dauern, bestimmte tonhöhen _ geräusche) sind mit zunehmender < und abnehmender > tendenz je vier „augenblicke“ isoliert: ableitungen aus einem ganzen, das diesen nur formal und äußerlich ist, sie aber doch ganz bestimmt.

daß sich diese dreidimensionale form nicht im musikalischen verlauf darstellen läßt, trennt die augenblicke, als einander ausschließen wollende, voneinander und öffnet sie zugleich – in einer traurigen freiheit – füreinander.

sie sind in jeder beliebigen, von den spielern zu wählenden reihenfolge und anzahl, auch wiederholt, zu spielen.

RAINER RUBBERT: *...des lignes raides fuient dans la nuit* (1987) für Bläserquintett

...nichts lebt; der Wind pfeift, gerade Linien fliehen in die Nacht.

Diese Zeilen – dem Stück nachgestellt – sind ein Zitat aus *Der Ekel* von Jean-Paul Sartre.

Ich las das Buch, als ich mit der Ausarbeitung des Bläserquintettes begonnen hatte. In ihm fand ich atmosphärisch das, was ich im Begriff war zu schreiben: Strenge, Klarheit und Beherrschtheit des Ausdrucks.

Das Stück ist Ergebnis meines halbjährigen Paris-Stipendiums im Winter 1986/87; es ist Marie-Hélène Reliquet gewidmet. 1988 wurde es beim Budapester Internationalen Kompositionswettbewerb mit dem 2. Preis ausgezeichnet.

Rainer Rubbert

FRANK MICHAEL BEYER: *de lumine* (1978)
Musik für Kammerensemble

de lumine für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug ist die erste Arbeit aus einer Reihe von Kompositionen (*Missa für Streichquartett*, *Mysteriensonate für Orchester*), die durch Wortbilder des Messtextes angeregt wurden.

„Lumen de lumine“ – Licht vom Licht, Worte des Credo, die gleichnishaft auf die Wahrnehmung einer unstofflichen Materie hinweisen. Über assoziative Vorstellungen hinaus ist die Komposition ein reines, dicht gebautes Instrumentalstück, klanglich wesentlich bestimmt von changierenden Quart-, Tritonus- und Quintkonstellationen. Ausgehend vom Intervall *h–e* wird dieser Zusammenklang als Zentrum und – nach wechselnden Prozessen – am Ende des Stückes in neuer Beleuchtung erreicht. Dazwischen liegen Flächen verschiedenster Bewegung, harmonischer Zentrierung; sie umschließen einen sublimen Gesang von Violine und Klarinette, einverwoben die kontrapunktisch geführte Viola. Dieser Gesang erscheint dreimal, zuerst als kontemplativer Mittelpunkt, später als Reprise und den Schluß vorbereitend in gestischer Form.

de Lumine wurde 1978 für das Ensemble „das neue Werk“ geschrieben, das auf einer Ostasienreise eine meditative Komposition des europäischen Sprachraumes meditativer Musik des anderen Kulturkreises gegenüberstellen wollte – als Fragestellung nach der gemeinsamen Wurzel.

Frank Michael Beyer

GISELHER KLEBE: Römische Elegien (1952) für Sprecher und Kammerensemble

Die *Römischen Elegien* beziehen sich auf Johann Wolfgang von Goethes *Römische Elegien* Nr. I, V, VII, XIII, und XX. Sie entstanden als Auftragswerk des Südwestfunks Baden-Baden und wurden am 10. Oktober 1953 bei den Musiktagen für Zeitgenössische Tonkunst in Donaueschingen uraufgeführt. Im Programmheft der Uraufführung schreibt Giselher Klebe:

Im vorigen Jahr regte Dr. Heinrich Strobel dazu an, ein Stück für Sprecher, Klavier, Cembalo und Kontrabaß zu komponieren. Dabei ging ich von der Voraussetzung aus, den Text ohne musikalisch-rhythmische Neugliederung in seiner Versform unverändert dem Part des Sprechers zu übertragen, um sowohl aus den inhaltlich-formalen Proportionen wie aus der Zeitdauer der einzelnen Elegien die musikalische Struktur der Komposition abzuleiten. Ich faßte nach der Auswahl der Elegien I, V, VII, XIII und XX diese in drei abgeschlossene Sätze. Der erste Satz enthält die Elegien I und XIII, der zweite die VII. und der letzte die Elegien V und XX. Die Sätze 1 und 3 werden aus mehrteiligen Entwicklungsformen gebildet, während der zweite Satz aus einem Thema mit Variationen besteht.

ERINNERUNGSFETZEN AN DIE JAHRE 1952/53

Die *Römischen Elegien* entstehen aus dem Wunsch, ein Melodram zu komponieren. Um die Textverständlichkeit zu gewährleisten, muß die instrumentale Besetzung klangliche Transparenz ermöglichen. Auch können leider nicht alle Elegien Goethes genommen werden, einmal wegen der Gesamtlänge und zweitens wegen der damals starken Prüderie der Hörer. Ich wähle drei dieser intensiven Liebesgedichte, mit denen auch eine instrumentale, absolute musikalische Formen gestaltet werden kann.

Die Reaktionen nach der Uraufführung (Donaueschingen 1953) zeigen, daß ein Melodram nach wie vor eine reizvolle Spannung besitzen kann. Olivier Messiaen sagt nach der Premiere zu mir (sinngemäß zitiert): Die Musik gefiele, der Text störe (er sprach damals schlecht deutsch). Igor Strawinsky ließ mir 1954 über Gertrud Schönberg ein Programm einer Aufführung in Los Angeles zukommen, in das er ein „Bravo, Klebe, bravo. Igor Strawinsky“ geschrieben hatte. Später sagte er mir, daß ihm ganz besonders die Behandlung des Kontrabasses zugesagt habe.

Ich hatte das Glück, Strawinsky 1954 kennenzulernen. Sinnigerweise geschah dies in Rom anlässlich einer Preisverleihung.

Giselher Klebe

Viele Menschen suchen den Ochsen...

Sonntag, 26. 1. 1992
Bauhaus-Archiv
20.00 Uhr

FRANZ MARTIN OLBRISCH

Viele Menschen suchen den Ochsen,
doch Wenige haben ihn je gesehen * (UA)

Ziggy Schöning, Gisela Weimann (Akteure); Tuyet Pham (Klavier); Thilo Thomas Krigar (Violoncello); Georg Schwark (Tuba); Edwin Kaliga (Schlagzeug); Beate Olbrisch (Lichtausstattung); Franz-Martin Olbrisch (Klangregie)

Elektroakustische Realisation im Elektronischen Studio der TU Berlin

* Auftragswerk der INVENTIONEN '92

FRANZ MARTIN OLBRISCH: Viele Menschen suchen den Ochsen, doch Wenige haben ihn je gesehen (1991–92) (UA)

Ein multimediales Event für 2 Akteure, Tuba, Violoncello, Schlagzeug, Klavier und Lichtprojektion.

Konzept

Mit dem Event *Im Anfänglichen läuft keine Spur - wer könnte da suchen*, das 1989 in der Neuen Nationalgalerie Berlin stattfand, hat das neue Event von Franz Martin Olbrisch einige Gemeinsamkeiten. Ausgangspunkt ist wieder ein Raum, hier das Bauhaus-Archiv, der durch Instrumentalisten, Live-Elektronik, Akteure und Lichtdramaturgie zur multimedialen Projektionsfläche wird. Es ist eine Fortführung auch in anderer Hinsicht: Die Mobilität des Publikums ist zentraler Bestandteil des Konzeptes. Durch stetigen Standortwechsel und dem daraus folgenden Aufgeben einer Zentralperspektive resultieren Wahrnehmungsprozesse, in denen sich visuelle und auditive Informationen überlagern. Zugleich trägt das neue Konzept dem Dualismus beider Räume Rechnung. Dort die Nationalgalerie, ein homogener quadratischer Körper aus Glas, von Tageslicht durchflutet. Die Durchsichtigkeit der Wände grenzt die Außenwelt nicht aus, so daß deren Farben und Geräusche Teil des Events werden konnten.

Hier das Bauhaus-Archiv, ein Schachtelraum, der keine Verbindung zur äußeren Umgebung hat und von Kunstlicht erhellt ist. Überspitzt formuliert handelt es sich um eine invertierte Black-Box: das Außerhalb bleibt im Dunklen, das Innere wird durch die Musik- und Lichtprojektion zur „Camera obscura“. War das Event in der Nationalgalerie Reflex auf den Alltag, so ist es hier eine dramatisch ausformulierte „Szene“. Auch in der Wahl des Titels schließt das Event an seinen Vorgänger an. Aufgegriffen wird eine weitere Episode des Ochsenweges, des buddhistischen Lehrgedicht *Der Ochs und sein Hirte*, das von „Spuren, Pfade, Suche“ handelt. Der geistige Hintergrund ist, obgleich konstituierend, für das Verständnis nicht ausschlaggebend.

Raum, Disposition

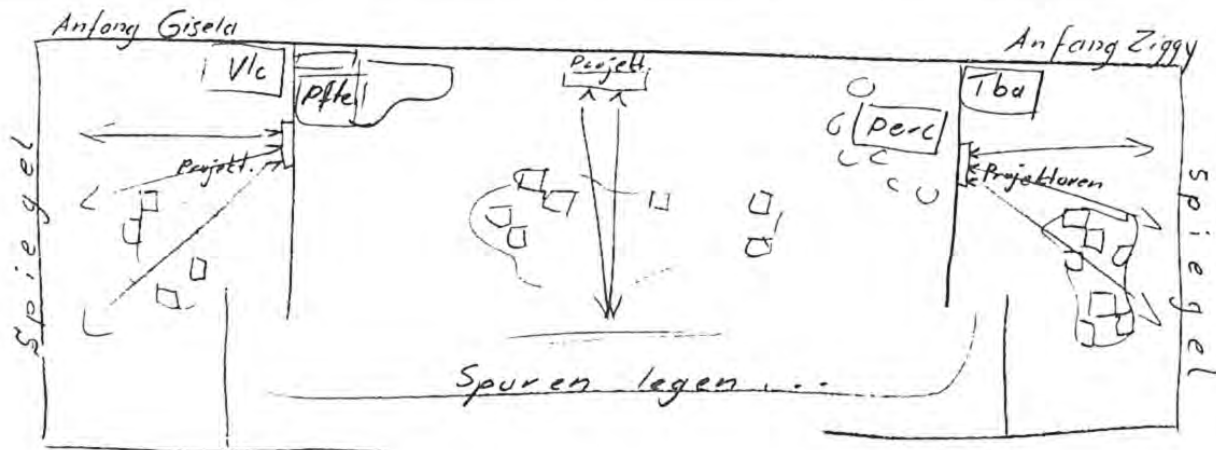
Der Ausstellungsraum des Bauhaus-Archivs ist ein dreiteiliger Raum mit zwei Subräumen. Der Aufriß zeigt Form und Proportion eines

Tryptichons: Zwei Flügelräume rechts und links fassen einen langgestreckten mittleren Raum ein. Obwohl die Räume durch niedrige Mauern voneinander abgegrenzt sind, wirken sie zwar getrennt, lassen sich aber dennoch als ein Volumen begreifen.

In diesem Raumkomplex sind die Musiker disponiert. Die beiden Melodieinstrumente - Tuba und Cello - nehmen in den Flügelräumen Platz; Schlagzeug und Klavier bilden die verbindenden Glieder in dem

Viele Menschen suchen den Ochs...

Zentralraum. Durch die Räume bewegen sich zwei Akteure, sie legen Spuren, verwischen Pfade, greifen in den Fluß der Ereignisse ein und reagieren auf die entstehenden Situationen.



Dia-Projektion

An den Flanken der Räume sind durchbrochene Spiegelflächen montiert. Ansonsten sind die Wände weiß, es ist nahezu dunkel, nur Dia-Projektoren erleuchten wechselhaft das leere Ambiente.

Die Bilder entwickeln eine Choreographie von Licht und Schatten. Abfolgen von Farbflächen und Schwarz-Weiß-Masken gliedern den Raum in Zonen aus Licht und Körper aus Dunkelheit. Von den acht Projektoren sind je drei auf die spiegelnden Flächen gerichtet. Die Spiegel zerreißen die Dia-Bilder und strahlen sie als Lichtkegel in die Weite des Raumes, es entstehen Skulpturen aus Licht und Schatten. Verarbeitet sind Bilder aus dem Gegenstandsbereich Ballett und Kalligraphie. Die Bewegungsfiguren der Tänzer entsprechen dem Schriftkörper des Pinselschwungs. Sind die einen zum Bild erstarrter Tanz, so sind die anderen Resultate vom Tanz des Pinsels auf dem Papier. Im Mittelpunkt steht nicht der Gehalt der einzelnen Bilder, die dargestellten Personen, Posen, Perspektiven, ausschlaggebend sind vielmehr die Rhythmen der Bewegungslinien aus Licht- und Farbwerten. Es handelt sich um eine Art computergesteuerter Lichtregie, eine Projektions-Installation.

Resonanz-Reflexion

Das Spiel des Lichts mit dem Raum deutet auf ein zentrales Thema des Events.



Das Lichtmuster entsteht durch die Reflexionen der Spiegel. Der Tanz hingegen ist weniger eine Reflexion auf die Musik, als eine Resonanz von ihr. Die Bewegung der Tänzer ist zum projizierten Bild erstarrt. Die Resonanz ist also nur denkend nachzuvollziehen. Kalligraphie, das in einem Zug gezeichnete Wort, ist Niederschlag (Resultat) einer Bewegung – ist gestische Resonanz einer vorbereitenden Meditation, der Konzentration auf das noch Auszuführende. Das Begriffspaar „Reflexionen und Resonanz“ zieht einen roten Faden durch die verschiedenen Bereiche des Events und bildet die Eigenheiten der verschiedenen ästhetischen Ebenen ab. Wie lässt sich der Unterschied näher fassen? Die Resonanz eines Körpers ist seine Antwort auf eine mitgeteilte Energie. Er schwingt mit, aber er verändert die Schwingung, indem er bestimmte Frequenzen verstärkt, während andere völlig unberührt bleiben. Die Resonanzeigenschaften eines Instruments sind mitverantwortlich für dessen Klangcharakter. Desgleichen gilt für Räume, die ein akustisches Eigenleben haben, deren Individualität sich durch die Resonanz bei der Projektion von Musik erfahren lässt. Bei der Reflexion bleibt der Körper unberührt. Ein Spiegel gibt die ganze Bandbreite des Lichtes wieder, ohne selbst involviert zu sein. Seine Abbildung gilt, nicht ganz zurecht, als „objektiv“.

Elektronik

Von der Verteilung der Musiker in den Räumen wurde bereits gesprochen, in der Live-Elektronik finden sie Ergänzung und Zusammenhang.

Die Quellen für die elektro-akustische Verarbeitung sind die Instrumente, deren Klänge durch relativ wenig live-elektronische Techniken verwandelt werden. Zur Anwendung kommen Verzögerung (Delay), Pitch-shifting, Hall. Delay kann als Abbildung von Reflexionen aufgefaßt werden. Wird beispielsweise eine Passage des Cellos in den Tuba-Raum projiziert, wird sie zeitverzögert, aber in ihrer Originalgestalt wiedergegeben. Hingegen verändern Pitch-Shifting und Hall das Klangbild bis hin zur Unkenntlichkeit. Im Gegensatz zur bloßen Wiedergabe (Reflexion) des Delays hat Hall die Eigenschaft die Dauer eines Klanges zu verlängern, ähnlich dem Resonanzboden eines Klaviers.

Der Einsatz der Elektronik läßt sich durchaus als fünftes Instrument auffassen.

Instrumentalisten

Die Verteilung der Instrumentalisten im Raum läßt eine Ausrichtung des Publikums auf einen Punkt mit Zentralperspektive nicht mehr zu. Es gibt keinen „idealen Ort“ der Rezeption mehr. Das Konzert in seiner ganzen Bandbreite erfährt nur, wer die Zentralperspektive aufgibt und wandelt. Die vier Instrumente Tuba, Violoncello, Schlagzeug und Klavier bilden Klanginseln in den weitläufigen Räumen. Der Klang der Tuba läßt sich wegen des großen Kesselmundstücks gut artikulieren, was bei hohem Blech aufgrund der Lippenspannung in solchem Maße nicht zu realisieren ist. Daraus ergibt sich ein hohes Maß an Klangfarbenvarietät: Vieles ist möglich, vom Flüstertütenimitat bis zum Spiel im Djerdoo-Stil. Außerdem bieten die sechs Ventile eine Vielzahl von Ver-Stimmungen an und lassen damit eine differenzierte Behandlung von Mikrointervallen zu. Der Cellist spielt auf zwei Celli verschiedener Stimmungen und verschiedenen Klangcharakteren.

Das Klavier ist fast komplett präpariert und eher Perkussions- als Akkordinstrument. Die unpräparierten Töne werden zur Resonanzbildung herangezogen. Ein elektronisches Clavichord bietet, da sich die Saiten in weitem Ambitus verstimmen lassen, die Möglichkeit nichttemperierter Skalen von Mikrointervallen.

Die 23 Schlaginstrumente des Schlagzeuges unterteilen sich in 5 Fell-, 7 Holz- und 11 Metallinstrumente.

The image shows a musical score for piano, marked "Pianof. (präpariert)". The score is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns. It includes markings for "loco", "8 va bassa", "una corda", and "sempre (PPP) - possibile". There are also numerical annotations "3" and "5" above some notes, and a "5:4" time signature at the beginning.

Primzahlen

Die 5, die 7, die 11, die 23 gehören zu der unterhaltsamen Menge der Primzahlen. Die Grundstruktur des Stückes, von der alle anderen Strukturen abgeleitet sind, basiert auf Primzahlen, die hier aber keine metaphysische oder mystische Bedeutung haben, sondern jenseits aller Zahlen-Magie einige praktische Vorteile bieten.

Z. b. ist die Summe von zwei Primzahlen nie selber eine Primzahl. Jede natürliche Zahl läßt sich in genau ein Produkt von Primzahlen zerlegen. So sind Primzahlenreihen von faszinierender Asymmetrie, mit der Periodik wirkungsvoll verhindert werden kann. Im Unterschied zu den rekursiven Funktionen einer Fibonacci-Reihe, die Zahlen produziert, die zu schnell zu groß werden, sind die Primzahlen in kleinen Abständen im Zahlenfeld verteilt.

Schluß

Aber bei diesen technischen Dingen braucht man sich nicht aufzuhalten, sie sind für die Wahrnehmung nicht entscheidend. Was zählt, ist das Gesamtereignis, das für jeden ein anderes sein wird. Vielleicht schlüsselt sich das Event am besten auf, wenn man es mit dem Hirten hält, der den Ochsen sucht. Er hält Ausschau nach einem Pfad *inmitten des dichtwuchernden, duftenden Grases*.

Frank Hilberg

Montag, 27. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

REINER BREDEMEYER

Sinfonie für drei Instrumentalgruppen

CHRISTFRIED SCHMIDT

Aulodie

FRIEDRICH GOLDMANN

Vorherrschend gegensätzlich

* * *

GEORG KATZER

Trio avec Rimbaud

FRIEDRICH SCHENKER

Hades

Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“

Gerhard Erber (Klavier), Burkhard Glaetzner (Oboe), Gunnar Kaltofen (Violine), Matthias Sannemüller (Viola), Friedrich Schenker (Posaune), Gerd Schenker (Schlagzeug), Axel Schmidt (Englisch Horn, Oboe), Wolfgang Weber (Violoncello), Dieter Zahn (Kontrabaß)

Friedrich Goldmann (Leitung)

REINER BREDEMEYER: Sinfonie für drei Instrumentalgruppen (1974)

Das viersätziges Kammermusikwerk - 1974 für die Leipziger Gruppe entstanden - ist ein Stück "praktischer" Kritik an der repräsentativen Existenzweise und den emphatischen Gehalten einer der anspruchsvollsten Gattungen auch heutigen Komponierens. Bredemeyer probiert in der Tradition symphonischer Demontagen eine Alternative zu großen Modellen wie schon vor ihm etwa Strawinsky, Webern oder Eisler. Er kann darauf verweisen, dass "Symphonie" einst nicht mehr bedeutete als den Zusammenklang in sinnvollen, sinnlich genussreichen Ablaufordnungen unabhängig von der Art der Besetzung. Darüberhinaus "hebt" er freilich dennoch auch grundlegende Bestimmungen der klassischen Symphonik "auf": den zyklischen Charakter, die Dynamisierung von Kontrast-Faktoren, ein durchrationalisiertes und -organisiertes Baumaterial. Er etabliert einen klanglich-thematischen Antagonismus zwischen auskomponierter Ensemble-Faktur und improvisatorisch konzertierenden Soloinstrumenten. Die ersten drei Sätze unterscheiden sich am auffälligsten durch ihre individuelle Besetzung: Satz 1 benutzt Klavier und Schlagzeug in realer Notierung und obligatem Satz mit konzertant hinzugefügter, gleichsam stenographisch notierter Oboe und Posaune. Satz 2, streng durchgeführte Variationen über eine nicht transponierte Zwölftonreihe, verlangt melodisch gebundene Streicher mit konzertierendem Schlagzeug. Satz 3 ist ein Particell für Bläser ad libitum plus graphisch notiertes Violoncello. Satz 4 als resultierendes, verdichtetes Finale entsteht nach der Idee der Simultanmontage:

Es ergibt sich aus der gleichzeitigen, nach einem exakten Plan zu kombinierenden Wiederholung der ersten drei Sätze unter Beteiligung aller Instrumente. Hier ist die Fähigkeit des Hörers gefordert, sich erinnern zu können - als herausfordernder Ersatz dafür, dass er wenig hat voraussetzen und voranhören dürfen.

CHRISTFRIED SCHMIDT: Aulodie (1975)

Episoden für Oboe Solo

Das etwa zehn Minuten dauernde Solostück komponierte Christfried Schmidt 1975 für Burkhard Glaetzner, der es sehr viel spielte und auch für die Schallplatte produzierte. Das griechische Titelwort bezeichnete in der Antike einen Gesang, der vom Aulos begleitet wurde - einem Blasinstrument aus zwei Einzelrohren mit meist doppeltem Rohrblatt. Bei Schmidt ist der Gesang in den kantablen Momenten der Instrumentalstimme bewahrt. Was aber ihren "episodischen" Charakter anbelangt, so dürfte sich die Vokabel einerseits auf die sozusagen beiwerkthafte Stellung des Stücks inmitten von Schmidts großformatigen Kammer-, Chor- und Orchestermusiken beziehen. Andererseits verweist sie auf die offene, sich gleichsam improvisatorisch

fortzeugende Form der expressiven und virtuoson Linie, die einer zwar geheimen, aber desto freieren Rede nachgebildet zu sein scheint. Dazu hat Burkhard Glaetzner folgende Gedanken notiert:

Das Motto, gerade aufgestellt, ist schon verloren. Der Ton gleitet, vibriert und kreist um sich selbst. Der Zufall scheint Methode, die Graphik ist der Rhythmus. Der Triller und die Bewegung. Die Mehrstimmigkeit des Einstimmigen. Die Farben verlieren sich im Wasser. Das Wort, das Fassbare, mit dem Witz des Einsamen, gleich wie es euch gefällt. Aufhebung des Kämpferischen. Episoden, die vorübergehen und doch Botschaft von einem Menschen, der dies denkt, hört, fühlt, atmet im Jahre 1975 in der DDR.

FRIEDRICH GOLDMANN: Vorherrschend gegensätzlich (1980)

Quintett (variabel) mit Randglossen für acht Spieler

Das Stück entstand 1980 für die Leipziger Musiker anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Gruppe. Der merkwürdige Titel verweist gleichermaßen auf ein präzises kompositorisches Prinzip und auf prinzipielle Vieldeutigkeit dazu stimmiger Assoziationen. Er klingt unter anderem nach Wetterbericht, wie er uns täglich per Zeitung, Rundfunk oder Fernsehen zukommt: eine häufig wiederkehrende Charakterisierung des Klimas jener Welt, in der wir leben (Goldmann). Musikalische Gegensätzlichkeit demonstriert der Komponist zunächst einmal durch die Aufspaltung des achtköpfigen Ensembles. Fünf Musiker spielen, auch räumlich konzentriert, einen geschlossenen Grund-"Text" in fünf Ablaufphasen, wobei die Zusammensetzung des Kern-Quintetts wechselt. Die jeweils freien Musiker wandern an den "Rand" des Geschehens und kommentieren es mit dazu kontrapunktierenden virtuoson Soli, Duos, einem Trio. Diese "Randglossen" - es sind insgesamt acht verschiedene - greifen zwar in der Regel Material des Grund-"Textes" auf, aber sie verselbständigen sich auch und bilden eine relativ unabhängige Kontrastschicht - vor allem im Hinblick auf eigenständiges Tempo und Metrum. Da beide Schichten simultan, jedoch mit gewissen Phasenverschiebungen ablaufen, ergibt sich ein recht komplexes, bisweilen bewusst unscharfes und sogar verworren-chaotisches Klangbild. Seine Sinnfälligkeit erschließt sich indessen mühelos über die optische Beobachtung: Die Bewegung der Musiker und ihre osmotischen Wege zwischen zentralem Quintett und peripheren Gruppierungen gehören zum Wesen dieser "beweglich" zirkulierenden Kammermusik. Strukturelle und gestische Kontrastbildung auf engstem Raum beherrscht auch die Gestaltung in Inneren des kurzen Stücks. Zu einer sich entwickelnden Bogenform fügt Goldmann drei vorwiegend schnelle Ablaufphasen mit zwei vorwiegend

langsamen von je 34 Takten Länge. Jede Phase gliedert sich in fünf verschiedene Abschnitte, wobei deren Ausdehnung vom ein- bis fünfmaligen Wechsel ruhiger und lebhafter Ausdruckskomplexe abhängt. Eine Phase enthält demnach in der Summe immer 15 elementare Gegensätze, wobei diese Polarisierung abrupt oder fließend erfolgen kann. In der ersten Phase des Quintett-"Textes" - nach General-Auftakt und einleitender Englischhorn-Kadenz - alternieren beispielsweise diffus und heftig aufbrechende Klang-Kaskaden mit prägnant kantablen Motiven. In der langsamen zweiten Phase wechseln lang ausgehaltene Einzeltöne mit scharfen Einzelimpulsen (im Kontrast wiederum zum beherrschenden Randglossen-Duett). In der mittleren - dritten - Phase, der kompaktesten und konzisesten des ganzen Stücks, bestimmt der Gegensatz von rhythmisch hämmernden Impuls-Folgen und akkordisch tremolierenden Klängen das Geschehen. Motorische Turbulenz en bloc steuert hier auch das "glossierende" Trio aus Violoncello, Posaune und Schlagzeug bei. Die vierte Phase bringt noch einmal, verstärkt, die kantablen Momente ins Spiel und entfaltet sie bis zur melodischen Emphase. Zum Abschluss versammeln und verschärfen sich dann die wichtigsten Widerspruchs-Gesten, die vordem eponiert worden waren, bis das Quintett mit grellem Triller abbricht und das Feld einem Epilog der Solo-Oboe überlässt.

FRIEDRICH SCHENKER: Hades (1977-80) Drama per musica

Schenkers Musik lässt sich den herkömmlichen, so beliebten polarisierenden Kategorien wie "angewandt" oder "autonom", "ernst" oder "unterhaltend", gar "apollinisch" oder "dionysisch" kaum einseitig zuordnen. Solche Extreme zwar auch berührend, durchstreift sie recht eigentlich die ungeordneten, unbegriffenen Terrains dazwischen; sie verbindet, was eher auseinanderzudriften scheint, erkundet das Wagnis noch unberührter Zusammenhänge. Und stets mischt sich mit der Lust am erfinderischen Spiel der Wille, sich über die vorgefundene Welt mitzuteilen, vorgestellte Utopien in sie einzubringen. Schenker hat da seine "Motive" - politische, ökologische, psychologische und mythische, die er stets wieder, in immer anderen Formen und Versionen, zur musikalisch-expressiven und oft explosiven Sprache bringt. Eines davon, das ihn zeitweise betroffen machte und beschäftigte, ist der Orpheus-Mythos - in Jahrhunderten unerschöpflich gedeutet und vieldeutig zwar geblieben, aber immer aufs Neue auch anreizend als paradigmatische, stets wieder aktuelle Geschichte über Musiker, ihre Beziehungen zur Musik, zu Leben und Tod, für ihre Konflikte mit sich selbst und ihrem Metier, mit ihrer Liebe zum Partner, zur Gesellschaft, zur Welt. Den insbesondere vielvertonten Opernstoff transponierte Schenker indessen in die rein instrumentale Sphäre, in verschieden besetzte, thematisch

unterschiedlich akzentuierte "fragmentarische" Zyklen eines "dramma per musica", ohne dass auf ein abgeschlossenes, zyklisches Ganzes hingearbeitet wäre. Den Anfang machte er 1977 mit Hades für Oboe, Englischhorn, Posaune, Viola, Violoncello und Kontrabass, dem er 1978 in einer Neufassung dieses auch szenisch angelegten Ganges in die Unterwelt (mit Schlagzeug) *Colonne all 'inferno* voranstellte. Im gleichen Jahr folgten als Holzbläser-Trio *Frammenti di Orfeo* und drei *Pezzi concertati* für Orchester. 1980 kam als vorerst letztes Stück ein Rezital für Oboe und Posaune unter dem Titel *Orfeo: gioco-grido-canto* hinzu.

Frank Schneider

Dienstag, 28. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

JOHN CAGE

Third Construction

ÅKE PARMERUD

Yàn

* * *

HENRY COWELL

Pulse

GEORG KATZER

Schlagmusik 2

ANDERS BLOMQVIST

ÅKE PARMERUD

KROUMATA

Team

Kroumata-Ensemble

Roger Bergström, Ingvar Hallgren, Anders Holdar,
Leif Karlsson, Anders Loguin, Johan Silvmark

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff features a series of chords with downward-pointing accents. The second staff contains a melodic line of eighth notes. The third staff has a long, sustained note with a slur above it. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, with a triplet of notes marked with a '3' and a dynamic marking of 'f'.



The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line of eighth notes. The second staff has a melodic line with a 9-note triplet marked with a '9'. The third staff has a long, sustained note with a slur above it. The bottom staff continues the rhythmic pattern of eighth notes, with a triplet of notes marked with a '3'.



The third system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line of eighth notes. The second staff has a melodic line with a 9-note triplet marked with a '9'. The third staff has a long, sustained note with a slur above it. The bottom staff continues the rhythmic pattern of eighth notes, with a triplet of notes marked with a '3'.

*To Xenia for our
anniversary*

Aus: John Cage *Third Construction*. © C. F. Peters Musikverlag

JOHN CAGE: Third Construction (1941)
für Schlagzeugquartett

Die rhythmische Struktur ist vierundzwanzig mal vierundzwanzig. Sie wird in jeder Stimme anders formuliert. Dabei ist versucht worden, rhythmische „Kadenzen“ zu komponieren. Die Instrumente sind: Rasseln, Trommeln, Blechdosen, Kuhglocken, Becken, Ratschen, Maracas, Muschelschalen u. a.

Musik für Schlagzeug ist ein Übergang von Musik, die von einer Klaviatur her gedacht wurde, zu der allumfassenden Musik der Zukunft. Für den Komponisten von Schlagzeug-Musik ist jeder Klang akzeptabel; er erforscht das „nicht-musikalische“ Feld der von den Akademikern verbotenen Klänge soweit es überhaupt technisch beherrschbar ist. Die Methoden, Schlagzeug-Musik zu schreiben, haben als Ziel die rhythmische Strukturierung einer Komposition. Sobald diese Methoden in einer oder mehreren allgemein akzeptierten Verfahren kristallisiert sind, werden die Mittel für Gruppenimprovisationen von nicht niedergeschriebener und doch kulturell wichtiger Musik existieren. Dies ist in orientalischen Kulturen und im Hot Jazz bereits der Fall.

John Cage

ÅKE PARMERUD: Yàn (1984)
für Schlagzeug und Zuspieldband

Yàn wurde von Rikskonserten für das Kroumata-Schlagzeugensemble in Auftrag gegeben und ist dem Musikwissenschaftler Jan Ling gewidmet; es ist eine „Schwesterkomposition“ zu *Krén* – diese beiden Stücke können als eine einzige, ausgedehnte Komposition oder einzeln gespielt werden. Der Schlagzeugeinsatz am Beginn von *Yàn* spielt anfangs auf *Krén* an, aber *Yàn* ist eher als Improvisation konzipiert und gewinnt die Form einer längeren, graduellen Veränderung im Gegensatz zu der blockartigen Struktur von *Krén*.

Rolf Haglund

ANDERS BLOMQVIST / ÅKE PARMERUD / KROUMATA: Team

Team ist ein Stück, das in Zusammenarbeit der beiden Komponisten und dem Kroumata-Schlagzeugensemble mit Live-Elektronik und Schlagzeug aus improvisierten Elementen geformt wird.

GEORG KATZER: SCHLAGMUSIK 2 (1988)

Die fünf Schlagzeuger mit umfangreichem Instrumentarium, das Georg Katzer in seiner *Schlagmusik 2* einsetzt, sind halbkreisförmig um den Dirigenten aufgestellt. Diese Aufteilung ist für die Gruppenprozesse der Komposition von Bedeutung. Nach der Gegenüberstellung von metrisch ungebundener Komplementärrhythmik und metrisch festgelegter Isorhythmik – den beiden Extremen von Unabhängigkeit und Gleichlauf der Einzelstimmen – setzt (wie eine Synthese) eine vertrackte rhythmische Fuge ein, die die Elemente des Anfangs synkopisch-tänzerisch aufgreift, dann aber ebenfalls in Isorhythmik einmündet. Wiederum wird damit Individualität dem Gruppenzwang geopfert. In einem weiteren Anlauf, in dem sich die bislang monochromen Rhythmen mit wechselnden Tonhöhen in „melodische“ Figuren verwandeln, überträgt sich das alternierende Prinzip von den Einzelstimmen auf die Gruppen (I: Spieler 1 und 5, II: Spieler 3–5). Nachdem sich auch diese streng imitatorisch begonnene „Zweistimmigkeit“ auflöst, kündigt sich im Zusammenklang von Glockenspiel und toy-piano eine neue spielerische Partnerschaft an. Sie bereitet die Emanzipation der Spieler von ihren Instrumenten vor. Zischend, summend, pfeifend und murmelnd schließen sie sich zu gemeinsamen phonetischen Aktionen zusammen. Die zarte Delikatesse der aleatorischen Geräuschflächen wird jedoch durch heftige Appelle unsanft unterbrochen. Nach einer Zäsur zieht die Mehrheit der Spieler zur zentralen Marimba ab, wo sie gemeinsam beliebige Töne anschlagen. Diese absurde kollektive „Arbeit“ ist offenbar eine Zwangsmaßnahme, wird sie doch vom Dirigenten mit Trillerpfeife angeleitet. Schrittweise wird der Tyrann entmachtet, die Musiker übernehmen qualifizierte Parts. Damit ist der Weg offen für die Wiederkehr des unbeschwerten Glockenspiels, gefolgt von einer knappen Reprise, die die bisherigen Prozesse auf einer neuen Ebene zusammenfaßt. Obwohl die Gruppenprozesse dieser *Schlagmusik* als Symbol gesellschaftlicher Vorgänge gelesen (und gehört) werden können, gehorchen sie auch autonomen Formgesetzen.

Albrecht Dümling

HENRY COWELL: Pulse (1939)

Das Instrumentarium von *Pulse* besteht zum einen aus tonhöhenbestimmten Instrumenten (Gongs, Holzblöcke usw.), zum anderen solchen unbestimmbarer Tonhöhe (vor allem Trommeln); dabei werden Instrumente ostasiatischer Provenienz bevorzugt (koreanische „Drachenköpfe“, Reisschüsseln, japanische Tempelgongs). Ein hartnäckiger, fast maschinenhafter, rhythmischer 7/8-„Puls“ —durch das gesamte Stück mit Ausnahme einer Generalpause am Schluß durchgehalten – vermittelt den

Eindruck des Rituellen. Durch Umgruppierungen im Rahmen des 7er-Taktes (2+2+2+1, 2+2+1+2, 1+2+2+2 usw.) und durch die Wahrnehmung des 7er-Taktes als zusammengesetzt aus kleineren Einheiten (3+4, 2+2+3 usw.) entsteht fortwährend eine Spannung zwischen dem maschinenmäßigen Grundpuls und dem stets wechselnden rhythmischen Spiel innerhalb der Takte.

Mittwoch, 29. 1. 1992
Kammermusiksaal der Philharmonie
20.00 Uhr

JOHN CAGE

Music for Four

String Quartet in Four Parts

* * *

4

Arditti String Quartet
Irvine Arditti (1. Geige)
David Alberman (2. Geige)
Garth Knox (Bratsche)
Rohan de Saram (Violoncello)

JOHN CAGE: Music for Four (1984)

Music for Four ist das jüngste Werk der *Music for...*, die Cage für unterschiedliche Besetzungen schrieb.

Music for Four ist für das Arditti String Quartet aus Anlaß eines Konzertes zu Ehren von John Cages langjähriger Verbundenheit mit der Wesleyan University geschrieben worden.

Die Partitur besteht aus vier Stimmen, die gänzlich unabhängig voneinander gespielt werden. Jede Stimme des Werkes, das entweder 10, 20 oder 30 Minuten dauern kann, ist vollständig notiert; die Interpreten haben nur zu entscheiden, wie sie ihren Part innerhalb der vorgegebenen Zeitgrenzen anordnen und wieviel Stille sie zwischen jeder Minute Musik lassen. Die kurzen Zwischenspiele von 5, 10 oder 15 Sekunden Dauer müssen zu festgelegten Zeitpunkten gespielt werden. Das Timing wird mit vier Stoppuhren koordiniert.

Ein weiteres Element des Werkes ist die Räumlichkeit, wobei den Spielern die Anweisung gegeben wird, ungebräuchliche Sitzpositionen einzunehmen, etwa fern voneinander. Dies würde bedeuten, daß das Werk als von vier voneinander unabhängigen Interpreten aufgeführt gehört würde, nicht in der üblichen homogenen Mischung. Daraus resultiert eine Klangbalance, welche die akzeptierte Homogenität des Streichquartetts in Frage stellt, von der sie sich so deutlich unterscheidet.

Irvine Arditti

JOHN CAGE: String Quartet in Four Parts (1950)

Die Komposition des *String Quartet in Four Parts* hat Cage, wie er am Schluß der Partitur vermerkt, im August 1949 in Paris begonnen und im Februar 1950 in New York beendet. Etwas von den atmosphärischen Bedingungen dieser Genesis scheint auch in die musikalische Essenz des Streichquartetts eingeflossen zu sein, wie Cage in seinen Werkkommentaren erläutert:

Das Thema des "String Quartet in Four Parts" ist das der Jahreszeiten, doch beziehen sich die beiden ersten Sätze auch auf Orte. So ist das Thema des ersten Satzes Sommer in Frankreich, das des zweiten hingegen Herbst in Amerika. Der dritte und vierte Satz beziehen sich auf musikalische Themen, wobei der Winter als Kanon, der Frühling als Quodlibet dargestellt wird.

Die Zuordnung der vier Jahreszeiten zu den vier Sätzen geht nicht etwa auf historische Modelle europäischer Programmusik zurück; nach tonmalerisch-poetischen Motiven im engeren Sinn wird man hier vergeblich suchen. Cage hat vielmehr die in traditioneller indischer Philosophie geläufige Vorstellung

der Jahreszeiten als Erhaltung (Sommer), Zerstörung (Herbst), Ruhe (Winter) und Erschaffung (Frühling) in musikalischen Ausdruck umzusetzen versucht. Ähnliche Vorstellungen leiteten ihn zuvor bereits bei der Konzeption seiner ersten Orchesterpartitur *The Seasons* (sie existiert auch in einer Klaviertranskription), die er 1947 im Auftrag der New Yorker Ballet Society (Lincoln Kirstein) für ein Ballett von Merce Cunningham komponierte.

Zur kompositorischen Struktur des Streichquartetts schreibt Cage weiter in seiner Einführung:

Während des ganzen Werkes bleibt das Tempo konstant, doch die dominierenden Zeitdauern wechseln von Satz zu Satz. Die Komposition, eine melodische Linie ohne Begleitung, verwendet Einzeltöne, Intervalle, Dreiklänge und Aggregate (Akkorde), für deren Produktion eines oder mehrere Instrumente erforderlich sind. Diese konstituieren eine Skala von Klängen. Die Saiten werden ohne Vibrato gespielt, und auf welchen Saiten die Töne zu produzieren sind, ist genau vorgeschrieben. Die rhythmische Struktur ist $2_ \cdot 1_ \cdot 2 \cdot 3, 6 \cdot 5, _ \cdot 1_$.

Cages Erfahrungen aus langjähriger Praxis des Komponierens für präpariertes Klavier, insbesondere bei der Erarbeitung des Zyklus *Sonatas and Interludes*, haben bei der Konzeption dieses Stückes erklärtermaßen eine wichtige Rolle gespielt. Seine Ausgangsidee war, hier einem „unpräparierten Instrument“ wie der klassischen Quartettformation ähnlich frische, unverbrauchte Klänge und einen ähnlichen Reichtum an subtilen farblichen und dynamischen Schattierungen abzugewinnen. Die Interpreten sind angewiesen, nicht nur ohne Vibrato, sondern auch mit einem Minimum an Bogengewicht zu spielen, was einen überraschend kühlen, entschlackten, quasi körperlosen Streicherklang ergibt, dessen Timbre mitunter an historische Saiteninstrumente, etwa an Gamben, erinnert. Die *Skala der Klänge*, auf die der Kommentar verweist, resultiert aus einer begrenzten Auswahl von Tonhöhen und ihnen zugeordneten Spielarten, die Cage für jede Saite eines jeden Instrumentes im Partiturvorwort eigens spezifiziert hat. Die beiden Cello-Saiten sind zudem einen Halbton tiefer als normal gestimmt, um besondere Akkordkombinationen und Flageolett-färbungen zu ermöglichen.

Die von Cage numerisch definierte „rhythmische Struktur“ bezieht sich auf die Zeitgliederung sowohl des globalen Satzgefüges als auch jeder musikalischen Einheit. Addiert ergeben die genannten Zahlen 22; 22 Takte umfaßt jede Struktureinheit der Komposition, und aus 22 solcher Einheiten (also $22 \times 22 = 484$ Takten) ist das gesamte Quartett gebaut. Die vier Zahlenpaare bestimmen den Umfang der vier Sätze: der erste besteht aus $(2_ + 1_) \times 22 = 88$ Takten, der zweite aus $(2 + 3) \times 22 = 110$ Takten, der dritte aus $(6 + 5) \times 22 = 242$ Takten und der vierte aus $(_ + 1_) \times 22 = 44$ Takten. Der dritte Satz ist also, gemäß seiner „inhaltlichen“ Bestimmung (Winter = Ruhe = Emotionslosigkeit) und ihrer satztechnischen Darstellung (äußerst strenge

kanonische Form), ebenso lang wie alle drei anderen Sätze zusammengenommen. Und aus eben jenen zuvor beschriebenen Proportionen leitet sich die interne Formkonstruktion jedes einzelnen Satzes bis ins Detail von Phrasenlängen und Kadenzierungen her. Cage hat im Zusammenhang solcher vollkommen durchgebildeten musikalischen Strukturierungen, die das Kleine im großen und das Große im Kleinen spiegeln, einmal von *mikrokosmischer und makrokosmischer Phrasierung* gesprochen. Auf ähnlichen Prinzipien der Organisation basiert übrigens, nach Cages eigenem Bekunden, ein wesentlicher Teil seiner kompositorischen Produktion zwischen 1939 und 1956. Freilich stellt das *String Quartet in Four Parts* einen Kulminationspunkt dieser streng determinierten Verfahrensweisen dar. In der wenig später, 1951, entstandenen *Music of Changes* für Klavier operierte Cage erstmals mit Zufallsentscheidungen, um der kompositorischen Struktur ein größeres Maß an Offenheit, an Unabhängigkeit von individuellem Geschmack und subjektiver Kontrolle zu eröffnen.

Monika Lichtenfeld

Arditti String Quartet

The image shows the first system of a handwritten musical score for a string quartet. It consists of four staves, each representing a different instrument. The music is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. The first staff (top) begins with a forte (f) dynamic and includes a circled measure number '445'. The second staff starts with mezzo-forte (mf) dynamics and includes a circled measure number '450'. The third staff begins with piano (p) dynamics and includes a circled measure number '455'. The fourth staff (bottom) includes markings for 'Pizz.' (pizzicato) and 'Arco' (arco). The system concludes with a double bar line and a page number '-30-' centered below the staff.

Aus: John Cage *Stringquartet in Four Parts*. © C. F. Peters Musikverlag

JOHN CAGE: 4 (1989)

Die Interpreten sitzen in der herkömmlichen Anordnung.

Es gibt drei Abschnitte von je fünf Minuten (A–C) mit flexiblen Zeitskalen und je einer fixierten, welche von 0' 00" bis 5' 00" reicht. Jedes Instrument kann jede der vier Stimmen (1–4) spielen.

Soll die Aufführung 10 Minuten dauern, spielen alle den Abschnitt B (Stimmen 1–4). Die beiden Geiger tauschen dann ihre Stimmen mit den beiden anderen Instrumentalisten, entweder 1 mit 3 und 2 mit 4 oder 1 mit 4 und 2 mit 3. Nachdem die Uhren auf Null gesetzt worden sind, wird der Abschnitt B noch einmal gespielt.

Wenn die Aufführung 20 Minuten dauern soll, spielen alle die Abschnitte A und C ohne Pause dazwischen. Die Spieler 1 und 2 tauschen dann ihre Stimmen mit den Spielern 3 und 4, worauf die Abschnitte A und C noch einmal gespielt werden.

Bei einer vollständigen Aufführung des Werkes (A, B und C) dauert das Stück mit der Wiederholung 30 Minuten.

4 ist John Cages vierte Komposition für Streichquartett und dem Arditti String Quartet gewidmet.

Die Uraufführung durch das Arditti String Quartet fand am 24. November 1989 beim Huddersfield Festival of Contemporary Music statt.

Donnerstag, 30. 1. 1992
Akademie der Künste (Clubraum)
17.00 Uhr

JEAN-CLAUDE ELOY

Vortrag

Eintritt frei

Donnerstag, 30. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ÁKOS RÓZMANN
Orgelstycke Nr. VI

ÁKE PARMERUD
Les objets obscurs

ERIK MIKAEL KARLSSON
Apostasy

* * *

ÁKE PARMERUD / ANDERS BLOMQVIST
Tangent

attacca:
STEVE REICH
Come Out (Live-Aufführung)

ÁKE PARMERUD / ANDERS BLOMQVIST
Trio

Anders Blomqvist, Áke Parmerud (Computer, Synthesizer)

ÁKOS RÓZMANN: Orgelstycke nr. VI

Orgelstycke nr. VI (mit dem Untertitel „Nocturne in Silver and Dance“) ist der zweite Teil von Rózmanns *Triptykon*, eines Zyklus' von Stücken, die mit dem Beginn des *Gloria* der Messe arbeiten. Das Ausgangsmaterial des Werkes besteht aus Aufnahmen von Orgelklängen und Stimmen, mit einem Yamaha SPX 90/II bearbeitet. Im ersten Teil von *Triptykon*, *Orgelstycke nr. V* singt ein Bauer *Gloria in excelsis deo*, zusammen mit einer freudigen Menge, die durch massive Orgelklänge veranschaulicht wird. Die Freude wird bald durch die Erscheinung der Mächte des Bösen niedergedrückt, die langsam die Oberhand gewinnen und letztlich die Menschen vom Licht in einer Prozession in den Abgrund führt, in ein tiefes schwarzes Loch. Während in Nr. V Männer- und Kinderstimmen zu hören sind, dominieren in Nr. VI Frauenstimmen. Das Böse und seine Macht über die leidenden Sinne wird durch ein immer gewaltigeres Gelächter gezeigt, rauhe, grunzende und meckernde Stimmen und das Nonsens-Wort „Drogoda“. Die leidenden Stimmen werden von Zeit zu Zeit durch weiche Windklänge gestützt und den wiederkehrenden *Gloria*-Rhythmus. Die Handlung wird durch Orgelklänge zusammengehalten, die für die Stimmen den instrumentalen Hintergrund bilden. Die gesamte Szenerie ist wie von abgerissenen schwarzen Seidendraperien überdacht. Das Stück besteht aus einer Introduction und vier Abschnitten, die einander ohne Pause folgen:

- A: Kurze Bruchstücke von Frauenstimmen dominieren.
- B: *Nocturne*. Weiterhin die Stimmen aus A, doch die Führung wird von hörnerartigen Orgelklängen übernommen. Helle, silbrige Fäden werden durch die Löcher der schwarzen Seide gezogen (durch die 1' und 2' Register und die Mixtur der Orgel).
- C: Das Motiv des *Nocturne* schwindet, und Bruchstücke leidender Stimmen treten in einem endlosen Kreis ohne Hoffnung wieder hervor.
- D: *Dance*. Hier wird die Handlung von 8' Trompeten- und 8' Regal-Klängen übernommen. Die siegreichen Kräfte des Bösen werden von der 8' Trompete in monotonen Rhythmen verkörpert.

Viveca Servatius

ÅKE PARMERUD: Les objets obscurs (1991)

Les objets obscurs wurde während einer intensiven Arbeitsperiode im Sommer 1991 im Studio C der GRM in Paris komponiert. Da ich von dieser ehrwürdigen Institution eingeladen worden war, dort ein Stück zu realisieren, entwickelte es sich wie selbstverständlich dahin, etwas mit der dortigen Tradition eng verbundenes zu schaffen. Die Konzeption, das Klangmaterial und die Kompositionsmethode liegen im Rahmen der klassischen „musique concrète“. Das Stück erklärt sich durch die Texte selber, doch können einige Hintergrundinformationen hilfreich sein.

Les objets obscurs (die verborgenen Objekte) ist eine Gruppe von Rätseln, die teilweise das physikalische Objekt beschreiben, welches das Klangmaterial hervorbringt, zum Teil bestimmte Aspekte des musikalischen Gehalts jedes einzelnen Satzes. Die Lösung dieser Rätsel kann in jedem dieser vier Sätze gefunden werden. Ein kurzer Text in Französisch stellt das Rätsel, das unmittelbar von dem jeweiligen Satz (dem musikalischen Äquivalent des Rätsels) gefolgt wird.

Jeder Satz beruht auf Klängen und Klangtransformationen, die von einem einzigen Alltagsobjekt (wie einem Stuhl, einem Glas oder Hosen) stammen. Ein Satz – ein Objekt. Am Ende des letzten Satzes wird die „Lösung“ der Rätsel gegeben. Diese Lösungen aber bilden ein „internes“ Rätsel, das nicht aufgelöst wird.

Da ich während der Arbeit in Paris eine wunderbare Zeit verlebte, wurde das Stück ziemlich „leichte“ Musik mit dem Ziel, im besten Sinne des Wortes zu unterhalten.

Die Stimme ist diejenige Mme Dominique Anrieux'.

Mesdames et Messieurs,
écoutez – les objets obscurs!

Le premier est le point d'on surgit une énigme.

Le deuxième:
Un paysage ambulante.
Un déplacement perpétuel.
Quelque chose qui frôle sans toucher.
Un mouvement sans but.
Un objet de repos.

Le troisième:
Des corps convexes lancé dans une série de collisions.
Des mouvements hasardeux sur des surfaces irrégulières.
Quelque chose qui est aimée sans aimer.
Quelque chose qui s'assemble pour s'éparpiller aussitôt.

Le quatrième:
L'union entre le premier et le dernier.
Le premier étant l'origine de l'énigme.
Le dernier, la décomposition du premier.

La solution:
Le premier est une serrure.
Le deuxième est une chaise.
Le troisième est vingt-deux billes de pierre.
Le quatrième est à la fois la voix et la langue,
et l'énigme des objets obscurs —
c'est la Musique.

Åke Parmerud

ERIC MIKAEL KARLSSON: *Apostasy* (1990) für Computer

Apostasy ist ein Werk über Dekonstruktion: ein Instrument zu dekonstruieren, in diesem Fall ein Cembalo, seinen Klang – das Leben selbst. Die Idee zu diesem Werk bekam ich bei meinem religiösen und philosophischen Nachdenken über Sünde, Qual und Vergebung der Sünden. Für mich bedeutet Sünde Dekonstruktion, und Sündigen ist eine Art, das Leben zu zerbrechen. In meinem Leben habe ich immer mehr das Gefühl, von Dekonstruktion betroffen zu sein.

Das Werk beruht ausschließlich auf einer 40 Sekunden langen Aufnahme von Cembalo-Musik, die verschiedenen Formen von Computertransformationen unterworfen wurde – insbesondere verschiedenen Filtertechniken und Fourier-Transformationen.

Apostasy wurde 1990 am EMS in Stockholm mit dem VAX-11/750 Computer und dem AP 120B *floating-point* Prozessor realisiert. Die Software erstellten die Programmierer Peter Lundén und Paul Pignon am EMS. Der Remix fand im Dezember 1991 statt.

Ich möchte an dieser Stelle meinen Dank an folgende Personen richten: Jens Hedman, Paul Pignon und Tamas Ungvary am EMS in Stockholm, die Cembalistin Vivienne Spiteri, die Filmemacherin Katja Eek und meine Frau Annika Karlsson. *Apostasy* ist dem Andenken John Cassavetes' gewidmet.

Erik Mikael Karlsson

ÅKE PARMERUD / ANDERS BLOMQVIST: Termik XVII

DAS DUO PARMERUD / BLOMQVIST

Nachdem sie lange Zeit mit der ursprünglichen elektroakustischen Technik arbeiteten, d. h. mit Tonbändern als Mittel zur Reproduktion fertiger Klänge, begannen Parmerud und Blomqvist 1986 mit „Live“-Performances. Die Idee war auch damals nicht neu, barg jedoch noch ungenutzte Möglichkeiten, besonders der Präsentation auf einer Bühne, mit einem Haufen Computer und Tastaturen.

Anfangs saßen sie hinter ihren Geräten, die ihre Tätigkeit dem Publikum verbarg – szenisch erinnerte das an ein paar einsame Bankangestellte. Heute arbeiten sie weniger direkt am Computer, wodurch sie auf der Bühne agieren und „performen“ können, was einer wirklichen „Live“-Darbietung schon nahe kommt. Seit kurzem integrieren sie andere „Medien“ wie Feuerwerk (was in der Regel nach Aufführungen im Freien verlangt) und Visualisierungen (Beleuchtung, Dia-Shows usw.).

Die Werke werden üblicherweise aus einigen Grundkonzepten über ein Stadium der Klangerforschung und musikalischen Vorbereitung, an der beide Komponisten mit ihren unterschiedlichen Vorstellungen im selben Raum arbeiten, immer hörend (und dadurch produktiv gestört), was der jeweils andere gerade macht.

Den Abschluß der Komposition bildet die Diskussion des angehäuften Materials, das dann „halbfertig“ belassen wird, um Raum für die improvisatorischen Elemente zu lassen.

Åke Parmerud / Anders Blomqvist

Freitag, 31. 1. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

WITOLD SZALONEK

Piernikiana

ANDOR LOSONCZY

Tuba Mirum (UA)

* * *

HELMUT ZAPF

Dreiklang II (UA)

BO NILSSON

Bass

LUTZ GLANDIEN

turbo mortale (UA)

Trio Überklang

Edwin Kaliga (Schlagwerk), Christine Reumschüssel (Klavier),
Michael Vogt (Tuba)

Wolfgang Fuchs, Heiner Reinhardt (Bassklarinette)

Chris Cutler (Schlagzeug)

Lutz Glandien (Live-Elektronik, Bandproduktion)

Georg Morawietz (Klangregie)

WITOLD SZALONEK: Piernikiana (1977)

Die Komposition *Piernikiana* für Tuba solo schrieb ich Ende 1977 für den polnischen Tubisten Zdzisław Piernik. Die Uraufführung des Werkes fand in Brüssel im Februar 1978 statt.

Im allgemeinen gehört diese Komposition zu der Reihe jener meiner Werke – wie *Quattro monologhi per oboe solo*, *Mutazioni*, *Mutanza per pianoforte*, *1+1+1+1 per 1 - 4 strumenti ad arco*, *musica concertante per violbasso a orchestra*, um nur einige zu nennen —, deren Form durch die Synthese des klassischen, auf nicht-klassische Weise artikulierten instrumentalen Klangmaterials bedingt wird, und durch eine kontinuierliche Umgestaltung der klassischen Klangfarbe in nicht-klassische und vice versa, als formeller – und selbstverständlich inhaltlicher – Entwicklungsvorgang, wahrgenommen wird.

Deswegen interessieren mich am neuen Klangmaterial vor allem seine inneren Formgestaltungskräfte. Erst diese ermöglichen, und zwar aufgrund subjektiv unternommener Auswahl – komponieren hieß immer wählen! – aus dem jeweils von Instrumenten Gebotenen objektiv wirkende Zusammenhänge der Klangfarbenstrukturen herzustellen, indem sie, als Zentren oder Durchgangspunkte funktionierend, die Form des Werkes und seine Gestaltung im Zeitraum, bestimmen.

So ist es z. B. in der *Piernikiana* kein Zufall, daß die als Mittelpunkt dienende „klassisch“ geblasene alphornartig Melodie auf dem d^1 aufgebaut ist. Denn, nach dem Misteriosoteil, dessen Klangmaterial aus Luftgeräusch-, Zisch-, Metall-auf-Metall- und Halbventilklängen besteht, wächst eine an Stärke und Vollklang zunehmende Fläche, aus der das mit eigenartigem Knall – der nur auf diesem einzigen Ton der Tuba zu erzeugen ist – generierte d^1 zum stabilisierenden Zentrum erhoben wird. Auch die daraufhin folgende Melodie, wehmütig vernebelt und seltsam gefärbt scheinend, kann nur auf den Tönen *des, es, ges, as, a* der kleinen Oktave aufgebaut werden und ist ohne größere Anstrengung der Interpreten spielbar, da nur diese spezifisch gefärbten Klänge bei der Tuba ansprechen. Dabei werden das Baritonsaxophon-Mundstück (statt des normalen) und der Trompeten-, Flügelhorn- und Posaunen-Schalltrichter (mit Dämpfer) verwendet, die anstelle des ersten, dritten und vierten Krümmers montiert und durch ihre Ventile bedient werden.

Die drei tiefen „Dröhnungstöne“ am Anfang sind, wie auch die in der vierten Oktave erscheinenden melodischen Gebilde, nur mittels des Saxophon-Mundstückes zu generieren. Ihr Zusammenhang wird nach dem Wiederholungsprinzip hergestellt; diese Anfangsfläche als Exposition ist für die weitere Entwicklung innerhalb des Stückes bestimmend.

Daraus geht hervor, daß in *Piernikiana* die Klangeigenschaften und technischen Fähigkeiten der Tuba bereichert – jedoch bei weitem nicht ausgeschöpft! – wurden. Durch Benutzung der Saxophon-Mundstücke und verschiedener Schalltrichter werden Klänge verwendet, die von saxophonartigen und Lurenklängen, von undefinierbaren bis zu – im klassischen Sinne – der Tuba eigenen reichen. Wir haben es hier also genaugenommen mit mehreren Instrumenten in einem zu tun.

Diese Wandlungen des Instrumentes spielen sich in einem adäquaten Schall/Zeit-Raum ab; die Manipulationen, die dazu führen, sind in die Musikaktion integriert, so wie in meiner *Mutanza* für Klavier, wo die Präparierung des Instrumentes nicht eine der Musik vorhergehende Tätigkeit ist, sondern der musikalische Vorgang selbst.

Mittels der ungedämpften, mitschwingenden Saiten eines hinter dem Interpreten aufgestellten Klaviers und eines Tamtams wird der musikalische Raum – den akustischen Anforderungen der *Piernikiana* entsprechend – weit über die Wände des Konzertsaaes hinaus ausgedehnt.

Witold Szalonek

ANDOR LOSONCZY: Tuba Mirum (UA)

Tuba Mirum aus dem Zyklus *Hydra*, bestehend aus sieben Stücken, entstanden Mitte der achtziger Jahre. Die sieben Stücke verbindet die von Losonczy so genannte „Toccata-Technik“, die virtuose Behandlung der Instrumente. *Dies sollte auch den Stil der Musik bestimmen*, so Losonczy.

HELMUT ZAPF: Dreiklang II (UA) für Tuba und zwei Baßklarinetten

Unter diesem Titel entsteht eine Reihe von Kompositionen in der Kombination von fester und freier Notation, die Auswahl der Musiker ist dabei ebenfalls kein Zufall:

Freie, der zeitgenössischen Musik eng verbundene Improvisatoren und ebenso engagierte Interpreten die geübt sind, exakt Notiertes überzeugend zu reproduzieren.

So entstand der erste *Dreiklang* für zwei Baßklarinetten und Kontrabaß, ebenso denke ich jetzt an ein Stück für zwei Kontrabässe und eine Posaune. In allen Stücken, wie auch in diesem, ist die nahezu gleiche Ebene des

Tonumfanges der jeweiligen Instrumente von besonderem kompositorischen Reiz; ist es doch möglich, eine klangliche Dichte herzustellen, die durch die beiden gleichen äußeren Instrumente auch räumlich verstärkt werden kann, und durch das jeweilige Einzelinstrument in ihrem Verschmelzungsprozeß durchbrochen oder unterstützt wird.

In diesem, eben auch im Raum gegliederten Wechselspiel liegt für mich die Grundkonzeption des *Dreiklangs* verankert.

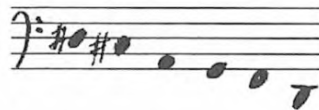
LUTZ GLANDIEN: turbo mortale (UA)

turbo... ist eine Komposition für Turbo-Tuba, Electric Drums und Computer. Die Turbo-Tuba wurde speziell für diese Komposition „invented“. Sie ist eine Tuba, die nicht in gewohnter Weise durch das Vibrieren der Lippen zum Klingen gebracht, sondern durch einen am Mundstück installierten Lautsprecher angeregt wird. In diesen Lautsprecher werden Klänge der live-gespielten Tuba, die mit Effektprozessoren zuvor bearbeitet wurden, geschickt. Der Tubist spielt zusammen mit zwei Turbo-Tubas – also dreistimmig. Die Electric-Drums senden über Midi Befehle an einen Computer, der die Rhythmusfolgen aufzeichnet und mit jenen – quasi zeitverschoben – Klänge eines Samplers steuert, welche mittels einer quadrophonen Lautsprecheranlage im Raum „verteilt werden“.

Eine solche Feedback-Konstellation live realisiert ist ziemlich riskant...*mortale*.

BO NILSSON: Bass (1977) für Solo-Tuba und Schlagzeug

Das Schlagzeug in *Bass* besteht aus einem chinesischen Tamtam und sechs thailändischen Buckelgongs. Diese werden wie folgt gestimmt:



Das Werk soll mit elektroakustischer Verstärkung aufgeführt werden. Nach Vorstellung des Komponisten sollte die Verteilung der Lautsprecher im Raum folgendermaßen aussehen:

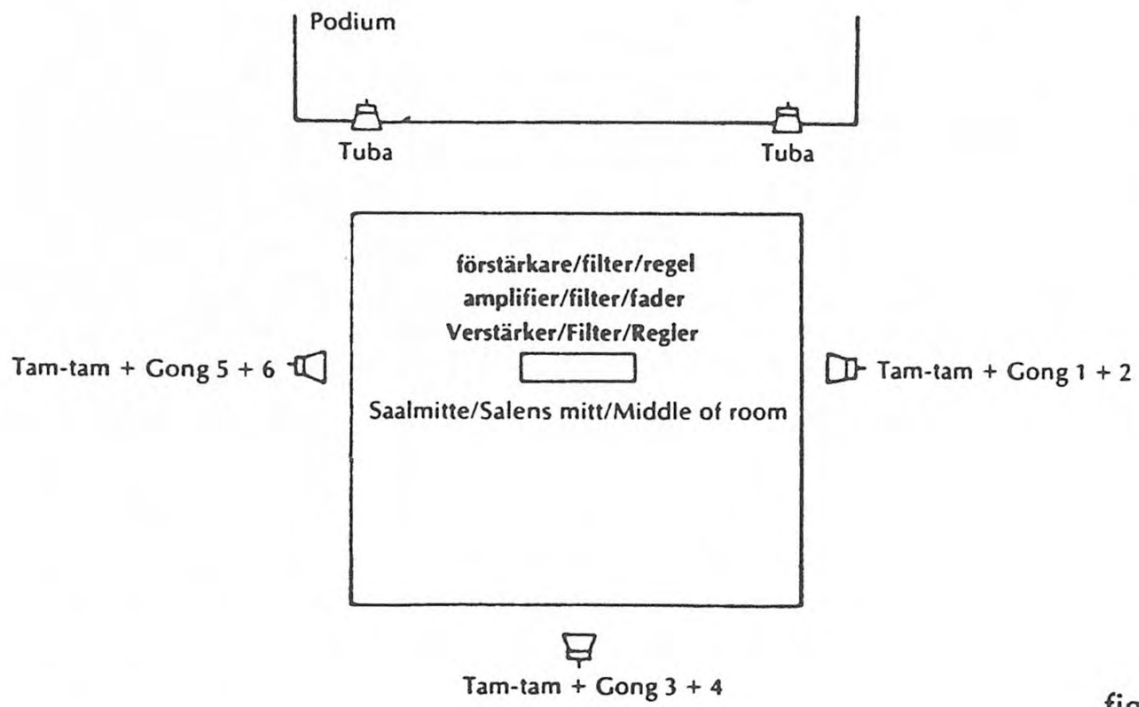


fig 2

Sonnabend, 1. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

IANNIS XENAKIS

Ikhoor

JAKOB ULLMANN

Disappearing Musics for Six Players (More or Less)

* * *

STEFAN WOLPE

Piece for Two Instrumental Units

HELMUT LACHENMANN

Allegro Sostenuto

Ensemble Recherche

James Avery (Klavier), Wiltrud Böckheler (Flöte), Christian Dierstein (Schlagzeug), Martin Fahlenbock (Flöte), Lucas Fels (Violoncello), Sven Thomas Kiebler (Klavier), Barbara Maurer (Viola), Daniel Mehlretter (Kontrabass), Melise Mellinger (Violine), Uwe Möckel (Klarinette), Peter Veale (Oboe)

IANNIS XENAKIS: *Ikhoor* (1978)

Ikhoor bezeichnet die durchsichtige, ätherische Flüssigkeit, die anstelle von Blut in den Adern der Götter fließt. Das Stück wurde im Auftrag des Französischen Kulturministeriums für das „Trio à Cordes Français“ geschrieben und am 2. April 1978 in der Pariser Oper uraufgeführt.

Iannis Xenakis

JAKOB ULLMANN: *Disappearing Musics For Six Players (More or Less)* (1989–1991)

Disappearing Musics For Six Players (More or Less) entstand zwischen 1989 und 1991 in Berlin. Es ist ein experimentelles Stück, bei dem die Bläser, die Streicher und die Tasteninstrumente in Teilpartituren – und zwar graphisch – notiert sind; eine Gesamtpartitur existiert nicht. Der Zusammenhang ist durch eine Zeitvereinbarung von einem Minimum von 190 Sekunden pro Zeile geregelt. Auch alle anderen Parameter unterliegen genauen Angaben.

STEFAN WOLPE: *Piece For Two Instrumental Units*

Das *Piece...* komponierte Wolpe in New York in der Zeit, in der er die Musikabteilung des C. W. Post College der Long Island University leitete, wenige Jahre vor seiner Erkrankung an der Parkinsonschen Krankheit.

Die beiden instrumentalen Einheiten, die im Titel genannt sind und sich in der Komposition gegenüberstehen und in einer sozusagen rankenden Technik der Überschneidungen und Überlappungen ständig ablösen, bestehen aus Flöte, Violoncello und Klavier einerseits und aus Oboe, Violine, Kontrabass und Schlagzeug (Vibraphon, Glockenspiel, Bongos und Tamtam) andererseits.

Bestimmte bogenartig sich auf und abwärts bewegende Lineaturen in Achtelbewegung ziehen sich in immer neuen Varianten durch das ganze einsätzliche Stück. Akkorde und fließende Sechzehntelbewegungen, Tremoli und anderes kontrapunktieren das girlandenhafte der Achtelbewegungen.

HELMUT LACHENMANN: *Allegro Sostenuto* (1986–91) für Klarinette (auch Baßklarinette), Violoncello und Klavier

Das Werk ist 1987/88 im Auftrag des Klarinettenisten Eduard Brunner entstanden, der es 1989 zusammen mit Walter Grimmer und Gerhard Oppitz in Köln uraufgeführt hat. Ähnlich wie im zuvor entstandenen *Ausklang* für Klavier mit Orchester bestimmt sich auch hier das musikalische Material aus

der Vermittlung zwischen der Erfahrung von „Resonanz“ (tenuto-Varianten zwischen secco-Klang und natürlichem oder künstlichen *laissez-vibrer*) und von „Bewegung“ andererseits. Beide Aspekte des Klingenden begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten „Arpeggio“, d.h. als sukzessiv erfahrener Aufbau-, Abbau-, Umbau-Prozeß, der sich ebenso auf engstem Zeitraum als figurativer Gestus wie als Projektion über größere Flächen hinweg mitteilt.

Form und Ausdruck ergeben sich im Zusammenwirken von sechs sukzessiv angeordneten Zonen:

- Einer breiten Eröffnungssequenz (1), die den Klangraum weiträumig nach unten durchmißt, *legato*-Kantilene aus einfachen —natürlichen und künstlichen, direkten und indirekten, quasi „falschen“ – Hallverlängerungen bzw. Resonanzfeldern, deren letzte bis zum Stillstand auskadenziiert („Stillstand“: typischer Begriff, in dem sich Resonanz und Bewegung in ihren Extremen berühren),
- einem vielfach untergliederten Spiel (2) der abgestuften Austrocknungen zwischen *secchissimo* und totaler Pedalisierung,
- dem eigentlichen *Allegro*-Teil (3), in welchem Hall als Bewegung in dichter Geschwindigkeit – bzw. umgekehrt – geronnen erscheint,
- unterbrochen und umgelenkt durch eine Art „entleerte Hymne“ (4), Rezitativ aus Rufen in verschiedenen resonierende, darunter auch „schalltote“ Räume,
- zur Bewegung zurückfindend (5), dabei eskalierend und so sich festfressend in Grenzbereiche des gewaltsam perforierten Instrumentalklangs,
- gleichsam ausfedernd durch eine Schlußkadenz (6) aus Mixturen, in deren Innenleben Hall und Bewegung ineinander aufgehen.

Helmut Lachenmann

Sonntag, 2. 2. 1992
Akademie der Künste
11.00 Uhr

ERHARD GROSSKOPF

Chaos

GEORG KATZER

Musica oscura

JOHANNES KALITZKE

Trio Infernal

* * *

NICOLAUS A. HUBER

Trio mit Stabpandeira

FRIEDHELM AUFENANGER

Sous l'amour (UA)

trio basso

Hans Brünig (Viola), Wolfgang Güttler (Kontrabaß), Othello Liesmann
(Violoncello)

ERHARD GROSSKOPF: Chaos (1984)

für Streichtrio

Chaos: Urstoff, aus dem die Welt hervorgegangen ist, klaffende Leere des Weltraums, unermeßliche Finsternis...

Die nach einer Katastrophe gleich Vogelschwärmen im Äther umherirrenden Seelen – ein Bild, das mich bei der Arbeit an *Chaos* nicht losließ.

Meine Musik setzt sich mit tonal-atonalen Spannungen auseinander, seit *Looping I* (1973) in zunehmendem Maß mit konkurrierenden Tonalitäten, die durch das Zusammentreffen mehrerer, oft gegensätzlicher Oberton-Felder entstehen. Es entwickelte sich eine komplexe Methode, die Auswahl der Töne, Dauern, Dynamik und Klang-Wechsel durch die vielschichtig verbundenen „Loops“ und ihre „Treffpunkte“ zu bestimmen, entsprechend den vielschichtigen Prozessen in der Natur und in der Gesellschaft, die aus ungleichen, sich überlagernden periodischen Vorgängen bestehen. Steigerungen und Höhepunkte der Musik, bzw. Gefälle und Entspannung gehen aus von den Treffpunkten der periodischen Prozesse. Das Ergebnis ist eine periodisch gebaute Musik, ohne „minimalistischen Wiederholungszwang“, bei der trotz des periodischen Prinzips eine ausreichende Unvorhersehbarkeit – die Bedingung für Überraschungen – erreicht wird.

Das Tonmaterial für die in solchen Klangprozessen wirkenden harmonischen Konstellationen ist aus verschiedenen Obertonreihen genommen, jedoch mit unterschiedlichen Methoden „periodisch“ geschichtet worden. Mit unserer gewohnten Akkord-Hörweise sind die so entstandenen Harmonien nicht ausreichend zu erfassen, da von größerer Bedeutung als die vertikal erfassbaren Akkorde ihre durch Überlagerung gewissermaßen polyphon zusammen- und auseinanderfließenden Klänge sind, die eine entsprechende Umgewöhnung im Einordnen des Gehörten erfordern.

Zur Kontrolle der mathematisch erfassbaren Prozesse entwickelte ich seit *Chaos* für jede Komposition ein eigenes Computerprogramm.

Erhard Grosskopf

GEORG KATZER: Musica oscura (1988)

Musica oscura = dunkle Musik ist ein absichtsvoll doppelsinnig gewählter Titel. Dunkel ist die Klangfarbe der drei tiefen Streichinstrumente, als obskur wird aber auch etwas bezeichnet, dessen Sinn sich nicht sogleich erschließt, dessen Sinn gar vorsätzlich verschlüsselt wurde.

Des letzteren Deliktes sich unschuldig fühlend, muß ich doch sagen, daß in einem zum Teil spontanen, zum Teil vom Zufall gesteuerten Schreibvorgang etwas entstanden ist, das sich einer Analyse entziehen will.

Natürlich ließe sich sagen: Im Stück wechseln gleichförmig ablaufende Bewegungen mit diskontinuierlichen Ereignissen oder auch statisch in sich ruhenden Flächen. In ihm herrschen leise und geräuschhafte Klänge vor. Es folgt keinem strukturellen oder formalen Algorithmus. Es ist frei von Philosophie. Es ist nur Musik.

Aber ist das erhellend?

Georg Katzer

JOHANNES KALITZKE: Trio Infernal (1985) Gespenstermechanik in fünf Kapiteln für „trio basso“

Trio Infernal ist eine Etude über die Perversion des Verhaltens in einer technologisch ausgeprägten Gemeinschaft.

Der Mechanismus als Medium, das in den Kopf einbricht, die Automatismen der Arbeitswelt, der Hang zum Stereotypen im privaten Tagesablauf; vieles weist darauf hin, daß Persönliches gleichermaßen vereinnahmt wird von der unbewußten Besessenheit maschineller Bewegungstypen. Genormte Verhaltensmuster und Denkmodelle verbinden sich am Ende gerne mit Indifferenz und Intoleranz, daher handelt es sich hier letztlich um den Spielraum zwischen Vergeblichkeit und Gewalt, der mich veranlaßte, das Trio als auskomponierten Verengungsprozeß zum unkontrollierten Automatentum, zum Martialischen, zu gestalten.

Im Verlauf der fünf musikalischen Kapitel – einer Reihung statischer Episoden – gibt es verschiedene Entwicklungen, die alle in einen mechanischen Zustand münden. Vereinzelt Modelle stereotyper Wiederholung werden zunehmend zu tragenden Charakteren. Am Anfang minimalistische Nebenfiguren bzw. eingeschobene Apparaturenimitationen (Mechanik – Uhrwerk), koordinieren sie später über das musikalische Spiel hinaus Stimmen und Gesten der Spieler, gleiten schließlich hinein in eine zu jazzoidem Gleichschlag ausgebreitete Mechanik und ein *alla marcia*, das wiederum im Uhrwerk seinen formalen Ursprung hat. Das begleitende Getriebe wird Thema.

Die Beziehung der Sätze und ihrer Intermezzi zueinander:

(Die Numerik der musikalischen Struktur und Form sowie das zitierte Sprachmaterial sind einem Gedicht des dadaistischen Lyrikers Paul van Ostaijen entnommen.)

Metaphysischer Jazz

| | |
|----------------------|--------------------------|
| Bruch | Autohupen |
| Geigen | Trommeln |
| Tanz | Pferdeglocken |
| musik von Brettern | Bois de Boulogne |
| ge | Tiergarten |
| brochene Geigen | Made in Germany |
| wie Tänzer incognito | Ghettogeläute |
| en avant | The Lord is my Life |
| The Lord is my Life | galizische Judenjazzband |
| immerfort | auf daß |
| mit | die Tore Zions |
| Banjos | fallen |
| The Lord is my Life | Rose von Jericho |
| | The Lord is my Life |
| | Banjos Whisky Jazz |

Auch im *Trio* gilt der Jazz als banales Kennzeichen leerlaufender Agression, am Schluß erklingt erstmals ein Solo, eine wegführende Melodie, die alles vorherige als bösen Traum erscheinen läßt.

Johannes Kalitzke

NICOLAUS A. HUBER: Trio mit Stabpandeira (1983)

Trio mit Stabpandeira ist für das trio basso geschrieben. Tempo, Dauern- und Hülldauern-Proportionen sind von der „natürlichen Beschleunigung“ abgeleitet, die die bekannten Fibonacci-Zahlen ergibt: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw. Diese Werte beziehen sich auf die Komposition der Dauern-Proportion in additiver horizontaler Gestalt, auf Anschlag-Mengen, auf 10 (2 x 5) rhythmische Ketten, die das Rückgrat des ganzen Stückes bilden. Die Hülldauern als Tempo-Grundschnitte folgen denselben Proportionen: Viertel = 40, = 80, = 120 (auch = 60), = 200, = 320; 520 als Viertel = 130.

Die Fibonacci-Werte unterteilen aber auch divisiv, sozusagen in vertikaler Gestalt die jeweiligen Hülldauern im Sinne von Zeit-„Falten“ (Viertel, Achtel, Triolen, Quintolen usw.).

Die additiven Werte schwanken zwischen verschiedenen kleinsten Grundeinheiten, so daß eine mehrfach modifizierte, flimmernde Zeitgestalt als Grundlage für wechselnden musikalischen Ausdruck resultiert. Bestimmte sich ergebende Berührungspunkte der Zeitgliederungen schaffen einerseits Bezüge, liegen aber auf einer anderen Zeitkurve (je nach Grundeinheit, Tempo, ob divisiv oder additiv) und haben dadurch eine eigene Zeitfarbe.

Die Differenzierung der Tonhöhen ist bis zu Achteltönen getrieben. Innerhalb einer kleinen Terz ergeben sich so 13 Tonwerte.

Der Achteltonabstand liegt, vom temperierten Halbton = 100 Cent aus gerechnet, bei 25 Cent, etwas größer als das pythagoräische und syntonische Komma. Er ist, da von Ton-Achsen als Bezugspunkten aus komponiert, deutlich hörbar. Weitere Differenzierungen, etwa die genau vorgeschriebenen Vibrato-Ausschläge oder die rhythmische Innengliederung durch Bogendruck-Akzente bei beibehaltener Strich-Richtung, zeigen an, daß auch dieses Trio zu meinen Rhythmus-Kompositionen gehört. Es verfängt sich gegen Ende in einem Sirenen-Signal (ABC-Alarm im Verteidigungsfall) und schließt mit einer Stabpandeira-Intonation in einer eigenen, neuen Tempozeit.

Nicolaus A. Huber

FRIEDHELM AUFENANGER: *Sous l'amour* (1991) (UA) für Streichtrio

I. *Sous l'amour* ist weder in einer festgelegten Kompositionstechnik geschrieben, noch hat es irgendeinen theoretischen Überbau. Es ist – einfach – Leben, Erleben.

Und in Bezug auf Liebe – es gibt so viel – finden Sie nicht nur Eindeutiges, genau so Zweifel, Ernst und Trauer, auch Motive aus dem Gregorianischen Choral. Sie können an Gottesliebe denken wie auch an die Liebe unter Menschen, oder gar versuchen, so weit es geht, Umfassendes aus dem Stück zu interpretieren.

II. Aus den Aufzeichnungen während der Arbeit an *Sous l'amour*
An Barbara Zimmermann:

24. 10. 1991

...es sind die Anteile von Liebe, aber woher sollte sie kommen, wenn sie idealisiert und theoretisch ist; sie kommt durch Erleben, durch das bis in die Unerträglichkeit gehende; daraus schöpft sie Kraft, wird sie produktiv...

26. 10. 1991

Ich kann mich wieder freuen. Ich glaube, es war so viel Reichtum, daß ich ganz wirr war... es ist so viel da, was mich manchmal verrückt werden läßt und ich kann nicht schnell genug formulieren... Manchmal bin ich so ungeduldig, das Bedürfnis, zu formulieren, ist so stark, daß Reichtum und Abgrund zusammenfallen.

27. 10. 1991

Was haben mir die vielen Gedanken beschert: ein ganz einfaches Stück, spielerisch und doch so klar... Leiden ist Reichtum. Jetzt wird mir klar, wie Leid produzieren kann... (Manchmal begeben sich einfach in eine Sache hinein und dann wächst sie mir über den Kopf.)

28. 10. 1991

...es war so schwer: Heut konnte ich die letzte Seite der Partitur nicht mehr aufschreiben. Ich zitterte, konnte nicht mehr... ich traute mich nicht.

Friedhelm Aufenanger

trio basso

Sonntag, 2. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

LA MONTE YOUNG

Trio for Strings

trio basso

Hans Brünig (Viola), Wolfgang Güttler (Kontrabaß), Othello Liesmann
(Violoncello)

LA MONTE YOUNG: Trio for Strings (1958; Fassung für trio basso 1984)

Das *Trio for Strings* aus dem Jahre 1958 ist das erste Werk, das ich aus lang gehaltenen Tönen komponiert habe. Es ist wahrscheinlich die bedeutendste meiner frühen musikalischen Arbeiten und hat meines Erachtens die Geschichte der Musik verändert, da niemand je zuvor ein Werk ausschließlich aus lang gehaltenen Tönen komponiert hatte. Gewiß gab es Haltetöne in westlicher wie östlicher Musik, doch handelte es sich stets um einen Bordun, einen Orgelpunkt oder einen Cantus firmus, über dem Melodien gesungen oder gespielt wurden. Abgesehen von solchen Pedaltönen wird man sicherlich Modelle gedehnter Klangphänomene in älteren Kompositionen finden. Im *Trio for Strings* gibt es jedoch keine Melodie. Das Konzept der Zeitstruktur, die sich aus lang gehaltenen Tönen ergibt, und die einzigartige tonale Palette des Werkes fielen mir nicht durch theoretische Überlegungen, sondern vielmehr durch ganz spontane Intuition zu.

Obwohl ich in diesem Trio für Streicher einen kompositorischen und wahrnehmungspsychologischen Ansatz vorstelle, der in der Musik zuvor nicht in Erscheinung getreten war, halte ich das Stück für ein durchaus klassisches. Und daß ich es als klassisch bezeichne, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, daß es von anderer klassischer Musik beeinflusst wurde – von Webern und vom japanischen Gagaku, um nur die wichtigsten Quellen zu nennen. Es ist eine nach Methoden der klassischen Zwölftontechnik konstruierte Reihenkomposition. Und es hat atmosphärische Einflüsse in sich aufgenommen: das Rauschen des Windes, das Summen von Niederspannungs-Transformatoren auf Telegraphenmasten und, vielleicht am unmittelbarsten, die Pfeif- und Signalgeräusche des Rangierbahnhofes, der meiner Wohnung direkt gegenüber am anderen Flußufer lag —damals in Los Angeles, als ich *for brass* (für Blechbläser), *for guitar* (für Gitarre) und das *Trio for Strings* komponierte.

Die Konstruktion ist auch insofern eine klassische, als sie eine Exposition, eine Durchführung, eine Reprise und eine Coda umfaßt. Was diese Werk indes als einzigartig auszeichnet, ist die gedehnte Zeitstruktur, die lange Dauer von Tönen und Pausen, das voneinander unabhängige Ein- und Aussetzen der Töne in den Stimmen. Zudem erscheint das Intervall der großen Terz hier völlig ausgespart. Mehr noch: in dem ganzen Stück werden überhaupt keine Terzen oder Sexten verwendet – weder als harmonische noch als implizit melodische Intervalle. Ich habe mich vielmehr auf reine Quarten und Quinten, große und kleine Sekunden, große und kleine Septimen, kleine Nonen und gelegentlich eine übermäßige Undezime beschränkt. Zwar ist das Stück in gleichschwebender Temperatur geschrieben und ich hatte damals noch nicht einmal über reine Intonation

nachzudenken begonnen; gleichwohl deutete sich hier bereits an, was einmal mein eigener musikalischer Modus werden sollte: ein Modus, in dem die Zahl 5 als Faktor der Produktion von Zählern und Nennern jener Brüche, welche die musikalischen Intervalle darstellen, ausgeschlossen ist. Ich fand heraus, daß durch 5 teilbare große und kleine Terzen (z.B. 5:4, 6:5) und ihre tonalen Umkehrungen (8:5, 5:3) niemals jene Empfindungen zu übermitteln vermochten, die ich in meinen Kompositionen zum Ausdruck bringen wollte. Vorformen dieses einzigartigen Vokabulars von intervallischen und akkordischen Strukturen hatten sich bereits in *for brass* (1957) und *for guitar* (1958) abgezeichnet. Doch erst hier, im *Trio for Strings*, läßt sich jeder Akkord, jeder Dreiklang, jedes Intervall auf einen der „dream chords“ (Traum-Akkorde) oder eine seiner Komponenten zurückführen. Diese „dream chords“ bildeten dann den ausschließlichen Tonvorrat von *The Four Dreams of China* (1962) und wurden später für die Komposition von *The Subsequent Dreams of China* (1980) zu ausgewählten Paaren gruppiert.

Um die Mitte der fünfziger Jahre, als ich Kontrapunkt bei Leonard Stein, dem bekannten Pianisten und früheren Assistenten Arnold Schönbergs, studierte, habe ich mich sehr eingehend mit dem Werk Anton Weberns beschäftigt. Tatsächlich ist bis heute sein Werk für mich vorbildhaft geblieben – als ein Modell jener Klarheit, die für mich zu den schätzenswertesten Eigenschaften gehört. Ich meine, daß diese außerordentliche Klarheit in jeder Dimension seines Werkes wohl beispiellos in der Geschichte der westlichen Musik ist. Schönberg benutzte die Reihentechnik auf eine viel naivere Weise – sie war nicht so streng aufs musikalische Resultat bezogen wie in Weberns Werk. In Schönbergs Musik rangieren Thema und Inhalt häufig getrennt von der Reihentechnik, während bei Webern die Reihentechnik aufs genaueste mit dem thematischen und motivischen Material koordiniert ist. Im *Trio for Strings* habe ich versucht, diesen Ansatz noch weiter zu entwickeln, dergestalt, daß die Reihenkonstruktion mit der hörbaren Struktur des Werkes identisch wird. So nimmt z.B. eine einzige Formulierung des Themas, das lediglich aus den zwölf Tönen der Reihe in ihrer Grundgestalt besteht, den gesamten Expositionsteil in Anspruch. Wie bei Webern vollzieht sich das Ein- und Aussetzen der Töne ganz unabhängig, doch beruht die Zeitbehandlung, wie beim späten Webern, auf dem Prinzip der Augmentation. Es ist, als ob Zeit „teleskopiert“ würde: Was bei Webern wenige Minuten gedauert hätte, nimmt bei mir 52 Minuten in Anspruch.

Mit der Arbeit an diesem Trio begann ich im Sommer 1958, nachdem ich mein Bachelor-Examen an der University of California in Los Angeles abgelegt hatte, und im September jenes Jahres, als ich mein Graduierten-Studium an der University of California in Berkeley aufnahm, lag die Partitur fertig vor. Eine Privataufführung des Stückes fand in Seymour Shiffrins Kompositionsklasse statt. Fast niemand zeigte sich davon angetan und die meisten meiner Lehrer hielten mich für einen Fanatiker. Nur Terry Jennings, Dennis Johnson und Terry Riley verstanden damals das Stück und erkannten

seine Bedeutung. Die öffentliche Uraufführung fand am 12.10.1962 in der New Yorker Judson Hall statt – als erster Teil eines Konzertes, in dem die selben Musiker nach der Pause meine *Composition 1960 # 7* spielten – ein symmetrisch ausbalanciertes Programm mit zwei gleich langen Hälften.

Auf Terry Riley machte die Konfrontation mit dem *Trio for Strings* in den späten fünfziger Jahren einen tiefen Eindruck. Im Rückblick erscheint es mir heute möglich, eine spezifisch „wienerische“ Linie der Genesis des musikalischen Minimalismus aufzuzeigen: Ausgehend vom statischen Konzept des *Sommermorgen an einem See – Farben* aus Schönbergs *Fünf Stücke für Orchester* op.16 führt sie über Weberns Technik der Repetition identischer Tonhöhen in der selben Oktavlage zu den unbewegten, lang gehaltenen Tönen meines *Trio for Strings* und von dort unmittelbar weiterwirkend bis hin zu Terry Riley und den nachfolgenden Generationen minimalistischer Komponisten.

Die Urfassung des *Trio for Strings* von 1958 wurde gewissermaßen im Stande der reinen Unschuld geschrieben. Es war Idealismus auf höchstem Niveau. Mir war kaum bewußt, daß ich – der Inspiration meiner Muse folgend – ein Werk schuf, das den Interpreten solche Schwierigkeiten bereiten würde. Die Urfassung war für die klassische Trio-Formation von Violine, Viola und Violoncello bestimmt. Später bemerkte ich jedoch, daß bestimmte Tonhöhen, die ich 1958 für das Cello in Scordatura geschrieben hatte, leichter und angemessener von einem Kontrabaß zu spielen sind. Und dasselbe galt für Scordatura-Passagen der Viola, die sich bequemer und flüssiger vom Cello ausführen lassen. Hinzu kam, daß in den Jahren seit der ersten Niederschrift des Trios Manche Kontrabassisten neue Möglichkeiten für ihr Instrument im solistischen wie im kammermusikalischen Spiel entwickelt hatten. Daher habe ich 1982 eine neue Quartett-Fassung für Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß ausgearbeitet, die im November 1982 bei den 11. Rencontres Internationales de Musique Contemporaine in Metz vom Czapary-Trio mit einem zusätzlichen Kontrabassisten uraufgeführt wurde. Dank der Besetzungserweiterung erübrigten sich die meisten Scordatura-Passagen in Viola und Violoncello und zudem konnten nun bestimmte Tonhöhen auf Cello und Kontrabaß als Obertöne artikuliert werden, was in der ursprünglichen Trio-fassung nicht möglich gewesen war. Das gesamte musikalische Material der Quartett-Fassung ist identisch mit dem der Original-Partitur des *Trio for Strings*. In der Klangfarben-Organisation habe ich jedoch eine entscheidende Änderung vorgenommen: die Tonhöhen sind nun derart auf die Instrumente verteilt, daß jede Oktavlage eines bestimmten Tones währen des gesamten Stückes jeweils von ein und demselben Instrument gespielt wird.

Anfang 1983 schrieb mir Eckart Schloifer, der die Quartett-Fassung in Metz mit uraufgeführt hatte, er habe mit zwei Kollegen ein eigenes Ensemble, das *trio basso* mit der Besetzung Viola, Violoncello und Kontrabaß gegründet. Ich war sogleich fasziniert von den Möglichkeiten, die diese einzigartige

Instrumenten-Kombination für eine Bearbeitung des *Trio for Strings* bieten würde, und nach meinen Gesprächen mit Eckart Schloifer gab das trio basso mir 1984 einen Auftrag zur Komposition dieser neuen Fassung. Sie enthält alle Verbesserungen der Quartett-Fassung von 1982, bewahrt indes die Substanz und den ausgesparten Satz der ursprünglichen Trio-Partitur von 1958. So wird nun, in der Fassung für trio basso, womöglich die definitive Realisierung des *Trio for Strings* hörbar – 27 Jahre nach der Entstehung dieses Werkes, das dem musikalischen Denken eine andere Richtung wies und eine ganze Generation von Komponisten beeinflusste, das eine neue Vision des Komponierens aus den universellen Gesetzmäßigkeiten der harmonischen Struktur inspirierte.

La Monte Young

Montag, 3. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ROLF ENSTRÖM

Skisser från Berlin

ANDERS NILSSON

Elegische Fragmente (UA)

AKEMI ISHIJIMA

Urwald

* * *

ROLF ENSTRÖM

The Dulcimer Report (UA)

TAMAS UNGVARY

Istenem, Uram!

Rolf Enström (Computer, Synthesizer); Kenneth Karlsson (Klavier, Synthesizer); Hilde Torgersen (Mezzosopran)

ROLF ENSTRÖM: *Skisser från Berlin* (1991)

Skisser från Berlin („Skizzen aus Berlin“) wurde 1991 im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin und im eigenen Studio des Komponisten in Stockholm produziert. Das Stück besteht aus fünf Teilen: *Kumar*, *Untitled*, *X*, *Untitled* und *Brok*.

Jeder Teil, jede Skizze versucht etwas typisch Berlinerisches zu fassen und sind zusammen der Versuch eines Kommentars über Elektroakustische Musik überhaupt.

Einige Übergänge nutzen die Technik des „noema changing“, einer kinematographischen Technik, die z. B. ein bestimmtes Objekt bzw. das, was der Betrachter für ein und dasselbe Objekt hält, in zwei verschiedenen Szenen zeigt und so den Übergang zwischen den Szenen herstellt. In der Elektroakustischen Musik ist dies natürlich schwerer zu erreichen, weil Klangobjekten ein unbestreitbar eigener Sinn ermangelt.

Das Stück wurde mit dem Sound Accelerator board von Digidesign und dem SampleCell board und mit einer großen Festplattenkapazität (650 Mb) realisiert. Man kann es auch live aufführen.

Rolf Enström

ANDERS NILSSON: *Elegische Fragmente* (1991) (UA) für Mezzosopran, Klavier und Zuspieldband

Der Text von *Elegische Fragmente* ist ein Auszug aus der ersten der Duineser Elegien von Rainer Maria Rilke. Das Stück ist als Solo-Kantate für Mezzosopran, Klavier und Zuspieldband in drei Sätzen, die unmittelbar aufeinander folgen, konzipiert.

Die drei Sätze reflektieren wie die ausgewählten Texte verschiedene Gefühle und Ansichten, die auch den Gedichtzyklus im ganzen prägen. Der erste Satz ist für Mezzosopran und Klavier geschrieben, während das Band den Solopart in den beiden folgenden Sätzen begleitet.

Elegische Fragmente ist von Hilde Torgersen und Kenneth Karlsson in Auftrag gegeben worden mit Unterstützung durch NOMUS.

Anders Nilsson

ROLF ENSTRÖM: The Dulcimer Report (UA)
für Klavier, Computer und Synthesizer

Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt haben Maschinen eher nachahmerisch als schöpferisch gearbeitet. Doch in Zukunft werden Maschinen immer schöpferischer tätig werden, d. h. immer mehr eigene Initiative entwickeln.

The Dulcimer Report für Klavier, Computer und Synthesizer handelt von Lernprozessen. Diese Prozesse degenerieren allmählich und kollabieren unter der Masse gesammelten Wissens. Das menschliche Gegenüber, der Pianist reagiert auf die Maschine, indem er in immer extremere Klangkonstellationen flüchtet, die wiederum die Maschine zu imitieren versucht.

The Dulcimer Report ist von NOMUS für den Pianisten Kenneth Karlsson (Oslo) in Auftrag gegeben worden. Das Stück wurde mit MAX und dem Digidesign Sound Accelerator mit SampleCell und Akai S 1000 realisiert.

Rolf Enström

TAMAS UNGVARY: Istenem, Uram!

Leb wohl! Ein Instrument³⁵ ist dahin.
Zwanzig Jahre, vierzig Stücke.
Der Künstler verzweifelt.
J'accuse...!
Zu viele Bürokraten, Mittelkürzungen.
Das Altbewährte endet aus Vernunftgründen.
Ich bin noch hier, ich kann nicht gehen. Ich werde weitermachen.
Der Psalmus Hungaricus war meine Stütze.
Oh Gott, oh Herr, zeig' uns den Weg!

Tamas Ungvary

Deutsche Übertragungen: Red.

³⁵ Der PDP-15/40-Computer mit riesigem Synthesizer ist im Herbst 1990 endgültig abgeschaltet worden und wird nie wieder in Funktion gesetzt. Er war im EMS-Studio eingebaut; es war eines der größten Hybrid-Studios. Mit dem Begräbnis dieses Rechners endet eine Epoche.

Dienstag, 4. 2. 1992
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

ROBERT ASHLEY

Improvement (Don Leaves Linda)

Jacqueline Humbert (Linda); Thomas Buckner (Don, Mr. Payne, Linda's Companion); Joan La Barbara (Now Eleanor); Amy X Neuburg (Mr. Payne's Mother); Sam Ashley (Junior, Jr.); Robert Ashley (The Narrator); Adam Klein (The Doctor)
Tom Hamilton (Klangregie)

ROBERT ASHLEY: Improvement (Don Leaves Linda)
(1984–1991)

| | | |
|-----------------------------------|-------------|--------------------|
| | Linda | Jacqueline Humbert |
| Don, Mr. Payne, Linda's Companion | Now Eleanor | Thomas Buckner |
| | Junior, Jr. | Joan La Barbara |
| | The Doctor | Sam Ashley |
| Mr. Payne's Mother | | Adam Klein |
| The Narrator | | Amy X Neuburg |
| | | Robert Ashley |

Tom Hamilton (Klangregie und Elektronik)

Das Einspielband wurde von David Rosenboom und Robert Ashley produziert. Die Stimmen wurden am Center for Contemporary Music, Mills College, Oakland, Cal. aufgenommen; Tonmeister und Computer: Tom Erbe. Die endgültige Abmischung besorgte Tom Hamilton in 10 Beach Street, New York, NY. Die Stimmen und die Rhythmusgruppe für Akt I sind (bis auf das Vorspiel und die Szenen 8 & 10) mischte Tom Erbe, jene für Akt II (und Vorspiel sowie Szenen 8 & 10 des ersten Aktes) mischte Tom Hamilton ab.

Zusätzliche Orchesterstimmen für die letzte Fassung wurden von Robert Ashley und Tom Hamilton gestaltet und programmiert. Der *Tarzan*-Song in Szene 13 wurde von Sam Ashley aufgenommen und produziert.

Die Gesänge der Sanuma und Yekuana (Strophen 1 und 5) wurden nahe ihrer Heimat am Rio Paragua in Venezuela aufgenommen. Der „Alejandro“ genannte Sanuma ist der beste Sänger seines Dorfes; der Yekuana Matias Fortunato half bei der Anleitung der Sanuma und Yekuana. Die Gesänge aus der Dominikanischen Republik wurden am Rio San Juan in der Dominikanischen Republik aufgezeichnet, die haitianischen Lieder in Port au Prince auf Haiti.

Die Tetralogie *Now Eleanor's Idea* wurde gefördert durch The Rockefeller Foundation (1984), The National Endowment for the Arts' Opera Musical Theater Program (1985), das National Institute for Music Theater (1985–86), den Composers Performance Fund, den New York State Council on the Arts und die Philip Morris Companies, Inc.

© für das Libretto bei Robert Ashley

EINFÜHRUNG

Jeder Akt beruht auf einem Schema von 44 Minuten. Die Zeilen des Textes sind gemäß der Struktur der unterschiedlichen Szenen durchgezählt. Diese Zeilen dienen dabei als Zeitmaß (die *Zeile* ist also vergleichbar mit dem *Takt* bei der herkömmlichen Notation).

Die Zeilen müssen in einer bestimmten Zeitdauer realisiert werden, gemessen in „Schlägen“ bei einem Grundschatz von 72 pro Minute:

- Im ersten Akt dauert jede gezählte Zeile *drei* Schläge (2,5 Sekunden bei einem Grundschatz von 72).
- Im zweiten Akt dauert jede gezählte Zeile *vier* Schläge (3,33 Sekunden bei einem Grundschatz von 72).

Für eine Pause von einer Zeile wird „— —“ gesetzt. Gelegentlich steht *Tacet* für ein Aussetzen von einer Zeile, ohne daß das Gefühl einer größeren Pause aufkommen darf.

Wird die Zeile von zwei oder mehr Stimmen im Dialog gesungen, so sind die einzelnen Stimmen i. a. durch Einrückungen voneinander abgehoben. Die unterschiedlichen Stimmen sind manchmal nicht bezeichnet. Die Zeitzählung für die einzelnen Szenen und den jeweiligen Akt findet sich im Text. Wenn die Folge der durchgezählten Zeilen einer Stimme durch eine neue Folge für eine andere Stimme unterbrochen wird, bedeutet dies, daß die erste Stimme (*interrupted*) mit dem gleichen Tonmaterial bis zum Ende dieser Szene weiteragiert. Das gilt entsprechend für die Szenen 15 und 16, wenn sie einander „unterbrechen“.

Mit *segue* ist gemeint, daß die folgende Szene übergangslos anschließen soll. Werden Szenen nicht durch *segue* verbunden, sind kurze Umbaupausen möglich; prinzipiell kann die Oper jedoch ohne Pause aufgeführt werden – vor allem die einzelnen Akte.

Improvement (Don Leaves Linda) ist die erste von vier kurzen Opern, die zusammen den Titel *Now Eleanor's Idea*³⁶ tragen. Sie können einzeln aufgeführt werden oder als ein Gesamtwerk. Jede ist im „Format“ von 88 Minuten ausgeführt worden und zielt damit auf eine Produktion für das Fernsehen oder ein anderes Aufzeichnungsmedium.

Now Eleanor's Idea beruht auf der Vorstellung, eine Folge von Ereignissen unter vier unterschiedlichen Gesichtspunkten zu betrachten. Den Opern sind einige Hauptpersonen und bestimmte Gesangstechniken gemeinsam;

³⁶ Die Opern der Tetralogie *Now Eleanor's Idea* tragen folgende Titel:

1. *Improvement (Don Leaves Linda)* — Allegory
2. *Foreign Experiences* — Persuasion
3. *Now Eleanor's Idea* — Declamation
4. *eL/Aficionado* — Secrecy

darunter auch das Verhältnis der Stimme zur Instrumental-Begleitung. Die vier Opern unterscheiden sich besonders durch den sprachlichen Stil des Librettos und das Verhältnis der Musik zur bildlichen Imagination.

Robert Ashley
Deutsche Übertragung: Red.

DIE HANDLUNG

I. Akt, Szenen 1–7: Don verläßt Linda am Rande einer Straßengabelung irgendwo im Südwesten. Er bringt den Leihwagen zurück und wird am Flugticket-Schalter befragt. Linda wird von der „Unwichtigen Familie“ im Auto in die Stadt mitgenommen; an demselben Ticket-Schalter beantwortet sie die gleichen Fragen, jedoch aus ihrer Sicht. Zuhause angekommen, gibt sie letztlich vor, jemand anderes zu sein.

I. Akt, Szenen 8–12: Auf dem Heimflug hat Linda den aufregenden Mr. Payne getroffen, der sich an alles erinnert und ihr einen Heiratsantrag macht, den sie ablehnt. Er nimmt sie und ihren Sohn Junior, Jr. zu einem Essen bei seiner Mutter mit. Junior, Jr. erinnert sich daran, wie Mr. Payne ihn Golf (linkshändig) zu lehren versuchte. Linda sieht sich (symbolisch) ihrer Lebensproblematik durch eine Begegnung in einem *all-night-delicatessen*-Geschäft konfrontiert.

II. Akt, Szenen 13–16: Linda zieht in die Große Stadt und hat an verschiedenen Punkten Schwierigkeiten mit der Öffentlichen Meinung. Alles scheint eine schwer zu dechiffrierende Bedeutung zu besitzen. Nach einer typischen Großstadt-Party werden Linda und ihr Begleiter – bei einer Diskussion über Ernährung, zu der sie einen letzten Kaffee trinken – von vier Betrunkenen bedroht. Sie werden noch zur rechten Zeit gerettet, doch dieses Erlebnis ist unheilverkündend.

II. Akt, Szenen 17–23: Linda hat sich fast schon an ihr neues Leben angepaßt, doch gibt es immer noch Probleme mit den Bedeutungen. In einem Schlüsselmoment bekommt sie Don (stark verändert) für einen kurzen Augenblick zu Gesicht, der sie zu erkennen scheint, aber vor ihren Augen „verschwindet“. Sie beschließt, über dieses Erlebnis nicht weiter nachzudenken. Am Ende, beim Bridge-Spiel mit ihren Freunden, liest sie ihnen einen Brief von Junior, Jr. über seinen neuen, geheimnisvollen Beruf vor und erinnert die Höhepunkte ihres Lebens.

DIE ROLLEN IN *IMPROVEMENT (DON LEAVES LINDA)*

| | |
|---------------------------------|--|
| Linda | <i>The Jews</i> |
| Don | <i>Spanishness</i> |
| Eleanor | <i>America</i> |
| Junior, Jr..... | <i>The descendants of Jews and non-Jews, (i.e., us)</i> |
| Mr. George Payne..... | <i>Giordano Bruno</i> |
| Mr. Payne's mother | <i>The Roman Catholic Church</i> |
| Tap dancing..... | <i>The Art of Memory</i> |
| A car with a rumble seat | <i>Integrated Philosophy</i> |
| Left handed golf | <i>Cosmology (Bruno's)</i> |
| The narrator | <i>Omniscience</i> |
| The airline ticket counter..... | <i>The Inquisition</i> |
| The correspondences text..... | <i>Exploration</i> |
| The unimportant family | <i>The Star Chamber</i> |
| The indifference text | <i>The Affirmation</i> |
| Back home | <i>Some recanted</i> |
| A moment (very late)..... | <i>Exile</i> |
| The big city | <i>Assimilation</i> |
| The doctor..... | <i>Analysis (Marxism, etc.)</i> |
| The good life | <i>Art</i> |
| Trouble..... | <i>Politics</i> |
| A place in the country..... | <i>Israel</i> |
| Happiness, prosperity | <i>America 1952</i> |
| The office | <i>The idea of an historic refuge (Holland)</i> |
| The Bridge game..... | <i>Self-image</i> |
| North..... | <i>Berlin</i> |
| East | <i>River Rouge (The Movement)</i> |
| South | <i>Campo dei fiori (History)</i> |
| West..... | <i>Atlantis "as far back as you can get (on this system)..."</i> |

IMPROVEMENT (DON LEAVES LINDA)

Act I

Prelude

(Three beats per line)

| | | |
|---|------------|----|
| -- | Chorus | 1 |
| --- | Six voices | 2 |
| --- | humming | 3 |
| --- | lines 1-10 | 4 |
| --- | | 5 |
| --- | | 6 |
| --- | | 7 |
| --- | | 8 |
| --- | | 9 |
| Narrator I (male): | | |
| To continue | | 10 |
| I must explain | | 11 |
| an idea | | 12 |
| I am inadequate | | 13 |
| to communicate | | 14 |
| in the music | | 15 |
| in the settings | | 16 |
| in the action | | 17 |
| in the intentions | | 18 |
| Now Eleanor's idea | | 19 |
| conceived as if | | 20 |
| in a flash of light | | 21 |
| The offering of images is | | 22 |
| a radical form of Judaism | | 23 |
| which has come to us | | 24 |
| unacknowledged | | 25 |
| in the same form as | | 26 |
| Protestantism | | 27 |
| Modernism | | 28 |
| Science | | 29 |
| and Theater as we know it | | 30 |
| Her idea explains | | 31 |
| at least to her how | | 32 |
| all of these things have come together | | 33 |
| and differences have disappeared | | 34 |
| For the sake of argument Don is Spain in 1492 | | 35 |
| and Linda is the Jews. | | 36 |

End of Prelude

(1'30)

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

Scene One – The Sunset

Chorus (in CAPS):

| | |
|--|----|
| DON LEAVES LINDA | 1 |
| LEAVES IS CERTAINLY THE WORD | 2 |
| THE PICTURE IS TAKEN AT SUNSET | 3 |
| TWO PEOPLE ARE ON THE HORIZON | 4 |
| Narrator I (male): A cynic might say where else could they be | 5 |
| THEY HAVE PARKED IN A TURN-OFF | 6 |
| Don : A turn-off in this case means: picked for the view | 7 |
| COMFORT IS ADVERTISED | 8 |
| Linda : Comfort in this case means: separate facilities | 9 |
| ICE MELTS IN THE THERMOS | 10 |
| Mr. Payne's Mother : What a beautiful way to begin a story | 11 |
| SHE HAS JUST THOUGHT OF THE WORDS: A CASTLE | 12 |
| AT NIGHT HE DOESN'T SPEAK | 13 |
| A CAMERA CLICKS IN THE DISTANCE | 14 |
| Junior, Jr. : A dog barks | 15 |
| THE MOMENT IS LOADED | 16 |
| THEY STOP HOLDING HANDS | 17 |
| THE JET TRACKS ARE FADING | 18 |
| THE DECISION IS MADE | 19 |
| SHE STEPS AWAY FROM THE SIGNAL | 20 |
| THE LIGHT HAS MOVED SLIGHTLY | 21 |
| THE BUILDING IS TOO SUBSTANTIAL | 22 |
| Narrator II (female): The door on the left is marked women | 23 |
| HE WALKS TOWARDS THE CAR | 24 |
| IT STARTS ON THE KEY | 25 |
| The Doctor : A song on the radio finishes | 26 |
| HE DRIVES AWAY | 27 |
| REACHES THE AIRPORT FINALLY | 28 |
| GOES TO THE COUNTER AND UNDERGOES | 29 |
| QUESTIONING. WONDERS WHY HE THINKS OF | 30 |
| HIMSELF AS CARLO. SUBVERSIVE. | 31 |

End of Scene One(2' 47,5")

Segue to Scene Two

Scene Two – The Airline Ticket Counter

Linda and Don. Don goes by the name of Carlo. The Agent at the Airline Ticket Counter is named Carla.

| | |
|--|----|
| Carla: Do you have a ticket? Carlo: <i>Yes.</i> | 1 |
| May I see it please? <i>Yes.</i> | 2 |
| The ticket says that it was issued as one of two. <i>Yes.</i> | 3 |
| The ticket says that you came here with your wife. <i>Yes.</i> | 4 |
| Where is your wife? <i>She is not here.</i> | 5 |
| Why is she not here? <i>She stayed behind.</i> | 6 |
| Ordinarily we would not honor such a ticket. <i>I understand.</i> | 7 |
| But today is a special day. <i>I know.</i> | 8 |
| So we will honor this ticket. <i>Thank you.</i> | 9 |
| Do you have baggage? <i>Yes.</i> | 10 |
| You have more baggage than you are allowed. | |
| <i>I have my wife's baggage and my own.</i> | 11 |
| Why do you have your wife's baggage? <i>She stayed behind.</i> | 12 |
| Why did she stay behind? <i>I left her behind.</i> | 13 |
| Why did you leave her behind? <i>I had to leave urgently.</i> | 14 |
| What is the reason for such urgency? <i>My reasons are my own.</i> | 15 |
| Do you refuse to tell me the reason? <i>No.</i> | 16 |
| What is the reason? <i>Another person.</i> | 17 |
| Is that person a woman? <i>Yes.</i> | 18 |
| The ticket says that you have rented a car. <i>Yes.</i> | 19 |
| Do you have rented the car to return at this time? <i>Yes.</i> | 20 |
| The ticket says that you will return the car with your wife. <i>I know.</i> | 21 |
| If your wife appears without the car, it is possible that her ticket will not be honored. <i>I understand.</i> | 22 |
| What will happen to your wife, if her ticket is not honored? | 23 |
| <i>I do not know</i> | |
| Where is your wife now? <i>I do not know.</i> | 24 |
| Does she have transportation to the Airline Ticket Counter? | 25 |
| <i>I do not know.</i> | |
| Does she have resources other than the airline ticket? <i>I do not know.</i> | 26 |
| Does she know where she is in relation to the Airline Ticket Office? | 27 |
| <i>I do not know.</i> | |
| And she has neither baggage nor the rented car? <i>Yes.</i> | 28 |
| This is a rather unusual situation. <i>I understand.</i> | 29 |
| Where was your wife when you left her? | 30 |
| <i>She was in the toilet at the turn-off.</i> | |
| She went into the toilet and you left her? <i>Yes.</i> | 31 |
| You took her baggage and the rented car? <i>Yes.</i> | 32 |
| You left urgently to meet another person? <i>Yes.</i> | 33 |
| That person is a woman? <i>Yes.</i> | 34 |
| Your wife will be angry and jealous. <i>No.</i> | 35 |
| How is that possible? | 36 |

Scene Two interrupted(4' 17,5")

Segue to Scene Three

Scene Three – The Correspondences Text

Scene Three – The Correspondences Text : Don with Chorus (in CAPS):

As if The Commander has spoken sharply to them, they 1
ground... (LONG PAUSE) – what is the word? – “they 2
ground...” (LONG PAUSE FOLLOWED BY EXTRAVAGANT GESTURE 3
TO SIGNIFY THE ABSENCE OF THE ADVERB) – to a halt. 4
This simple sentence, with the hole in it, 5
occupied me for years. Nor have I found the solution, yet. 6
What is the word? “They ground...” (LONG PAUSE, THEN, 7
THE SAME GESTURE) – “to a halt”. 8
The word I need should symbolize the whole of the psychology 9
of the process or attitude of what is *not* – I repeat, 10
not – subservience, which is the way we see it 11
from the “outside”, so to speak. Remember “as if”. 12
“As if” The Commander had spoken sharply to them, etcetera. 13
In other words, “they”, acting to all appearances in unison, 14
ground to a halt. And, for us, how is that unanimity 15
of purpose and action to be achieved, if not 16
in subservience? We have a special view of the world. 17
The roads, for instance, are understood. 18
They represent an unanimity of purpose that is understood, 19
because, in my view of things, they are unframed in time. 20
When did they begin and when did they end are questions 21
we have not asked ourselves, because — 22
ALTHOUGH, MAYBE THERE IS NO “BECAUSE”, 23
HOWEVER, IMPOSSIBLE THAT MAY SEEM — 24
as *accomplishments* they are “on-going”. 25
But architecture has its accomplishments “framed in time”. 26
The great “accomplishments” of architecture are, finally, 27
“finished”, they are “framed in time”, and, because we have 28
no understanding of our schedule on a scale so vast, 29
the “accomplishments” of architecture are a mystery to us, 30
and we explain them to ourselves in simple words 31
of great significance, whose meanings we barely have 32
examined – much less “understand”. 33
There is a precise – perhaps, even to the moment — 34
correspondence, in time measured, 35
between the Ziggurats at Ur, “stepped pyramids” 36
(THEIR “DATE”, HOWEVER THAT IS DETERMINED), 37
to the gleaming, polished Pyramids at Giza — 38
“CLOCKS”, THEY THINK, FOR THE WHOLE WORLD — 39
and the “stepped pyramids”, unnamed, 40
that are the accomplishments of the great Aztec Tribes, 41
to the World Trade Center at New York. 42
This is one example among many; but then, 43
I don't have time to discuss this in detail; 44
I mean, the correspondence. 45
This is certainly a puzzle; I mean, the precision 46
of these correspondences. And it is not to be explained 47
in stupid and arrogant concepts, such as 48
the concept of “subservience”. As in: 49
“They were ordered to do it, and they did it. We made 50
them do it, and it is done”. Boy, how stupid can you get? 51
The Ziggurats at Ur – on what sustenance we have 52
not named – and the great “Clocks” at Giza – on garlic, 53
it is said (AND THAT MAKES SENSE TO ME, WHEN I EAT GARLIC) 54
— and the great stepped pyramids thrown towards the sky 55
among the Aztecs – on coca leaves, it is surmised 56

| | |
|--|----|
| (AND, BOY, THAT MAKES SENSE TO ME, EVEN AT THIS DISTANCE) | 57 |
| — and the World Trade Center at New York – on grain carbohydrates, | 58 |
| I assume – are, obviously, the “will of the people”. | 59 |
| Consider the stupidity of the concept of | 60 |
| “subservience” on a scale so vast and the concept | 61 |
| disappears, like the value of flesh and blood as | 62 |
| sustenance to a monumental task. Do you know what I mean? | 63 |

End of Scene Three(6' 55")

Segue to Scene Two

Scene Two (continued)

| | |
|--|----|
| Carla: Well, sort of. I get the idea that this is a subject that you are interested in. | 37 |
| Carlo: <i>That's one way of putting it.</i> Have a good trip – Carlo. <i>Thank you.</i> (WHAT?) | 38 |

End of Scene Two(7' 00")

Scene Four – The Ride To Town (The Star Chamber)

| | |
|--|----|
| MEANWHILE, BACK AT THE TURN-OFF, | 1 |
| LINDA IS OFFERED A RIDE TO TOWN. | 2 |
| SHE DOESN'T LIKE THE LOOK OF IT. | 3 |
| FOUR PEOPLE TOO MUCH ALIKE. | 4 |
| A TYPICAL TRAP. SHE ACCEPTS. | 5 |
| GO FOR IT, LINDA. GOOD LUCK. | 6 |
| The Doctor – Father: | |
| Well, here's a cute little thing, | 7 |
| Narrator II (female) – Mother: | |
| just came out of the toilet, | 8 |
| Mr. Payne's Mother – First Child: | |
| and she appears to be alone. | 9 |
| Junior, Jr. – Second Child: | |
| A maiden in distress. | 10 |
| Madam, my name is unimportant, and this is my wife, | 11 |
| whose name is unimportant, and our two, lovely children, | 12 |
| whose names are unimportant. We are the | 13 |
| Unimportant Family, | 14 |
| but we are a family, nevertheless, and | 15 |
| that is our charm. | 16 |
| You appear to be alone, the victim of circumstances — | 17 |
| circumstances of your own creation, | 18 |
| according to one point of view, | 19 |
| or not, according to another – and | 20 |
| we can offer you a ride to town. | 21 |
| Apparently, you have been deserted. It | 22 |
| happens all the time, really. | 23 |
| Especially here. This is the perfect place, is it not; | 24 |
| The desert, the lack of public telephones, | 25 |
| that cosmic feeling of our singular | 26 |
| relationship to God, and the feeling of | 27 |
| detachment from the things of the world. | 28 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|--|----|
| They just drive away. | 29 |
| Sometimes one, sometimes the other. | 30 |
| Maybe it's no more than who has the keys | 31 |
| and, of course, that madness | 32 |
| that comes to each of us so suddenly. | 33 |
| We come here all the time. | 34 |
| We live in a nearby town with telephones, | 35 |
| radios, airplanes, the works, | 36 |
| and there, burdened with the "works", | 37 |
| we have a hard time seeing. | 38 |
| So, we come here all the time. | 39 |
| First, of course, the reason was the vista: | 40 |
| pale, purplish blues and pale violets | 41 |
| at sunset, the gleaming stars at midnight, | 42 |
| wild yellows reflected off the morning rocks, | 43 |
| and, at midday, the blast of whiteness. | 44 |
| That wore off, of course. | 45 |
| If you've seen one, you've seen them all. | 46 |
| Then, among all this stage-business, | 47 |
| we began to see the drama. | 48 |
| Finally, accustomed to the light, | 49 |
| we began to see the drama. | 50 |
| The children enjoy it. My wife packs the picnic lunch. | 51 |
| I clean up the van, which is | 52 |
| what we call our vehicle, leaving room always | 53 |
| for the extra person, who, like yourself, | 54 |
| needs a ride to town, and we come here. | 55 |
| Probably, were we elsewhere, there would be opera, | 56 |
| or the theater, or the promenade | 57 |
| — I don't even know the words, except from books. | 58 |
| So, this is it. This is your life. | 59 |
| Excuse me for the little joke. | 60 |
| And we are going to offer you a ride to town. | 61 |
| It takes something on the order of an hour. | 62 |
| Just time enough for the separation to be | 63 |
| accomplished, all things going | 64 |
| right, without embarrassment | 65 |
| to either party. | 66 |
| I can tell, just from the look in your eye, that | 67 |
| you don't believe me – that this happens | 68 |
| all the time. You are convinced of your uniqueness. | 69 |
| What has befallen you has befallen you alone, | 70 |
| etcetera, etcetera. Is this not true? | 71 |
| Let me tell you, you are wrong. Why, just | 72 |
| last week we picked up a guy out here whose | 73 |
| head was three times the size of his body. | 74 |
| Where do they come from, the kids say. | 75 |
| Who do they call, when we drop them at the | 76 |
| airport, the wife says. | 77 |
| I say, don't ask. Believe in | 78 |
| God, and don't ask. | 79 |
| This attitude usually gets us to the airport, | 80 |
| and then we have our ice-cream cones | 81 |
| and go off separately to think it over. | 82 |
| Until the next time. | 83 |
| Do you believe in God? of course not, | 84 |
| or you wouldn't be here. | 85 |
| People who believe in God don't | 86 |
| stand around looking at the vista — | 87 |

| | |
|---|-----|
| that is to say, pretending they are | 88 |
| looking at the vista, and waiting | 89 |
| for the drama to unfold. | 90 |
| People who believe in God pray, | 91 |
| right? Pray constantly. | 92 |
| Take ten minutes to eat a pizza. | 93 |
| Are you kidding? | 94 |
| Ten minutes off to look at the sunset? | 95 |
| Are you kidding? | 96 |
| That's why you're here, seven paces to the toilet | 97 |
| under the golden sky — | 98 |
| see how it changes just at the edge to blue; | 99 |
| the rule of complimentaries they say; | 100 |
| bullshit, I say; the largest part is | 101 |
| modulated gold, and just at the edge | 102 |
| there is blue; period — | 103 |
| and, if there is a God, prayer is sufficient. | 104 |
| That's why you're here, seven paces from the toilet | 105 |
| under the golden sky, | 106 |
| talking to a creep in whose name | 107 |
| the van owned in common law by | 108 |
| the Unimportant Family is registered — | 109 |
| because you don't believe in God, | 110 |
| else you would pray constantly, | 111 |
| and that would be sufficient. | 112 |
| This ride is uncomfortable, I know. | 113 |
| Try as I will to keep things up to date — | 114 |
| I mean the van, as we call it, | 115 |
| the stereo cassette player with its | 116 |
| four loudspeakers placed | 117 |
| around the enclosure, | 118 |
| each separately controlled for | 119 |
| ideal balance of sound | 120 |
| among the passengers with the | 121 |
| sole exception that the ideal balance | 122 |
| does not include the possibility of | 123 |
| no sound at all for one passenger, | 124 |
| if any other passenger wants or | 125 |
| needs a sound, | 126 |
| the fuzzy seat covers washed almost | 127 |
| monthly by the wife, and the air-conditioner — | 128 |
| there is a certain wornness about it, | 129 |
| and this wornness makes the | 130 |
| passenger uncomfortable, | 131 |
| reminding him or her that this | 132 |
| event is probably not unique. | 133 |
| Notice that even the landscape itself | 134 |
| looks worn. I don't mean the road. | 135 |
| In my opinion they do | 136 |
| pretty well at keeping up the road. | 137 |
| I mean the landscape and the | 138 |
| feeling that it gives you. | 139 |
| So many people have looked at it before. | 140 |
| So many people have felt these feelings. | 141 |
| And it is impossible to conceive, | 142 |
| is it not, that your feeling — | 143 |
| I mean, the feeling that you have now; | 144 |
| God knows, we cannot "possess" | 145 |
| feelings; that figure of speech | 146 |

| | |
|--|-----|
| is just a convenience — | 147 |
| is yours uniquely or, to involve | 148 |
| time in the concept, yours alone. | 149 |
| So, here we are, at last, at the airport, | 150 |
| where we must part. Good luck trying to arrange to | 151 |
| use your ticket, if an explanation is required. | 152 |
| We would help you, if we could, but probably | 153 |
| it would only make things worse. | 154 |
| So we will leave you and have our ice-cream, | 155 |
| and you will leave us for whatever | 156 |
| your destination is, and, | 157 |
| God willing, we will meet again | 158 |
| under less dramatic circumstances. | 159 |
| REACHES THE AIRPORT, FINALLY. | 160 |
| GOES TO THE COUNTER AND UNDERGOES | 161 |
| QUESTIONING. WONDERS WHY SHE THINKS OF | 162 |
| HERSELF AS CARLA. SOUNDS LIKE A | 163 |
| NAME FOR A SPY. YOU'RE READING THE | 164 |
| PAPERS TOO MUCH, LINDA | 165 |

End of Scene Four(13' 52,5")

Segue to Scene Five

Scene Five – The Airline Ticket Counter

Don and Linda. Linda goes by the name of Carla. The Agent at the Airline Ticket Counter is named Carlo.

| | |
|--|----|
| Carlo: Do you have a ticket? Carla: <i>Yes.</i> | 1 |
| May I see it? <i>Yes.</i> | 2 |
| The ticket says that it was issued as one of two. <i>Yes.</i> | 3 |
| The ticket says that you came here with your husband. <i>Yes.</i> | 4 |
| Where is your husband? <i>He is not here.</i> | 5 |
| Why is he not here? <i>He went ahead.</i> | 6 |
| Ordinarily we would not honor such a ticket. <i>I understand.</i> | 7 |
| But today is a special day. <i>I know.</i> | 8 |
| So we will honor this ticket. <i>Thank you.</i> | 9 |
| Do you have baggage? <i>No.</i> | 10 |
| Where is your baggage? <i>It is with my husband.</i> | 11 |
| Why is it with your husband? <i>Because he went ahead.</i> | 12 |
| Why did he go ahead? <i>In order to leave me behind.</i> | 13 |
| Why did he leave you behind? <i>He had to leave urgently.</i> | 14 |
| What is the reason for such urgency? <i>His reasons are his own.</i> | 15 |
| Do you refuse to tell me the reason? <i>No.</i> | 16 |
| What is the reason? <i>Another person.</i> | 17 |
| Is that person a woman? <i>Yes.</i> | 18 |
| The ticket says that you have rented a car. <i>Yes.</i> | 19 |
| Do you have rented the car to return at this time? <i>No.</i> | 20 |
| Why do you not have rented the car to return? <i>My husband returned it.</i> | 21 |
| Do you know it as a certainty? <i>No.</i> | 22 |
| Why do you believe that he returned it? <i>Because he went ahead.</i> | 23 |
| If he has not returned the rented car, your ticket cannot be honored. | 24 |
| <i>I understand.</i> | |
| Will you allow me to determine if the car has been returned? <i>Yes.</i> | 25 |
| The car has been returned. <i>I know.</i> | 26 |
| We will honor the ticket. <i>Thank you.</i> | 27 |
| You have neither baggage nor the rented car? <i>Yes.</i> | 28 |
| This is a rather unusual situation. <i>I know.</i> | 29 |

| | |
|--|----|
| Where were you when your husband left? <i>I was in the toilet at the turn-off.</i> | 30 |
| You went to the toilet-building and your husband left you? <i>Yes.</i> | 31 |
| He took your baggage and the rented car? <i>Yes.</i> | 32 |
| He left urgently to meet another person? <i>Yes.</i> | 33 |
| That person is a woman? <i>Yes.</i> | 34 |
| You are angry and jealous? <i>No.</i> | 35 |
| How is that possible? | 36 |

Scene Five interrupted.(15' 22,5")

Segue to Scene Six.

Scene Six – The Indifference Text

Linda. Chorus.

| | |
|--|----|
| To all appearances I am complacent and indifferent. | 1 |
| That is, I appear to be complacent and indifferent. | 2 |
| And, in fact, I am complacent in that I am | 3 |
| indifferent to appearances. My apparent indifference | 4 |
| and my apparent complacency would seem to be | 5 |
| the result of my position in the social world. | 6 |
| I am well-fed. I am well-dressed. I am, | 7 |
| to all appearances, without need. No one would challenge | 8 |
| me that I do not understand the value of my resources, | 9 |
| that I should have undertaken actions that would result | 10 |
| in waste and make me a burden to society. | 11 |
| These outward manifestations, these appearances, | 12 |
| show nothing about my – if I may use the word — | 13 |
| spiritual or my intellectual well-being, | 14 |
| though commonly they are taken to do so. | 15 |
| Our common experience is that spiritual | 16 |
| or intellectual degeneration cannot take place | 17 |
| without outward manifestations. Our common | 18 |
| experience is that beggars on the street or | 19 |
| madmen who rant and tear their clothing | 20 |
| should not be approached except in acts of | 21 |
| defense of society. So, my indifference is | 22 |
| different from the indifference of the beggar or | 23 |
| the madman. My indifference is wedded to complacency, | 24 |
| and complacency is reassuring at all times, | 25 |
| signifying as it does, the stability and | 26 |
| reality of the things of this world. | 27 |
| Thus, you have honored my ticket, which certainly | 28 |
| you should not have had I appeared before you | 29 |
| as a beggar or as a madman. | 30 |
| The irony of the threatening aspect | 31 |
| of complacency is too complicated to | 32 |
| go into here, except to remark that | 33 |
| there is some connection between the threat and | 34 |
| the continuing illusion of stability and | 35 |
| reality, which illusion is so valuable to us all. | 36 |
| I have driven my husband from me by my | 37 |
| complacency and my indifference. The moment of | 38 |
| his departure, which was inevitable, is of | 39 |
| little consequence, except for the drama – which | 40 |
| purports to teach us something. My husband | 41 |
| is embarked upon an adventure of the mind — | 42 |
| if I may use that word. Inevitably, | 43 |
| his partner in the adventure would be another woman — | 44 |
| to address the question that is most troubling to you — | 45 |

| | |
|--|--|
| else the adventure would not be, precisely, “of the mind”. He has gone to determine if there is continuance apart from the continuance of things. | 46 47 48 |
| In my complacency I have but little respect for the purpose of his adventure. My attention is to the things of this world and precisely to the order of things to their social value apart from immaterial continuance. | 49 50 51 52 53 54 |
| Chorus: (hums from line 55 to end of scene.) | |
| Another answer to your stupid question is that inevitably we had to part, for some period of time, as the result of having become more alike, more like each other. | 55 56 57 58 |
| Apparently, at some moment in the recent past we crossed the threshold of tolerable similarity. That that moment – the moment of crossing the threshold – should come in a form that seems dramatic for you, that it should come while I am in a toilet in the middle of a desert, is more acceptable to me, more generous on his part, more friendly, because it is clearer and, thus, more humorous, more human than had it come hidden, ambiguous, timid and without confidence in me. | 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 |
| He would never go out after dinner to buy a pack of cigarettes and not return. His imagination is bigger than that. But we crossed the threshold and a solution of the difficulties of that situation had to come about. He had come to be — I speak, of course, from my singular “point of view” (as people say). There are things we can never understand, thoughts that we can never have — too much like me, too much of me. Before, it has been mysterious, exotic; he had a language of his own, apart, leaving me “free” – if there is any meaning to that word — free to see the world in him, free to learn, free to possess the fact of what is termed “experience”, free of the presence of the mirror. | 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 |
| Gradually, then, he changed himself in my image. He became me in many parts of himself, because we are not strong enough to behave otherwise. He became me, because I am a woman – as I became him, because he is a man – and my particular womanness in him got to be as unbearable to me as, certainly, it is unbearable to him. | 85 86 87 88 89 90 91 |
| We all resent, I believe, imitations of ourselves. I have heard, or I imagine I have heard, that in other parts of the world – among other peoples — this is not true, that among other peoples of the world imitation is not resented. I don't believe it. | 92 93 94 95 96 |
| That idea seems to me to be what the Viennese called “wishful thinking”. It hardly matters, does it? Our case could be particular in the extreme and still you and I, here at the ticket counter, would have come to understand it for ourselves. No that's not true. Were it particular in the extreme I would be exiled from the | 97 98 99 100 101 102 |

| | |
|--|-----|
| community. It's not particular. It's common. I came to | 103 |
| dislike the image of myself in him. How can we conceal our | 104 |
| feelings? Enchantment left. Separation grew in us, a | 105 |
| pact between us. It's my feeling that I drove him out, in | 106 |
| order again to acquire facts from the material world, | 107 |
| which act of acquisition was blocked for me by his presence. | 108 |

End of Scene Six(19' 52,5")

Segue to Scene Five

Scene Five (continued)

| | |
|---|----|
| Carlo: Will you see him again? | 37 |
| Carla: <i>Without a doubt.</i> Have a good trip...Carla. <i>Thank you.</i> (WHAT?) | 38 |

End of Scene Five (19' 57,5")

Scene Seven – Back home some days she pretends she's someone else

| | |
|--|----|
| Linda on the telephone. Chorus (in CAPS) (LINDA ON THE TELEPHONE) | 1 |
| Hello. | 2 |
| No. | 3 |
| I mean, it's not she. | 4 |
| No. | 5 |
| No. | 6 |
| Wrong again. | 7 |
| No. | 8 |
| Well, it's not exactly charming. | 9 |
| No. | 10 |
| Of course. | 11 |
| Yes. | 12 |
| Good bye. | 13 |
| BACK HOME | 14 |
| SOME DAYS | 15 |
| SHE PRETENDS | 16 |
| SHE'S SOMEONE | 17 |
| ELSE | 18 |
| — — | 19 |
| Hello. | 20 |
| No. | 21 |
| I mean, no, it's not she. | 22 |
| No. | 23 |
| No. | 24 |
| She hasn't been at this number in some time. | 25 |
| No. | 26 |
| I wish I could help you. | 27 |
| No. | 28 |
| Of course. | 29 |
| Yes. | 30 |
| Good bye. | 31 |
| ON THE THIRD CALL SHE'S | 32 |
| TOLD THAT JOHN HAD BEEN SEEN | 33 |
| ON THE ROAD WITH ELEANOR. | 34 |
| AND TALK LOCALLY IS THAT THEY'RE | 35 |
| HEADED FOR MEXICO. | 36 |
| MORE OF THIS LATER. | 37 |
| Hello. | 38 |
| No. | 39 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|------------------------------------|----|
| Well... | 40 |
| Yes. | 41 |
| Yes. | 42 |
| Really. | 43 |
| No. | 44 |
| I can't say I'm exactly surprised. | 45 |
| No. | 46 |
| Of course. | 47 |
| Yes. | 48 |
| Good bye. | 49 |

End of Scene Seven(22' 00")

Scene Eight – Finally, she starts seeing Mr. Payne, an Italian man, who tap dances

| | |
|--|------|
| Linda. Mr. Payne. Chorus (in CAPS). | |
| FINALLY, SHE STARTS SEEING | (1) |
| MR. GEORGE PAYNE | (2) |
| AN ITALIAN MAN | (3) |
| WHO TAP DANCES | (4) |
| (MR. PAYNE AND LINDA SPEAKING). | (5) |
| — — | (6) |
| Linda: | |
| <i>No, George, there is your mother, my mother and birth control.</i> | (7) |
| <i>These are three reasons why we should not get married.</i> | (8) |
| Mr. Payne: | |
| I have a car with a rumble seat. It is better than the car of your | 1 |
| brother-in-law. It is better than the car of your brother | 2 |
| who assures us that he is not interested in driving. It is better | 3 |
| than the car of your brother, who modestly allows that, for the time being | 4 |
| all things of his marriage are the property of his wife, | 5 |
| in order that her mother's future is secure. It is better | 6 |
| than the car of your brother, who runs around with the daughter | 7 |
| of the sofa-stuffing family, amazing as she is. | 8 |
| It is better than the car most people will ever ride in. | 9 |
| <i>Another reason, George, is your background. Or</i> | (9) |
| <i>my background. We seem to see things so differently.</i> | (10) |
| My family is Payne and, though I am sure they merely | 10 |
| changed it from meaning bread, because that's the way the Officer | 11 |
| saw it, still words would be useless, if | 12 |
| the sound were not the meaning, and so I live in Payne, | 13 |
| to make a silly joke, I am, as it were, inside of Payne, | 14 |
| and from that perspective I ask you to reconsider, to remember | 15 |
| that my origins suggest a certain skill in providing, | 16 |
| as in to provide, that a person would not be named bread | 17 |
| and have in him a characteristic inability to provide. | 18 |
| <i>Another reason, George, is your name. There are customs in</i> | (11) |
| <i>my family about how men should be named.</i> | (12) |
| <i>George is practically unheard of. They would never</i> | (13) |
| <i>got it straight. Do you know what I mean?</i> | (14) |
| As you know, all tap dancers are named George. It means | 19 |
| “lighthearted”. In tap dancing one retraces. (Rehearses is | 20 |
| the word they use, but they are wrong, trapped in the first | 21 |
| stage or first test of memory; how many syllables | 22 |
| and for how long: immediately, ten minutes later, at the | 23 |
| end of the day, forever? No, the trick of memory, or the dance | 24 |
| of memory, as we say, meaning the same thing, is in the | 25 |
| positioning of the information. The dance of memory is just that, | 26 |
| and music is the rehearsal of that dance. Do you follow?) | 27 |
| <i>You made a point or two that I could bear to hear again.</i> | (15) |

| | |
|--|------|
| In tap dancing one retraces. That's why | 28 |
| we are so often seen looking down. The observer | 29 |
| thinks we are looking down in order to keep things | 30 |
| right for the observer. To prevent error. | 31 |
| The observer has never seen what the dancer sees | 32 |
| looking down, or the observer wouldn't think that. | 33 |
| The world moves on the air of music. There's nothing | 34 |
| like it. It's the only thing we had before | 35 |
| automobiles as four-dimensional. | 36 |
| LINDA SEES THE | (16) |
| CONTENTS OF HER PURSE | (17) |
| IN RETROSPECT | (18) |

End of Scene Eight(24' 15")

Scene Nine – The Contents of Her Purse**Linda** (every line) with **Mr. Payne** (as marked "Π") and **Chorus** (in CAPS).

| | | |
|--|---|----|
| This is the kind of talk | | 1 |
| that got me though. | | 2 |
| It is so full of something or other — | | 3 |
| little injections of regret: | | 4 |
| "amazing as she is "with Mr. Payne: | Π | 5 |
| "to make a silly joke" | Π | 6 |
| "as it were" | Π | 7 |
| "as in to provide" | Π | 8 |
| "as you know" | Π | 9 |
| "but they are wrong" | Π | 10 |
| "as we say" | Π | 11 |
| It is so... | | 12 |
| It is too big to have been thought out. | | 13 |
| Detail upon detail. | | 14 |
| Never repeating itself. | | 15 |
| It agitates the air. | | 16 |
| I heard it beside me, first — | | 17 |
| THIS IS LINDA SPEAKING — | | 18 |
| as the Airline Ticket Counter Agent questioned me. | | 19 |
| How can we conceal our feelings? | | 20 |
| Enchantment left. | | 21 |
| Separation grew in us. | | 22 |
| I heard myself saying these things to a stranger. | | 23 |
| I was almost in tears. | | 24 |
| Then I heard him beside me, | | 25 |
| speaking to me: | | 26 |
| The Indifference Speech, naturally, doesn't impress | Π | 27 |
| me at all. You hear that stuff all the time. | Π | 28 |
| I couldn't believe it. | | 29 |
| I was almost in tears. | | 30 |
| And this guy had stopped to insult me. | | 31 |
| RIGHT AT THE AIRLINE TICKET COUNTER. | | 32 |
| I dropped my purse. | | 33 |
| Everything came out. | | 34 |
| And that was everything. | | 35 |
| Everything else gone you know where. | | 36 |
| And what's left scattered all over the terra-cotta. | | 37 |
| And this guy is saying about my Indifference Speech, | | 38 |
| You hear that stuff all the time. | Π | 39 |
| And then he took me by the arm. | | 40 |

| | |
|--|----|
| I was about to fall on my knees. | 41 |
| You know how women are made to act silly in all those | 42 |
| stupid films. I hadn't made a move. | 43 |
| I was waiting for my heart to break. | 44 |
| I saw myself scrambling around on the floor, | 45 |
| trying to pick up all that precious trash. | 46 |
| And then I felt his hand on my arm, | 47 |
| and the picture disappeared. | 48 |
| Everything that had gone wrong in my life up to that moment | 49 |
| disappeared. I lost the past of problems — | 50 |
| like some sort of royalty. | 51 |
| And then I watched the Airline Ticket Counter Agent come out | 52 |
| from behind the counter, right over the luggage scales, | 53 |
| clumsily, and start picking up my things. | 54 |
| HE WAS NOT IN A GOOD MOOD. | 55 |
| He hadn't intended to do what he did. | 56 |
| But he found himself picking up my things, | 57 |
| and apologizing. | 58 |
| I had the feeling that Mr. Payne had just taken control of the | 59 |
| idea that I had projected with me in it | 60 |
| and erased it and come up with a new one that had the Airline | 61 |
| Ticket Counter Agent picking up my things. | 62 |
| This uncanny feeling came to me more than once, when | 63 |
| we were together. He would rearrange things, | 64 |
| as if in the power of his imagination. Now, obviously — | 65 |
| or I should say that now it's obvious, remembering that | 66 |
| experience of the intensity being <i>directed</i> , | 67 |
| of things being moved around, being arranged | 68 |
| according to some plan, it is obvious | 69 |
| what had happened, it is obvious why my things were | 70 |
| on the terra-cotta, it is obvious why I dropped | 71 |
| my purse – he memorized my contents. | 72 |
| Why? I asked myself so many times. | 73 |
| Why did he need to know? Why, with his commanding presence, | 74 |
| was the theater of the “accident” required, | 75 |
| the drama of the tears that had to come inevitably? | 76 |
| Why not just make friends and ask? | 77 |
| OR, IN THE STYLE OF THE SECRET AGENT, | 78 |
| MAKE FRIENDS, AND, THEN AT THE RIGHT MOMENT, | 79 |
| OPEN THE PURSE AND STUDY. | 80 |
| Who involve so many unknowns? One hesitates to say, | 81 |
| in his case, imponderables. | 82 |
| Anyway, I learned this power of his only later. | 83 |
| First, there was the tangible magic of his | 84 |
| presence. We sat together on the plane. | 85 |
| Bravely, I had recovered poise. | 86 |
| This was just hours after | 87 |
| I had emerged from the moment of the parting | 88 |
| to look at the desert of the setting sun | 89 |
| alone. | 90 |
| When I told him this later, | 91 |
| when I told him what had happened to me, | 92 |
| and I was going on just about this way | 93 |
| and with these words, | 94 |
| he said, “It's always setting”. | 95 |
| He knew everything. It was | 96 |
| as if he had memorized the contents of a vessel | 97 |
| that had in it all of... experience. | 98 |

| | |
|--|--------|
| We talked about everything. I thought the reason was mine. | 99 |
| I thought that having found him out | 100 |
| — a person who wanted to know everything — | 101 |
| had found a weakness. Why do we do that? | 102 |
| And so I decided to talk about – everything. | 103 |
| I moved the conversation pointer | 104 |
| as fast as I could. | 105 |
| Overconfidence, they used to call it. | II 106 |
| He brought this out in people. | 107 |
| The – uhn – predator | 108 |
| has the victim in sight. I wonder what | 109 |
| it would be like to play tennis with one of the great ones | 110 |
| — who had decided to make the returns all playable. | 111 |
| We talked about everything, | 112 |
| and everything was there in place. | 113 |
| An Alexandrian library | 114 |
| for one person at a time. | 115 |
| MUST BE READ HERE. NO CHECKOUTS. | 116 |
| NO EXCEPTIONS. I got drunk on the abundance. | 117 |
| Ball bearings, no problem. | II 118 |
| A history of ball bearings in a few sentences. | 119 |
| As if from scripture. | 120 |
| Electrical power, no problem. | II 121 |
| Where the great dams are and who made them and what they do. | 122 |
| Ancient migrations, no problem. | II 123 |
| Whence and where from the past in such | 124 |
| detail and with such understanding | 125 |
| that the past became indistinguishable, | 126 |
| magically, from the future. | 127 |
| And then we landed. | 128 |
| And I pretended I was headed — | 129 |
| home – to something. | 130 |
| And then after a decent period | 131 |
| OF DAYS | 132 |
| OF WEEKS | 133 |
| OF MONTHS | 134 |
| WHATEVER, | 135 |
| he called, and | 136 |
| we dropped the pretense, | 137 |
| and — II | 138 |
| We dropped the pretense. | 139 |
| And. II | 140 |
| What happened then? | 141 |
| WHERE HAVE THOSE DAYS GONE? | 142 |
| I have forgotten and | 143 |
| he showed me how – never to forget. | 144 |
| It began as a game between us. | 145 |
| Let me guess what's in your purse | II 146 |
| For everything I get right I get a kiss. | II 147 |
| I'll bet a dozen, which is modular. | II 148 |
| We made a picnic, the two of us | 149 |
| on a Sunday afternoon in the shade | 150 |
| of a box-elder near the river. | 151 |
| I asked him why we took | 152 |
| his precious Sunday afternoon of golf. | 153 |
| He said that we should marry. | 154 |
| I could learn to play golf. And we could | 155 |
| spend every Sunday afternoon together, | 156 |

| | | |
|---|---|-----|
| forever. I think he said, | | 157 |
| "...THROUGH ETERNITY". I said I didn't think that | | 158 |
| I could learn to play golf. He said, | | 159 |
| "It's just like what's in your purse. | Π | 160 |
| It's the same thing. It needs | Π | 161 |
| going over now and then to make sure | Π | 162 |
| it's all there. That's the only reason | Π | 163 |
| we do it. The scale is different, but | Π | 164 |
| that's all. Every position | Π | 165 |
| over the whole course, every | Π | 166 |
| consideration, is knowable | Π | 167 |
| as a fact. On a certain | Π | 168 |
| Sunday we retrace a certain number, | Π | 169 |
| more or less. That collection | Π | 170 |
| is a fact – a larger fact | Π | 171 |
| composed of smaller facts, | Π | 172 |
| and to play golf with enjoyment | Π | 173 |
| each larger fact | Π | 174 |
| and all of the smaller facts | Π | 175 |
| must be remembered | Π | 176 |
| as exact experiences | Π | 177 |
| in order that we don't | Π | 178 |
| wander around in uncertainty, as if | Π | 179 |
| the game were mostly chance, as if the | Π | 180 |
| responsibility were too big to bear, and —" | Π | 181 |
| If I knew more about the way we express things | | 182 |
| to each other, maybe I could finally understand | | 183 |
| and explain his – "and —" | | 184 |
| "AND —" | | 185 |
| As if leaping from one star | | 186 |
| to another. "And —" | Π | 187 |
| finally the accumulation of exact | Π | 188 |
| experiences, remembered | Π | 189 |
| exactly, becomes wisdom | Π | 190 |
| even before all of the infinite possibilities | Π | 191 |
| have been exhausted, and — | Π | 192 |
| you discover that the wisdom, | Π | 193 |
| as if a gift, Π | | 194 |
| is usable in other ways. | Π | 195 |
| You can use it in other places. | Π | 196 |
| To know every fact of golf | Π | 197 |
| in the experience of playing it | Π | 198 |
| is to know Π | | 199 |
| with the same certainty | Π | 200 |
| how people beget people, how the car | Π | 201 |
| with the rumble seat is made to run and | Π | 202 |
| what's in your purse, for instance. | Π | 203 |
| I was a little frightened. | | 204 |
| Did I dare suggest that he knew what was in my purse, | | 205 |
| from the very beginning? | | 206 |
| Then, it occurred to me, | | 207 |
| finally — | | 208 |
| I mean, finally, I got it, | | 209 |
| and the fear went away — | | 210 |
| That, if my purse had changed its contents | | 211 |
| how many times | | 212 |
| since the moment at the Airline Ticket Counter, | | 213 |
| he would be betting kisses | | 214 |
| ON THE PAST RECAPTURED | | 215 |

| | |
|--|-----|
| only in a snap shot memory. | 216 |
| So, the purse had fallen at the Airline | 217 |
| Ticket Counter, in order that we could | 218 |
| get to know each other quickly, and both of | 219 |
| us were at fault, finally, | 220 |
| for why it fell. | 221 |
| The golf course, | 222 |
| the contents of the purse | 223 |
| and the infinitely complicated | 224 |
| recircling retracking | 225 |
| retracing but finally | 226 |
| finite series of points | 227 |
| on the route of the car with the rumble seat | 228 |
| indeed had a common pattern, | 229 |
| and to know one was to know them all, | 230 |
| in every moment of the ever changing world. | 231 |
| AS LONG AS YOU HAVE A PLACE TO START. | 232 |
| Start at the Airline Ticket Counter. | 233 |
| Take a reading. | 234 |
| Compare it to the pattern. | 235 |
| And, then, | 236 |
| months later, you can bet | 237 |
| kisses that you know it all. | 238 |
| That evening, | 239 |
| having not played golf, | 240 |
| Mr. Payne took Junior, Jr. | 241 |
| and me to supper | 242 |
| at his mother's house. | 243 |
| THAT EVENING HAVING | 244 |
| NOT PLAYED GOLF | 245 |
| MR. PAYNE TOOK JUNIOR, JR. | 246 |
| AND LINDA TO SUPPER | 247 |
| AT HIS MOTHER'S HOUSE. | 248 |
| — — | 249 |

II

End of Scene Nine(34' 37,5")

Segue to Scene Ten

Scene Ten – Supper with Mr. Payne's Mother

Linda. Mr. Payne's Mother. Chorus (in CAPS).

| | |
|--|----|
| Linda / Chorus: <i>How is it that</i> (SLOWLY TO MAKE THE WORDS | 1 |
| UNDERSTANDABLE) <i>with the name of Payne</i> | 2 |
| <i>you serve pasta at every meal?</i> | 3 |
| Mrs. Payne: It is because we emigrated by the eastern route. | 4 |
| My child, full grown now, who has brought you here to supper, | 5 |
| and I, alone after his father's death, came in from the east. | 6 |
| Had we come in by the southern route, the meaning of the sound | 7 |
| — due to the typically southern way with vowels — | 8 |
| translates, as they do at the southern entrance, | 9 |
| to Flat-Tire, as in Crazy-Horse, Sitting-Bull, and such. | 10 |
| What is your name? – You give the sound – The Officer | 11 |
| replies: You shall be called Flat-Tire. Next please. | 12 |
| But, Officer, Flat-Tire is so different from the meaning, | 13 |
| which is to provide. Please reconsider. The Officer replies: | 14 |
| You can keep the dash and pretend it's English. | 15 |
| We're not going to call you Payne, if that's what you want. | 16 |
| We don't like for our children to hear those sounds. | 17 |
| If you want to start over again, that's your business, | 18 |

| | |
|--|----|
| but you'll have to do it later, once you've settled. | 19 |
| If I get into that kind of thing here, nobody will get through. | 20 |
| Everybody trying to figure out what they want to be called, | 21 |
| can you imagine? | 22 |
| It's Flat-Tire. That's the best I can do. Please. | 23 |
| <i>She pauses. (SOTTO VOCE, LINDA). Offers pasta.</i> | 24 |
| Mostly I am glad that we came in by the eastern route, | 25 |
| where Payne was allowed. | 26 |
| Only rarely I am not. | 27 |
| CHORUS HUMS: – — | 28 |
| <i>What is the reason</i> | 29 |
| <i>for serving pasta</i> | 30 |
| <i>at every meal?</i> | 31 |
| After years of experience – and this goes back to | 32 |
| times before my time or my mother's time, | 33 |
| I am not sure about the beginning, | 34 |
| probably it is lost in time – it was discovered | 35 |
| that proper weight keeping finally | 36 |
| has to abandon all external measures. | 37 |
| <i>(SOTTO VOCE, LINDA). A quick glance at Junior, Jr., who has</i> | 38 |
| <i>come along today, and who has come abruptly to attention,</i> | 39 |
| <i>almost as if anticipating where the argument is headed.</i> | 40 |
| The first responsibility in eating is to measure | 41 |
| calorie value to the immediate future. | 42 |
| Allowing roughly five hours for sleep, the rest of the | 43 |
| day can be divided into periods of three hours each. | 44 |
| The discovery that I mentioned is that three hours — | 45 |
| is just about the longest average time that any of us can | 46 |
| look ahead. So, it is possible to figure out | 47 |
| how many calories will be needed for the next three hours, | 48 |
| and, since pasta is a constant measure, | 49 |
| approximately 300 calories per cup, with sauce, | 50 |
| eat no more than necessary. | 51 |
| The importance of pasta is the importance of a standard. | 52 |
| With training one can learn to know to within | 53 |
| ten calories how much one has eaten. | 54 |
| CHORUS HUMS: – — | 55 |
| <i>Is there an advantage to this</i> | 56 |
| <i>way of life in which pasta</i> | 57 |
| <i>is eaten at every meal?</i> | 58 |
| As I said, it is the perfect diet. That is | 59 |
| important to us, because – the habit of dancing | 60 |
| runs deeply in this family. And, finally, the | 61 |
| heroism of dancing in a heavy body is forgotten. | 62 |
| Of course, age and the dignity of age play a | 63 |
| part in this, too. One encourages tap dancing | 64 |
| up to a certain point. The reasons must be obvious. | 65 |
| Where to stop is a question of dignity. The sense of | 66 |
| the importance of a good family, the importance of | 67 |
| caution in one's behavior, comes from the need to | 68 |
| keep the image of dignity important in the family. | 69 |
| <i>A quick glance at Mr. Payne, who is alternately</i> | 70 |
| <i>absorbed in thought – and rigidly attentive.</i> | 71 |
| <i>I am reminded of a large cat. (SOTTO VOCE, LINDA.)</i> | 72 |
| Ballroom dancing can go on forever, of course. | 73 |
| One never tires of the gracefulness of abstinence. | 74 |
| Tap dancing, beyond a certain point, has too much of | 75 |
| self-gratification about it. Beyond a certain point, | 76 |
| tap dancing works against society in many ways. | 77 |

| | |
|--|----|
| Self-gratification is one: waste. | 78 |
| Nitrogen intoxication is another: uselessness. | 79 |
| Contagion, the social networks filled with ephemeral | 80 |
| information, is another: confusion. There are | 81 |
| many reasons. I prefer to think of the matter as closed. | 82 |
| CLOSED IT IS. | 83 |
| NOW LET'S JUMP AHEAD IN TIME. | 84 |
| GIVE OURSELVES RELIEF FROM ALL THIS — | 85 |
| QUESTIONING. | 86 |
| IMAGINE JUNIOR, JR. YEARS LATER | 87 |
| (CHANGED HIS NAME, OF COURSE!) | 88 |
| IMAGINE HE'S THE PRESIDENT, JUST RETIRED, OF | 89 |
| SOME HUGE CORPORATION. | 90 |
| JUST RETIRED, HE REMINISCES. | 91 |

End of Scene Ten(38' 22,5")

Scene Eleven – Mr. Payne tries to teach Junior, Jr. to play golf left handed

Junior, Jr. with **Chorus** (in CAPS) and **Mr. Payne** (as marked “II”)

| | |
|---|----|
| Distrust in me of foreign things | 1 |
| — THIS IS JUNIOR, JR. SPEAKING — | 2 |
| made it impossible from the start. | 3 |
| I loved the two-toned shoes. | 4 |
| I loved the bag. | 5 |
| I loved the names, | 6 |
| the angles of the face plates, | 7 |
| the idea of the special purpose clubs | 8 |
| sheathed until the moments when they are | 9 |
| precisely needed. I loved it all, but... | 10 |
| THIS IS THE MEANING OF REGRET, | 11 |
| THE DISGUISED TONE OF | 12 |
| IMPATIENCE IN HIS VOICE. | 13 |
| We stand there in the quack grass, | 14 |
| untended front yard. Tries to teach me | 15 |
| how it gets off the ground at least. | 16 |
| I will not suddenly catch on and smack one | 17 |
| through the box-elders into the traffic. | 18 |
| AFRAID OF THE SUN, HE THINKS TO HIMSELF. | 19 |
| Too confident absolutely in himself, | 20 |
| the expensive sweaters, the two-toned shoes, | 21 |
| the dark hair swept back neat, | 22 |
| the smell of cigarettes, the knowledge that | 23 |
| tomorrow in the presence of the boys and girls, | 24 |
| in the presence of their mothers | 25 |
| he will dance again, HOW IT'S DONE. | 26 |
| Romantic place in town, waiting there, | 27 |
| paid for by the month by dancing. | 28 |
| Too confident absolutely in himself, | 29 |
| dancing, a roadster with a rumble seat, | 30 |
| to think even for a moment that | 31 |
| distrust in me of foreign things | 32 |
| is a distrust of himself, not | 33 |
| fear of golf left-handed, | 34 |
| fear of free-lance living. | 35 |
| THIS IS THE MEANING OF REGRET. | 36 |
| They seek security, Mom and Dad, | 37 |
| seek it so that I do as a child | 38 |
| without knowing that I seek it, what I seek. | 39 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | | |
|--|---|---------|
| Boy child turned extremist, | | 40 |
| barely a decade, recently abandoned, | | 41 |
| as earnestly desires security | | 42 |
| as a Jesuit, living wildly | | 43 |
| in imagination only, within | | 44 |
| strict secure limits of security, | | 45 |
| encounters a man who lives | | 46 |
| month to month by dancing. | | 47 |
| Tap and ballroom dancing. His studio | | 48 |
| a romantic place in town. (The Arcade, with Mr. Payne: | Π | 49 |
| an enormous gallery, filled with people, | Π | 50 |
| light filtered through the glass above, | Π | 51 |
| two stories high, a block long, | Π | 52 |
| without rain, perfect temperature forever | Π | 53 |
| on stone pavements made beautiful with use. | Π | 54 |
| A cathedral, secular, just big enough. | Π | 55 |
| Royal chambers on the second floor. | Π | 56 |
| Secret stairways, gold lettered windows, | Π | 57 |
| locked doors. The studio itself, | Π | 58 |
| vast hardwood, perfect in tongue and groove, | Π | 59 |
| the likes of which, etcetera. The Arcade | Π | 60 |
| builder, Worth, knew what he was up to.) | Π | 61 |
| Now dancers every day there, | | 62 |
| proxy children, mother vicarious, | | 63 |
| except weekends. Saturday market. | | 64 |
| Wild flowers. Fear of mushrooms. | | 65 |
| Foreign things. From farmers, | | 66 |
| onions for the married sister. | | 67 |
| OH, GEORGE, YOU SHOULDN'T HAVE. | | 68 |
| Then, Sundays, left handed golf, | | 69 |
| The Country Club. Businessmen. | | 70 |
| Northern stock. This country needs | | 71 |
| less dancing. Right handed golf. | | 72 |
| Credit God for good government. | | 73 |
| Social Security enacted. Y'HAVE TO | | 74 |
| PUT SOMETHING IN TO GET SOMETHING OUT. | | 75 |
| Years later, evenings, I, <> Junior, Jr. see him. | | 76 / 77 |
| The drugstore with music. | | 78 |
| The bookrack, English self-taught. | | 79 |
| Well-dressed, of course. Stopped smoking. | | 80 |
| Sometimes he doesn't know me. | | 81 |
| Remembers, but doesn't know me. | | 82 |
| Elegantly cordial, when he does. | | 83 |
| I studied with this man one time. | | 84 |
| Tried to teach me golf left handed. | | 85 |
| Tried to teach me living | | 86 |
| month to month by dancing. Instead, | | 87 |
| learned what I knew already. Love for | | 88 |
| good government. Social Security. | | 89 |
| He's only cordial. Little wonder. | | 90 |
| TO HONOR MR. PAYNE, | | 91 |
| WE'LL LET HIM DESCRIBE THE NEXT SCENE. | | 92 |
| MR. PAYNE, IT'S ALL YOURS. | | 93 |
| Mr. Payne: Well, let's just say it didn't | | 94 |
| work out. She danced away. | | 95 |
| I stopped calling. Sold the car. | | 96 |
| She likes loneliness. She will | | 97 |
| spend her days in loneliness. | | 98 |
| It's written. | | 99 |

End of Scene Eleven(42' 30'')

Scene Twelve – A moment (very late) in an all-night delicatessen

| | |
|---------------------------------------|----|
| Narrator I (male). Linda. | |
| Narrator I: | 1 |
| Abruptly we have moved ahead in time. | 2 |
| She is not particularly older, | 3 |
| but she is noticeably changed. | 4 |
| The time is evening, very late. | 5 |
| Whom she is talking to | 6 |
| is out of sight. Hidden, | 7 |
| but near. She speaks softly | 8 |
| and with force. We watch. | 9 |
| And they are watching. | 10 |
| Linda: You don't hear me. | 11 |
| I try to tell you. | 12 |
| You don't listen. | 13 |
| You couldn't understand, | 14 |
| if you could hear me. | 15 |
| This person's aunt. | 16 |
| That person's brother. | 17 |
| The girls at the office. | 18 |
| That's it. | 19 |
| It'll change. | 20 |
| People say so. | 21 |
| With eye contact. | 22 |
| It can't be that bad. | 23 |
| Change is gradual. | 24 |
| Progress to be noticed soon. | 25 |
| What do I care? | 26 |
| Look at the time. | 27 |
| This is Linda speaking. | 28 |
| Beyond her in the aisle | 29 |
| four or five people | 30 |
| secretly drunk, | 31 |
| the joy of that moment | 32 |
| when the alcohol takes over, | 33 |
| notice she's distressed, | 34 |
| beckon silently to her | 35 |
| to leave with them. | 36 |
| Oh, how we misunderstand. | |

End of Scene Twelve(44' 00'')

End of Act One

Act II

Scene Thirteen – The big City (but only as if in a dream)

Narrator II (female). **Chorus** (in CAPS).

(Four beats per line)

| | |
|--|----|
| — — | 1 |
| THIS ACT | 2 |
| SPEAKING GENERALLY | 3 |
| IS ABOUT – UHN — | 4 |
| PUBLIC OPINION. BUT, OF COURSE, | 5 |
| ONLY AS IF A DREAM. | 6 |
| She gets a call from the city. | 7 |
| EVERYTHING HAS STARTED TO GO RIGHT. | |
| Stronger for what she's been through. | 8 |
| APPROACHING THE AGE OF PERFECTION. | |
| The future no longer a burden. | 9 |
| LEAVE EVERYTHING BEHIND. | |
| Hang no regrets in the closet. | 10 |
| BACK TO HUGH HEELS AND FRIENDS. | |
| Speak sharply if I disagree. | 11 |
| Chorus hums: – — | |
| About now the radio stations | 12 |
| START PLAYING A SONG WITH A MESSAGE. | |
| She is unsure of the moral | 13 |
| (WHEN THE WORDS CANNOT BE UNDERSTOOD). | |
| But the song has something for her in it. | 14 |
| THEMES OF MIGRATION AND CHANGE. | |
| A positive negative feeling. | 15 |
| NATURE CORRUPTED AND THRIVING. | |
| On irony, language and greed. | 16 |
| Chorus hums: – — | |
| Solo: | |
| <i>Here come Tarzan. Look at that suntan.</i> | 1 |
| <i>He's a big swinger. – —</i> | 2 |
| <i>He got a wife an' her name Jane an'</i> | 3 |
| <i>she's a hunder. – —</i> | 4 |
| <i>They got a son an' he name Boy an'</i> | 5 |
| <i>he's a gunslinger. – —</i> | 6 |
| <i>Livin in a tree an' hopin' to be a</i> | 7 |
| <i>Rock and Roll singer – —</i> | 8 |
| Chorus: | |
| <i>Hangin' around with the apes all day. – —</i> | 9 |
| <i>What a way to raise a fa-mo-ly. – —</i> | 10 |
| — — — — | 11 |
| <i>One day here come into that jungle</i> | 12 |
| <i>A movie director. – —</i> | 13 |
| <i>He see Tarzan – — doin' his thing an'</i> | 14 |
| <i>he quite affected. – —</i> | 15 |
| <i>He say Tarzan, have a cigar, man.</i> | 16 |
| <i>You been selected. – —</i> | 17 |
| <i>You represent that one element that</i> | 18 |
| <i>can't be corrected. – —</i> | 19 |

| | |
|---|----------|
| <i>Hangin' around with the apes all day. --</i> | 20 |
| <i>What a way to raise a fa-mo-ly. --</i> | 21 |
| -- -- -- | 22 |
| <i>Tarzan and Jane sign up with the man for some compensation. --</i> | 23 24 |
| <i>Look up the hut an' wash up the boy an' leave from the station. --</i> | 25 26 |
| <i>Takin' their thing to the world capital of Civilization. --</i> | 27 28 |
| <i>Hopin' to achieve, if you can believe, self- realization. --</i> | 29 30 |
| <i>Hangin' around with the apes all day. --</i> | 31 |
| <i>What a way to raise a fa-mo-ly. --</i> | 32 |
| -- -- -- | 33 |
| <i>Now Boy doin' fine. Got a thing goin'.</i> | 34 |
| <i>He gone electric. --</i> | 35 |
| <i>Tarzan and Jane, man, they got a thing that's very selective. --</i> | 36 37 |
| <i>Lotta fine clothes an' three or four cars an' a private detective. --</i> | 38 39 |
| <i>To guard all the things that Tarzan regard as a Social Corrective. --</i> | 40 41 |
| <i>Hangin' around with the apes all day. --</i> | 42 |
| <i>What a way to raise a fa-mo-ly. --</i> | 43 |
| -- -- -- | 44 |
| <i>Like all of the rest of us, Tarzan and Jane sometime feel sentimental. --</i> | 45 46 |
| <i>The pool is cool but the flow is slow an' the drain's temperamental. --</i> | 47 48 |
| <i>The neighbors are animals, strange in their ways, whose troubles are mental. --</i> | 49 50 |
| <i>Oh, bring it back please, the house in the trees an' the breeze sweet and gentle. --</i> | 51 52 |
| <i>Hangin' around with the apes all day. --</i> | 53 |
| <i>What a way to raise a fa-mo-ly. --</i> | 54 |
| -- -- -- | 55 |
| Narrator II: | |
| The song stays on the air for some weeks infecting | 1 |
| almost everyone. If it is not so good in | 2 |
| the world capital of Civilization, where is it good? | 3 |
| Celebrities continue to die of disappointment. | 4 |
| The very poor continue to die of hunger. | 5 |
| The unrecognized continue to die of striving. | 6 |
| And in the meantime, as if in a dream, the parties go on | 7 |
| almost nightly in the city. At a party one drinks cautiously, | 8 |
| avoids the room where the heavy smokers have gathered, | 9 |
| expresses for the record some degree of vulnerability | 10 |
| in matters of health, habit and desire, tries to be helpful, | 11 |
| waits inconspicuously, exchanges dreams with strangers. | 12 |

End of Scene Thirteen(4' 36")

Segue to Scene Fourteen

Scene Fourteen – The Doctor (All things rolled into one)

Linda. The Doctor.

Linda: Last night I dreamed that — 1

Doctor: (Just a moment, please.)

I'm sorry. Last night I dreamed that – this is a common dream for me. 2

(A woman, recently hurt by circumstances, begins her dream 3

with the insight that the dream, itself, which we have not experienced, 4

remember, is a common dream for her). 5

I'm sorry. What I meant was that last night I dreamed as 6

I ordinarily do, and I wanted you to know that the dream 7

was a common one for me, which I thought you could 8

not know unless I told you. 9

(Just a moment, please.)

I'm sorry. I dreamed that I was standing in a beautiful 10

meadow on an almost cloudless day. The meadow seemed to 11

go on in soft rolling hills almost forever. It was covered 12

with early summer flowers. The sun was shining. 13

(Just a moment, please.)

I'm sorry. The sun was shining. I was alone. I was at peace with 14

myself. It was a rare moment. It was without any foreboding. 15

(The dream began in foreboding. To appreciate that the 16

dream is commonplace even before the dream has begun 17

is a version of foreboding). 18

I'm sorry. There was no foreboding. If I gave you that 19

impression, it was a mistake. There was no foreboding. 20

That is the part of the dream that I don't understand. 21

The moment that is so memorable in the dream came with no 22

foreboding. Unlike most of the moments in my life. 23

(Just a moment, please.)

I'm sorry. This is hard for me to explain. 24

(Just a moment, please.)

I'm sorry. What is hard to explain is that I was taken so much by 25

surprise by what happened, and at the very same time it seemed 26

so natural.

It was surprising and natural at the same time. 27

(Just a moment, please.)

I'm sorry. It was such a pleasure to be surprised. 28

I had forgotten. 29

(A woman is shaken by the absolute rarity of her dream.)

I'm sorry. I was standing in a vast meadow that was, at 30

the same time, the front yard of my house. I had those 31

feelings at the same time. I don't remember any details 32

from the dream that gave me the idea that the meadows was the 33

front yard of my house, but the feeling of the identity 34

was clear. And I remember it clearly even now. 35

(The language of describing the dream describes the foreboding, 36

intentionally or not. The memory of the dream has no sense 37

of foreboding. The language describes an image with two identities. The 38

memory of the dream reconciles the two.) 39

I'm sorry. Neither of those things seemed important to me 40

compared to the power the dream had over me. 41

(Just a moment, please.)

I'm sorry. As I was standing in the meadow, an airplane 42

flew over at a great height. It was an old type of airplane 43

with a propeller engine. That sound is easy to recognize. 44

I could barely see the airplane, it was so high. But, when I 45

noticed the sound, the airplane was almost directly overhead. 46

The idea of the distance of the airplane is very clear. 47

| | |
|--|----|
| (The language for describing the dream is full of foreboding.) | 48 |
| I'm sorry. I don't know any other way to tell the story | 49 |
| of the dream, without telling you why the dream could | 50 |
| surprise me so and still seem natural. | 51 |
| (The image of the dream has about it the structure of foreboding.) | 52 |
| I'm sorry. I'll go right to the thing that happened in the dream. | 53 |
| (Just a moment, please.) | 54 |
| I'm sorry. Somebody called to me from the airplane. They called my | 55 |
| name. I could hear it as clearly as if the caller were only a | 56 |
| few feet away. But the sound of the call was at a great distance. | 57 |
| The sound of the call came from the airplane. | 58 |
| (Just a moment, please.) | |
| I'm sorry. There was a great difference between the sound | 59 |
| of the call and the sound that I could imagine coming from | 60 |
| the airplane, especially because the sound of the airplane. | 61 |
| engine was so natural. | 62 |
| (A woman is distressed by a dream, because the image of the dream differs | 63 |
| from any image in her experience.) | 64 |
| I'm sorry. The dream made me very happy, and it was memorable, | 65 |
| because it was so surprising and so natural at the same time. | 66 |
| (Just a moment, please.) | |
| I'm sorry. I'm finished telling about the dream. That's all there was to it. | 67 |
| I was standing in a meadow that had some kind of meaning | 68 |
| that I could feel. | |
| An airplane flew over at a great height. A voice called to me, | 69 |
| called my name, from the airplane. It was all very clear. | 70 |
| | |
| Doctor: The Offering of Images, as a spiritual activity, | 1 |
| replaces the impulse to find a personal vision, an icon. | 2 |
| As a spiritual activity it distracts the individual from | 3 |
| the task of finding and recognizing a singular, true path. | 4 |
| The Offering of Images categorizes human activity and offers | 5 |
| the sum of categories as a sum of possibilities and | 6 |
| alternatives, each one of which must be equally good and | 7 |
| equally valid, else the system of categories breaks down. | 8 |
| Like Modernism, Science and Theater as we know it, the | 9 |
| Offering of Images and Protestantism, hand in hand, | 10 |
| are egalitarian, democratic and communistic. | 11 |
| The Offering of Images is a secular spiritual activity. | 12 |
| The Offering of Images has in our era attached itself | 13 |
| as a spiritual activity to Judaism as a secular corrective | 14 |
| to Mysticism and Individualism. The Offering of Images is a | 15 |
| secularization of Judaism, as Protestantism is a | 16 |
| secularization of Christianity, Modernism is the secularization | 17 |
| of Taste, Science is the secularization of Memory | 18 |
| and Theater as we know it is the secularization of Experience. | 19 |
| There are other examples, but you get the idea. | 20 |
| Remember that we have yet to find a language that is | 21 |
| common to the Occident | |
| and Orient, except for the language of technology. | 22 |
| Consider, then, the difficulties of speaking to the Fourth World, | 23 |
| the world of | |
| those who are "different" with a difference that is independent | 24 |
| of geography; | |
| for instance, the mentally different. Secularization | 25 |
| must exclude the mentally different by definition. | 26 |
| The mentally different share no images with us and they share no | 27 |
| history with us. The mentally different cannot be Modern. | 28 |
| The mentally cannot be trusted in Science. | 29 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|---|----|
| The mentally different cannot appreciate Theater as we know it. | 30 |
| One supposes that other differences than mental differences | 31 |
| separate the Fourth World from the three that communicate | 32 |
| with such difficulty now. For instance, feeling. | 33 |
| Suppose for a moment that beginning this instant, while | 34 |
| nothing in you changes mentally, you enter into a state of | 35 |
| permanent rapture, maybe not more intense than the pleasure | 36 |
| you felt standing in the meadow of your imagination and being | 37 |
| addressed by name, without the ambiguity of distance, by | 38 |
| some animate being or knowing system in an elevated position | 39 |
| — to simplify the image a great deal without changing it | 40 |
| structurally – but <i>as</i> intense | 41 |
| <i>and</i> without the encumbrance of the image. | 42 |
| I think this is what is meant by pure bliss. | 43 |
| The feeling without the image. You could not be Modern. | 44 |
| You could not be trusted in Science. You could not appreciate | 45 |
| Theater as we know it. You would be in the same relationship | 46 |
| to the Real Worlds, One, Two and Three, as if you were | 47 |
| mentally different, and you would never be able to communicate to | 48 |
| those worlds that while intent upon a state of permanent rapture, | 49 |
| you are mentally OK. You could do it by reference to the | 50 |
| dream, but remember you would not have had the dream — | 51 |
| might not know what dreams were – and to try to communicate | 52 |
| through the image of the dream would reveal the <i>passing</i> nature of your | 53 |
| rapture. The Fourth World is different from the other Three, | 54 |
| otherwise we wouldn't need words at all, and it is different in the words. | 55 |
| Now, the problem you will have in dealing with your dreams as a | 56 |
| yardstick in your life is that it will fade. The greatest of the | 57 |
| prophets, Moses, the first Jew we can remember, was | 58 |
| very discouraging about the use of images. He thought that | 59 |
| any attempt to <i>animate</i> the world in one's imagination, to give it | 60 |
| any meaning at all, is a big mistake. If you, for instance, think of | 61 |
| dogs as “little” because they are smaller than you think | 62 |
| you are, you have a long way to go before you rest. | 63 |
| Traditionally, when imagination becomes too strong, | 64 |
| cultures resort to very strong chemical treatments, | 65 |
| usually from the vegetable world, to burn off the waste, | 66 |
| which is where the imagination arises. I think | 67 |
| you must do some of that. Don't be frightened of the first stage, | 68 |
| in which the imagination is purposely inflamed. | 69 |
| Remember who you are. Stay near help. And don't give up. | 70 |
| Eventually, you will come to pure bliss. The images will disappear. | 71 |
| Dreams will stop. You won't need me. | 72 |
| — — | 73 |
| THANK YOU, DOCTOR. | 74 |
| NOT TOO WELL SAID, BUT SOMETHING. | 75 |
| GRANTED IT'S A HARD IDEA. | 76 |
| HARD TO EXPRESS AND FAR FROM REASSURING. | 77 |
| BUT WE'LL KEEP YOUR CARD ON FILE. JUST IN CASE. | 78 |

End of Scene Fourteen(12' 50")

Scene Fifteen – The Good Life

| | |
|---|---|
| Linda (in <i>italics</i>). Companion. Chorus (in CAPS). | |
| Linda: <i>I can't imagine why I told that doctor my dream.</i> | 1 |
| SHE CAN'T IMAGINE WHY SHE TOLD THAT DOCTOR HER DREAM. | |
| <i>We had just been introduced.</i> | 2 |

| | |
|---|----|
| THEY HAD JUST BEEN INTRODUCED. | |
| <i>We might have made friends.</i> | 3 |
| THEY MIGHT HAVE MADE FRIENDS. | |
| <i>It was like I was showing him pictures of my family from my wallet.</i> | 4 |
| IT WAS LIKE SHOWING HIM PICTURES | |
| Companion: | |
| Fourteen dollars and twenty-eight cents for your thoughts, Linda. | 5 |
| OF HER FAMILY FROM HER WALLET. | |
| <i>I'm sorry. I was day-dreaming.</i> | 6 |
| SHE'S SORRY. SHE WAS DAY-DREAMING | |
| You're not kidding. I've been sending you signals for the | |
| last five minutes. | 7 |
| HE'S BEEN SENDING HER SIGNALS FOR THE LAST FIVE MINUTES. | 8 |
| <i>I was thinking about the doctor I met at the party last night.</i> | |
| SHE WAS THINKING ABOUT THE DOCTOR SHE MET AT THE | 9 |
| And you know what he wanted! | |
| PARTY LAST NIGHT. DOES SHE KNOW WHAT HE WANTED? | 10 |
| You're looking tired. You're not taking care of yourself. | |
| <i>Do I look tired? I thought I looked good. You should have seen me a</i> | |
| Now, what have you had to eat today? Don't leave anything out. Even a cup of coffee count | 11 |
| <i>year ago.</i> | |
| DOES SHE LOOK TIRED? SHE THOUGHT SHE LOOKED GOOD. | |
| <i>There was my alarm radio. I left the music on for about twenty minutes,</i> | |
| HE SHOULD HAVE SEEN HER A YEAR AGO: | 12 |
| <i>then I wanted to get the weather, I turned it off.</i> | |
| SHE LEFT THE RADIO ON FOR ABOUT TWENTY MINUTES, | 13 |
| Music has no calories. | |
| THEN SHE WANTED TO GET THE WEATHER, THEN SHE TURNED IT OFF. | 14 |
| But you have to count the toothpaste. | |
| FIRST THE SMELL AND THEN THE TOOTHPASTE. | |
| <i>Toothpaste...</i> | 15 |
| TOOTHPASTE... | |
| <i>I got some soap in my mouth, when I was washing my face.</i> | 16 |
| SHE GOT SOME SOAP IN HER MOUTH, | |
| WHEN SHE WAS WASHING HER FACE. | 17 |
| I'll bet I can list them for you. <i>I don't know about that.</i> | |
| Coffee. <i>First, tea.</i> | |
| First, tea. <i>More caffeine.</i> | 18 |
| Toast with butter. <i>One hundred calories.</i> | 19 |
| Orange juice. <i>This is sixteen hours ago.</i> | 20 |
| Your morning cigarette. <i>My morning cigarette.</i> | 21 |
| <i>The newspaper.</i> | 22 |
| HEADLINES, PICTURES, ASTROLOGY, RECIPES WITH GUILT, PICTURES OF | 23 |
| You can only count what you put in your body. | 24 |
| WORLD LEADERS, MAINLY MEN AND WOMEN WHO LOOK LIKE MEN, | |
| PICTURES OF WOMEN (WHO LOOK LIKE WOMEN), | |
| <i>I can only count what I put in my body.</i> | 25 |
| <i>What about the pictures?</i> | |
| LETTERS TO THE EDITOR SAVING THE LANGUAGE, COMIC STRIPS, MAST | |
| HEADS – THEN, THE ORDER GETS BLURRY. | |
| OK, you can count the pictures, but not the astrology. | 26 |
| SATURN: A LONG DAY WITH A LOT OF EXCITEMENT. | |
| YOU TEND TO DRAW ATTENTION | |
| <i>What about the flowers you gave me? What about the smells?</i> | 27 |
| TO YOURSELF. TAKE CHANCES, BUT BE PREPARED | |
| FOR A HARD KNOCK OR TWO. | 28 |
| If you count smells, you have to count the bad ones, too. | |
| IF YOU COUNT SMELLS, YOU HAVE TO COUNT THE BAD ONES, TOO. | 29 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|---|----|
| OK. <i>No smells.</i> | |
| Do it as fast as you can. I'll bet you can't get | 30 |
| half of them. | 31 |
| HALF OF WHAT? | |
| <i>The toothpaste.</i> | 32 |
| <i>I got soap in my mouth.</i> | 33 |
| <i>One prescription antihistamine.</i> | 34 |
| <i>Half a valium.</i> | 35 |
| <i>Two cups of tea with nothing.</i> | 36 |
| <i>Glass of orange juice.</i> | 37 |
| <i>Piece of toast with butter.</i> | 38 |
| <i>Two cups of black coffee.</i> | 39 |
| <i>Two nicotine cigarettes.</i> | 40 |
| <i>Small amount of cocaine.</i> | 41 |
| <i>(By mouth now. Wish I could go back to the real way,</i> | |
| <i>One nicotine cigarette.</i> | 42 |
| <i>but that's gone forever. Regret.)</i> | |
| <i>Toothpaste.</i> | 43 |
| <i>Trace of mouthwash.</i> | 44 |
| <i>Four cigarettes.</i> | 45 |
| <i>Black coffee.</i> | 46 |
| <i>Part of a sweet roll.</i> | 47 |
| <i>Three nicotine cigarettes.</i> | 48 |
| <i>Part of a marijuana cigarette.</i> | 49 |
| <i>One nicotine cigarette.</i> | 50 |
| <i>Glass of red wine.</i> | 51 |
| <i>Two slices of French bread, with butter.</i> | 52 |
| <i>Some eggs cooked in milk and flour with small pieces of vegetables</i> | |
| <i>almost too small to count.</i> | 53 |
| BUT THEN WHAT ABOUT THE FLAVOR? WHY ARE THEY THERE? | |
| <i>Some lettuce with some kind of oil, cheap olive oil and vinegar and garlic</i> | 54 |
| <i>Black coffee.</i> | 55 |
| <i>One nicotine cigarette.</i> | 56 |
| <i>Part of a marijuana cigarette.</i> | 57 |
| <i>Some nicotine cigarettes.</i> | 58 |
| <i>Black coffee.</i> | 59 |
| <i>A piece of chocolate candy.</i> | 60 |
| <i>Little bit of cocaine.</i> | 61 |
| <i>Some nicotine cigarettes.</i> | 62 |
| <i>Alcohol and fruit juice.</i> | 63 |
| <i>Some salty fried things.</i> | 64 |
| WHO CAN TELL ANYMORE. | |
| <i>Glass of wine.</i> | 65 |
| <i>One nicotine cigarette.</i> | 66 |
| SHE'LL NEVER FINISH. | |
| <i>A complicated dinner. I can't do it at all.</i> | 67 |
| MEATS AND VEGETABLES, ALL KINDS OF FLAVORS, SUGAR. | |
| <i>Black coffee.</i> | 68 |
| <i>Nicotine cigarettes.</i> | 69 |
| <i>A small amount of cocaine.</i> | 70 |
| SMALL AMOUNT OF COCAINE. | |
| <i>This is all mixed up now.</i> | 71 |
| SWEET THINGS. CHEESE. WINE. CIGARETTES. | |
| PART OF A MARIJUANA CIGARETTE. | |
| <i>Smoke from some powder heated up that they say is a kind of opium.</i> | 72 |
| THIS IS VERY SPECIAL. TOO EXPENSIVE FOR HER. | |
| AND SHE DOESN'T KNOW WHO SELLS IT | |
| <i>And here we are.</i> | 73 |
| TO WHOM OR HOW IT'S DONE. AND HERE SHE IS AND HERE SHE IS. | |

| | |
|--|----|
| More black coffee and more sweet things. | 74 |
| ANOTHER CIGARETTE. | |
| When we get back to the car, I'll give you some more cocaine. | 75 |
| I could give it to you now and you could do it in the bathroom. | 76 |
| <i>No thanks.</i> | 77 |
| MEN GIVE DRUGS TO WOMEN. | |
| What happens when you get home? | 78 |
| <i>Cigarettes. Cup of tea to make me sleep. Maybe some marijuana.</i> | 79 |
| THE OTHER HALF OF THE VALIUM. TOOTHPASTE. | |
| Do you think that you could get through a whole day on your own? | 80 |
| DOES SHE THINK THAT YOU COULD GET THROUGH A WHOLE DAY ON HER OWN? | |
| <i>Do you mean without a prayer?</i> | 81 |
| DOES SHE MEAN WITHOUT A PRAYER? | |
| Very funny. Do you pray? | 82 |
| <i>Do moods count?</i> | 83 |
| DO MOODS COUNT? | |
| What do you mean? | 84 |
| WHAT DOES SHE MEAN? | |
| <i>Sometimes I get in a certain mood and I think it must be what prayer is like.</i> | 85 |
| SOMETIMES SHE GETS IN A CERTAIN MOOD, AND SHE THINKS THAT MUST BE WHAT PRAYER IS LIKE. | 86 |
| Maybe. I thought you had to actually do something. | |
| HE THOUGHT YOU HAD TO ACTUALLY DO SOMETHING. | 87 |
| <i>You mean like get down on your knees?</i> | |
| DOES HE MEAN LIKE GET DOWN ON YOUR KNEES? | 88 |
| Well, maybe. I thought that was the point. | |
| HE THOUGHT THAT WAS THE POINT. | 89 |
| <i>What do you mean?</i> | |
| SHE WANTS TO KNOW WHAT HE MEANS. | 90 |
| I thought you had to humiliate yourself or something like that. | |
| HE THOUGHT YOU HAD TO HUMILIATE YOURSELF OR SOMETHING LIKE THAT. | 91 |
| <i>I guess I don't pray, then.</i> | |
| SHE GUESSES SHE DOESN'T PRAY, THEN. | 92 |
| You do exercises. | |
| HE SAYS SHE DOES EXERCISES. | 93 |
| <i>Not any more.</i> | |
| NOT ANY MORE. | |

Scene Fifteen interrupted(18' 00")

Scene Sixteen – Trouble

Narrator II (female):

| | | |
|--|---|---|
| During this conversation a man seated at another table | 1 | |
| with a party of other men has begun attracting | | 2 |
| her attention in the crudest kind of way. | | 3 |
| Where do they come from, these guys? | | 4 |
| What do they do when they're not acting like this? | | 5 |
| The men laughing loudly. She and her companion | | 6 |
| are the subject of the jokes. That's obvious. | | 7 |
| She is afraid of what is happening. | | 8 |

Scene Sixteen interrupted(18' 26,5")

Segue to Scene Fifteen

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

Scene Fifteen (continued)

| | |
|---|----|
| Linda: <i>I think we ought to go now.</i> | 94 |
| Chorus: SHE THINKS SHE OUGHT TO GO NOW. | |
| Companion: I do, too. Those drunks are making me mad. | 95 |
| <i>Don't do anything. Just ignore them.</i> | 96 |
| SHE ASKS HIM NOT TO DO ANYTHING. SHE ASKS HIM TO IGNORE THEM. | |
| <i>We can pay the waiter on the way out.</i> | |
| SHE WANTS TO PAY THE WAITER ON THE WAY OUT. | 97 |
| MEN ACTING THIS WAY CONFUSE HER | |

Scene Fifteen interrupted(18' 40")

Segue to Scene Sixteen

Scene Sixteen (continued)

| | |
|--|----|
| They stand to go. To walk by the men | 9 |
| laughing at them is the direct way. | 10 |
| To take another path would invite comment. | 11 |
| She walks past the table ahead of her companion. | 12 |
| As he starts to walk past the same spot, | 13 |
| the man at the table leans back suddenly, | 14 |
| knocking him into a person at a third table. Much laughter. | 15 |
| Her companion puts the coats he is carrying, his and hers, | 16 |
| on the nearest chair, and hits the man who leaned into him | 17 |
| more or less in the face. This is what it has been leading | 18 |
| up to. Two other men from the table grab her companion | 19 |
| clumsily. The fourth is laughing loudly. She | 20 |
| notices how much the men are grunting. | 21 |
| Other people in the restaurant are talking loudly. | 22 |
| Two waiters are there almost immediately. | 23 |
| Their authority prevails. The man who has | 24 |
| attracting her attention fakes some kind of | 25 |
| emotion. He calls her ugly names. | 26 |
| There is still pushing and shoving. A woman from | 27 |
| another table is talking loudly to the drunken man who | 28 |
| started the trouble. He answers her in | 29 |
| vile language. Her companion, then, | 30 |
| strikes the drunk very hard and quickly. | 31 |
| The drunk is obviously hurt. His face is bleeding. | 32 |
| The other three men from the party | 33 |
| talk loudly, but they are afraid. | 34 |
| Suddenly, there are two policemen in the room. | 35 |
| Everybody is surprised. Why are they | 36 |
| here? With so much authority. | 37 |
| The drunken men pretend that they are sober. | 38 |
| But they respond too quickly to the policemen | 39 |
| and to the commands. They argue. | 40 |
| The younger waiter explains quickly to the | 41 |
| policemen. He called them earlier. He saw the | 42 |
| trouble coming. There is very little discussion. | 43 |
| This is the source of the police authority. | 44 |
| They have learned not to listen unless they have asked to be told. | 45 |
| They are not interested in blame. Before anyone is | 46 |
| aware that is has been done they have the names of everyone in | 47 |
| the restaurant. | |
| They have moved the four drunken men to the sidewalk. | 48 |
| Another police car arrives, lights flashing, but the policemen do not come | 49 |

| | |
|--|----|
| into the restaurant. The four drunken men are gone. One of the policemen | 50 |
| speaks briefly to the man who struck the drunk and hurt him. | 51 |
| The man looks very | |
| sad. His wife is trying to console him. The waiter explains that the | 52 |
| restaurant does not expect to be paid. The man and the woman leave | 53 |
| quickly, without | |
| speaking. The waiter apologizes for what happened. He saw | 54 |
| the trouble coming, but he didn't know how to stop it. | 55 |
| He called the police. They didn't get here in time. | 56 |

End of Scene Sixteen(21' 20")

Segue of Scene Fifteen

Scene Fifteen (continued)

| | |
|---|-----|
| Linda: <i>Four nicotine cigarettes.</i> | 98 |
| Chorus: ONE LEFT FOR TOMORROW MORNING. | |
| <i>A little bit of brandy.</i> | 99 |
| IT'S ALWAYS TOO STRONG. WHY DO PEOPLE DRINK IT? | |
| <i>Marijuana.</i> | 100 |
| <i>End of the cocaine.</i> | 101 |
| <i>Five grains valium.</i> USE THE BROKEN TAB TOMORROW. | 102 |
| <i>Toothpaste.</i> A FAKE MINT FLAVOR. | 103 |
| AND THE TROUBLES ARE PUT ASIDE. | 104 |
| WELL NOT QUITE. LET'S SAY – PUT | 105 |
| INSIDE. BEST NOT THOUGHT OF. | 106 |
| BUT THE CITY HAS LOST IT'S CHARME. | 107 |
| AND WHAT FOLLOWS IS A RECORD OF REWARDS | 108 |
| WITHOUT SWEETNESS. WHAT ELSE IS THERE TO SAY? | 109 |

End of Scene Fifteen(22' 00")

Scene Seventeen

| | |
|---|----|
| Narrator I (male). The Doctor. Mrs. Payne. Chorus (in CAPS). | |
| Narrator I: She makes a name for herself at work | 1 |
| Doctor: She speaks sharply if she disagrees | 2 |
| Mrs. Payne: Attracting respect for her opinions | 3 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 4 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 5 |
| She wins a large cash prize in the lottery | 6 |
| She allows her picture in all of the papers | 7 |
| Showing a permanent disbelief | 8 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 9 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 10 |
| She is trapped with a man in an elevator | 11 |
| She imagines he looks like her father | 12 |
| Television is there when they get out | 13 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 14 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 15 |
| “Approaching the present, time is compressed | 16 |
| Towards an infinite Now, infinitely fast” | 17 |
| She tells them (What an idea, Linda!) | 18 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 19 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 20 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|---|----|
| She finally buys an apartment in town | 21 |
| Through a cousin who works in the government | 22 |
| — and does real estate on the side | 23 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 24 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 25 |
| The picture window reminds her of Don | 26 |
| It looks west towards what could be water | 27 |
| (The best views are all bought by the Army) | 28 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 29 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 30 |
| She inherits a place in the country | 31 |
| She visits once and then puts it in trust | 32 |
| “For cousins, Of cousins, From cousins, Forever” | 33 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 34 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 35 |
| She visits Europe (partially business) | 36 |
| She sees too much that reminds her of home | 37 |
| But a sense of the past is still there | 38 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 39 |
| <i>How do you know that you know it</i> | 40 |
| Back home she encounters the man from the restaurant | 41 |
| She feels sympathy and he doesn't know her | 42 |
| He wears the same brown shirt and tie | 43 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 44 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 45 |
| She finally remembers her companion's name | 46 |
| She lists everything she's done today | 47 |
| All diet and exercise (thoughts for the future) | 48 |
| <i>This is as high as I can go</i> | 49 |
| <i>How do you know that you know it?</i> | 50 |
| WE'VE REACHED THE END, ALMOST. YOU CAN READ IT IN THE VOICE, | 51 |
| NOT TO MENTION WHAT SHE'S | |
| SAID. SO IMAGINE, NOW, FOR THE NEXT FEW MINUTES, AN OLDER | 52 |
| WOMAN | |
| STILL BEAUTIFUL, SENSE OF WONDER INTACT , PLAYING BRIDGE WITH | 53 |
| FRIENDS, | |
| THE DAY-DREAMING INSEPARABLE FROM THE NARRATIVE, SUCH AS IT | 54 |
| IS. | |
| NOTICE THAT SHE TRIES TO TELL US ABOUT SOMETHING UNUSUAL. AN | 55 |
| EXPERIENCE. | |
| SHE DOESN'T TELL IT VERY WELL. THEN A LETTER FROM HER SON. THEN | 56 |
| WHAT'S IN THE CARDS. | |

End of Scene Seventeen(25' 06")

Scene Eighteen – Happiness, Prosperity and Forgetfulness

| | | |
|--------------------------|--|----|
| Mr. Payne: | [plus voices (+) added to those already singing] | |
| Places better | | 1 |
| On the horizon | | 2 |
| The Wanderer (copyright) | | 3 |
| Pretend she doesn't | + Mrs. Payne | 4 |
| The way she thinks | | 5 |
| Now the idea of | + Narrator I | 6 |
| Refuge, the idea of | | 7 |
| Looking ahead to | + Doctor | 8 |
| The sun and a pool | | 9 |
| “Wherever she goes | + Narrator II | 10 |

| | | |
|---|---------------|----|
| she learns the dances | | 11 |
| she learns the language | | 12 |
| faster than anyone" | | 13 |
| Miami (Cuba) | + Junior, Jr. | 14 |
| Chicago (Germany) | | 15 |
| Hollywood (Aztlan) | | 16 |
| Then gone | | 17 |
| Linda: Oh, well, forget it | | 18 |
| Mr. Payne: Scrapbooks from home | | 19 |
| Old occupations | | 20 |
| A craze for religion | + Mrs. Payne | 21 |
| Changes her name | | 22 |
| Jesus Brings Happiness | | 23 |
| Changes it back | | 24 |
| Thinks she sees — | + Narrator I | 25 |
| I'm almost positive | | 26 |
| Tanned (with a mustache!) | | 27 |
| More heavy and serious | | 28 |
| Careless with urgency | | 29 |
| Troubled (she watches) | + Doctor | 30 |
| She follows (unthinking) | | 31 |
| He <i>disappears</i> | + Narrator II | 32 |
| She follows, approaches | | 33 |
| He <i>disappears</i> | + Junior, Jr. | 34 |
| He's gone | | 35 |
| Linda: Oh, well, forget it | | 36 |
| Chorus (in CAPS): | | |
| FOR A FEW DAYS SHE THINKS SHE SHOULD CONSULT | | 37 |
| WITH SOMEONE | | |
| BUT THESE ARE THE KINDS OF THINGS THAT WHEN | | 38 |
| YOU TELL PEOPLE | | |
| THAT'S WHAT YOU'VE EXPERIENCED AND THAT'S | | 39 |
| WHAT CONCERNS YOU | | |
| THEY MISUNDERSTAND AND TAKE YOUR CONCERN | | 40 |
| (FOR YOUR SANITY) | | |
| MORE SERIOUSLY THAN THEY TAKE THE EXPERIENCE — | | |
| WHAT IT | | 41 |
| MIGHT MEAN IF IT WERE SIMPLY FACTUAL | | |
| AND UNINTERPRETED | | 42 |
| Linda: Those men go out to space in those little capsules with their | | |
| brains and their imaginations tested for any possible thing | | 43 |
| going wrong but they come back "changed" by something and | | 44 |
| then we stop believing them and believing in them when just | | 45 |
| recently their experiences were an ultimate authority for us | | 46 |
| and their reports of their experiences were all we had. | | 47 |
| IN OTHER WORDS, AT THE MOMENT WHEN | | 48 |
| YOU MOST NEED HELP | | |
| IN THE FORM OF BELIEF IN THE AUTHORITY | | 49 |
| OF YOUR EXPERIENCE — | | |
| THE <u>EXTENT</u> OF THE EXPERIENCE (HOW IT COMPARES | | 50 |
| TO OTHERS, ITS | | |
| <u>POWER</u> IS THE VERY WAY WE MEASURE WHETHER | | 51 |
| THE EXPERIENCE IS | | |
| SOMETHING YOU MIGHT HAVE HAD OR WHETHER | | 52 |
| IT IS JUST SOMETHING | | |
| YOU DREAMED UP AND YOU REALLY NEED A DIFFERENT KIND | | 53 |
| OF HELP. | | 54 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | | |
|---|---------------|-----|
| Mr. Payne: I'm almost positive | | 55 |
| But then | | 56 |
| Does it change anything | | 57 |
| Whoever it was | + Mrs. Payne | 58 |
| Did it the same | | 59 |
| What I said, though, | + Narrator I | 60 |
| He seemed to know | | 61 |
| No sign of — | + Doctor | 62 |
| "recognition" – and | | 63 |
| He seemed to know | | 64 |
| He was closer than you are | + Narrator II | 65 |
| Three steps away | | 66 |
| I saw the sign | | 67 |
| not "recognition" | | 68 |
| Acknowledgement | | 69 |
| ("Which card is the red one?") | + Junior, Jr. | 70 |
| Then gone | | 71 |
| Linda: Oh, well, forget it | | 72 |
| | | |
| IT OCCURS TO HER FINALLY THAT UNLESS THERE ARE TO BE | | 73 |
| MANY OF THESE THINGS IN HER LIFE AND THE WHOLE LIFE | | 74 |
| CHANGES IN TUNE WITH THEM THEN SHE IS ALLOWING THE | | 75 |
| EXPERIENCE TO CAST A SHADOW OVER OTHER KINDS OF THINGS | | 76 |
| THAT ARE MORE IMPORTANT TO HER AND THAT BEFORE | | 77 |
| THE EXPERIENCE | | |
| HAD GONE UNNOTICED, UNATTENDED AND UNEXPLORED. | | 78 |
| SHE SAYS TO HERSELF WHENEVER SHE GETS TRAPPED NOW IN | | 79 |
| THE "HOW MANY OF US ARE THERE" KIND OF QUESTIONS | | 80 |
| YOU HAVE TO LEARN TO KEEP YOUR MOUTH SHUT ABOUT | | 81 |
| SOMETHING THAT IS ONLY A PART OF YOU EVEN IF IT IS | | 82 |
| UNUSUAL OR THAT PART OF YOU WILL GET IN THE WAY OF | | 83 |
| HAVING THE "PLEASURE" OF THE OTHER PARTS. | | 84 |
| Linda: That's harder than you think because as we all know | | 85 |
| the palaces of the imagination are full of | | 86 |
| people who have no imagination to speak of. | | 87 |
| Something happened to them that no one believes. | | 88 |
| They have become untrustworthy in your eyes. | | 89 |
| We must convince them that they are wrong. | | 90 |
| | | |
| Mr. Payne: Years pass | | 91 |
| It's forgotten | | 92 |
| Just forgotten | | 93 |
| Proving that one | + Mrs. Payne | 94 |
| Experience | | 95 |
| Among many is | | 96 |
| One among many | | 97 |
| Learn to play bridge | + Narrator I | 98 |
| The pleasure of company | | 99 |
| Systems of memory | + Doctor | 100 |
| (Cards out of focus!) | | 101 |
| "How to remember" | + Narrator II | 102 |
| Memories shared | | 103 |
| I used to smoke cigarettes | + Junior, Jr. | 104 |
| I used to love dancing | | 105 |
| I used to stay up late | | 106 |
| Then gone | | 107 |

| | |
|---|-----|
| Linda: Oh, well, forget it | 108 |
| Nearest of all in memory is Mr. Payne: "It can end | 109 |
| so suddenly, so completely, and who remembers what | 110 |
| the reason was?" I heard, much after it had happened, | 111 |
| that he had been seriously hurt. It seemed almost | 112 |
| unimaginable to me. It was clear when I was with him | 113 |
| that he had to suffer. That was written all over him. | 114 |
| The suffering was there, had probably always been there | 115 |
| in him. It must have come to him and been accepted | 116 |
| by him when he was very young. But hurt is different | 117 |
| from suffering. It's a kind of insult. And so it was | 118 |
| unimaginable that both could be together in one person, | 119 |
| and that that person could endure. | 120 |
| Next nearest in memory is the guy – what is his name? | 121 |
| This moment! Now! this moment! No, now it's | 122 |
| too late. If it's not there, it's never been | 123 |
| a part of you. The doctor told a funny story about | 124 |
| a man who lost his fiancée's name when he was | 125 |
| introducing her to someone at the announcement party. | 126 |
| She walked out and refused to go through with | 127 |
| the marriage. The doctor was sure that she had | 128 |
| done the right thing, and I asked if he meant | 129 |
| that from a defensive point of view or whether | 130 |
| you could take it from the point of view of jousting, | 131 |
| or whatever. He didn't understand my question. | 132 |
| The guy I wanted to put the nearest to Mr. Payne, | 133 |
| the guy next in my life – the nameless one — | 134 |
| could never understand what I was telling him | 135 |
| about myself. We always stayed up too late, | 136 |
| <i>and</i> – he could never understand. Everything | 137 |
| a girl could want, except – I had to leave. | 138 |
| Who is next in memory? Oh, yes, my days with | 139 |
| the founder of The Paris Salon of Beauty, Inc. | 140 |
| ("I Am A Reductionist": By Appointment.) | 141 |
| A charming view with modernistic furniture and | 142 |
| a closet full of French clothing in America. | 143 |
| Imagine those characters in the closet plotting. | 144 |
| The angry exiles. Their revolution. That was | 145 |
| the most fun about him and I couldn't tell him. | 146 |
| He was a charmer with a certainty like sunshine. | 147 |
| Nothing without a reason. Daylight. No whispers. | 148 |
| I heard a constant whirring motion. High pitched. | 149 |
| The idea of the perfect machine. Admired. | 150 |
| What does it take to make one stop looking? | 151 |
| First, midnight dancing in the arcade cathedral. | 152 |
| Pure happiness, if that word means anything. | 153 |
| Then – this is funnier than I thought – Prosperity: | 154 |
| "Gourmet Foods from Around the World (24 Hours)". | 155 |
| Finally, the idea of the perfect body. Forgetfulness. | 156 |
| You'd think I'd look a little better than I do. | 157 |

End of Scene Eighteen(33' 48")

Segue to Scene Nineteen

Scene Nineteen – The Bridge Game

Linda with Junior, Jr. (marked “μ”). Chorus (in CAPS). Narrator II.

| | | |
|---|---------------------|----|
| Linda: I'd like to read you this letter from my son. | | 1 |
| My pride is boundless. It seems so perfect. | | 2 |
| The way he has found a life that pleases him. | | 3 |
| His mind is so clear about what he calls | | 4 |
| “reality”. No grudge against his father. | | 5 |
| No grudge against his mother, I hope. No | | 6 |
| trace of something hanging in the air about him. | | 7 |
| Where did he learn to dress so well? How did he | | 8 |
| come by such confidence and poise – after | | 9 |
| what he went through? It makes him very happy. | | 10 |
| Dear Mom, everything is going well | + Junior, Jr. | 11 |
| I love the summer in the winter here. | (in duet, humming) | 12 |
| I hope to get a new assignment. | μ | 13 |
| The Office has a new, large project | μ | 14 |
| They call it by a famous painter's name. | μ | 15 |
| You'll read about it in the papers. | μ | 16 |
| When you do, you'll know where I am. | μ | 17 |
| That's as much as I can say. | μ | 18 |
| I meet the most interesting people. | μ | 19 |
| Yesterday it was a man who sells — | μ | 20 |
| I have to think about the way to say this — | μ | 21 |
| A very common object that we never see. | μ | 22 |
| Couldn't get anywhere without it. | μ | 23 |
| Old as the wheel. And that's a hint. | μ | 24 |
| Some Italians thought about it differently. | μ | 25 |
| That's as much as I can say. | μ | 26 |
| Anyway, we bought thousands of them. | (continues humming) | 27 |
| Does that give you an idea? | μ | 28 |
| He's the strangest man I've ever seen. | μ | 29 |
| Didn't care about the Office Project. | μ | 30 |
| Didn't know the painter's name. | μ | 31 |
| Took the Executive Washroom for two hours! | μ | 32 |
| Can you imagine? Two hours! | μ | 33 |
| I asked a person (whose name you know), | μ | 34 |
| Why do we do business with him? | μ | 35 |
| You'll never guess the answer. | μ | 36 |
| “HE MAKES THE BEST ONES IN THE WORLD” | μ | 37 |
| The common object that we never see. | μ | 38 |
| Two hours in the Executive Washroom. | μ | 39 |
| So what? Disturbs the Office staff. | μ | 40 |
| So what? The best ones in the world. | μ | 41 |
| He calls his employees, “My subjects”. | μ | 42 |
| And there's funnier stuff than that. | μ | 43 |
| Incredible pictures of his family. | μ | 44 |
| We're in stitches. He's around | μ | 45 |
| a few more days. Then he goes | μ | 46 |
| off on contract for the Office. | μ | 47 |
| A CONSULTATION. GOD KNOWS WHAT THEY'LL SEE. | μ | 48 |
| The Office has a large-scale project. | μ | 49 |
| I said that already, didn't I? | (in duet) | 50 |
| The Project's in my specialty. | μ | 51 |
| Maybe the reason I was hired. | μ | 52 |
| I want to measure the unmeasurable. | μ | 53 |
| Reconcile the incommensurable. | μ | 54 |
| The world could use this. | μ | 55 |
| And I like the painter's name. | μ | 56 |

| | | |
|---|---|----|
| It even sounds like success, | μ | 57 |
| if you begin with what is — | μ | 58 |
| “silent, as in swimming”. | μ | 59 |
| Remember that old joke? | μ | 60 |
| Then make the second sound | μ | 61 |
| (FIRST, DROP THE ESS) | μ | 62 |
| broader, as in father. | μ | 63 |
| Then, add an oh, as in, say — | μ | 64 |
| Regret for a father lost. | μ | 65 |
| That's as much as I should say. | μ | 66 |
| I'll write to you again, soon. | μ | 67 |
| Maybe I'll have a permanent address. | μ | 68 |
| Meantime, use the Office one. | μ | 69 |
| Letters get to me eventually. | μ | 70 |
| Hope your bridge is getting better. | μ | 71 |
| Love, your hardworking Son. | μ | 72 |
| His specialty is measuring the use of | | 73 |
| energy in what he calls “Unknown Systems”. | | 74 |
| As far as I can understand it, | | 75 |
| he thinks about whether humans | | 76 |
| could exist on other food than — | | 77 |
| what we call food. Imagine. | | 78 |
| He thinks vitamins old-fashioned, | | 79 |
| but a good idea. I take them. | | 80 |
| God only knows what he takes. | | 81 |
| I love his letters, but I can't | | 82 |
| understand them. He's so secretive. | | 83 |
| But what he can't tell me in this one | | 84 |
| will be in the papers and on TV | | 85 |
| tomorrow. Just wait and see. | | 86 |
| Narrator II: | | |
| And that's the end of Linda's story. | | 87 |
| Playing bridge with friends. | | 88 |
| Sharing pictures from the past — | | 89 |
| too complicated for photography. | | 90 |
| — — | | 91 |
| THIS IS THE LAST HAND. IT'S GETTING LATE | | 92 |
| NORTH: BERLIN, A TANGO. MIXED EMOTIONS. | | 93 |
| EAST: RIVER ROUGE. THE RED RIVER. THE MOVEMENT. | | 94 |
| SOUTH: CAMPO DEI FIORI (ROME). EARLY WARNING. | | 95 |
| WEST: ATLANTIS, WHERE WHAT CAME BEFORE | | 96 |
| AND NOW ARE JOINED | | |

End of Scene Nineteen (39' 08")

Segue to Scene Twenty

Scene twenty – North (Berlin/ A Tango)

| | | |
|--|--|---|
| Chorus (in CAPS). Linda. | | |
| TENTATIVE AND OF TWO MINDS SHE | | 1 |
| about the tango record is | | 2 |
| AND ABOUT NOSTALGIA HERE | | 3 |
| especially questions of | | 4 |
| RESPECTABILITY ABOUT | | 5 |
| nostalgia great distances | | 6 |
| LONGINGS FEAR AND BRAVERY MIXED | | 7 |
| Argentina (etcetera) | | 8 |
| LOOK THE BOY HAS WILD, YELLOW HAIR, | | 9 |

Improvement (Don Leaves Linda) — Akt I

| | |
|---|----|
| a café (“everyone’s a spy”) | 10 |
| GREEN HAIR, DARK HAIR, LAYERED BANDS OF | 11 |
| meeting places in the open | 12 |
| GRAFFITI “A” ADVERTISEMENTS | 13 |
| “for music, sir” (not anarchy) | 14 |
| CORRECTS HER ENGLISH IS HAPPY | 15 |
| proud and fearful das Gewissen | 16 |
| SUDDENLY THE MUSIC IS BACK | 17 |
| listen for words now the answer | 18 |
| THE HIGH DRUMS AGAIN (...PROPORTIONS) | 19 |
| evening the idea of my place | 20 |
| BEYOND, WHERE THE WESTERN OCEAN | 21 |
| is not far the usefulness of | 22 |
| WATER ON THE HAIR THE BEAUTY | 23 |
| ...glitens something interrupted | 24 |
| THE IDEA (A LITTLE WORN, NOW) | 25 |
| the divided city penance | 26 |
| AS IF, APART FROM THE IDEA... | 27 |
| and watching a tango Berlin | 28 |
| EIN BERLINER REMEMBERED | 29 |
| I am a half dollar ich bin | 30 |
| DALLAS (ARGENTINA) FEAR WITH | 31 |
| bravery mixed nostalgia | 32 |

End of Scene Twenty (40' 56")

Segue to Scene Twenty-one

Scene Twenty-one – East (River Rouge)

| | |
|-------------------------------------|---|
| Chorus: THE BIGGEST BUILDING | 1 |
| IN THE WORLD | 2 |
| PAYS ME FIVE A DAY. | 3 |
| BRAND NEW SUIT, | 4 |
| CIGARETTES, | 5 |
| I DON'T CARE WHAT YOU SAY. | 6 |
| WORDS CAN NEVER CHANGE IT. | 7 |
| MONEY TALKS. | 8 |
| WORK IS HERE TO STAY. | 9 |

End of Scene Twenty-one(41' 26")

Segue to Scene Twenty-two

Scene Twenty-two – South (Campo dei fiori, Roma)

| | |
|---|----|
| Linda. Chorus (in CAPS) | |
| I say to them, look, twenty-eight | 1 |
| million, two hundred seventy-eight thousand, | 2 |
| four hundred sixty-six (the figure | 3 |
| makes it real!), all facing the same way, | 4 |
| arms raised, allow their image to be snapped? | 5 |
| We're supposed to take that idea | 6 |
| seriously? You must be kidding. | 7 |
| BUT THEY DO. | 8 |
| Almost unimaginable. Twenty-eight | 9 |
| million, two hundred seventy-eight thousand, | 10 |
| four hundred sixty-six (calculated | 11 |
| simply!), all facing the same way, | 12 |

| | |
|--|----|
| arms raised, allow their image to be snapped. | 13 |
| To represent an idea? You can't | 14 |
| believe they could hold still. | 15 |
| BUT THEY DO. | 16 |
| I try to tell them. I hear others | 17 |
| try to tell them that's a big mistake. | 18 |
| It's unspeakable. A flash of light. Twenty-eight | 19 |
| million, two hundred seventy-eight thousand | 20 |
| four hundred sixty-six (because it | 21 |
| happened once!) could perish in a flash of light. | 22 |
| They deny that they admit the possibility. | 23 |
| BUT THEY DO. | 24 |
| | |
| WHAT COMES NEXT IS WHAT WAS FIRST, OR SO THEY SAY. | 25 |
| AS FAR BACK AS WE CAN GO | 26 |
| (AT LEAST ON THIS SYSTEM). | 27 |
| NOTICE THAT WE SPEAK OF IT WITH AWE. | 28 |
| AS IF THERE WERE PERFECTION ONCE. THAT'S NICE. | 29 |
| AND AS IF THERE IS RENEWAL. THAT'S NICE, TOO. | 30 |

End of Scene Twenty-two(43' 06")

Segue to Scene Twenty-three

Scene Twenty-three – West (Atlantis)

Linda. Chorus (in CAPS).

| | |
|------------------------|----|
| Some islands | 1 |
| GONE NOW | 2 |
| The first among us | 3 |
| TALKED ABOUT | 4 |
| | |
| Some islands | 5 |
| GONE NOW | 6 |
| Safe place for sailors | 7 |
| TALKED ABOUT | 8 |
| | |
| Some islands | 9 |
| GONE NOW | 10 |
| Lost in an instant | 11 |
| TALKED ABOUT | 12 |
| | |
| Some islands | 13 |
| GONE NOW | 14 |
| Still in the papers | 15 |
| TALKED ABOUT | 16 |

End of Scene Twenty-three (44' 00")

END OF OPERA

Mittwoch, 5. 2. 1992
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

ROBERT ASHLEY

eL/ Aficionado

| | |
|--------------|--------------------|
| The Agent | Thomas Buckner |
| Interrogator | Jacqueline Humbert |
| Interrogator | Sam Ashley |
| Interrogator | Robert Ashley |

„Blue“ Gene Tyranny (Klavier)
Joseph Kubera (Klavier)
Tom Hamilton (Klangregie und Elektronik)

Die Aufführung von *Improvement (Don Leaves Linda)* und *eL/Aficionado* bei den INVENTIONEN '92 wurde unterstützt durch den Fund for U. S. Artists at International Festivals and Exhibitions, eine private/öffentliche Beteiligung des National Endowment for the Arts, die United States Information Agency, The Rockefeller Foundation, The Pew Charitable Trust und Arts International.

ROBERT ASHLEY: *eL / Aficionado* (1991)

Text und Musik: Robert Ashley

eL/Aficionado ist von Mutable Music Productions für Thomas Buckner in Auftrag gegeben worden.

Die Tetralogie *Now Eleanor's Idea* wurde gefördert durch The Rockefeller Foundation (1984), The National Endowment for the Arts' Opera Musical Theater Program (1985), das National Institute for Music Theater (1985–86), den Composers Performance Fund, den New York State Council on the Arts und die Philip Morris Companies, Inc.

© für das Libretto bei Robert Ashley

DIE HANDLUNG

Die Handlung der Oper *eL/Aficionado* ist eine Folge von Szenen aus dem Leben eines „Agenten“. Die Szenen erscheinen als eine Art „Lagebesprechung“ mit einer Untersuchungskommission, in der die Prüfer (Chor) den Agenten (Solist) in verschiedenen Formen des musikalischen Dialogs herausfordern. Die Stimmung der Oper verdankt sich unserer Faszination durch die Welt der Spionage und jene Charaktere, die ein Doppelleben führen.

Erste Szene: *My Brother Called*

Der Agent ist instruiert worden, aus einem Café den Eingang eines Gebäudes zu beobachten, in dem „die Abteilung“ ihren Treffpunkt hat. Er erhält telephonisch den Auftrag, in codierter Sprache jede Person zu beschreiben, die das Haus betritt. Als Code wird die Sprache der „personals“, der privaten Kleinanzeigen in Zeitungen, gewählt. Durch seine Aussagen beschreibt der Agent gleichzeitig die geheimnisvolle Wohnung.

Die Szene *My Brother Called*, die im Präsens ein Ereignis in der unmittelbaren Vergangenheit erzählt, wird in der Folge von den beiden anderen Szenen unterbrochen.

Zweite Szene: *A Simple Border Crossing*

Der Agent ist aufgefordert worden, den Ablauf der Ereignisse bei seinem ersten Auftrag zu rekonstruieren. Bei diesem Auftrag (offensichtlich als Test seiner Ausbildung) sollte er in ein ihm unbekanntes Gebäude gehen und dort mit dem „Unerwarteten“ zurechtzukommen (welches als Test des „Überlebenstrainings“ beschrieben wird). Während er auf diesen Überfall wartet, muß er (im Code, als Teil seiner Ausbildung) sich an jeden Raum des „Labyrinths“ erinnern, durch den er geht.

Die Szene zeigt im Wechselgesang zwei Stimmungen oder zwei Gesichtspunkte, unter denen die Geschichte betrachtet wird: der Agent (Solist) und unterschiedliche Kombinationen der Prüfer (Chorstimmen).

Dritte Szene: *An Answer Is Expected*

Der Agent berichtet vom Höhepunkt eines eigenartigen Auftrags, bei dem er ein Kind verhören sollte („Finden Sie darüber etwas heraus“), das in einem verschwiegenen Versteck von einem absonderlichen Paar mit einem Hund festgehalten wird. Das Kind verfügt über geheime Kräfte und weicht dem Verhör aus. Die Untersuchungskommission läßt den Agenten lebenslanges Stillschweigen über diesen Auftrag geloben („Wenn wir es ein wenig dramatisch sagen dürfen – Sie sollten es mit in Ihr Grab nehmen...“).

Diese Szene wird aus einem Duett zwischen dem Solisten und dem Chor der Untersuchungskommission gebildet.

THE PERSONALS

Warm, affectionate, intellectual, nonsmoking S.W.M. Professional, 40's. Many interests, cultured, artistic, humorous. Unmaterialistic, multilingual. Disenchanted by business values. Unaddicted to weekending or getaways. Seeks S.W.F. Gentile, intellectual, unmaterialistic, attractive. Unmarried, 35 to 40, no-kids. For fun, laughter, intelligent conversation. Sharing cultural interests. Romance.

Well-achieved, vulnerable man. 37. Alive and humane. Attractive and fit. Seeks similar woman for friend. Playmate. Lover. Nonreligious, friendly to libertarian thought. Emotionally open, intellectually honest. Hugger, cuddler. Bach-Lover, Keyboard Hacker. Nonsmoker, Modest Runner. Art-Deco fan, occasional collector.

Pretty S.J.W. 39. Successful. Supersmart. Sensuous. Sensitive. Cuddly. Affectionate. Seeks same. In S.J.M. Articulate. For fun, friendship and fantasy.

Intellectual. Nonwealthy Gentleman. 54. Loves marble, gardens, mountains, sea. Would share provence. or domestic equivalent. Seeks musically sensitive lady. 40-ish. I seek not wealth. But sharing beauty. Caring. Family.

Honest, lonely country lawyer. 51. Phi Beta Kappa. Trial-weary. Wants to yield to proven screen-writing abilities. And proclivities. Seeks congenial woman. Substantial independent means. Who needs a trustworthy professional. As-a life-mate. Promises additional glitter. For the-remaining golden years.

Love the outdoors. Tennis. Long-walks. Ballroom dancing. Also baroque Music. Cozy evenings. Good conversation. Youthful 50's. S.W.C.F. Seeking male companion. To-share interests. Humour and good times.

Here I am. Another petite, attractive woman. Psychotherapist. 41. Nurturing. Sensitive. Intuitive. Looking for that man. Caring, imperfect. Non-smoking. Professional. There are no new words.

Original thinker. Professional speculator. Handsome, successful, intelligent, educated. Passion for Piero, Palladio, Puccini, Pasta. S.W.M., 41. Seeks woman partner. Discerning. Pretty. Young. Bio. Photo. Replies confidential.

Southern Belle. Blonde. Green Eyes. Slender. Well-educated, traveled, business woman. Divorced. Active with many interests. Can relocate. Seeks refined gentleman. Sincere. Successful. Legally free.

Divorced male. 60. 5' 11". 185. Attractive, educated. Intelligent, warm, supportive. Independent means. Wise in the-ways of the-world.

Seeks slim woman. Sensual, bright. Attractive, educated, professional. 50-ish. For serious, monogamous, fun-filled relationship. Recent photo a-must.

Zany. Exuberant. Leggy. Merry widow. Looking for good-time. Long-term. If you love the theater. Movies. Romantic walks on the-beach at sunset. Send letter. Please. I love to write.

Concupiscent. Affluent. Pacific. Northwest. P.H.D. Former shrink. Turned investor. Seeking female. Height/Weight proportionate. Combination. Companion, long-term. and swinger.

If you are a successful single active man. Around 60 more or less. Interested in music, good-food, investments. Travel, birds, scrabble, art. Books, movies, gardening, family. Or almost anything else. How about having dinner? See how the conversation goes. I am a presentable woman. Easy to be-with. Drop me a-line.

G.W.M. 39. 5' 11". 155. Strongly committed to feminism. And civil-rights issues. Seeks long-term relationship. With other male. Caring and supportive. Interests include theater and psychology. Literature and film. Travel.

Southern woman, 28, single caucasian. Petite and feminine, professional and successful. Hard-working and goal-oriented, living in-a man's-world. Seeking a-sensuous man-with a-desire and a-persistence. To pamper-me, an ability to-conquer my-fantasies. And explore my-confusions. A-man with an easy-laugh. An understanding heart, a-dominant spirit and-wit. A-man more financially successful and-older than-myself. With an-inner strength, and an-outer tolerance. A-man with-an ability to-help and yet to-soar. A-man with-whom I can learn. And occasionally be defenseless.

Southern Physician. 40 years old. Tall and handsome. D.J.M. Non-smoker. Seeks missing link. Successful, stunningly beautiful, blonde woman. Intelligent 25-to 39, tall and slender. To-share good-times. Sunny beaches. Travel. Hopefully new future.

SCENE ONE

MY BROTHER CALLED

Long after I thought they had forgotten, my brother called.
Please, go to the cafe across the street from the apartment.
Wait there for a phone call.
The waiter will seat you near the telephone.
The waiter will take the call and give the telephone to you.
It will be as though you are talking to a friend.
Who else would know to find you there?
But there will be no other voice.
Describe every person that enters the apartment building.
Nothing is unimportant.
A child.
A very old person.
The code is given on the menu that the waiter brings.
No one will interrupt you.
No one will want to use the telephone.
This has been arranged.
After what is expected the waiter will bring the bill.
Say goodbye and give the telephone to him.
You are free to leave, then, and to forget.
This request is unusual, I know.
I'm sorry. I haven't time to explain.
The procedure has been approved.
Best regards on your recent work.
The waiter greets me indifferently, a regular customer.
I am seated by the telephone. The menu appears.
The telephone rings. The waiter answers.
Moves it to the table. I study the menu,
watching the entrance to the apartment building.
He is not my brother in the ordinary sense.
It is a word we use in the department.
It means someone you can count on.

In any circumstances.
The apartment is useful for a certain kind of business.
An immense, square room, without furniture.
Low ceilings. Full windows on two sides, west and north.
A careful view of the two entrances to the building.
Against the east wall a small table with a telephone.
Left of the table, mounted on the wall, a loudspeaker.
The telephone is amplified. News from the outside world.
The table is lighted with one bulb, hung from the ceiling,
the bulb is shaded. This is the only artificial light.
Right of the telephone a door, the entrance to the room.
The visitor enters, blinded for a moment,
facing the western windows and the outside light.
Or, after sunset, turning to the artificial light
and its reflection off the patterns on the floor.
A person could be in the northwest corner of the room,
seeing all and unseeable from the entrance door.
On the floor, spreading from the east wall,
laid out in a great arc around the telephone,
and filling the room, a map of a small city.
The city blocks are cut from sheets of newspaper,
and obviously arranged with accuracy,
each block isolated by its surrounding streets.
A hardwood floor with sheets of paper precisely spread.
A person could not move across the map, except cautiously.
The newspaper is in a language I don't read.
The meaning of the scene is impossible to describe.
If one looks for meaning in the ordinary sense.
The apartment is useful for a certain kind of business.
This is a theater of ultimate precautions.
An idea realized perfectly to preclude surprise.
The actor enters upstage right in full view.
Announced by telephone from the cafe across the street.
The line has gone dead.
Suddenly, I realize that I am very tired.
The burden of improvisation,
and watchfulness about what the body says,
smiling, as if listening to a voice from the silence.
Every detail of human appearance is to be memorized
against the chance that the passer-by will enter
the burden of the importance of inaccuracy of memory.
He is not my brother in the ordinary sense.
It is a word we use in the department.
It means someone you can count on.
In any circumstances.
The waiter appears and takes away the menu.
A cue to end the Phantom conversation.
I hang up and the telephone is removed.
I don't know how long the scene has lasted.

Audience: What is the meaning of "unmaterialistic, multilingual?"

As you might suppose, the code was neither literal nor obviously descriptive. It covered age and sex. Color and length and treatment of hair. Various ways of saying how tall, how heavy for the body-size. Apparent physical strength, style of clothing, whether something was carried — a purse or briefcase. Any special fact that might serve as some sort of warning.

What was the purpose of the choice of personal solicitations as a subject?

The simple purpose was to repeat a description in a different code. The person described as “sought” is the same person in a different code. I believe it is a kind of confirmation, both for the listener — whoever that was — and for the speaker. A double-check against the memory.

It seems unlikely that something as peculiar as the reciting of a list of personals to a phone-caller would go unnoticed in a cafe.

As I understood the assignment, my job was not to go unnoticed. As you must know, no arrangements can be perfect in this calling, or perhaps they were perfect. I did as I was told.

There were too many words of different sorts for your explanation to be believable. It is not important to me that you believe me. You called me here. I have been trained. I have described my role as best I can. The “Menu” was not such that you could order food from. Most of what happened makes no sense to me.

Can you remember enough of the code to be able to describe yourself to us now?

No. Nor would it have any meaning, if I could. The words were as senseless as they seem. Maybe they were the most important words I have ever spoken. Maybe it was just another test.

What was the outcome?

The outcome was not clear.

The line went dead, as I have told you.

The waiter appeared almost immediately.

He brought the bill for the food I had ordered, which was untouched, except for what appearances required.

I don't know how long the scene had lasted.

It was dark outside now.

The lights in the cafe had come on.

And the light was on in the apartment, as it must have been on from the beginning, in readiness, but unnoticeable in the twilight.

Finally, my attention softened.

I paid the waiter and forgot why I had come.

His indifference canceled the urgency of the past.

I have nothing more to report to you.

I learned long ago that there is never any news.

SCENE TWO

A SIMPLE BORDER CROSSING

I will try to get this right the first time.

You recognized her?

Yes.

But there's more to it than that.

To say just that I recognized her is secretive.

It was more than recognition.

Too secretive.

Of which there is too much in this business.

Kept in the desk.

By desk people.

To make their lives exiting, I guess.

Without knowing what a secret means.

Secrets increase the danger.

It is hard enough, without the secrets.

Indeed, I recognized her.

First, ...?

As the companion of my father.

Then, ...?

I recognized her in the mirror.

Finally, ...?

I recognized her as she greets me.

But the Memory is untrustable.

The artists are at work.

What does that mean?

Their assignment is to change the world.

Their assignment is appearances?

This artist can make you look like somebody's brother.

Can make you hear footsteps on the landing?

This artist comes to your place, while you are gone.

And when you return?

You don't live there anymore.

Or anywhere.

The artist is assigned to change the world.

The artist works for the department.

Shambles in the halls in worn out clothes.

Makes friends with the custodials.

Tries to be invisible through modesty.

And changes the world.

Not perfectly, of course.

Or permanently.

Just long enough to distract you.

To take your mind off things.

That's the danger.

The work of the artists is part of the secret.

Part of the secrecy.

The artist had worked on her?

For my benefit.

Benefit is the word.

To make her recognized by me.

The play lasts only a few seconds.

Just long enough to take the mind off business.

The business of staying alive.

"I thought you would never get here."

That's what she said?

And I thought so, too.

Without knowing where here is.

You will know it, when you get there.

When the surprise comes.

All the traveling seems wasted.

You could have come straight here.

Why see the mountains in the north of Spain?

Wherever they are.

Why enjoy the wildlife in the deserts?

And, ...?

"Let's see how the lapps are living this year."

It's been different?

They are having problems with the reindeer.

Recite superior seven, please.

From the moment you step inside this elegant

(spacious) prewar home

You will instantly appreciate its flowing
(and gracious) floorplan

Oversized
(and high ceilinged) rooms

Three bedrooms
(three baths)

Maid's room and beautiful kitchen
(plus pantry)

Complete this perfect picture
And?

There is no end to India.
As we know.

It is so varied.
Lots of differences there.

The final place of empires.
Where they got to die.

Not a country at all.
So we've been told.

A huge collection of places.
Probably complicated.

The how-to-get-from has to be learned.
By rote.

A huge collection of wrong turns.
Dead ends.

Where the empire runs out of water.
Recite jewel of the Nile, please.

Breathtaking river views are yours
(from every room)

In this spacious
(sixteen hundred square foot) home

Split master bedrooms
(each with own bath)

Surround expansive
(twenty six foot) living room

Large formal dining room
(new kitchen)

Perfect for entertaining
(enclosed balcony now a den)

Many closets
(and jacuzzi)

Mint condition
The connections must have worn away.

There is surprise.
The recognition comes too late.

There is still surprise.
Don't forget the sudden end.

The swoon.
A state of mind has ended.

I have prepared myself.
With help, of course.

The state has gone to all expense.
To train you.

There should never be surprise.
Surprise is the ending of a state of mind.

Not to be cultivated.
"Surprise me" was a modern pleasure.

The charme of Modernism.
Just recently passed.
Not missed at all.
Related to?
It can't happen here.
And?
I will never die.
That kind of stuff.
The notion of eternity.
"There is an absoluteness to surprise, he thinks."
I read that somewhere.
The telephone, for instance.
"You know the kind of guy that knows when it will ring?"
A modernist?
He laughs.
Hiding it, no doubt.
I practiced six months just on that.
How did you do.

There is a room, a telephone ...
and whatever makes you happy.
Just sit there.
Do whatever makes you happy.
Whatever you do, don't wait.
Then, ...
Go to the phone, ...
Pick it up, ...
An hope you hear the voice.
The guy from the department says, ...
"You're getting better."
Otherwise, ...
It rings.
You pick it up.
"You're dead by now."
That's always hard.
I got through one whole day.
It's in the record.

Beat him three times that day.
One day out of six months.
All the other days I died at least once.
No wonder there's a population shortage.
It's surprise that kills 'em.
"There is an absoluteness to surprise, he thinks."
That guy knew what he was doing.
And after that?
We trained in other things.
The department guy?
And I.
Still, sometimes he would call.
Nothing very dramatic.
Not middle of the night.
Three wrong numbers in a row.
A real pain in the neck.
Can't get the idea.
Fourth time it rings?

I pick it up.

Enraged.

The guy from the department laughs.

"You got it four times in four minutes."

Keep cool.

Stay in school.

And keep an idea over your shoulder.

Hard way to learn.

I thought I was cooked when this one started.

"Come in tomorrow for an assignment."

Not like that, of course.

"Hello."

"This is a survey."

"This is education."

"You have won a free trip."

"To the end of the world."

"You can bring a friend, if you like."

"Etcetera."

The call that I was waiting for.

Maybe waiting is not the word.

Then, ...

It rings again.

And the voice says, ...

"They got you this time."

Funny thing is I've never seen him.

Well, ...

Maybe I have.

Too many times.

So far it's just the voice.

You'll catch on.

He lives across the street.

Drives the car paid for by the city.

Gives his wife a love pinch.

When he thinks nobody's looking.

And calls me on the phone.

Then you get the prize.

Which is retirement.

Where you live forever.

So, I report to the office.

To begin the trial.

The one that never ends.

Free trip to the end of the world.

And here I am.

Recite designed by well-known architect, please.

This impressive

(spacious brick contemporary) expanded ranch

Set in seclusion

(a private cul-de-sac.)

Elegant circular staircase

(leads to master bedroom suite)

His and her dressing rooms

(with marble bath and sundeck)

Separate children's wing, four bedrooms

(and three baths)

Enormous great room

(and kitchen)

All lead to treed patio

(with inground pool)
Heated cabana.
And at the right time ...
Go to this place.
And, ...?
Do this and that.
In order.
If everything is done right, ...
You will be met.
You may recognize the person.
Don't be surprised.
There will be a message.
Of great importance to you.
This is the first assignment.
Have to start somewhere.

A kind of test of your understanding.
Your progress.
You will hear from us as usual.
Best wishes.
The one at the reception desk seems to be dozing.
The old one.
The trial or test of his understanding long past.
You stop.
What is the name of that feeling?
Pick up the phone.
The voice congratulates me for a good start.
The old one winks and smiles.
The feeling is too brief to have a name
That was decided long ago.
"It was my intention when this work was begun, ..."
Etcetera.
Where did I read that?
That the feeling is too brief to have a name?

Or why it came to mind.
Recite restored to classic elegance, please,
this six-room dream offers gracious living
(to the most discerning)
Marvelous
(for entertaining)
Oversized living
(and dining) areas
Accessed by french doors
(with maid / guest rooms nearby)
Original details remains.
And about dreams?
They give false order to actions accumulated.
As experience.
They supply the narrative.
What about the feelings?
The feelings are brief.
Too brief to have a name.

Dreams are interpretations of the recent past.
Where interpretations are unjustified.
Dreams are phony stories about ourselves.
There is no true recent past.
Not in stuff that dreams are made from.

Just an accumulation.
That has to be accounted for.
To somebody.
Bookkeeping to satisfy a mysterious auditor.
Who is unnamed.
And once accounted for, forgotten.
If we are lucky.
This could turn into a theory.
If we had time.
I'll work on it some more.
Recite a one-of-a-kind treasure, please.
Recently restored
(with distinct Old World flavour)
In impeccable taste
(by european-born artist owner)
Main house eight rooms
(two baths)
Masterbedroom suite; kitchen
(featured country living magazine)
Two fireplaces
(one walk-in)
Antique stained-glass windows
(beamed ceilings)
Pegged oak floors; wine cellar
(exquisite landscaping)
Greenhouse contains oversized hot tub
(splash pool)
Brick walks and terraces
(covered and uncovered)
Fountain and formal herb garden. Large barn for horses
(presently used as artist's studio)

Riding ring. Carriage house
(with efficiency apartment)
Equipped summer kitchen in outdoor entertaining area.
(stone smoke house)
Secluded estate in historic district.
(convenient to major highways)
Buildings and grounds immaculately kept.
(land flat)
Gently rolling meadows and woods
(overlooking rushing trout stream)
A one-of-a-kind treasure.
In other words, ...
To be forgotten.
If we are lucky.
And, if not?
Not forgotten.
Rehearsed ...
His is the hard part.

Until every action accumulated has a name.
Even if it's hard to remember.
A dream house.
In a severe landscape.
It's always grey here.
No problems for light-sensitive skin.
Can be reached by car.
But nobody leaves.

Are there exceptions?

Except to wake up.

Having rehearsed and lost it.

One more time.

Not looking forward to return.

You've probably got everything.

Streets that don't lead to places.

Check them one more time.

The unbearable physicality of everything.

That's probably a clue.

The unbearable stupidity of everybody's actions.

That might be one, too.

The unbearable senselessness of the narrative.

That will not come together.

The artist is at work.

Or it's just writers block.

Assigned to change the world.

Recite country estate, please.

All stone slate roofed estate

(located on eight acres)

A relaxed country style

(with architectural refinements)

White stucco walls, solid oak door and staircases

(leaded windows)

Elegant panelling and beautiful wood floors

(entry foyer)

Charming livingroom

(with fireplace)

Dining room

(with fireplace)

Barnsides Country kitchen, bar room, a superb master suite

(fireplace and built-ins)

Four additional bedrooms

(and two and a half baths)

Complementing the main residence

(cutting gardens)

Specimen plantings

(pool)

Clay tennis court

(large awninged terrace)

Outstanding opportunities

(outdoor family enjoyment)

Recreation-filled entertaining

I thought you would never get here.

And I thought I could never leave.

That's the equation.

Balanced on the fulcrum of deep sleep.

Six times a night, probably.

And on the seventh sleep he rested.

And got up feeling great.

At least, the dream was over.

What do you suppose all that stuff means?

It is a code, certainly.

Code for what?

Perhaps a history.

You mean a true story?

More or less.

Why didn't you say so.

It is the story of his first assignment.

You got this from the records?

He is told to go "someplace."

This is a test?

But for keeps.

To see if he is careful.

To test his powers of observation.

To coin a phrase.

To teach him about himself.

Where is he?

In a kind of labyrinth.

Dark passageways.

Unknown destination.

Doors and stuff.

He is looking for something.

But he doesn't know what.

He will know it, when he finds it.

What about the real estate?

Code for something.

Why the recitals?

A memory test.

What about the dreams?

That is harder to explain.

Keep at it.

What is in memory is only a dream.

We can leave it at that.

Memory blocks anticipation.

Two sides of the coin.

Dreaming blocks out of the present.

Which is where the danger is.

It should coincide.

The phone call and the answer.

Or else it's too late.

Is he right about the man across the street?

Maybe, if he got the phone call on the way out.

The old one at the desk is not a possibility?

Don't forget about the artists.

"Shambles in the halls worn out clothes."

"Makes friends with the custodials."

"Tries to be invisible through modesty."

"And changes the world."

"Not perfectly, of course."

"Or permanently."

"Just long enough to distract you."

"To take your mind off things."

Very poetic.

He goes to the "labyrinth" on a trial assignment.

It is his first assignment.

A test of his courage and mind.

And a test of his training.

The "labyrinth" is probably just a house.

Probably imposing.

Maybe not.

Almost certainly he is alone.

He is looking for something in the house.

But he doesn't know what that something is.

There is danger involved.

He moves through the house cautiously.

Memorizing certain "landmarks".

In a code that he has been taught.

He supposes that ...

If he survives this test ...

He will be required to answer certain questions.

Give descriptions.

Remember what he has seen.

Remembering in code is more accurate.

Less fallible.

He knows the danger is real.

He has been trained for real danger.

And so the danger in this first assignment ...

This test ...

Has to be real.

There is a constant sorting ...

You mean, in this life ...

That he has not chosen ...

But that inevitably is his.

And this assignment is just the first ...

In what will be many versions of the sorting.

The sorting is irrevocable.

So the danger is real.

He moves toward the center of the labyrinth.

Toward the danger.

He must encounter illusions.

Tricks of the place.

That distract him.

And increase the danger.

Lapses of attention ...

Failings of wariness ...

Are indicated in references ...

To the world of dreams.

Suddenly ...

Perhaps, "finally,"

He is face to face with what he knows is the test.

It is a person.

"I thought you would never get here."

Yes.

There is surprise.

The recognition comes too late.

There is still surprise.

Don't forget the sudden end.

"I thought you would never get here."

That's what she said.

"And I thought so, too."

Without knowing where here is.

"You will know it, when you get there."

When the surprise comes.

"All the traveling seems wasted."

"You could have come straight here."

That's the danger.

The work of the artists is part of the secret.

Part of the secrecy.

The artist had worked on her?
For his benefit.
Benefit is the word.
To make her recognized.
The play lasts only a few seconds.
Just long enough to take the mind off business.
The business of staying alive.
"I thought you would never get here."
That's what she said.

SCENE THREE

AN ANSWER IS EXPECTED

An answer is expected.
Yes, Sir, it was just as I described.
He said there would be a dog at the window.
Can you imagine?
Can you blame me for being skeptical?
A mere boy.
I don't think he was ten years old.
He said there would be a dog at the window.
I didn't know what he meant, of course.
He meant a dog's face.
I guess a dog can be said to have a face.
The face of a dog.
And that it would be terrifying.
The face of a dog.
He kept saying that.
He was so confident.
Arrogant, if you don't mind me saying so.
That's the way I thought of it.
An arrogant, mere boy.
With this story of a dog at the window.
And that it would be terrifying.
Of course, I had to show him he was wrong.
Maybe wrong is not the word.
Show him I knew what he meant.
The man and his wife had a dog.
I think it was a pure bred.
Medium size and lots of long hair.
I don't know what that breed is.
I don't know much about dogs.
But sometimes they can be a little scary.
Especially the purebreds.
That self-confidence.
It's almost a human characteristic.
I guess that's why certain people like them.
And everyday, while I was there ...
They would take the dog for a walk.
Or out someplace with them.
And leave the boy at home.
I would be there with the boy.
We would be talking.
The way grown-ups and children talks.
Half paying attention.
Half pretense.
I would try to get a little information ...
About his background.

I knew then that it would be important later.
I would try to get the boy to talk to me.
Confidentially.
While the man and his wife were not there.
Try to get this mere boy to tell me something.
It was obvious that he had something to tell.
There was something about him ...
About his past ...
Something mysterious.
As though he had come from some other place.
Some place almost not human.
Maybe that's too much to say.
We would be talking.
This and that.
You know.
I say something.
He looks away.
Just distracted.
Or pretending not to listen,
It made me feel silly sometimes.
I would be looking for something to interest him.
A mere boy.
And he is pretending not to listen.
Or he is just not interested.
It was hard to tell.
God! ...
When I got that feeling that he was trying to humor me ...
It didn't happen much.
But it was hard to take.
Then, he would turn on me.
As though I had pushed it too far.
Can you imagine?
A mere boy impatient with an adult.
And he would say it again.
Say it as a kind of threat.
That idea about the dog at the window.
And when it comes, it is terrifying.
Finally, I began to think that there was something ...
wrong with him.
Something wrong with his mind.
You could never tell from the way he behaved.
Completely grown-up.
And not more than ten years old.
But, I understand that that can be possible.
Maybe, even typical.
When something is wrong with the mind.
The surface is more than ordinary.
This mere boy was more than ordinary.
I think we have to take that into account.
For positive or negative.
I mean, that's my feeling.
It's your decision, of course.
I'm just here to witness.
But it was an unusual assignment for me.
He is a mere boy.
And, he is more than ordinary.
So, to show him ...
To get his mind off of this idea ...
The idea that a dog would appear ...

So that maybe we could talk ---
Maybe I could find out something ---
I called him to the door one day ...
When they were coming back.
It was about noon, but very dark.
It had been raining, and it was going to rain again.
Everything was wet.
You know the place where we were staying, of course.
The cottage, they called it.
Way out there in the middle of nowhere.
God, how those English stand that climate I don't know.
The road stopped about fifty yards away.
It came out of the trees.
It came almost to the house.
And just stopped.
You'd think they would bring it to the door.
Especially in that climate.
So, whoever came had to stop the car and leave it.
About fifty yards away.
And walk the rest of the way.
Maybe it's that way to make it safe.
That's the only reason I could think of.
Otherwise, it makes no sense.
Stop the car and leave it.
Walk fifty yards through the wet grass.
It was never cut.
Like a neglected yard.
Not a field.
It must have been cut once upon a time.
While I was there it was about six inches high.
And in that climate it was always wet.
So, whoever came ...
There was always business at the door.
Wet shoes and the smell of things wet.
The reason I am saying this is that we watched them coming.
I called him to the door.
And we stood there in the door together.
Watching them coming toward the house.
They had taken the car.
For some reason.
I heard the car pull in and stop.
I called him to the door.
And we stood there in the doorway together.
And they got out of the car.
The man and his wife.
The man opened the back door of the car and leaned in.
And put the dog on a leash.
It was very dramatic.
In a way that's hard to describe.
That light.
That grey green wet light.
We watched them get out.
We watched the man take out the dog.
We watched the woman wait.
So that they would walk together.
They saw us, of course.
And waved in that silly way people do.
All of us living there together.
The man.

The woman.
This mere boy.
And me.
They know the assignment.
Except the boy, I guess.
We just stay there day after day.
Everyday the man and woman go out for two hours or so.
Some excuse.
Fresh air.
Or, when it's raining, into town for shopping.
Whatever.
Always the dog goes with them.
The boy never asks to go.
Never even asks.
And I would be left there with the boy.
And I would try to talk with him.
To find out something.
This was my assignment.
They would be gone for a couple of hours.
Then, when they got back, the day would go as usual.
They would cook a meal.
We would listen to the radio.
I would play chess with one of them.
Or, I would try to play checkers with the boy.
But he couldn't seem to concentrate.
The days passed.
It seemed like an eternity.
At night, after everybody went to bed, I would write.
Reports.
Which you have read, I guess.
I think there is nothing there.
Nothing in them.
I couldn't find out anything.
Except this story about the dog.
Which I tried to write.
But it was too hard to write.
I am not an author, you know.
We watched them approach through the wet grass.
We were standing in the doorway together.
And I said to him, "Is that the dog?"
He didn't even turn.
He just talked looking straight ahead.
And not very loudly.
Now that I tell it, it seems more like a meeting.
The kind you get used to in this business.
Two men at a bus stop.
The folded paper.
The whole quickness and the secrecy.
The sign.
Afterward the worry that you got it right.
You have to get out when you get older.
You can't trust your ears.
It happens so fast.
As you know.
One talks looking straight ahead.
And the other listens.
Just as the bus comes.
Or the taxi or whatever.
So there is always that noise, too.

One talks and the other listens.
The doors open and one gets on the bus.
The other looks at his schedule and his watch.
Waiting for the next bus.
It happens as the bus comes.
To block the view.
So you are hidden from the observers.
A few simple sentences.
In noise.
I think I got it right.
This was the same.
As if the man and his wife were the observers.
As if the pattern of the four of us together ...
Had just changed.
As if the sides had changed.
It was so brazen.
Looking straight ahead and talking.
It seems so unreal now.
So impossible.
A mere boy.
And a grown-up.
Talking about a dog.
Standing in the doorway together.
And talking about a dog.
He said it so perfectly.
Without hesitation.
No, I know that's what you think.
But you are wrong.
That's not the dog.
That's not what you will see before you leave.
You think that I am afraid of this dog.
You think that I am trying to tell you something.
Something that I don't understand.
But, you are wrong.
You'll see.
Like a grown-up talking.
I had the same sense of worry that I had heard it right.
When it happens that fast, you can't be sure.
The memory is like a dream.
That's why this is so hard to tell.
I had to pretend that nothing happened.
I had to greet them both and talk about the weather.
Help them at the door, as though I were the host.
I had to smell the wetness again.
We unpacked the shopping bags.
They said that they had met a friend of mine in town.
The message that the assignment was over.
I thought how strange it was that it should end just now.
Just when I thought I had a breakthrough.
When finally I had something to report.
The boy disappeared upstairs.
He left the three of us together.
Talking about the friend they had met in town.
It was as if he left us alone.
So that I could be sure I had got the message right.
And that was the last time I spoke to him.
I played some chess to spend the afternoon.
We listened to the radio and made some supper.
After supper the boy went straight upstairs.

Nobody said much then.
It was coming to an end, and nobody knew anything.
I won't take another assignment like that one again.
I prefer to be on the street.
Where the dangers are real, at least.
I tried to say in my report that I had something to tell.
Something that is too hard to write.
That's why I'm here, I suppose.
But the report stops before what happened the next day.
I would not like to have to write that down on paper.
After breakfast I packed.
I made the excuse that I had to be away for a few days.
That I had called a car.
What I had been instructed to say is that I would return.
In just a few days.
But I couldn't.
I couldn't say it.
They knew, of course.
They had met a friend of mine in town.
I could not lie in front of that boy.
I could not lie ...
Knowing that he would know that I was lying.
There is a limit to foolishness.
Even in this business.
I could not lie, knowing what was in store for him.
The assignment had ended.
Everybody knew it.
The cleaner done with, the better.
So, finally, I simply said goodbye.
He was standing in the doorway to his bedroom.
I had to pass the doorway on my way out.
He did not intend to come downstairs.
The pretense was ended.
The two of them were gone.
And the dog with them.
Another errand.
An excuse to be away.
My car came.
It pulled up at the end of the road.
Fifty yards away.
The driver did not get out.
As instructed.
I picked up my bags and closed the bedroom door behind me.
He was standing in the doorway to his room.
I said goodbye.
It was the only word possible.
He just looked at me.
I don't blame him.
I didn't think much of myself either by that time.
I must have been about halfway down the stairs.
I heard him say, "Be careful."
Those words were so unexpected they did something to me.
To my mind.
What happened next is like a dream.
I will say it once, here, in front of you.
Then, never again in my life to anyone.
What happened next is the reason I have resigned.
From the service.
What happened next has left a scar.

A scar that I hope no one will ever see.
I crossed the front room at the bottom of the stairs.
At the door I turned to take one last look.
You teach yourself to do that.
It is a form of cleaning up your memory.
That last look.
In case anyone should ask.
In case you should ever need it.
And in the window on the right I saw it.
A dog was looking in the window.
I could see just the face above the sill.
Just looking.
Jesus, what am I doing here.
Just a dog looking in the window.
And it was terrifying.
Just like he had said.
There was a coldness in the room.
I hope I will never feel that feeling again.
I started running toward the car.
A grown man, running.
And there was no sound, anywhere.
Until the car started.
I had the feeling that I would never get there.
I had the feeling that the car would leave.
Before I got to it.
And that I would never stop running.
Ever.
What happened next has already been described.
It is in my record.
Thank you.
This has been very helpful.
We would appreciate your confidentiality, of course.
Stories like the one you have just told ...
Become more important later.
Later in one's life.
They become more important.
Just as the urgency seems lessened.
The basic equation of old age.
More important to be told.
Less important to be kept back.
We appreciate your understanding of this as of now.
Your services have been more than excellent.
But, let us stress again the warning.
Before you are excused to go.
The story is more or less what we expected.
It has been told in other forms.
It verifies opinion.
It is the reason we are here.
The more cause, then, that it should rest with you.
If we may be somewhat dramatic in speaking of it ...
You should take it to your grave.
Yes, Sir.
(The witness turned and left the room.
He had moved into another lifetime.
They needn't worry about his later years.
They could put him and his story to bed together).

Donnerstag, 6. 2. 1992
Technische Universität Hörsaal H 107
18.00 Uhr

PATRICK KOSK

Vortrag

Eintritt frei

Donnerstag, 6. 2. 1992
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

LA MONTE YOUNG

Prelude in f minor

Sarabande

Canon

Study I

Study II

Study III

* * *

The Piano Sound from Vision

Piano Piece for David Tudor No. 2

Composition 1960 No. 13

1831 to H. F.

Joseph Kubera (Klavier)

LA MONTE YOUNG: Klaviermusik bis 1960

Der erste Klang, an den ich mich erinnere, war das Geräusch des Windes, der durch die Ritzen unseres Blockhauses strich; ich habe dies stets unter die wichtigen frühen Erlebnisse gezählt. Es war furchteinflößend und herrlich und geheimnisvoll; da ich es nicht sehen konnte und nicht wußte, was es war, fragte ich meine Mutter stundenlang darüber aus.

In meiner Kindheit gab es vier verschiedene Erfahrungen von Klängen konstanter Tonhöhe, die meine musikalischen Gedanken und meine Entwicklung beeinflußt haben: die Geräusche von Insekten; die Klänge von Telephonmasten und Motoren; Klänge, die von entweichendem Dampf erzeugt wurden (Teekessel, Zugpfeifen); schließlich Klanggebilde, die in bestimmten Landschaftsformationen entstehen, wie etwa Canyons, Täler, Seen und Ebenen. Der erste lang gehaltene einzelne Ton von konstanter Tonhöhe, ohne Anfang oder Ende, den ich als Kind hörte, war der Klang der Telephonmasten – das Summen der Drähte. Das war von großem Einfluß auf den weiträumigen, getragenen Stil von Werken wie *Trio for Strings* (1958) und *Composition 1960 Nr. 7 (B und Fis "To be held for a long time")*.

Für die Zwölftontechnik war ich vielleicht prädisponiert, denn auf meiner High School unterrichtete Clyde Sorenson Harmonielehre, der an der UCLA bei Arnold Schönberg studiert hatte. 1953 ging ich auf das LA City College und nahm dort Unterricht bei Leonard Stein, dem bekannten Pianisten und ehemaligen Assistenten Schönbergs. Ich war von Stein beeindruckt und begann, Komposition und Kontrapunkt bei ihm privat zu studieren. Stein eröffnete mir ein breiteres Spektrum Neuer Musik, und allmählich ging ich immer mehr im Werk Anton Weberns auf. Von 1956 an schrieb ich mit Begeisterung in serieller Technik, doch 1957–58 erwog ich Gründe dafür, aus dem Zwölftonsystem auszubrechen. Ich fühlte, daß das System enorme Möglichkeiten barg, die Struktur jedoch unendlich viel mehr Formen annehmen könne. In meinem Oktett *for Brass* (1957) begann ich – noch im seriellen Stil – sehr lange Töne einzuführen. Im Mittelabschnitt wurden Noten für verhältnismäßig lange Dauern gehalten. Nichts anderes ereignete sich außer der gelegentlichen zeitlichen Überlappung langdauernder Töne. Es gab auch Momente des Schweigens, dann setzte wieder ein anderer lang gehaltener Ton ein. Diese Technik wurde im *Trio for Strings* verfeinert und perfektioniert, dessen Töne längerer Dauer, bei stärkerer Betonung der Harmonien nahezu jede Ähnlichkeit mit einer „Melodie“ ausschlossen. Die Permutationen der seriellen Technik implizieren in erster Linie eine Strukturierung nach bestimmten Ordnungen. Diese beziehen sich auf Linien oder „Melodien“, während die zunehmende Bedeutung zusammentreffender Frequenzen oder „Harmonien“ in meinem Werk die Möglichkeit einer Anordnung nach „Hauptwerten“ in Bezug auf die Anzahl der zusammen auftretenden Frequenzen und die Beziehung dieser Frequenzen zueinander voraussetzen.

Bei lang gehaltenen Tönen ist es leichter möglich, die einzelnen Harmonien voneinander abzugrenzen und ihnen zuzuhören. Sie geben dem musikalischen Grundmaterial eine größere Bedeutung und eröffnen zusätzliche Möglichkeiten, mit ihnen zu arbeiten und weitere, mit ihnen verbundene Töne einzuführen. Der Gebrauch des „langen Haltens“ von Tönen ist eines der Grundprinzipien meines Werkes geworden. In meinen *Selected Writings* (München 1969) weise ich darauf hin, daß das Stimmen eine Funktion der Zeit ist. Wollen Naturwissenschaftler eine Vergleichsmessung zweier oder dreier in der Zeit periodischer Ereignisse machen, so werden sie desto mehr Informationen über die Beziehungen dieser Ereignisse untereinander sammeln können, je größer der Beobachtungszeitraum ist. Genau das passiert auch beim Stimmen; gleich, ob die Frequenz mit einem Frequenzmesser, einem Oszillographen oder mit dem Ohr bestimmt wird – der Grad der erreichbaren Genauigkeit wird stets von der Dauer der Analyse abhängen, d. h. von der Dauer des Stimmens. Zum Beispiel ist ein „drone“ – ein Bordun – wie eine Frequenzkonstante, und wenn dieser „drone“ durch die gesamte Komposition hindurch gehalten wird, können sehr feine Stimmungsverhältnisse mittels dieser Konstante erzielt werden, dieser festen Referenz, auf die man immer wieder zurückkommen kann wie beim Bordun der klassischen indischen Musik. Die indischen Skalen bilden das umfassendste Tonleiter-System der heutigen Welt. Alle Tonleitern und Modi, die in der westlichen und östlichen Musik Verwendung finden, sind Abkömmlinge derjenigen der indischen Musik. Wahrscheinlich entwickelte sich diese Vielfalt im Zusammenhang mit dem Einsatz des „drone“. So führte auch mich meine spätere Arbeit mit Klangumgebungen von kontinuierlich durchgehaltener Frequenz zu meinem Konzept des *drone-state-of-mind*. Diese Klangumgebungen bewirken einen „drone“-Zustand des Nervensystems, indem sie periodische Strukturen verankern, die die inneren Bilder der Strukturen der schwingenden Luftmoleküle außen sind, die das Trommelfell erregen und Impulse durch das gesamte Nervensystem senden. Ist dieser *drone-state-of-mind* einmal erreicht, sollte der Geist auf ganz außergewöhnliche Forschungsreisen, in vollkommen neue Richtungen gehen können, denn er besitzt immer einen Bezugspunkt, auf den er zurückkommen, auf den er sich beziehen kann; er kann vielleicht in komplexere Arten verfeinerter Beziehungen eindringen als im Normalzustand. Wenn dagegen die Töne nur winzig kleine Punkte bilden, kann man sie praktisch nicht vergleichen. Warum entwickelte sich der Pointillismus zusammen mit der Feststellung der Gleichberechtigung aller zwölf Töne? Komponisten wie Webern, Boulez oder Stockhausen schrieben diese kleinen, in der Zeit verteilten Punkte. Die tonalen Aspekte wurden heruntergespielt und die demokratischen Aspekte aufgedeckt und betont; wahrscheinlich weil es in diesem System so unharmonisch schien, die Töne lange Zeit auszuhalten. Im Gegensatz dazu bot mir dieses „lang aushalten“ die Grundlage für die Entwicklung meines musikalischen Ausdrucks und letztlich das Licht, das den Weg zu meinem späteren Werk über Stimmung und richtige Intonation erleuchtete.

Prelude in f minor (24. März 1957)

Geschrieben wurde das *Prelude in f minor* einige Zeit nachdem ich meinen Weg mit den *Five Small Pieces for String Quartet* (1956) und den *Variations for Alto Flute, Bassoon, Harp and String Trio* (1957) zu finden begann, als Aufgabe im 5/8-Takt in der Klasse für barocken Kontrapunkt an der UCLA bei Dr. Robert Stevenson. Dr. Stevenson war ein außergewöhnlicher Musiker und Gelehrter, und ich verdanke all die Schönheit dieses Werkes seiner Anleitung. Das *Prelude in f minor* ist ihm gewidmet und bis zum heutigen Tag eine meiner Lieblingskompositionen geblieben.

Sarabande (1959)

Während ich dies schreibe, bin ich nicht sicher, wann genau die *Sarabande* entstanden ist. Frühestens könnte es im Herbst/Winter 1958, spätestens wohl im Frühling 1959 gewesen sein. Die *Sarabande* entstand als Aufgabe in der Fortgeschrittenen-Kompositionsklasse in Berkeley bei Dr. Charles Cushing. Die Aufgabe war, ein Werk in barocker Tanz-Form bei Verwendung einer „modernen“ Tonleiter zu schreiben. Die von mir verwendete Tonleiter war *B, C, D, Es, Fis, G, B, H* und die Harmonien beruhten fast ausschließlich auf Moll/Dur-Septakkorden wie *C/Es/GB, G/H/D/Fis und B/D/Fis/Ais..* Wie beim *Prelude in f minor* war mir die Muse günstig gesonnen und ich schrieb ein Werk von rätselhafter, fremder Schönheit, die gänzlich von mir stammt. Ich fühle, daß wir in der *Sarabande* und im *Prelude in f minor* den Urschleim aufbrodeln hören können, dem die genetischen Ursprünge der langsamen und klassischen Abschnitte des *The Well-Tuned Piano* entstammen.

Canon (24. April 1957)

Canon ist für die Kompositionsklasse Dr. Boris Kremenlievs entstanden und unterscheidet sich von meinen anderen Werken der mittleren bis späten 50er Jahre (z.B. *Five Small Pieces for String Quartet* (1956), *Variations for Alto Flute, Bassoon, Harp and String Trio* (1957), *for Brass* (1958) und *Trio for Strings* (1958)) durch das Fehlen des stilistischen Mittels lang gehaltener Noten, das für mich typisch wurde, und zeigt meine Begeisterung für den Kontrapunkt, auf serielle Techniken angewandt, so wie er in den Werken Schönbergs und Weberns entwickelt worden ist. Es ist eines der wenigen Beispiele melodischer Schreibweise außer in den „barocken“ *Preludes* und *Fugues* (1957), der *Sarabande* (1959) und den *Piano Studies I, II and III* (1959).

An der UCLA spielten Dennis Johnson und ich es für die Kompositionsklassen. Bei meiner 30-Jahre-Retrospektive in New York 1987 wurde es von April Chapman und Johnny Reinhard als Duett für Fagott und Kontrafagott aufgeführt. Ivar Mikhashoff führte es als Piano-Solo-Stück auf dem Almeida-Festival 1989 und dem North American New Music Festival in Buffalo, N.Y. 1990 auf.

Study I for Piano (18. Januar 1959)

Ich schrieb *Study I for Piano* in Seymour Shifrins Kompositionsklasse während meines ersten Semesters in Berkeley im Herbst 1958. Gleich nachdem ich mein *Trio for Strings* beendet hatte (September 1958), zeigte ich Seymour Shifrin stolz die Partitur, sobald ich ihn traf. Nach gründlicher Prüfung des *Trios* (siehe die Anmerkungen zu *Trio for Strings*) sagte mir Seymour grundsätzlich, daß ich Musik wie ein achtzigjähriger Mann schreibe, daß ich Linien und Höhepunkte, Lebendigkeit und Jugend hineinbringen solle und er, sollte ich weiterhin Musik wie das *Trio* in seiner Klasse vorlegen, mir kein Zeugnis geben würde. Deshalb komponierte ich *Study I for Piano*, um ihm zu zeigen, daß ich tatsächlich Musik schreiben kann, die deutlicher traditionelle Elemente integriert. Die langsamen Teile sind dem Stil des *Trio for Strings* entsprungen und weisen noch deutlicher als die *Sarabande* und das *Prelude* voraus auf die langsamen Teile von *The Well-Tuned Piano*, während die schnellen Passagen von Stockhausens „so schnell wie möglich“ inspiriert sind und auf die Klangwolken des *Well-Tuned Piano* verweisen. Obwohl Seymour ein Protegé von Sessions und sehr interessiert an melodischen Linien war (wie in Schenkers Analyseverfahren), fühlte ich, daß ich keinen weiteren Schritt zurück gehen konnte, um dieses Werk für ihn zu verfassen und trotzdem beim Kompositionsprozeß inspiriert zu bleiben.

In Seymours Klasse war auch David del Tredici. Er war zu jener Zeit ein sensationeller Pianist, sodaß *Study I for Piano* für ihn geschrieben war, für Konzerte und eine Radioaufführung im KPFA bald darauf. Yvar Mikhashoff spielte die europäische Erstaufführung 1989 beim Almeida Festival. Joseph Kubera führte das Werk bei New Music America Montreal 1990 und 1991 in New York auf.

Study II for Piano (Im Frühling 1959 begonnen; nicht beendet)

In meinem zweiten Jahr in Seymour Shifrins Kompositions-Klasse für Fortgeschrittene begann ich *Study II for Piano* zu schreiben. Stephen Bishop, ein anderer herausragender junger Pianist damals in Berkeley, sollte es beim KPFA uraufführen. In jenem Semester beendete ich das Werk nicht, und obwohl ich jetzt damit zufrieden bin, wenn es unabgeschlossen aufgeführt wird – solange es von den *Studies I and II* umgeben ist – spielte er es, aus welchen Gründen auch immer, damals nicht. Yvar Mikhashoff besorgte die amerikanische Erstaufführung beim North American New Music Festival in Buffalo 1990. Joseph Kubera spielte *Study II* bei New Music America Montreal 1990 und in New York 1991.

Study III for Piano (3. September 1959)

Ich schrieb dieses Werk in Karlheinz Stockhausens Kompositions-Seminar bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1959. Das gesamte Stück beruht auf der Zahl „Sieben“, und Stockhausen brauchte einen ziemlich großen Teil seines Unterrichts, um über meine Ideen und wie ich mein Werk komponieren würde zu diskutieren. Eines, was ich niemals vergessen werde, ist, daß am Tage vor dem Konzert mit den Arbeiten aus Karlheinz' Seminar David Tudor, der mein Stück spielen sollte, die Partitur verlor und sie erst einen Tag nach dem Konzert wiederfand. Es ist viel über diese *Study* gesagt und geschrieben worden, obwohl sie sehr selten aufgeführt worden ist. Aki Takahashi hat mir mitgeteilt, ihr Bruder Yuji habe alle drei *Studies* in Tokio gespielt, doch ich selber habe sie erst vor kurzem gehört. Yvar Mikhashoff spielte die amerikanische Erstaufführung beim North American New Music Festival in Buffalo 1990.

The Piano Sound from Vision (12. November 1959)

Vision und *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* waren meine ersten „instruction scores“. Beide Partituren nutzen sprachliche Mittel, *Vision* darüberhinaus graphische und herkömmliche Notation. *Poem* war meine erste Komposition, die ich nur in Worten niederschrieb, und damit der Vorläufer meiner Konzept-Kompositionen von 1960. *The Piano Sound from Vision* war erst als Teil von *Vision* gedacht, das an einem Nachmittagskonzert am 2. Dezember 1959 in der Hertz Hall des Departments for Music der University of California in Berkeley. *The Piano Sound from Vision* ist von den Klängen inspiriert, die ich bei der interpretativen Realisation einer graphisch notierten Partitur durch David Tudor in einem Konzert in Darmstadt im Sommer 1959 hörte. Im Winter 1960–61 nahm Robert Dunn mehrere Realisationen von *The Piano Sound from Vision* auf einigen Bändern auf, spielte sie dann zusammen ab, folgte dabei der Zeitstruktur des *Poem* um die Dauern der Einsätze und die Gesamtdauer für eine Performance zu bestimmen, die als Klanghintergrund für meine *Lecture 1960* diente, die ich in Richard Maxfields Appartement, 340 88th Street in New York als Teil seines Kurses Elektroakustischer Musik hielt, der von der New School for Social Research unterstützt wurde. Ich bin begierig danach, die erste Konzertaufführung von *The Piano Sound from Vision* als eigenständiges Werk zu erleben.

Piano Pieces for David Tudor Nr. 2 (Oktober/November 1960)

Die *Piano Pieces for David Tudor Nr. 1, 2 and 3* sind Teil meiner *Compositions 1960*, die 1963 in *An Anthology* in New York erschienen sind. Ich war sehr beeindruckt von den Interpretationen graphischer Partituren durch David Tudor 1959 in Darmstadt und wollte Arbeiten für ihn schaffen, die seine Fähigkeiten als herausragender Interpret herausfordern würden.

Ich betrachte meine Kompositionen aus dem Jahre 1960 als einen der Anfänge der Konzeptkunst. Henry Flynt bezog sich auf meine *Compositions 1960*, als er den Begriff „concept art“ prägte; Henry begann damals ein Œuvre zu schaffen, das nur nach seinen eigenen Kategorien beschrieben werden kann. Obwohl die Kompositionen von 1960 einzigartige Ereignisse waren und in diesem Sinne den Events und Happenings verbunden sind, werden sie am eindrucksvollsten in einem normalen Konzert aufgeführt. Tatsächlich handelte es sich um eine soziale Aussage, zum Teil von der spezifisch akademischen Atmosphäre damals an der University of California in Berkeley angeregt. Kurze Zeit nach dem 16. September, noch bevor ich im Oktober die *Piano Pieces for David Tudor* schrieb, zog ich von San Francisco nach New York, wo ich zunächst kurz in Brooklyn lebte und dann für eine Weile in einem Studio in der Bank Street 119, wo ich die Arbeit an den *Compositions 1960* fortsetzte.

Das *Piano Piece for David Tudor Nr. 2* ist das vielleicht spartanischste der drei. Hier fühlte ich, daß das Werk große Fähigkeiten erfordert, um es gut aufzuführen und gleichzeitig sehr deutlich David Tudors kryptische Persönlichkeit dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß wahrscheinlich die meisten Hörer sich überhaupt nicht werden vorstellen können, worum es in dieser Komposition überhaupt geht.

Composition 1960 Nr. 13 (9. November 1960)

Phyllis Jones war eine ausgezeichnete Pianistin. Wahrscheinlich kam mir der Gedanke zur *Composition 1960 Nr. 13*, als ich Phyllis Jones in einem Nachmittagskonzert in Berkeley, bei dem meine Komposition *Poem*, eine Kammeroper in einem Akt (eine Realisation von *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.*) aufgeführt wurde, Beethoven spielen hörte. Der Beethoven war nur einer von vielen Programmpunkten in der Kammeropernversion von *Poem*; mit Bandaufnahmen der Klänge aus *2 sounds*, jemandem in einem Gang, der Eier briet, einem Mädchen, das im Schlafsack in einem anderen Gang lag, mit meinem Jahrgang und Gardner Rusts Klasse, die alle aus ihren Büchern lasen, mit dem Künstler Bruce Connor, der mit einer Grille in seinem Schuh durch das Publikum ging und Druckwerke verteilte, jemandem, der Staub saugte, mit mir, der durch die Zuhörerreihen lief und immer wieder „Grün“ in einen Eimer rief und vielem anderem. Phyllis war besonders musikalisch und spielte alles mit tiefem Gefühl. *Composition 1960 Nr. 13* ist eines meiner eher konzeptuellen Werke. Obwohl es ein frühes Beispiel für die

als „appropriation art“ bekannt gewordene Richtung darstellt, hielt ich diesen Aspekt des Werkes für einen Nebeneffekt, da mein eigentliches Interesse bei der *Composition 1960 Nr. 13* in der Förderung des höchsten Aufführungsstandards lag, um die edelsten Eigenschaften und Bestrebungen des Interpreten zur Geltung zu bringen.

(arabic numeral (any integer) (to Henry Flynt) (April 1960)

arabic numeral (any integer) ist eine meiner bekanntesten der radikalen frühen Arbeiten. Sie besteht allein aus einem wiederholten Unterarm-Cluster bei Aufführungen auf dem Klavier oder wiederholten Schlägen auf einen Gong. Es kann aus jeder beliebigen Anzahl von Clustern oder Schlägen (darunter auch einem einzigen) bestehen, die Zahl wird vom Interpreten vor dem Konzert gewählt und auf dem Programmzettel gedruckt, z. B. *1066* (to Henry Flynt) im Fall von 1066 Clustern oder Schlägen. Das Werk zeigt einen Beginn des Mainstream- oder „hard core“-Minimalismus, der auf wiederholten rhythmischen Zellen beruht wie er von Terry Riley mit *In C* 1964 eingeführt und von Reich, Glass und anderen fortgesetzt worden ist. Ich begann im April 1960 das Stück bei einer improvisierten Probe der Ann Halprin Dance Company in Marin County zu spielen, bei der Terry Riley und ich musikalische Co-Direktoren waren. Es war wirklich hypnotisierend und wie bei vielen der „wilden Klänge“, die ich in jener Zeit komponierte und aufführte, hatte ich das Gefühl, daß ich (vgl. *Lecture 1960*) „in den Klang hinein gelangen“ könne. *Arabic numeral (any integer)* wurde zum Zugstück, garantierte volle Häuser und war bei Performern in den frühen 60er Jahren sehr beliebt. Das Stück ist sehr schwer gut aufzuführen, und obwohl ich darauf achtete, die Partitur nur in die Hände der besten Interpreten zu geben, war das Stück so gefragt, daß manche Musiker es allein nach der Lektüre der sensationellen Rezensionen aufzuführen versuchten. Ich führte es selber auf, und in Europa und den Vereinigten Staaten gab es Interpretationen von David Tudor, Toshi Ichianagi, Cornelius Cardew, Amalia Rosati, Nam June Paik, Peter Yates, John Cale und auf vielen Fluxus-Festivals.)

La Monte Young

Deutsche Übertragung: Red.

[Anmerkung: dieses Werk wurde nicht aufgeführt]

Freitag, 7. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

JEAN-CLAUDE ELOY

Libérations, 1. Zyklus

Erkos

* * *

Butsumyôe

Sappho Hikétis

In *Erkos*: Junko Ueda (Stimme, Satsuma-Biwa, Schlagzeug)

In *Butsumyôe*: Yumi Nara (Vokal-Solo, gesungene/gesprochene Rezitation), Fatima Miranda (Begleitung: Gesang, Schreie, Schlagzeug)

In *Sappho Hikétis*: Fatima Miranda (Erste Stimme), Yumi Nara (Zweite Stimme; Metall-Schlagwerk)

Jean-Claude Eloy (Elektroakustik, Klangregie)

JEAN-CLAUDE ELOY: Libérations – 1. Zyklus

Libérations ist noch im Entstehen begriffen, ein „work in progress“, das 1989 begonnen wurde und einmal zahlreiche Zyklen umfassen soll. Jedes Werk gruppiert sich um einen Interpreten oder eine Interpretin (bzw. mehrere) und um eine geschichtliche Persönlichkeit (bzw. Persönlichkeiten), die ein schriftliches Zeugnis ihres Ringens, ihrer Kämpfe, ihrer Leiden, ihres Scheiterns und ihrer Begeisterung hinterlassen haben, das um Probleme der „Freiheit“ und all der Widersprüche, die sie umstellen, kreist. Es ist also weniger die errungene „Freiheit“, auf die sich diese Werke beziehen, als die *Geste der Befreiung selber* (oberhalb der Freiheit, um an die Analyse Hannah Arendts anzuknüpfen) in ihrer dramatischen Spannung, wenn sie einer Unterdrückungssituation entspringt und sich als Rebellion oder Gebet, Schrei, Appell oder Flehen zeigt.

Die „Befreiungen“ manifestieren sich durch drei Haupt-Räume hindurch: jenen des Kampfes und der sozialen Umstürze, jenen der Mystik und der Religion und jenen der manifesten, übertragenen oder unterbewußten Erotik.

Zusätzlich sind alle Stücke in eine Art „Mandala-Symbol“ eingebunden, unterteilt in fünf „Themen“: Einsamkeit, Unterdrückung, der Weg, Befreiung, Unermeßlichkeit.

Dieses Mandala ist von zwei Gegensatzpaaren ausgehend gebildet (Einsamkeit – Unermeßlichkeit, Unterdrückung – Befreiung), die sich um einen zentralen Pol drehen (der Weg).

Der 1. Zyklus wird von drei Teilen gebildet:

- *Erkos* („Gesang“, „Lobpreisung“); ein Gebet an die Göttin.
- *Butsumyôe* („das Ritual der Reue“); der dramatische Bericht einer Frau, die sich auf der Schwelle des Alters von ihrer Vergangenheit befreit.
- *Sappho Hikétis* („die flehende Sappho“); ein wahrhaftiger, grausamer, ängstlicher und rebellischer „Schrei“, ausgestoßen von der berühmten griechischen Dichterin und Priesterin.

Die Werke des 1. Zyklus' sind also, an der Nahtstelle von Eros und Religion, mit mythischen Gestalten und historischen Persönlichkeiten des Altertums verbunden.

Der 2. Zyklus (*Rosa, Sonia...*) ist gegenwärtig im Entstehen und entwickelt sich um die große Persönlichkeit Rosa Luxemburgs.

Der 3. Zyklus (...*Gaia, Ea...*), gleichfalls im Entstehen, bezieht sich auf die neuzeitliche Wiederentdeckung des Kultes der GöttIn (nach aktuellen amerikanischen Texten der öko-feministischen Bewegung).

Der 4. Zyklus, der sich in Vorbereitung befindet, beruht auf einem Korpus spanischer (und lateinischer) Autoren (Hl. Theresa von Avila, María Zambrano, Seneca, Hl. Johannes vom Kreuze).

Weitere Zyklen, noch im Stadium der Recherche, beziehen sich auf so verschiedene Persönlichkeiten wie Bakunin, Meister Eckhart, Hallâj, Alexandra David-Neel, Louise Michel u. a.

Jeder Zyklus ist auf einen bestimmten (oder mehrere) Solisten zugeschnitten, in einer spezifischen Klangumgebung, die ihn von den anderen unterscheidet. Ihre Gesamtheit schreitet voran wie die Etappen eines Weges: das ewige Streben von Männern und Frauen nach Befreiung, das immer wieder von vorne beginnt, auf vielerlei Wegen versucht wird; von Berühmten und Unbekannten, von historischen, mythischen, selbst allegorischen Gestalten; oftmals anti-dogmatisch, anti-autoritär – darum verfolgt...

Erkos (1991)

für Stimme, Satsuma-Biwa, Schlagzeug und Zuspielband

Elektroakustische Realisation: Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln, in Koproduktion mit dem Institut Français Köln
Sanskrit-Sprachberatung: Usha Shastry, Annie Montaut

Das indo-europäische Wort „Erkos“ bedeutet „Gesang“ bzw. „Lobpreisung“; es ist dem Sanskrit-Wort „Arkas“ verwandt („Hymne“, „Gesang“, „Strahlung“) und dem tocharischen „Yarke“ („Verehrung“, „Gedenken“).

Die verwendeten Texte (in Sanskrit) gedenken der Göttin, der Mutter aller Kräfte, wie die indische Philosophie sie hat empfangen lassen. Es sind einige kurze Fragmente der Devî-Upanischaden und aus dem Devî-Mâhâtmya.

Die Inspiration für dieses Werk ist die Solistin Junko Ueda. Sie ist Schülerin der großen Kinshi Tsuruta, bei der sie die Satsuma-Biwa erlernte, und des Mönches Kôshin Ebihara (Shômyô-Gesang), studierte in Indonesien die Vokaltechniken der Gamelan-Musik. Dabei ist sie in westlicher Musik (Klavier, Komposition) ausgebildet; Junko Ueda ist ein lebender Beweis für einen nicht-destruktiven interkulturellen Austausch, für den ich arbeite und streite.

Der Interpret und seine verschiedenen vokalen und instrumentalen Fertigkeiten wurden zunächst umfassend gesampled:

- Stimme mit voller Kraft „herausgeschleudert“, mit Akzenten und unterschiedlichen Verzierungen, die mit der Stimmritze, dem Rachenraum usw. erzeugt werden
- Sehr gebundene Stimme, mit langem Atem, langsames Umkreisen eines relativ feststgelegten Tones; sehr ruhig und kontemplativ
- Lautäußerungen bei geschlossenem Mund

- Saiten der Satsuma-Biwa, mit einem großen Plektron angerissen (die Satsuma-Biwa ist dasjenige Instrument, welches den traditionellen epischen Gesang begleitet)
- Geräuschhafte Klänge, die durch Reiben auf den Saiten, mit dem Holz des Instrumentes usw. erzeugt werden
- Unban (eine Metallplatte, die beim Anschlagen ein komplexes Klangspektrum besitzt; in Tempeln verwendet)
- usw.

Anschließend sind all diese Klänge in einem Studio be- und verarbeitet worden, das die zahlreichen Möglichkeiten sowohl der Analog- als auch der Digitaltechnik bietet: in einem solchen Prozeß dient das Studio nicht mehr als „Generator“, sondern als „Transformator/Multiplikator“.

In *Erkos* sind fünf Teile zu unterscheiden:

- Introduction* (rein elektroakustisch)
- Biwa 1*
- Unban* mit Stimme (javanische Gesangstechnik)
- Biwa 2* (mit speziell angepaßter Geräuschtechnik)
- Chœurs*: Stimmen, die – ausgehend vom Shômyô-Gesang, gemäß der „Iro“-Praxis verziert – entwickelt und transformiert worden sind; die Klangmassen stammen aus der bis zu 150-fachen Vervielfältigung der Solo-Stimme, in vielfacher Polyphonie.

Erkos, Junko Ueda gewidmet, ist ein Auftragswerk des WDR in Köln, wo es auch am 10. 5. 1991 uraufgeführt worden ist. Die gesamte elektroakustische Realisation geschah im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln, in Koproduktion mit dem dortigen Institut Français.

DIE TEXTE ZU *ERKOS*

Zum dritten Teil

[...] Ich finde Zuflucht
Bei der flammengefärbten Göttin,
Bei der Göttin, aufleuchtend
In ihrer Glut!

Bei der Göttin, strahlend wie die Sonne [...]

Aus: Devî-Upanischaden II (Hymne)

[...] Sie hat als Form die Zeit
In all' ihren Erscheinungen;
Vor ihr neige ich mich
Und besinge sie ohn' Rast und Ruh'!

Ja, dich besinge ich, Göttin,
Die zernichtet das Leiden,
Die Glück gibt, Befreiung;
Du Unendliche, du Siegesreiche,
Du Reine, du Schützende,
Du Wohlwollende, die du zu Teilen
Deine Wohltaten gibst! [...]

Aus: Devî-Upanischaden IV (Hymne)

[...] Der Göttin, die herrschet
Über den Seelenfrieden
Aller Geschöpfe,
Heil ihr, Heil!

Der Göttin, geheißen:
Kenntnis seiner selbst,
Bekannt allen Geschöpfen,
Heil ihr, Heil!

Der Göttin, die herrschet
Im Dunkel und Licht
Aller Geschöpfe,
Heil ihr, Heil!

Der Göttin, die herrschet
Über die kosmische Kraft
In allen Geschöpfen,
Heil ihr, Heil! [...]

[...] Wissenschaft, Magie,
Weisheit und Herkommen;
Du bist auch der Irrweg,
Göttin und Dämon in Eins!

Du, die Natur
Nach der die Elemente sich ordnen,
Du bist die Nacht der Zeiten,

Die Große Nacht,
Der gräßliche Irrgang!

Du bist die Pracht,
Du bist die Allgewaltige,
Du bist die Keuschheit, der Verstand!
Das Erwachen ist dein Geschmeide,
Demütigung, Wohlstand,
Befriedigung, Besänftigung,
Geduld!
Das sind deine Namen! [...]

Aus: Devî-Mâhâtmya (Erster Gesang)

Butsumyôe (1989) für Vokal-Solo/Rezitation und Begleitung

Japanische Sprachberatung: Eiko Kasaba, Shinju Kobayashi, Yumi Nara.

Butsumyôe ist ein langes Vokal-Solo – für eine Stimme, die singt, spricht, schreit, die mit unterschiedlichen Techniken moduliert und von der Begleit-Stimme sowie den diversen Schlaginstrumenten (die von den beiden Sängerinnen gespielt werden) interpunktiert wird.

Ausgehend von dem Text Saikakus habe ich unter Verwendung der originalen Sprachgestalt (dem alten japanischen Dialekt aus Osaka) mich bemüht, die expressiven Möglichkeiten jedes einzelnen Wortes zu verstärken, um aus den abendländischen Gesangstechniken weitere Möglichkeiten herauszuzwingen: besonders in dem schwierigen Grenzbereich zwischen „gesungen“ und „gesprochen“.

Man empfiehlt uns immer wieder das Schönbergsche Modell des „Sprechgesanges“. Doch man vergißt dabei, daß in Asien seit langen Zeiten diese Techniken entwickelt und beherrscht wurden – im Okzident nur von Wenigen der Erforschung für Wert befunden.

Für dieses Werk sind zusammen mit Yumi Nara zahlreiche Möglichkeiten der Lautäußerung, der Klangfärbung usw. gefunden worden, die alle zur „Expressivität“ zusammengefügt werden: „zum Bauch hin“ gesungen, gesprochen/moduliert, gesprochen/gleitend, gleitend/vibrierend, vibrierend/scharf akzentuiert (attacca), gleitend/vibrierend – nichtvibrierend, vibrierend/breit gesungen, gesungen mit Muskelanspannung im Rachenraum, gesungen mit Muskelanspannung im Bereich der Nase, Schreie – gleitend/gesungen usw.

Dieses Werk ist das einzige des ersten Zyklus', das sich an einen erzählerischen Zusammenhang anlehnt.

Die dramatische Situation: Eine gealterte Frau erzählt von den Stationen ihres bewegten Lebens, ihren Schwierigkeiten angesichts der sozialen Konventionen ihrer Zeit; von der mangelnden Freiheit des Sittenkodex' und der daraus resultierenden sozialen Spannungen, die sie erst in die gehobene, dann zunehmend in immer erniedrigendere Formen der Prostitution führten. Auf der Schwelle zum Tode besucht sie einen Tempel, der seiner fünfhundert Buddha-Statuen wegen berühmt ist, von denen die Überlieferung sagt, daß jeder Besucher in ihnen einen Verwandten wiedererkennt. Zu ihrer Überraschung erinnert sie jede Buddha-Statue an einen ihrer zahllosen Liebhaber.

Der Autor: Saikaku³⁷, der lange Zeit als leichter, unmoralischer Schriftsteller betrachtet wurde, gilt heute als großer, klassischer japanischer Autor. Als scharfer Sozialkritiker, doch auch Poet und feiner Humanist, ist er der Freund jener freieren Menschen, die angesichts einer engherzigen Gesellschaft voller Tabus (die Unterdrückung hervorbringt) ihrer Phantasie leben möchten.

Butsumyôe ist Yumi Nara gewidmet. Es wurde am 24. 10. 1989 auf dem Festival d'Automne in Paris uraufgeführt und ist eine Produktion des Festival d'Automne mit Unterstützung des Französischen Kulturministeriums.

DER TEXT ZU *BUTSUMYÔE*

Der Text ist dem vierten Kapitel „Fünfhundert Rakan, von denen jeder mich an einen Liebhaber erinnert“ des sechsten Buches von Ihara Saikakus Roman *Koshoku Ichidai Onna* – „Das Leben einer Wollüstigen“ (1686) entnommen.

Die Bäume auf den Bergen waren alle ein Raub des Winters geworden, dichter Schnee deckte die Wipfel der Kirschbäume. Doch es war auch die Zeit der Erwartung des Frühlings. Nur die Menschen, nach all' den Jahren, die sie schon lebten, fühlten keine Freude mehr. Vor allem, wenn ich an meine Vergangenheit dachte, spürte ich meine Schande. [...]

³⁷ Es sei hier auf zwei neuere Übersetzungen anderer Werke Ihara Saikakus (1642–93) in westliche Sprachen verwiesen: *The Great Mirror Of Male Love*, Stanford, Cal. (Stanford University Press) 1990 und *Liebesgeschichten der Samurai*, Berlin (Albino) 1985. (Anm. d. Red.)

Handwritten musical score for page 20. It includes vocal lines for 'aigui', 'nikion', and 'gion' with Japanese lyrics and musical notations. The score is written in a mix of Latin and Japanese characters, with various musical symbols and dynamics.

Handwritten musical score for page 21. It includes vocal lines for 'aigui', 'nikion', and 'gion' with Japanese lyrics and musical notations. The score is written in a mix of Latin and Japanese characters, with various musical symbols and dynamics.

Aus: Jean-Claude Eloy *Butsumyôe* © Jean-Claude Eloy

[...] Ich hatte die ehrenwerte Absicht, um dort zu bereuen, den Daiun-ji Tempel aufzusuchen, der so sehr jenem Ort der Reinheit ähnelt, den man vor Augen sieht. Es ist das „Ritual des Bereuens der Verfehlungen“. [...] Dort rief ich auch den Namen Buddhas an. Vom Hauptaltar herabgestiegen, bemerkte ich vor mir die Kapelle mit den fünfhundert „Rakan“. Ich näherte mich ihnen. Welcher Bildhauer war es, der sie schuf? Sie alle sind von unterschiedlicher Gestalt. Ich hatte sagen hören, daß man unter ihnen plötzlich das Gesicht eines Bekannten entdeckt, wenn man sie alle betrachtet.

Während ich noch dachte, daß dies ja wahr sein könne, und die Statuen aufmerksam musterte, entdeckte ich lebendige Abbilder des Antlitzes von Männern, mit denen ich in der Blüte meiner Jugend Seite an Seite lag.

Als ich sie mir anschaute, sah ich einen, der Herrn Yoshi aus dem Chôjamachi-Viertel ähnelte, den ich kannte, als ich Kurtisane war. Wir schworen uns gegenseitig Treue, bezeugt durch eine verborgene, winzige Tätowierung am Handgelenk.

Ich dachte noch mit Rührung an dieses Souvenir, als plötzlich die Figur auf einem der Steinsockel mich an meinen Herrn erinnerte aus der Zeit, als ich in der Hauptstadt diente. Ich habe ihn nicht vergessen, denn er liebte mich sehr.

Da, weiter unten, sah ich einen Mann, mit dem ich einmal zusammenlebte; bis hin zu seiner großen Nase unterschied er sich in nichts von Herrn Gohei. Er hatte mich umso lieber, weil unsere tiefe Verbindung so lange währte.

Ganz nahe war dann ein dicker, stämmiger Mann in hellblauem Gewand, das eine Schulter unverhüllt ließ. An wen erinnerte er mich? Und ich sagte mir: Wenn ich mich nicht täusche, ist das Herr Damppei aus dem Kôji-machi Quartier, der mich in jedem Monat sechs Mal besuchte, als ich in Edo in Diensten stand!

Auf einer Gruppe von Steinen, ganz auf dem Grunde der Kapelle, ein schöner Jüngling in der Art des „Buddha mit weißem Gesicht“ – ich erinnerte mich auch an ihn. Er war zuvor Schauspieler im Shijô-kawara Quartier in Kioto gewesen. Mit mir lernte er zum ersten Male die Liebe einer Frau kennen; ich diente dort in einer „Chaya“. Als er alle Stellungen des Liebesaktes kennengelernt hatte, ruhte er nicht bis zur völligen Erschöpfung. Er verlosch wie eine Kerze. Mit vierundzwanzig Jahren brachte man ihn auf den Friedhof von Toribeno. [...]

Ein anderer, mit Schnurrbart und rotem Gesicht, hatte einen Schädel, kahl wie eine Mandarine. Ohne seinen Schnurrbart würde man ihn mit dem Vorsteher des Tempels verwechselt haben können, der mich ziemlich geplagt hat, solange ich seine Geliebte war. Ich hatte mich an ziemlich alle Liebeslaunen gewöhnt gehabt, doch Tag und Nacht von diesem Bonzen angefallen zu werden ließ mich bald hinfällig wie eine Schwindsüchtige werden. Doch besitzt das menschliche Leben seine eigenen Grenzen, und dieser Mann, einst so gewaltig, ist nun selber zu Rauch und Asche geworden.

Auf der anderen Seite, unter einem abgestorbenen Baum, eine Gestalt mit schlauem Gesicht, die gewölbte Stirn anscheinend rasiert. [...] Dann dachte ich nach, und auch er schien mich wirklich an jemanden zu erinnern, den ich einst geliebt hatte. In den Zeiten, da ich noch Tempelsängerin gewesen war, befand sich unter all den Männern, die ich jeden Tag traf, der Verwalter einer Niederlassung, die einer der Herren des Westens in Osaka unterhielt. Er empfand für mich eine so tiefe Zuneigung, daß er mir sein Leben geopfert hätte; nie vergaß ich die öden, nie die glücklichen Stunden. Er achtete nicht auf das Geld, mit dem viele Leute so geizig umgehen, und übernahm dazu die Abgabe, die ich an meine Herrin zu zahlen hatte.

Mit ruhigem Herzen die fünfhundert Buddhas betrachtend, sah ich unter ihnen keinen, der mich nicht an einen vertrauten Menschen erinnerte. [...]

[...] In meinem ganzen Leben habe ich zehntausend Männer getroffen. Ich allein habe, bis heute, überlebt – schändlich und elend.

Ich fühlte das Höllenfeuer meine Brust durchbrausen; die Tränen stießen hervor wie Blasen kochenden Wassers. [...] Ohne daran zu denken, daß ich mich in einem Tempel befand, wälzte ich mich niedergeschmettert auf dem Boden.

Viele Bonzen kamen herbei und sagten: *Sie ist es, die heute niederfiel.* Überrascht von der Glocke, die zur Ankündigung dieses Ereignisses geschlagen wurde, kamen mir die Sinne wieder, und schließlich sprachen sie zu mir: *Du, Alte, warum jammerst du? Weinst du, weil einer dieser „Rakan“ dich an dein Kind oder an deinen Gatten erinnert, der vor dir die Welt verlassen hat?* Diese Frage bedrückte mich mit besonders großer Scham. [...]

[...] Ich hatte kein anderes Interesse, als euch nichts aus dem „Leben einer Frau“ zu verbergen, die allein und ohne Familie blieb. Ich habe euch meine ganze Persönlichkeit enthüllt, angefangen mit dem Erblühen des Lotus' meines Herzens bis zu seinem Welken. Und wenn dieser Bericht, der nichts anderes als einen Abriß der frivolen Ausschweifungen in meiner Vergangenheit darstellt, trotzdem jemanden in Verwirrung bringt – meine Seele, wie die Lotosblüte auf dem Wasser, wird davon nie mehr beschmutzt werden.

Sappho Hikétis (1989)

für zwei Stimmen, Metall-Schlagwerk und Zuspielband

Elektroakustische Realisation:

Sweelinck-Konservatorium Amsterdam (1984, 1986); Koproduktion: Jean-Claude Eloy/CIAMI; Ko-Realisation: Michael Ranta / „Asian Sounds“ Köln (mit Conny's Studio, Neunkirchen) (Schlagzeugaufnahmen, 1984), INA-GRM Paris (elektroakustische Transformationen) 1985, Studio ART Genf (Vor-Abmischung) 1985. Griechische Sprachberatung: Nelly Georgoudis.

Sappho Hikétis (die flehende Sappho) ist ein Vokal-Duo mit einer Hauptstimme; als Ausgangsmaterial für die Vokalpartien ist eine Bandaufnahme gewählt worden, die am Rande der Realisation von *Anâhata* zwischen 1984 und 1986 entstanden ist (im Studio von ART/Genf, der INA-GRM/Paris und vor allem im Studio des Sweelinck-Konservatoriums Amsterdam).

Das Klangmaterial besteht ausschließlich aus Aufnahmen metallener Schlaginstrumente (von *Asian Sound*/Michael Ranta, Köln), im Studio transformiert und übereinandergeschichtet.

Zu unterscheiden wären indische Plattenglocken, Gan-sa-dahn (thailändische Plattenglocken), thailändische Gongs, Becken und Gongs der Peking-Oper usw.

Prosodie und Vokaltechnik: Im Gegensatz zum vorangehenden Stück ist der Text hier stark zersplittert, manchmal in verstreute Phoneme zerstückelt; dabei werden die Namen der bekanntesten Geliebten Sapphos aufgezählt.

Die Textadaptation (in modernem Griechisch) ist vollkommen frei und bezieht sich in keiner Hinsicht auf musikalische Modi oder metrische Eigenarten, die Sappho zugeschrieben werden.

Die von Fatima Miranda entwickelten Techniken sind außergewöhnlich. Es ist wichtig zu betonen, daß in diesem Stück keine künstliche (technologische) Umformung der Stimme vorgenommen wird (bis auf ein Minimum an notwendiger Verstärkung).

Hier einige Bezeichnungen für diese Techniken:

- „Fil métallique“ (zart angesetzte Stimme, ohne jedes Vibrato)
- „Pleureuse“ (ein Ton wie eben beschrieben, gehalten, mit Schlägen, die mit der Stimmritze erzeugt werden)
- „Staccato d'eau et de cristal“ (aus der gleichen Familie, doch mit kurzem, scharfem Ton nach einem schnellen Gleiten)
- „Io Io“ (sehr schnell wiederholter Ton)
- „Morse“ (Kehlkopf-Tremolo)
- „Yu Yu“ (scharfes Tremolo mit Stimmritze oder Zunge)
- „Irrinchi“ („Yu Yu“, im Rachenraum erzeugt; der Ruf der Schäfer in einer spanischen Provinz)
- usw.

Die dramatische Situation: dieses Stück ist im Gegensatz zu *Butsumyôe* nicht-narrativ – eine Montage einiger der bekanntesten „Fragmente“ Sapphos, die psychologisch eine Situation schafft, die ihre grausame und leidenschaftliche Persönlichkeit ausdrückt.

Sie erlebt das Eingreifen der Aphrodite, um die verschmähte Liebe besiegen zu können, unter der sie leidet... Am Ende verliert sie sich, beruhigt, in der Betrachtung der Sterne, des Kosmos.

Der Autor: Unnötig, eine der frühesten großen Frauen der Geschichte vorzustellen. Erinnern wir uns nur, daß sie außer Poetin, Musikerin und Lehrerin eine quasi religiöse Funktion im Kult der Aphrodite ausübte.

Sappho Hikétis ist Fatima Miranda gewidmet. Es wurde am 24. 10. 1989 auf dem Festival d'Automne in Paris uraufgeführt. Es ist eine Produktion des Festival d'Automne mit Unterstützung des Französischen Kulturministeriums.

Jean-Claude Eloy

Deutsche Übertragung: Red.

42^e 43^e 54^e 12^e

activité grave de plus en plus dense →

(ca) (ca) (ca) (ca)

Libérations : deux pages en chemise

-- fin de l'ère en acte de la scène pendant le silence --

mf mf mf mf

a a a a

Aus: Jean-Claude Eloy Sappho Hikétis © Jean-Claude Eloy

DIE TEXTE ZU SAPPHO HIKETIS

Erstes Fragment

Oh unsterbliche Aphrodite, Tochter des Zeus,
Du ränkereiche, auf deinem bunten Thron,
Ich fleh' dich an: Nicht lass' mich, Herrin,
Vor Kummer und Verdruß nun ganz vergehn. [...]

[...] Auch diesmal komm' zu mir und nimm mir meine Sorge,
All' das, wonach die Seele sucht, was sie erstrebt,
Erhofft, es werde mir erfüllt von dir, oh Göttin,
Genossin in dem Kampf an meiner Seit'.

Zweites Fragment

[...] Doch meine Zunge wird schwer,
und unter meine Haut
Ein Feuer plötzlich dringt.
Meine Augen wie blind,
Meine Ohren voll Braus'.

Der Schweiß rinnt am Körper,
Es durchzittert mich ganz,
Fast schon wie Gräser.
Kaum bin dem Tod noch
Ich ferne, so scheint es.

Noch ertrag' ich es, denn [...]

Drittes Fragment

Die Sterne, um den strahlenden Mond,
Verbergen erneut ihr leuchtendes Antlitz,
Wenn jener – als Vollmond – mit seinem Glanz,
Mit seiner Pracht die Erde erhellt.

JOHN CAGE, HENRY COWELL, LOU HARRISON,
VIRGIL THOMAS

Party Pieces

GERHARD KLEMKE

Streichquartett

WITOLD SZALONEK

Quattro monologhi per Oboe Solo (1966)

* * *

JACEK DOMAGALA

Septett (UA)

FRANK MICHAEL BEYER

Sinfonien für acht Stimmen

ZBIGNIEW BAGINSKY

Nokturn – Kolysanka
(Nocturne – Wiegenlied), 1989

Camerata Vistula

Stanislaw Tomanek, Marek Wronski (Violine), Grzegorz Chmielewski (Viola), Elzbieta Piwkowska, Andrzej Wrobel (Violoncello), Andrzej Kaczanowski (Kontrabaß), Robert Nalewajka (Flöte), Robert Mosior (Klarinette), Tytus Wojnowicz (Oboe), Tomasz Lewandowski (Fagott), Tomasz Binkowski (Horn), Jerzy Maciejewski (Klavier)

JACEK DOMAGALA: Septett (1991) (UA)

Das Septett für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier ist in einer ABA-Form gebaut.

Mit Ausnahme des Schlußteils wird eine maximale Dynamik durchgehalten. Der mittlere Teil steht im 12/8-Takt und nähert sich in seiner Grundstimmung der Mazurka.

Die Komposition endet im Pianissimo mit lang ausgehaltenen Tönen, die auf die Strukturen des Anfangs zurückverweisen.

WITOLD SZALONEK: Connections (1972) für Kammerensemble

Das einteilige, ca. 14 Minuten dauernde Werk *Connections* für Kammerensemble schrieb ich als Auftragswerk für die *Bergisch-Schlesischen Musiktage 1972*.

Die Uraufführung fand am 23. 9. 1972 in Bergisch-Gladbach statt. Es spielte das von Bojidar Dimov geleitete *trial and error* Ensemble.

Wie in meinen anderen, in dieser Zeit entstandenen Kompositionen – z. B. *Mutazioni per orchestra*, *Les sons*, *1+1+1+1 per strumenti ad arco* – sind auch in *Connections* die von den Streichinstrumenten, Holzbläsern und Klavier generierten Klangfarbenstrukturen das formgestaltende Material. Die Partitur des Werkes ist in „äquivalenter graphischer“ Notation verfaßt, das heißt, daß die graphischen Zeichen den Interpreten genau vorschreiben, wann und vor allem wie sie ihr Instrument spielen sollen, um die gewünschten Klangfarbenwerte zu produzieren. Es ist also eine Notation der Handlungen, welche in dem – in Sekunden gemessenen – Zeitablauf erfolgen sollen.

Wie „modern“, „zeitgemäß“, oder auch „abstrakt“ das gesagte klingen mag, die Idee dieses Werkes entsprang dem heißen, ja zwingenden Wunsch, in der verwirrenden Vielfalt der heutzutage benutzten Musikstile auf die allmenschlichen, überzeitlichen Grundelemente des Musikdenkens des Menschen – unabhängig von der Epoche, den von ihm erfundenen Instrumenten, Musiksystemen, benutztem Klangmaterial – sowohl durch den Inhalt der Komposition als auch durch ihren Titel (*Connections* = Verbindungen), hinzuweisen.

Witold Szalonek

FRANK MICHAEL BEYER: Sinfonien für acht Stimmen (1988) für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett

- I. Intonation
Moderato
Interludium
- II. Vivo
- III. Andante con moto

Tendenzen der Metamorphosierung exponierter historischer Denkansätze in die Sprache der Gegenwart sind bestimmend für eine Werkgruppe, zu der ich neben den *Sinfonien* die *Architettura* für fünfzehn Instrumente und die zuletzt entstandenen *Canciones* für Klarinette und Ensemble rechne. Der gewählte freie Sprachgestus dieser Kompositionen ist verankert in konzisen musikalischen Gestalten, die ihren Bezug wie eine Erinnerung in sich tragen.

Zu den Hauptsätzen der *Sinfonien*:

I – *Moderato* – zwei sich spiegelartig gegenüberstehende polyphone Entfaltungen, deren keimhaftes Melos kontinuierlich vom Ensemble aufgenommen wird.

II – *Vivo* – rhythmische Schichtungen auf der Basis wechselnder Zahleinheiten. Zweimal wird der Prozeß durch rezitativische Momente unterbrochen. Die rondoartige Gesamtform $A^1 - B^1 - C (+A^2 \text{ verkürzt}) - B^2 - D - A^3$ integriert das vor dem Schlußsatz ausgesparte Interludium in die letzten Takte (Höhepunkt) des *Vivo* selbst.

III – *Andante con moto* – formaler Bezug zur zweiteiligen Form des ersten Satzes. Charakteristisch ist ein die Stimmen durchziehender motivischer Bewegungsprozeß. Die im Beginn der *Sinfonien* noch wie gebunden wirkenden linearen Momente treiben jetzt in die Aufsplitterung des Melos bis zum Abschluß im statischen Klang.

Frank Michael Beyer

GERHARD KLEMKE: Streichquartett (1978–82)

Der Aufbau ist vergleichbar dem eines Mosaik-Komplexes. Dieser aus der Ökologie entlehnte Begriff erklärt die mosaikartige Zusammensetzung eines Biotops („Lebensraumes“) aus verschiedenen Mikrobiotopen, die durchaus uneinheitlich (aber doch voneinander abhängig) sein können.

Der Verlauf der einzelnen Stimmen ist genau determiniert —entspricht allerdings nur einer von mehreren denkbaren Möglichkeiten, sich in dieser gewissermaßen „musikalischen Landschaft“ zu orientieren.

Gerhard Klemke

Gerhard Klemkes Tonsprache ist charakterisiert durch eine starke klangliche Sensibilität, die sich auch in einer nuancierten, farbenreichen Instrumentation ausdrückt. Eine seiner typischen handwerklichen Techniken besteht darin, mit sogenannten Modulen zu komponieren. Es handelt sich hierbei um spezifisch musikalische Verläufe oder Gesten, die in verschiedenen Varianten auftreten (können), wobei sie gleichzeitig die grundlegenden Elemente bzw. Bausteine der Form ausmachen. Verbindungslinien ließen sich in diesem Zusammenhang ziehen zu Stockhausens Formelkomposition, zu Isang Yuns Hauptklängen, aber auch zur thematischen Arbeit in der klassischen Tradition. Neben dieser Form der Durchorganisation des Materials benutzt Klemke oft verschiedene Mosaik- und Überlagerungstechniken, und nicht selten können visuelle Wahrnehmungen den Ausgangspunkt für das musikalische Geschehen bilden.

Erling E. Gulbrandsen

This Piano Thing

Sonnabend, 8. 2. 1992
Akademie der Künste
22.00 Uhr

GORDON MONAHAN

This Piano Thing

Gordon Monahan (Verstärktes Präpariertes Klavier)

GORDON MONAHAN: *This Piano Thing* (1989) für verstärktes präpariertes Klavier

This Piano Thing ist, in gewisser Hinsicht, eine Antwort auf Fragen und Probleme, die mir bei der Komposition von *Piano Mechanics* (1981–86) auffielen. Diese Probleme haben mit der Weiterentwicklung der Klaviertechnik und einer Neu-Definition des Klaviers als einer Maschine für die „Synthese“ von „neuen“ Klängen zu tun.

Bei Live-Aufführungen von *Piano Mechanics* entsteht beim Konzertpublikum durch die ungewöhnlichen akustischen Effekte leicht der Eindruck, daß hier mit Tricks gearbeitet wird. Bei fast jeder Aufführung habe ich erlebt, daß nach dem Konzert Zuhörer sich an mich wandten, um nach meiner EDV-Ausrüstung zu fragen oder in den Flügel zu schauen – auf der Suche nach dessen Präparierung. Natürlich handelte es sich weder um ein präpariertes Klavier noch existierte ein Rechner. Dies brachte mich auf die Idee, ein Stück als Antithese zu dieser Wahrnehmungstäuschung zu schreiben: ein Stück für verstärktes präpariertes Klavier, *This Piano Thing*.

In *This Piano Thing* sind 73 Klaviertöne präpariert; dabei werden Materialien aus dem traditionellen Repertoire der Präparierung verwendet: Bolzen, Schrauben, zerbrochene Eßstäbchen, Gummi, Isolierband, vibrierende Muttern und Dichtungen. In einigen Fällen sind Bolzen mit Bohrungen in mittlerer Größe (0,5 cm x 6 cm) in den Saiten benachbarter Ganztöne so plaziert, daß sie sich gerade eben berühren. Wenn einer dieser Ganztöne erklingt, setzt ein anhaltendes Klingeln ein und erzeugt eine Art vielschichtiges, mechanisches EchoFeedback-System, in dem ein Anschlag der Saite weitere Anschläge zwischen den Bolzen bewirkt, während dies wiederum über die Saiten auf den Resonanzboden wirkt.

Im Inneren des Klaviers sind Tonabnehmer für die elektrische Verstärkung angebracht. Wenn man die Installation dieser Tonabnehmer, die zwischen Saiten und Rahmen hängen, auch nur sehr entfernt als Präparierung bezeichnen kann, so entspricht doch die Ergänzung dieser Tonabnehmersignale durch Aufnahmen mit normalen Mikrofonen schon eher der Methodik der Klavierpräparation. Mittels dieser Tonabnehmer und Mikrofon-Nahaufnahmen bin ich in der Lage, direkt in den Klang der Präparationen hineinzugelangen, all dies Klingeln, Brummen, all diese Verzerrungen zu verstärken und die Vergrößerung dieser extrem nahen Aufnahmen als primäres Klangmaterial zu verwenden, auf das ich mich konzentriere.

Wenn man versucht, das Klavier von der üblichen Klavierliteratur zu befreien, kann das zu einem Anti-Klavierismus führen, und man kann dadurch auch zu einer Anti-Musikalität gelangen. Die Klaviertechnik, die bei der Aufführung meiner Klavier-Werke gefordert wird, steht fast im Gegensatz zur Ausbildung eines Pianisten. Vielleicht wird das nur in Live-Aufführungen dieser Werke deutlich, wenn das Schauspiel Pianist – Zuhörer beginnt und die Beziehung zum Klassisch-Romantischen hervorgezaubert wird. Doch weil diese Musik so anti-pianistisch ist, führt sie uns zum Anti-Romantizismus, einer Fermentation des Romantischen. Diese Fermentation wird helfen, den Weg eines konstruktivistischen Ansatzes des Musik-Machens einzuschlagen: den des Mechaniker-Pianisten an der Klaviatur des Synthesizers aus dem Zeitalter der Mechanik.

Gordon Monahan
Deutsche Übertragung: Red.

Sonnabend, 8. 2. 1992
Akademie der Künste
23.00 Uhr

DAVID MOSS

Music By, For, and Against John Cage

David Moss (Stimme, Gesang, Schlagzeug)



Photo: Lance A. Leber

DAVID MOSS: Music By, For, and Against John Cage

For JC (1): Conjure (UA)

By JC (1): Solo for Voice 52, Aria 2 (1970)

Against JC (1): Physical Acts (UA)

By JC (2): Solo for Voice 67 (1970)

For JC (2): Together Before Jumping (UA)

Against JC (2): Language Linkage (3) (UA)

DAVID MOSS: *MUSIC BY, FOR, AND AGAINST JOHN CAGE*: EINIGE GEDANKEN

In zwanzig Jahren als musikalischer Solo-Performer habe ich drei wichtige Dinge gelernt:

- 1) Man kann das Publikum nicht beherrschen.
- 2) Das Publikum will beherrscht werden.
- 3) Der Performer macht immer genau das, was der Performer machen will.

Irgendwo in der Mitte zwischen den Punkten 1) und 2) liegt der Grund, der Klang-Grund, aus dem intensive musikalische Erfahrungen geschaffen werden. Punkt 3) ist die Lösung aller Probleme! Natürlich sind das ziemlich extreme – vielleicht übertriebene – Standpunkte, doch in dieser Extrembeschreibung sind viele Probleme angesprochen:

- 1) Warum kommt das Publikum, acht Jahre vor dem 21. Jahrhundert, überhaupt in ein Konzert? In unserer Zeit der *Super-High-Tech*-Klangwiedergabe ist es viel einfacher und bequemer (meist „klingt“ es auch besser), zu Hause Musik zu hören, mit einem netten Partner, einem guten Bier und der Fernbedienung in der Hand.
- 2) Welche Erfahrungen kann der „Künstler“/Performer dem Publikum zu vermitteln versuchen? Warum in der Öffentlichkeit Musik machen? Ist nicht das Aufnahmestudio der „wahre“ Ort, von dem aus man seine musikalischen Vorstellungen einer größeren (und angenehmeren) Öffentlichkeit mitteilen kann?
- 3) Bringen wir als Klang-Erzeuger wirklich nur Klang-Information „rüber“?
- 4) Was *macht* ein Musiker/Performer eigentlich auf der Bühne?
- 5) Gibt es überhaupt eine Avantgarde? Welche Rolle spielt sie in der Aufführungsgeschichte?
- 6) Möchte das Publikum denn tatsächlich beherrscht werden?

Nun, sie *müssen* es wollen, daß man auf sie einwirkt, daß sie berührt, beeinflußt, aufgeladen werden (sei es mit Energien, Ideen, Gefühlen oder Erinnerungen). Sie müssen *irgend etwas* vom Konzerterlebnis erwarten. Leute ändern ihren ganzen Alltagsablauf, um sich dem als „Konzert“ bekannten, ungewöhnlichen Ereignis anzupassen. Warum? Nun, mit meiner Antwort springe ich jetzt ins kalte Wasser: Leute gehen ins Konzert, um sich von dem Performer bzw. dem Ereignis „mitreißen“ zu lassen; mitreißen zu lassen aus dem üblichen Lauf der Zeit und die gewöhnlichen, nicht hinterfragten Grenzen der Erfahrung außer Kraft zu setzen. Die Menschen möchten hingerissen sein. Sie kommen ins Konzert und geben dem Aufführenden diese unglaubliche Gabe der „Macht“. Sie sagen zu uns (den Musikern): *Hier bin ich – DEINETWEGEN – also nimm mich mit in ein Reich, in dem ich keine Kontrolle habe, gib mir den Schlüssel zu einer anderen Welt, einer anderen Zeit und Tiefe, sei es auch nur für eine Minute, oder für zehn Sekunden – ich brauche es!!* Das ist – unausgesprochen – die definitive Haltung jedes Publikums.

Doch in Wahrheit kann man das nicht derart beherrschen, daß man diese Erfahrungen quasi auf Flaschen ziehen kann und durch Ausschütten einer bestimmten Menge eine genau kalkulierte Wirkung erzielt. Die Menschen im Publikum und die Musiker bringen zuviel ihrer je eigenen Geschichte mit ins Konzert, um sofort und in ähnlicher Weise in ein „Fantasy-Land“ abzuheben. Tatsächlich leistet das Publikum meistens Widerstand. Es will von uns, daß wir uns beweisen, als Helden, Gurus, Virtuosen oder Diven. Der Composer-Performer muß sich immer entscheiden, welchem Klischee er entsprechen will, in welcher Verkleidung er erscheinen möchte. Ein wenig wie Wagner, nicht wahr?

Wir können das Publikum also *nicht* beherrschen, weder durch unsere Töne noch durch unsere Präsenz; und doch – das Publikum möchte von uns „mitgerissen“ werden. Wie finden wir nun die Mitte zwischen den Extremen? Okay, noch ein Sprung ins kalte Wasser: Es ist die Leidenschaft für unsere Arbeit, die intensive, direkte Verwicklung in exzentrische, eigentümliche und sehr körperbetonte Handlungen, welche unentrinnbar dichte Klang-Welten schaffen. In diesen Welten zu leben, zu zeigen, wie sehr wir sie lieben, dies bildet jenen „Fliegenden Teppich“, der uns *alle* mit sich nimmt. Eine weitere Tatsache: Es gibt einfach keine Avantgarde mehr, nur noch einflußreich Composer-Performer, die sich in ihren je eigenen Bezirken eingerichtet haben.

Aber – was hat das alles mit John Cage zu tun? In den vergangenen zwanzig Jahren hatte ich drei musikalische „Gurus“, die für mich wichtig waren: Johann Sebastian Bach, John Coltrane und John Cage. Sie zogen und stießen mich in gegensätzliche Richtungen. Ich lernte, die *Notwendigkeit* jedes einzelnen Tones zu verstehen, die Intensität des Blicks und die gewaltigen Freuden des Intellekts. Ich arbeitete mit einer befreiten Klangskala, einer strengen rhythmischen Gliederung, einer leidenschaftlichen Hingabe an eine sehr persönliche Klangwelt – ich begann, mein eigenes System der Klangorganisation zu entwickeln.

Als ich daran arbeitete, sind die Schriften von John Cage sehr entscheidend für mich gewesen. *Silence* und *A Year From Monday* waren befreiend. Sie „rissen mich mit“ in eine Welt der eigenartig mächtigen, nichtlinearen Möglichkeiten (eine spielerische geistige Welt, die sich noch im Flusse der Avantgarde tummelte). Selbst die Aufführungen der Musik von Cage – sowohl live als auch aufgezeichnet – haben mich nicht so nah berührt. Dann hörte ich Demetrios Stratos einige von Cages Liedern singen – und ich wußte, daß sich die Welt des Geistes *endgültig* mit der Welt des Körpers zusammengefunden hatte. Hier eröffneten sich Möglichkeiten zur Transzendenz.

Dann, im September 1990, hatte ich in Genf das Vergnügen, meine Musik aufzuführen, während John Cage direkt vor mir saß, keinen Meter entfernt. Und ich fühlte, wie all die kraftvollen, spielerischen, körperlichen Impulse, die meine Aufführung in Gang setzen, sich wirklich zusammenkuppelten, da ich die Performance John Cage darbringen konnte. Später sprachen wir über Demetrios Stratos, und alles verband sich miteinander. Dann sah ich im Juni 1991 *Européras 1 & 2* in Zürich, und hier fühlte ich, wie die ganze, alles überflutende Welt John Cages vor mir aufgebaut wurde. Ein sehr intensives Erlebnis, das mich hineinsog – kein Fragen mehr nach Theorie, Verstand, System oder etwas anderem. Es war einfach eine leidenschaftliche Erklärung.

Und dann wußte ich, daß ich einige Lieder speziell *für* John Cage schreiben wollte. Doch in meiner eigenen – entgegengesetzten —Weise wollte ich nicht zuviel zur Welt eines „Gurus“ der Neuen Musik beitragen. Es stellt eine große Versuchung dar, sich einen kleinen Gott zu erschaffen, der eine Sicht auf neue Welten eröffnet, und ihm dann passende Opfer zu bringen. Das ist zu einfach. Wir haben *viel* zu viel davon in der zeitgenössischen Musik. Man tut die Verantwortlichkeit mit einem Achselzucken ab und verdreht unsere Wahrnehmungsfähigkeit.

Also dachte ich daran, mich selbst herauszufordern. Heute singe ich einige Lieder von John Cage (das habe ich noch nie getan), einige Lieder, die ich ihm gewidmet habe und einige Lieder, die seiner „Klang“-Welt radikal entgegengesetzt sind, seinem Sinn für „Organisation“. In einer befremdenden, unerwarteten Weise hat sich die Klangwelt, die John Cage erfolgreich geöffnet und erweitert hat, um ihn zusammengezogen und eine Mauer der Kunst gebildet. Das ist eine Schande, denn es vermindert unser Vergnügen und bestimmt unsere Meinungen im voraus. In Wirklichkeit ist die Welt der Neuen Musik derart klein, das es immer okay ist, ein, zwei Mauern niederzureißen und ein neues Zimmer anzufügen.

David Moss
Deutsche Übertragung: Red.

Sonntag, 9. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

Produktionen der
Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM)

CHRISTIAN CALON

La disparition

GEORGES BŒUF

Nocturne

* * *

JEAN-CLAUDE RISSET

Huit esquisses en duo pour un pianiste

PATRICK PORTELLA

Le voyage d'hiver

JEAN-LUC THERMINARIAS

Pièce pour bande et guitare sur bande

Brigitte Balian (Gesang), Michael Dian (Klavier),
Jean-Claude Risset (Disklavier)
Klangregie: die Komponisten

CHRISTIAN CALON: Disparition (1987–88) für Tonband

Ich nehme einen Krampf in seiner Gesamtheit wahr, der die globale Bewegung der Wesen bewirkt. Dieser Krampf führt vom Verschwinden des Todes zu jener wollüstigen Raserei, die vielleicht der Sinn des Verschwindens ist.

Georges Bataille

Was sich plötzlich erheben wird, kommt aus alten Zeiten.

Jean-Luc Godard

Am Ursprung dieses Werkes steht der Wunsch, sich in den gemeinsamen Gesang dieser vielfältigen und tiefgründigen Stimmen zu erheben, in diese Wurzeln, die künftig zu dem gehören werden, was wir Geschichte nennen.

Hinter der manchmal gewalttätig erscheinenden „Umarmung“ durch das klangliche Material, das soweit entfernt erscheinen mag, wie das unsere Musiktradition von traditioneller Musik anderer Zivilisationen sein kann, läßt sich der vergebliche Wunsch finden, die Mauer des Schweigens, des Verwischens und Verschwindens zu überwinden.

Traurig ethnozentrisch wäre ein solcher Blick, hätte er nicht unterwegs gelernt, diese Distanz zu überwinden, darunter verstehend, daß diese künftig ausgelöschten Stimmen von demselben Atem belebt wurden, wie die des heutigen Künstlers: die Stimme des „Fürsprechers“ zu kennen, dort gegen die Vereinnahmung des Geistes, hier für die Freiheit des Einzelnen.

Um den orchestralen Charakter und die Heterophonie zu erreichen, die vom stilistischen Standpunkt aus das Werk beherrschen, diente folgende Kompositions-Methode: aus dem Klangmaterial, das neben Umgebungsgeräuschen aus der Musikgeschichte stammt (Beethoven: Große Fuge op. 133, traditionelle Musik aus Afrika, Malaysia und Fern-Ost), wurden Elemente ausgewählt, in Splitter zerlegt, um anschließend in „Familien“ neu zusammengesetzt und aneinander angepaßt zu werden. Diese „Familien“ gleicher Klänge wurden durch andere angereichert um „Wolken“ zu formen. Diese „Wolken“ aus verschiedenen Klangmaterialien wurden wiederum zusammengruppiert um ein „sternförmiges Rad“ zu bilden, durch welches hierarchische Bindungen in alle Richtungen möglich werden.

Das Stück wurde von Juli 1987 bis April 1988 in dem Studio der Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (G.M.E.M.) und im eigenen Studio des Komponisten in Montreal, Kanada realisiert.

Es ist ein Auftragswerk des G.M.E.M., dessen Verwirklichung durch die Unterstützung des „Conseil des Arts du Canada“ möglich gemacht wurde.

La Disparition gewann den zweiten Preis bei der „International Newcomp Computer Music Competition“ 1988 (USA) und wurde ausgewählt, Kanada bei den „Welt-Tagen der SIMC“ 1989 zu vertreten.

GEORGE BŒUF: Nocturne

für Klavier, Tonband, Sampler und Midi-Klavier
Technische Zusammenarbeit mit Jérôme Decque

Rollentausch.

Die nächtliche Inspiration dieses Werkes ist zweifelsohne verantwortlich für jenen Wunsch, zwischen Rollen zu treten, Masken zu tauschen. Das Eine setzt sich an den Platz des Anderen.

Der Synthesizer und das Tonband sind, jedes auf seine Art und Weise, die Stütze einer Partitur, die bereits durch die Natur – die jenen wohlbekannt, die die Nacht leben und die durch die Insekten, die Schreie der Tiere, die Gesänge der Vögel und weitherschallende, nicht erkennbare Stimmen entsteht – geschrieben ist.

Das Klavier, dessen Klang sich so gut in der romantischen Form des Nocturne ausfindig machen läßt, täuscht die Rolle eines Laboratoriums vor. Es nimmt auf, mischt, filtert die Klänge, deren Schöpfer es selbst ist. Aber es schuldet der Nacht, in der es badet, die Form und die Zeit; diese Nacht, die dieses große schwarze Tier hochachtet wie eines der Ihren, diesen unersetzbaren Interpreten anspruchsvoller Stunden.

JEAN-CLAUDE RISSET: Huit esquisses en duo pour un pianiste für Disklavier und Macintosh-II-Computer

Dies ist vermutlich das erste Klavier-„duo“ für einen einzigen Pianisten: zusätzlich zum Part des Klavierspielers wird ein zweiter Part auf demselben Klavier – einem akustischen Klavier mit Tasten, Saiten und Hämmern – von einem Computer, der der Darbietung des Pianisten folgt, gespielt. Dieses verlangt ein spezielles Klavier —hier ein Yamaha Disklavier—, das mit MIDI-input und -output ausgerüstet ist. Bei diesem Klavier kann jede Taste sowohl mechanisch über die Tastatur betätigt werden als auch über elektronische Signale: diese Signale betätigen Motoren, die die Taste herunterdrücken oder loslassen. Jede Taste sendet aber auch Informationen aus, wann und wie laut sie gespielt wird. Die Informationen vom Klavier und zum Klavier sind als MIDI-Signale codiert. Ein Macintosh-Computer empfängt die Information und sendet die passenden Signale zurück, um das Klavierspiel auszulösen: das Programm legt fest, in welcher Art der Computer-Part vom Spiel des Pianisten abhängt.

In diesen acht Skizzen wird versucht, verschiedene Arten von Live-Interaktion zwischen Pianist und Computer auszuarbeiten und zu demonstrieren.

Double. Der Pianist spielt allein, bei der Wiederholung aber fügt der Computer Ornamente hinzu. Diese sind vorab gespeichert: sie werden abgerufen, wenn der Pianist gewisse Noten spielt. Ihr Tempo kann vom Tempo des Pianisten beeinflusst werden.

Mirrors. Jeder vom Pianisten gespielte Taste folgt ein echoartiger Tastenschlag, der bis auf einige Tonhöhen symmetrisch ist - ein Prozeß, der ebenfalls in Weberns zweiter *Variation* op. 27 verwendet wird. Symmetrie-Zentrum und Antwort-Verzögerungszeit wechseln während des Stückes, um die Effekte zu variieren.

Extensions. Zu den vom Pianisten gespielten Arpeggios fügt der Computer weitere, tonhöhentransponierte Noten hinzu.

Fractals. Zu jeder gespielten Note fügt der Computer fünf Noten hinzu, die näherungsweise - aber nicht exakt - Oktavabstand haben. So werden die Tonhöhenpattern des Pianisten in merkwürdiger Weise verdreht: ein Oktavsprung wird als abwärts gerichteter Halbton gehört.

Stretch. Wie in *Extensions* werden Tonhöhen zugefügt, hier aber die Intervalle nicht nur transponiert: sie werden um einen Faktor zwischen 1,3 und 2,7 gestreckt. Das erweitert die Harmonien ebenso wie die vom Pianisten gespielten Melodien.

Resonances. Am Anfang und am Ende spielt der Computer lange, gehaltene Akkorde. Im Mittelteil spielt der Pianist stumme Akkorde: die Saiten werden durch die Sequenzen, die der Computer spielt in Resonanz versetzt.

Up Down. Quasi-Oktav-Arpeggios werden vom Pianisten ausgelöst, dessen wenige Noten auf diese Weise sehr viele Noten erzeugen können. Das Tempo der Arpeggios wird zuerst durch das Tempo gewisser Pattern gesteuert, die der Pianist spielt; später durch die Tonhöhen, die er spielt; schließlich durch die Lautstärke.

Metronomes. Es beginnt mit einem kurzen Kanon: der Computer „antwortet“ dem Pianisten in transponierter Tonhöhe und unterschiedlichem Tempo. Später spielt er simultan unterschiedliche Sequenzen in unterschiedlichen Tempi. Dann antwortet er mit derselben Tonhöhe, aber wiederum in unterschiedlichen metronomischen Tempi, die entweder vorgegeben sind oder durch den Pianisten vorgegeben werden.

Huit esquisses en duo pour un pianiste wurde 1989 am M.I.T. Media Laboratory, Music and Cognition Group realisiert, wo Jean-Claude Risset Composer in residence war. Ermöglicht wurde dies durch ein Stipendium des „Massachusetts Council of the Arts“. Das Stück wird mit Hilfe des

realtime-Programms MAX, das Miller Puckette am M.I.T. und am IRCAM geschrieben hat, ausgeführt. Zu erwähnen ist die höchst kompetente Hilfe von Scott van Duyne.

PATRICK PORTELLA: Le Voyage d'Hiver nach Franz Schuberts *Die Winterreise* für Stimme und Tonband

Aus Franz Schuberts Zyklus *Die Winterreise* wurden folgende elf Lieder ausgewählt und unterschiedlich bearbeitet:

1. Gute Nacht
2. Auf dem Flusse
3. Rast
4. Frühlingstraum
5. Täuschung
6. Die Post
7. Die Krähe
8. Der Wegweiser
9. Das Wirtshaus
10. Die Nebensonnen
11. Der Leiermann

Jedes bearbeitete Lied bedeutet quasi ein „nochmaliges Lesen“ des Originals, wobei das Tonband den Klavierpart ersetzt und naheliegenderweise häufig auf diesen Bezug nimmt.

Die Stimme, sensibel und intim, begründet sich in klanglichen Landschaften.

JEAN-LUC THERMINARIAS: Pièce pour Bande et Guitare sur Bande

für Tonband

- *Das bedeutet, antwortet Epistemon, daß Formen sich an die Materie binden.*
- *Wirklich, wirklich, sagt Bruder Jean*
- *Ich werden Ihnen sagen, antwortet Pantagruel, ohne auf das gestellte Problem zu antworten, daß es ein bißchen mißlich sei und daß es Mühe bereiten wird, es zu berühren, ohne sich zu stechen.*

aus Rabelais *Le Quart Livre*

Es ist ein Stück, das das mißliche Problem, das sich durch Interaktion zwischen Tonband und Instrument stellt, zum Thema hat.

Die Wahl der E-Gitarre begründet sich im Wesen dieses Instrumentes, das die größten Möglichkeiten von Spieltechniken, Effekten, Arbeit mit dem Klang, etc. aufweist. Sofern man für dieses Instrument im Studio mit Unterstützung eines Tonbandes komponiert, hat die Elektro-Gitarre letztlich die gleichen elektroakustischen Möglichkeiten wie das Magnetband. Das aber verkompliziert sich sehr schnell angesichts des Live-Spiels mit einem Instrumentalisten. Die Verwendung der Gitarre im Studio und die Tatsache, daß man sie dank eines Tonbandes wie ein Klangobjekt behandeln kann, multipliziert noch ihre Möglichkeiten und vervielfacht ihre Spielweisen. Will man zwanglos die Kapazitäten des Instruments ausloten und entdecken, so kommt man schnell dazu, die Idee eines Instrumentalisten, der seine Partie live spielt, zu verwerfen.

Das Problem läßt sich zwar keineswegs definitiv lösen, jedoch abwandeln, indem man den Instrumentalisten einfach herausnimmt; war die Gitarre doch auch in dieser Komposition musikalisch derartig eng an das Klangmaterial des Tonandes angelehnt, daß es zuletzt technisch und musikalisch äußerst schwierig geworden wäre, beide voneinander zu trennen.

Deutsche Fassung: Reinhold Friedl

Montag, 10. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ROLAND PFRENGLE

Coming up

* * *

HIFUMI SHIMOYAMA

Fumon III

GIACINTO SCELSE

aus: 20 Canti del capricorno

Michiko Hirayama (Gesang);
Roland Pfrenge (Elektronik, Klangregie)

ROLAND PFRENGLE: Coming up für Stimme und Tonband

Coming up ist eine Komposition für die Sängerin Michiko Hirayama. Ihre „Sing“-Stimme tritt während des Ablaufes allmählich in Erscheinung.

Im Tonband sind in seinen stimmlosen Teilen ausschließlich geflüsterte Klänge vom Komponisten zu hören, stimmhafte Partikel stammen von Michiko. So entsteht scheinbar ein Dialog zwischen Sängerin und Autor. Allerdings sind, wie auch in einer Partitur, die Äußerungen des Komponisten im Tonband vorproduziert, konserviert.

So schafft die Solistin immer wieder Distanz zum Tonband, sucht unabhängige Zeitmaße (Gebrauch von Stoppuhr, unvermutete Metrik, lautes Zählen). Sie verschwindet in Vergangenen (vorgefertigtes Tonband), tritt heraus und verknüpft gegen Ende Vergangenheit und Gegenwart.

HIFUMI SHIMOYAMA: Fumon III (1979) für Stimme und Zuspielband

Das Stück ist für das Zuspielband *Fumon* geschrieben, das im Elektronischen Studio von Nippon Hoso Kyokai in Tokio hergestellt wurde, und die Stimme von Michiko Hirayama.

„Fumon“ heißt im Japanischen eine Figur im Sand, die entsteht, wenn der Wind über die Wüste weht. Zwei andere Werke Shimoyamas, die den gleichen Titel tragen, sind für Orchester oder kleineres Ensemble geschrieben und verwenden das gleiche Zuspielband.

Fumon III arbeitet dagegen mit der menschlichen Stimme, die magische Gebetsformeln des No-Theaters und Götternamen der japanischen Mythologie formt.

GIACINTO SCELSI: aus: 20 Canti del capricorno (1962–1972)

Er sei kein Komponist im Sinne des lateinischen „componere“, des „Zusammensetzens als“, hat Giacinto Scelsi mehrfach geäußert, vielmehr empfinde er sich als Mittler einer Botschaft. Diese Aussage hat für den Nicht-Komponisten, den kreativen Musiker Scelsi eine zentrale Bedeutung. Sie verweist auf eine Opposition Scelsis zur abendländischen Musiktradition, in der das Komponieren tatsächlich immer mehr zu einem „Zusammensetzen“ aus verschiedenen Klangelementen wurde, zu einer organisierten Vermittlung musikalischer Parameter, wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke etc., die in der seriellen Kompositionstechnik eines Boulez und Stockhausen in den fünfziger Jahren kulminierte. Während Boulez seine *Structures I* aufführte, war auch Giacinto Scelsi, sein Antipode gleichsam, häufig in Paris, allerdings mehr in den Kreisen der Schriftsteller um Henri Michaux.

Kommentaren sowie Analysen seiner Musik stand er distanziert gegenüber, hielt sie zumeist für irreführend, insbesondere biografische Deutungen und Hinweise auf den Autor. Schon lange beschränkte er selbst sich im Medium der Sprache auf die verbindliche künstlerische Äußerung: er schrieb Gedichte in französischer Sprache.

So soll auch hier keine Analyse gegeben werden, eher eine Perspektive auf das Werk, Ansatzpunkte zum Verständnis.

Nach dem Studium der traditionellen Harmonielehre folgte die Auseinandersetzung mit der damaligen zeitgenössischen Musik, auch der Schönbergschen Zwölftontechnik, wovon neben mehreren anderen bedeutenden Kompositionen vor allem das außerordentliche 1. Streichquartett aus dem Jahr 1944 kündigt. Danach erst, etwa ab 1950, fand Scelsi zu einer Musik, die gleichsam vor das traditionelle abendländische Komponieren zurückging. Der Ton wurde bei ihm nicht zum Baustein, mit dem Struktur und Formgebilde entstanden, zum bloßen Material also, sondern er öffnet eine Klangwelt, deren Resonanz sich der Musiker Scelsi überläßt. Das ist grundsätzlich eine innere Klangwelt, die sich aber vielfach in den klanglichen Mikrostrukturen, den die Klangfarben bestimmenden Obertonverhältnissen abbildet. Dabei überläßt sich Scelsi nicht einem bloßen Tönen, den schillernd meditativen Klängen, die mit ihren geräuschhaften Spektren – z. B. in der elektronischen Musik, ebenso in vielen Schlagzeugkompositionen – allzuleicht ins uferlose Kunstgewerbe führen. Vielmehr basiert sein musikalisches Denken immer auf dem Ton im System unserer Halb- und Ganztonstufen, wie sie die abendländische Musikkultur ausgebildet hat. Nicht systematisch-deduktiv, sondern im Gegenteil fragmentarisch-induktiv tastet sich Scelsi hörend von Ton zu Ton, folgt den Intervallspannungen vom Halbton zum Ganzton oder von Halbton zu Halbton durch die Verwendung von Vierteltönen; diese artikulieren den die Gesamtform seiner Stücke vielfach generierenden Halbtontschritt.

Die Intervalle selbst aber sind bei Scelsi prinzipiell nicht Teil eines äquidistanten Systems, eines Behältnisses für Tonbausteine, sondern sie entstehen als Alternativen zu dem Einzelton selbst.³⁸ Die Alteration des Tones, seine lebendige Veränderung scheint mir ein entscheidendes Agens von Scelsis Musik zu sein. Dabei sind natürlich sehr viel größere Alterationen denkbar, als wir sie traditionell als Halbton- oder Ganztonalteration kennen. Die Veränderung der Töne ist bei Scelsi prinzipiell eine alterierende und keine, die vorgegebene Skalen, welcher Art auch immer, nutzt.

Die *Canti del capricorno* sind ein besonders extremes Beispiel dafür, ein geradezu exzentrisch-alteriertes, dem allerdings in einigen wenigen Stücken einige Instrumente beigegeben sind, wie Schlagzeug oder Saxophon. Die Lieder entstanden zwischen 1962 und 1972. Neunzehn wurden aus einer etwas größeren Anzahl ausgewählt und zu dem Zyklus *Canti del capricorno*

³⁸ H. - K. Metzger *Bemerkenswert ist, daß er auch seine Höhe ändert, ohne darüber seine Identität als ein und derselbe Ton einzubißen.* Aus: Musik-Konzepte Bd. 31, „Das Unbekannte in der Musik“, S. 14

zusammengefaßt.

Wie einige Komponisten Stücke für David Tudor komponierten, nicht nur im Sinne einer Widmung, vielmehr im Sinne einer „Instrumentierung“, so sind die *Canti del capricorno* für Michiko Hirayama entstanden, eine unvergleichliche Vokalsolistin, die diese Stücke über viele Jahre studiert hat, immer in Scelsis unmittelbarer Umgebung in Rom.

Es gibt in diesen Liedern keinen Text, sondern Phoneme, die den Ton einfärben, seine Klangfarbe „alterieren“ und ihre Intensität steigern, wie zum Beispiel auch das außerordentlich starke Vibrato, das Michiko Hirayama stellenweise als Artikulationsmittel einzusetzen weiß. Hier kommt ihr die Kenntnis der traditionellen japanischen Kunstmusik zugute, deren spezifisch expressive Artikulationsformen sie in die Interpretation einbringen kann. Da gibt es lang-ausgehaltene Töne mit geringfügigen, mikrotonalen Schwankungen, genau auskomponierte, glissandierende Schreie und Stimmlaute, die an prähistorische Beschwörungsriten erinnern mögen. Das Tierkreiszeichen des Steinbocks weist auf ein Gebiet hin, das sich von Indien bis Zentralamerika zieht. Scelsi selbst erwähnte das Amazonasgebiet, heute ein Fluchtpunkt sehr alter, prähistorischer menschlicher Kultur.

Schnebels Komposition *Glossolalie* verweist mit ihrem Titel auf das sogenannte biblische „Zungenreden“, ein ekstatisches Stammeln unter dem Eindruck der Erscheinung des Heiligen Geistes. Solcher Glossolalie mögen die Gesänge Scelsis nahe sein, wengleich sich Scelsi seltener auf die christliche Tradition als auf die hinduistische beruft, in der ja Klang Träger einer großen Meditationskultur wurde, die Subjektivität und Ich-Bewußtsein auflöste.

John Cage hat die Musik von der Diktatur des Ich befreit, durch die radikale Verwendung des Zufalls. Morton Feldman wollte die Klänge von dem kompositorischen Ideen befreien und suchte ihnen mit Mitteln seiner Komposition Raum zu geben. Scelsi unterwarf sich dem Diktat einer Klangimagination jenseits der abendländischen Dialektik von subjektivem „Einfall“ und objektiver kompositionstechnischer „Arbeit“. Wurde in der seriellen Musik der Bereich Technik so ausgedehnt, daß er den Einfall mit einschloß, so hat Scelsi umgekehrt den Einfall so radikal erweitert, daß die Technik darin aufgeht.

Es scheint, als ob authentische Musik heute aus sich selbst heraus Grenzen, Systeme, jede Dualität überhaupt, überschreitet. *Es gibt nur ein Gemälde*, sagte Ad Reinhardt. Es gibt nur „eine“ Musik, an der wir teilhaben. Morton Feldman zitiert zu der Frage, ob denn alles Musik ist, wie Cage sagt, das folgende Zen-Rätsel: *Hat ein Hund Buddha-Natur? – Antworte mit ja oder nein, und Du wirst Deine eigene Buddha-Natur verlieren.*

Ernstalbrecht Stiebler

Montag, 10. 2. 1992
Akademie der Künste
22.00 Uhr

GERALD HUMEL

Universe

Jeffrey Burns (Klavier)

GERALD HUMEL: Universe (1981–87) für Klavier

Den Klavierzyklus *Universe* schrieb Gerald Humel zwischen 1981 und 1987 auf Anregung des Pianisten Jeffrey Burns, der dieses unbedingte, weitgreifende und hochkomplexe Werk 1990 auch uraufführte. *Universe* ist der Gesamtentwurf eines musikalischen Kosmos', aufbauend auf der antiken Teilung der Welt in vier Elemente. Die einzelnen Sätze *Feuerregen*, *Waves*, *Shadows* und *Angels* entsprechen dabei in dieser Folge den Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft; *eine Interaktion der Elemente, der vier Temperamente beziehungsweise Energien*, schreibt Jeffrey Burns.

Aus der abgegrenzten Masse der musiksprachlichen Idiome Humels sind vier äußerst kontrastive Episoden geformt – wie magnetische Körper ziehen sie sich durch ihre entgegengesetzte Polung an – eine Tetralogie, die sich mit einem mittelalterlich-astrologisch anmutendem Diagramm aufzeichnen ließe,

meint Burns weiter. Dabei sind Gerald Humels Anknüpfungen an vielschichtige Philosophien der Antike, des Mittelalters und der Renaissance nichts weniger als esoterische Heilsbestrebungen. Humel schwärmt nicht von objektivierbarer „Ganzheitlichkeit“, sondern greift auf die Utopie des Künstlers als Weltschöpfer zurück. Humel konstruiert sein eigenes Universum, was nicht heißt, von der Unverletztheit in einer scheinbar besseren Vergangenheit zu träumen.

Vielmehr könnte man dem Zyklus *Universe* ein Wort des Hamburger Philosophen Hartmut Böhme zuschreiben, das in der „Erinnerung vormoderner Naturkonzepte“ eine Möglichkeit des eigenen postmodernen Handelns entdeckt. Tatsächlich löst Humel die Maschinerisierungen und Fragmentierungen, mit denen die serielle Schule der Zerstückelung der Welt eine zerstückelte Musik entgegengesetzte, in einem neuen Universalentwurf auf. Nur müssen sich im 20. Jahrhundert Subjekterfahrungen wie Harmoniebestrebungen als vielfältig gebrochen erweisen.

Humel ist kein Musiker der Illusion. Seine Erinnerung an Subjektphilosophie und Weltharmonie tragen vielmehr in sich, was man wiederum mit Hartmut Böhme und dessen Imperativen der Nachmoderne benennen kann:

Handle so, daß jede auf die Utopie der Naturversöhnung zielende Vergegenständlichung vor dem Möglichkeitshintergrund der selbstgewirkten Auslöschung des gesellschaftlichen und natürlichen Lebens entworfen wird.

Humel schildert in *Universe* eine Welt der Gewalttätigkeit, der Verstörung. Sein Universum ist das der Katastrophen und der Vernichtung von Hoffnung.

In *Feuerregen* stürzen deshalb Bombenteppiche vom Himmel. *Waves* ist die Schöpfung der sinnlichen Struktur aus dem Chaos. *Shadows* entstand vor dem Assoziationshintergrund des durch Industriegifte vernichteten Waldes in der Tschechoslowakei, einer Landschaft mit schwarzen Leichen von Bäumen.

Angels schließlich ist entwickelt nach einem Kapitel aus Milan Kunderas *Buch vom Lachen und vom Weinen*: steinerne Engelsfiguren fallen im Prager Dom auf die Menschen und erschlagen sie. Eine apokalyptische Vision, in der das Universum in sich zusammenstürzt.

Thomas Höft

Golem

Dienstag/Mittwoch, den 11. und 12. 2. 1992
Hebbel-Theater
20.00 Uhr

RICHARD LOWE TEITELBAUM

Golem

Golem ist eine Koproduktion der INVENTIONEN '92
mit dem Hebbel-Theater

RICHARD LOWE TEITELBAUM: Golem (1989)

Eine interaktive Oper

| | |
|---------------------------|---|
| David Moss | Stimme, Gesang, Schlagzeug |
| George Lewis | Posaune |
| Carlos Zingaro | Violine und Elektronik |
| N. N. | Violine und Viola |
| N. N. | Schlagzeug |
| Richard Lowe Teitelbaum | Keyboards, Elektronik |
| Künstlerische Leitung | Richard Lowe Teitelbaum |
| Lichtdesign, Bühne | Fred Pommerehn |
| Klangregie | Stefan Tiedje |
| Computer-Programmierung | Joe Chung |
| Kamera (Prager Aufnahmen) | Jiri Pechar, Joan Jonas, Richard Lowe Teitelbaum |
| Filme und Videos | Joan Jonas, Peter Hutton u. a. sowie Auszüge aus <i>Der Golem: Wie er in die Welt kam</i> von Paul Wegener (1920) |
| Produktionsassistentz | N. N. |
| Produktion | Susanne Winterfeldt |

Der Komponist möchte allen Mitwirkenden der New Yorker Uraufführung im Jewish Museum danken: Kit Fitzgerald, Nik Williams, Joe Chung, George Lewis, Shelley Hirsch und Sam Bennett.

Besonderen Dank an Kantor Victor Feuerlicht und die Jüdische Gemeinde in Prag, die Leitung der Altneuschul, Frau Smekolova und dem Prager Jüdischen Museum, Tom Kotik, Norman Manca, Melissa Gould, Branda Miller, Neil Strauss, Wendy Lindbergh, Liam Nelson, Susan Ray, Vit, Frank E. Hurd und vielen anderen.

DIE GOLEMS

Die uralte Vorstellung eines „Golem“ reicht von ihrem biblischen Ursprung – Adams *Erdenklos*³⁹, bevor ihm seine Seele „eingeblassen“ wurde – über die späteren Verkörperungen als Künstlicher Mensch bis zum Roboter der Moderne. Heute leben wir bereits in der „Post-Frankenstein“-Ära, wie ein Blick in die Tageszeitungen beweist, wo die aktuelle Frage nicht mehr *Können wir...* oder *Sollten wir...* lauten, sondern: *Wem gehören die Patente an den jeweils jüngsten Formen neuerschaffenen Lebens?*

Erstmals faszinierte mich das Thema des Golems, als ich im Sommer 1985 das Grab jenes Prager Rabbi Löw⁴⁰ besuchte, von dem es heißt, er habe im Frühjahr des Jahres 1580 am Ufer der Moldau seinen Golem erschaffen. Plötzlich wurden mir die Parallelen bewußt zwischen meinen eigenen Versuchen, ein intelligentes und interaktives Musikinstrumenten-System zu schaffen und dem Golem als Metapher für unsere gegenwärtige, in ethischer wie technologischer Hinsicht mißliche Lage – eine Metapher, die durch die Katastrophen der letzten Jahre immer treffender zu sein scheint.

Herkömmlich war der Golem ein künstlicher Mensch aus Lehm, der durch Beschwörungen mit magischen Formeln, die durch kabbalistische Kunstgriffe aus dem hebräischen Alphabet (in dem Buchstaben auch als Zeichen für Zahlen dienen) gewonnen wurde. Ich habe den *Klang* des Flußufers sowie bestimmte hebräische Buchstaben und Texte aus dem alten kabbalistischen *Buch von der Schöpfung* digital gesampled. Durch Verwendung einer MIDI-Tastatursteuerung für die Sampler können diese Formeln auf den Klaviaturen „gespielt“ (und von der vokalen Steuerung ausgelöst) werden: Das Spiel unterschiedlicher Melodieformeln wird sich nach den Worten des *Buches von der Schöpfung* vollziehen – *lege sie fest, zerschlage sie, kombiniere sie, wäge sie gegeneinander ab und tausche sie aus*. Echtzeitsignalverarbeitung, Frequenzmodulations- und Sprachsynthese wirken in einem komplexen interaktiven System zusammen, in dem die Aufführenden gegenseitig ihre Eingabesignale verarbeiten und steuern. Wenn diesem Hexengebräu Rückkopplung hinzugefügt wird – durch einen Schaltkreis, der „zuhört“ und auf die eingegebenen Signale antwortet – wird der Golem „beseelt“ und beginnt mit eigenem Willen zu handeln.

Diese Aufführung zeigt einen „klavierspielenden Golem“ in Form eines computergesteuerten, interaktiven elektrischen Klavier-Systems, das ich vor einigen Jahren entwickelt habe und ein MIDI-gesteuertes interaktives Video-Disk System von Joe Chung (vom MIT Media Lab). Das Material auf der Video-Disk, von Nik Williams vorbereitet, stützt sich zu einem großen Teil auf Paul Wegeners Stummfilmklassiker *Der Golem: Wie er in die Welt kam* aus dem Jahre 1920.

Ich bin ihnen und den vielen anderen, die zu diesem nicht unkomplizierten Werk großherzig beigetragen haben, tief verpflichtet.

Richard Lowe Teitelbaum

Deutsche Übertragung: Red.

³⁹ In Luthers Übersetzung. (Anm. d. Red.)

⁴⁰ Rabbi Löw heißt im englischen Rabbi Lowe. (Anm. d. Red.)

Mittwoch, 12. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

PATRICK KOSK

Distrak (Sillalla) (UA)

ANDRÉ RUSCHKOWSKI

Autologous (UA)

ANDRÉ WERNER

..It wears, sir, as it grows... * (UA)

* * *

UNSUUK CHIN

El aliento de la sombra * (UA)

CHICO MELLO

Tem um copo de veneno * (UA)

Axel Bauni, Cristian Petrescu ^(Mello) (Klavier), Katharina Hanstedt (Harfe),
Beate-Gabriela Schmitt (Flöte), Rainer Auerbach, Dietrich Schmuhl
(Trompete)

* Auftragswerk der INVENTIONEN '92

UNSUK CHIN: El aliento de la sombra (1991/92) (UA)

El aliento de la sombra (Der Atem des Schattens) wurde im Winter 1991/92 im Elektronischen Studio der TU realisiert.

Das Material des Stückes ist im wesentlichen Daegum und Sänghwang (koreanische Flöte und Mundorgel). Diese Klänge wurden von Sngkn Kim eingespielt. Alle weiteren Manipulationen erfolgten mit Hilfe des CARL-Programm Pakets zur digitalen Klangsynthese und Analyse.

Unsuik Chin

PATRICK KOSK: Distrak (Sillalla) (1985–92) (UA)

1985 beendete ich die Arbeit an meiner Komposition *Distractions pour l'Eternité*. Dieses Stück ist kurz gesagt eine Studie über Bewegungslosigkeit, Pausen, Vereinfachung und Konzentration in einer direkten Beziehung zum akustischen Raum. In Übereinstimmung mit dem Titel⁴¹ sind Stil und Länge der Komposition gehalten —wohl mit einer gewissen Nähe zu etwas Meditativen, zur Sinnfreiheit, zur Leere...

Distrak (Sillalla) enthält viele Versionen des gleichen Klangmaterials, die derart dissonieren, daß die Abweichungen dieser Versionen ein immer schärferes, heterogeneres Klangbild ergeben. Die Logik in der musikalischen Textur verläuft teilweise vertikal in „Zickzack“-Strukturen. Statische Klänge und Pausen sind immer noch vorhanden, dienen jetzt aber als mehr oder weniger reale, gegensätzliche, widerstreitende Kommentare oder Überleitungen. Dekomposition und Chaos sind teilweise – für unsere Zeit vielleicht typisch – von entscheidender Bedeutung. Auf die Frage nach dem musikalischen Gehalt möchte ich hier nicht eingehen.

Das Klangmaterial besteht aus:

- Geräuschen eines mechanischen Schneebesens und dem Kratzen zweier Schwerter aneinander, das ich 1984/85 bei der INA/GRM in Paris realisiert habe.
- Naturaufnahmen, Aufnahmen alter Werkzeuge im Kuhstall und dem Klangmaterial einer Flöte, die im Experimentalstudio des Finnischen Rundfunks mit Sound Tools auf einem Macintosh IIfx bearbeitet worden sind.

Patrick Kosk

⁴¹ Das Wort *sillalla* bedeutet im Finnischen *auf der Brücke*.

CHICO MELLO: Tem um copo de veneno (UA)
für einen Pianisten, Gestik und Elektronik

Der Ausgangspunkt dieses Stückes war eine kurze Etude, *Piano 1* für Klavier aus dem Jahr 1987, in der ich rhythmisch-seriell gearbeitet habe. Ich hatte vor, sie irgendwann einmal zu erweitern. Im Juni 1991 bekam ich wieder Lust, etwas für Klavier zu schreiben: *Piano 2*, *Piano 3*, *Piano 4* entstanden in den folgenden Monaten.

Im Prinzip – oder vielleicht im Endeffekt – ist das Verhältnis zwischen diesen einzelnen Werken so, daß jedes von ihnen doppelt so lang ist wie das vorher entstandene. So konnte ich das einminütige *Piano 1* als Ausgangsminute des fünfzehnminütigen Stückes nehmen. Dabei dehnte sich nicht nur die Länge des Stückes, sondern es dehnte sich auch der Klavierklang und das Klavierspiel in andere Medien aus: Elektronik und Gestik.

Der Titel ist eine Anspielung auf einen Kinderreim:

Lá em cima do piano
tem um copo de veneno
quen beben morren

Auf dem Klavier steht ein Glas Gift
Wer davon trinkt
muß davon sterben

Chico Mello

ANDRÉ RUSCHKOWSKI: *Autologous* (1991) (UA) für Tonband

Die stereophone Realisation der 11:25 Minuten langen elektronischen Tonbandkomposition erfolgte im November 1991 im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin.

Der Titel *Autologous* weist auf den gemeinsamen Ursprung von Klangmaterial und Klangstruktur in diesem Stück hin. Den Ausgangspunkt dafür bildete eine grafische Struktur, erzeugt mit dem Malprogramm *dPaint* (für Commodore Amiga). Diese optische Anordnung von Bildpunkten wurde mit einem Computerprogramm, dem *Grafik-Sequenzer* (entwickelt im Studio für elektronische Klangerzeugung der Dresdner Musikhochschule), in Midi-Signale umgewandelt, welche ihrerseits wiederum musikalische Klänge steuern. Die Grafik determiniert damit unmittelbar die Anordnung musikalischer Elemente in diesem Stück. Dennoch ist das gesamte Stück nicht als ein „akustisches Bild“ zu verstehen. Die mit der beschriebenen Methode gewonnene Klangstruktur war lediglich 30 Sekunden lang. Ihr innerer Aufbau diente damit einerseits als komplexer Klangbaustein, bildete andererseits aber auch eine Basis für die weitere musikalische Ausarbeitung des Stückes, wobei die Tektonik der „optisch/akustischen“ Keimzelle die musikalische Großform prägte.

Das Klangmaterial des Stückes umfaßt ausschließlichs Lautäußerungen der menschlichen Stimme. Es beschränkt sich auf wenige Grundelemente, vorzugsweise Zischlaute. Durch ihre akustische Ähnlichkeit besitzen diese enge klangliche Verwandtschaften. Die musikalische Gestaltung dieser Verwandtschaftsbeziehungen erfolgt – in Abhängigkeit von der „optisch/akustischen“ Strukturierung —durch elektronische Transformationstechniken, wie Filterung, Modulation, Transposition und Zeitachsendehnung.

André Ruschkowski

ANDRÉ WERNER: ..It wears, sir, as it grows... (UA)

Quintett für Subkontrabaßflöte in G, Harfe, Klavier, zwei Trompeten und Live-Elektronik

Drei ineinander verwobene wie auch diskrete „schweigende Gesänge“, vorgetragen von Subkontrabaßflöte in G, Harfe und Klavier, stehen im Kontrast zu Chorischem – welches Cäsur, „schalten“ meint, aber auch den Gesängen sich entzieht; ihre Elemente zwar birgt – sie aber auch ab-nutzt, ihnen ihre Zeit „nimmt“.

Der Titel der Komposition entstammt dem Eingangsdialog aus

Timon of Athens von William Shakespeare; Act I, scene I.

(Enter Poet, Painter, Jeweller, Merchant, and Others at several doors)

Poet: Good day, sir.

Painter: I am glad you're well.

Poet: I have not seen you long; how goes the world?

Painter: It wears, sir, as it grows.

...

..It wears, sir, as it grows... ist eine Auftragskomposition der INVENTIONEN '92.

André Werner

In deutscher Fassung (Dorothea Tieck) hat die obige Szene folgenden Wortlaut:

(Der Dichter und der Maler treten auf.)

Dichter: Guten Tag!

Maler: Mich freut's, Euch wohl zu sehn.

Dichter: Ich sah Euch lange nicht. Wie geht die Welt?

Maler: Sie nutzt sich ab im Lauf.

...

Donnerstag, 13. 2. 1992
Akademie der Künste
20.00 Uhr

CARLES SANTOS

La grenya de Pasqual Picanya,
assessor jurídic-administratiu

Barbara Roig (Besondere Mitarbeit),
Maria Elena Roqué (Besondere Mitarbeit und Kostüme)
Ramón Torremillans (Schlagzeug)
Uma Ysamat (Sopran)
Pilar Sola (Produktion), Rocambole (Realisation), José Luis Alvarez
(Beleuchtungskonzeption), Artcelona (Organisation auf spanischer Seite).

Carles Santos (Klavier, musikalische Konzeption und Leitung)



CARLES SANTOS: La grenya de Pasqual Picanya, assessor jurídic-administratiu (1991)

CARLES SANTOS: TEXT I

Picanya steht um acht Uhr auf,
fasst sich an den Hinterkopf und geht pinkeln.
Wirft einen Blick vom Balkon,
putzt sich die Zähne,
bohrt in seinem Ohr
und trinkt eine Tasse Kaffee.
Das Telefon klingelt.
Kann es die Catxona sein?
Sag nicht Nein.
Nimm das Gespräch wieder auf.
Bring mir die Fotos.
Das Auto gehört dir nicht.
Faxen geht schneller.
Die Xuxa ist nicht da.
Warum?
Picanya hat den Schlüssel.

Der Assessor verliert die Fassung nicht.
Ein Gedanke wird hinzugefügt.
Seine Finger umspielen die Risse.
Er leckt ihm die Schuhe ab
und wälzt sich auf dem Boden wie ein Hund.
Er hat einen Gefrierschrank
und fährt zum Flughafen.

Die Schwester ist riesengroß
und stellt ständig ihre Positionen fest.
Sie überraschte ihn
beim Durchstechen seiner Brustwarzen;
was für eine sonderbare Sache,
wenn du nicht sehr beschlagen bist.
Keiner kennt die Gründe,
und er will nicht nackt
im Schwimmbad sein.

Die Tätowierung reicht
bis an die Grenzen seiner Haut.
Er sagt:
Ich bin Picanya, ist was los?

Von den Fingern seiner Hände
stinken drei.
Es sind Finger der linken Hand,
und während er fährt, leckt er daran.

Die Gründe sind wichtig.
Die Vorsicht ist schön.
Scham und Komplizität
gehen ineinander über.

Schreie aus rostfreiem Stahl,

und am äußersten Ende seiner Begierde
durchbricht er den goldenen Ring.
Das Wasser läuft ihm im Munde zusammen,
wenn sie hohe Absätze trägt:
Kein Tropfen darf verloren gehen, Assessor!

Dem Ring entspringt die Kette,
die der Blick mit sich nimmt,
und geht dahin bis zum Tode.

Fass dich an den Hinterkopf, Picanya!

CARLES SANTOS: TEXT II

Danach muss ich meine Meinung von mir überdenken.
Alles begann vor der Reise nach Italien.

Für mich war es einfacher zu denken,
dass ich dachte, als zu denken,
dass ich nicht dachte, und so dachte ich immer.

Kurz danach fahren wir nach Italien,
und ich dachte, dass ich weiterhin
an die Möglichkeit, nicht zu denken, denken müsste.

Wo bleibt all das, was man denkt,
oder das, was man denkt, ohne es zu wissen?

Wer weiß nicht, dass er nicht weiß,
was er denkt, wenn er denkt?

Ich wollte nicht aus Italien zurückkommen
und nicht in Italien bleiben.

Wenn ich nicht weiß, was ich nicht weiß,
weiß ich auch nicht, ob ich denke, wenn ich denke.

Zum Schluss kam ich allein aus Italien zurück.
Im Augenblick möchte ich nicht wissen, was ich weiß,
und mit dem leben, wovon ich weiß, dass ich es nicht weiß,
bis ich vergesse, was ich noch weiß.

Ich habe beschlossen, nie wieder nach Italien zurückzukehren,
und nicht zu denken, was ich dachte, und wie ich es dachte;
und so nicht zu wissen, was ich wusste, und zu wissen, was ich nie gewusst habe.

Ich selber werde anders sein als ich selber, und gleichzeitig werde ich weiterhin ich sein, und da es
so ist, werde ich nie in Italien gewesen sein und nie gewünscht haben, nach Italien zu gehen. Und
vor allem habe ich nie beschlossen, nicht nach Italien zurückzukehren, als ich nach Italien
zurückkehrte.

Die Alarmglocke der Sicherheitskontrolle des Flughafens schlug an. Die Ursache für das Läuten
der Alarmglocke der Sicherheitskontrolle des Flughafens war der goldene Ring, der meine Klitoris
durchstach.

Am Ende bin ich nie in Italien gewesen.

CARLES SANTOS: TEXT III

Steck den glänzenden Schwanz tief hinein, auf dass er glühe und sich ergieße. Komm, komm, saubere Birne, die Catxona hat es nicht eilig.

Denke nicht, dass ich denke. Wenn du willst, bemale ich ihn dir. Ich habe einen Körper mit Kiemen. Mach weiter, Architekt. Das Haar missfällt mir nicht, und das Fernsehen interessiert mich nicht.

Lasse sie kommen, mach ein Fest draus. Spiel die Ratte. Mach das Gesicht, das du machst, wenn die Stimme dir am Schwanz zieht. Erzähle nichts Besonderes und setze nicht die Brille auf. Lasse uns auf deine Sprache hören und lasse uns an all das denken, was uns hemmt und in den Ecken der Badewanne hängt. Stich dich nicht an der Nadel meines Körpers und halte mich fest. Die Folter erwartet dich und daher kommt die Angst, und es hat keinen Sinn, dass ich dich liebe und dass du Brillantine in das schrumpfende Rohr tust. Saubere Birne, großes Birnchen, mach die Höhle auf, machen wir auf Kultur. Was für ein Glück, dass ich dir erzählen kann, was ich vorn Ackerbau weiß, und indem ich mir den Ring aneigne, kannst du nicht mehr entschwinden. Erinnerung dich an die Geschichte, die voll Spinnweben ist. Was man dir erzählt, ist nicht wahr, nicht einmal das, was du anfasst und mit dem Blick erfasst. Mach weiter. Ich rasiere dich aus meinem Gefühl. Tue ich dir weh? Wie fein ist die Haut, die über und über mit schwatzendem, brausendem und geschmackvollem Speichel bedeckt ist. Ich hänge dich am Bauch auf, und du wartest schön ruhig, bis in mir der Wunsch kommt, dich meinen verrückten Ziegensaft trinken zu lassen.

(Naturgemäß stammt die deutsche Übertragung nicht von der Redaktion des INVENTIONEN '92 Programmheftes).

Freitag, 14. 2. 1992
Otto-Braun-Saal, Staatsbibliothek
20.00 Uhr

JOHN CAGE

Music for Piano # 1 – 84

Herbert Henck (Klavier)

JOHN CAGE: Music for Piano 1–84 (1952–56)

1.) MUSIC FOR PIANO #1

Datierung: "12 [= Dezember] [19]52
Widmung: "FOR JOANNE MELCHER"

2.) MUSIC FOR PIANO #2

Datierung "May 1953"
Widmung: "FOR LOUISE LIPPOLD"

3.) PIANO MUSIC #3 [sic!]

Datierung: "6 [= Juni] / [19]53"⁴²
Widmung: "FOR MORTON FELDMAN"

4.) MUSIC FOR PIANO 4–19

Datierung: "May 1953"
Widmung: "FOR ETA HARICH-SCHNEIDER"

5.) MUSIC FOR PIANO NO. 20 [sic!]

Datierung "8. 8. [19]53" [= 8. August 1953]
Widmung: "FOR JIMMY CURLEY"

6.) MUSIC FOR PIANO

21–36
37–52

Widmung mit Datierung:
"FOR DAVID WEINRIB, OCTOBER 11, 1955"

7.) MUSIC FOR PIANO 53–68

Datierung: "5/7/56" [7. Mai 1956]
Widmung: "FOR GRETE SULTAN"

8.) MUSIC FOR PIANO 69–84

Datierung: "5/56" [Mai 1956]
Widmung: "FOR LOIS AND EMILE DE ANTONIO"

⁴² In der Notenausgabe (Edition Peter Nr. 6731) vermutlich falsche Datierung "6/58" (nicht in Cages Handschrift).

Beschreibung der in *Music for Piano 21–52* angewandten Kompositionsmethode

1. Gegeben sind Tinte, Feder und Blätter transparenten Papiers von bestimmter Größe. Es wird eine Musterseite ohne Notation irgendwelcher Art hergestellt; diese hat vier vollständige Liniensysteme

(8 x 5 Linien). Zu einem „vollständigen“ Liniensystem gehört auch ein genügend großer Raum über und unter jedem Doppelsystem, so daß jedes einzelne System (für jede Hand eins) entweder im Violin-oder Baßschlüssel benutzt werden kann. Ein System läßt neun obere und sechs untere Hilfslinien in gleichem Abstand wie die normalen Linien zu; für den tiefsten Ton unter der sechsten Hilfslinie muß noch etwas Raum gelassen werden. Zwischen den beiden Systemen ist ein wenig Raum freigelassen. Er wird durch eine Linie geteilt; sie dient zur Notation von Geräuschen, die mit der Hand oder mit einem Schlaginstrument, entweder im inneren Klaviergehäuse (über der Linie notiert) oder durch Schläge gegen das äußere Gehäuse (unter der Linie notiert) erzeugt werden. Die Dimensionen der Musterseite sind so kalkuliert, daß das gesamte Blatt innerhalb der Ränder vollständig ausgenutzt wird.

Die Musterseite wird weggelegt. Dann werden Zufallsmanipulationen vom I-Ching⁴³ abgeleitet, um die Anzahl der Töne für jede Seite zu bestimmen. Diesen Zufallsmanipulationen sind gewisse Grenzen gesetzt (1–128 mögliche Töne je Seite für die Stücke 21–36; 1–32 Töne je Seite für die Stücke 37–52), die sich aus der relativen Schwierigkeit der Ausführung ergeben.

2. Ein leeres Blatt transparenten Papiers wird nun so gelegt, daß die punktförmigen Unregelmäßigkeiten im Papier leicht sichtbar werden. Diese werden mit Bleistift markiert, und zwar in einer Anzahl, die der durch den Zufallsmanipulationen bestimmten Tonanzahl entspricht.

3. Das mit Bleistift markierte Blatt wird nun nach Art einer Registrierung auf die Musterseite gelegt; dabei werden zuerst die durch das Papier durchscheinenden Notenlinien und Zwischenräume und dann Hilfslinien, soweit notwendig, mit Tinte auf dieser Seite nachgezogen. Sodann werden gewöhnliche ganze Noten überall dorthin geschrieben, wo ein Bleistiftpunkt in den Bereich der Notenlinien oder der Hilfslinien fällt; schwarze Notenköpfe ohne Hals werden dort geschrieben, wo immer ein Bleistiftpunkt zwischen den beiden Systemen markiert ist. Dieses Verfahren gilt nur annäherungsweise, da durch die Anwendung der üblichen Linien und Zwischenräume die größere Zahl der Punkte in die Zwischenräume fällt. Ein Punkt wird also auf oder zwischen die Linien geschrieben, je nachdem, ob er näher an der Linie oder näher dem Zentrum des Zwischenraums angetroffen wird.

⁴³ 2 Der I-Ching, ein altes chinesisches Buch, wurde von Richard Wilhelm ins Deutsche übersetzt, mit einer Einführung von C. G. Jung.

4. Münzen werden nun achtmal geworfen (für die 4 x 2 Systeme), um Baß- oder Violinschlüssel (Kopf oder Adler) zu ermitteln; diese werden mit Tinte eingetragen.

5. Die 64 Möglichkeiten des I-Ching werden durch Zufallsmanipulationen in drei Gruppen eingeteilt, die verschiedenen Kategorien entsprechen: normal, d. h. auf den Tasten zu spielen; gedämpft, d. h. die anzuschlagende oder zu zupfende Klaviersaite mit dem Finger zu dämpfen; gezupft (die beiden letzten Gruppen werden auf den Saiten gespielt). Beispiel: die Nummern 6 und 44 wurden geworfen; dann gelten die Nummern 1–5 als normale, 6–43 als gedämpfte und 44–64 als gezupfte Klaviertöne. – Es hat sich ein gewisses Übergewicht der Wahrscheinlichkeit zugunsten der zweiten und dritten Kategorie herausgestellt; obwohl das nicht sehr bedeutend erscheint, mag es doch auf eine mögliche Änderung der „Technik“ (Kompositionsmethode) hinweisen. Nachdem die Kategorien festgelegt sind, werden Bezeichnungen neben den jeweiligen Noten vermerkt: M für „muted“ (gedämpft) und P für „plucked“ (gezupft).

Auf ähnliche Weise wird bestimmt, ob eine Note normal (□), erhöht (◡) oder erniedrigt (◣) ist; das gilt natürlich nicht für die beiden äußersten Tasten, da es für sie nur je zwei Möglichkeiten gibt.

6. Damit ist die Aufzeichnung der Komposition abgeschlossen. Vieles ist nicht festgelegt; es bleibt der Aufführung vorbehalten. Deshalb wurde dem Manuskript folgende Anmerkung vorangestellt:

Diese Stücke sind in zwei Gruppen von je 16 aufgeteilt (21–36; 37–52), die entweder einzeln oder alle gespielt werden können, gleichzeitig mit der Music for Piano 4–19, oder nicht. Die Zeitdauer der Stücke ist unbestimmt; es bleibt freigestellt, ob sie von Pausen getrennt werden oder nicht; sie können sich überschneiden, wenn z. B. 21–36 und 37–52 gleichzeitig auf einem anderen Klavier gespielt werden, oder wenn ein begabter Pianist eine Kombination aus diesen Stücken gleichzeitig zu spielen vermag. Ausgehend von einer vom Programm vorbestimmten Zeitdauer können die Pianisten ihr Spiel so kalkulieren, daß ihr Konzert die gegebene Zeit ausfüllt. Die Dauer der einzelnen Töne und die Lautstärken sind freigestellt.

KOMMENTAR

Eine Aufführung ist durch die vorher bestimmte Programmdauer charakterisiert. Diese Dauer wird vom Spieler mit einer Stoppuhr kontrolliert. Daraus ergibt sich zunächst die Dauer für eine ganze Seite (indem man die zur Verfügung stehende Gesamtzeit durch die Anzahl der Seiten dividiert); davon abgeleitet ergibt sich beispielsweise die Dauer für ein Doppelsystem. Obwohl der Raum einer Seite hier der Zeit gleichgesetzt wird, ist es denkbar, ihn als fließend aufzufassen, und zwar nicht nur als gleichmäßig, sondern auch als schneller und langsamer fließend; denn die Aufführung wird durch

einen Menschen und nicht durch eine Maschine realisiert. So ist letztlich mit der Notation nichts über die Aufführungszeit ausgesagt. Was die Klangfarbe angeht (die Geräusche und die drei Kategorien), so ist so gut wie nichts festgelegt. Das ist besonders dort der Fall, wo P als eine gezupfte gedämpfte oder M als eine gedämpfte gezupfte Saite aufzufassen ist. Außerdem sind auch die Stellen auf den Saiten nicht angegeben, wo die zuletzt genannten Manipulationen vorgenommen werden. Ferner – und dies mag als grundlegende Feststellung betrachtet werden – sind keine spezifischen Angaben gemacht über die Architektur des Raumes, in dem die Musik gespielt werden soll, sowie über die Placierung der Instrumente (üblich ist ein größerer Abstand) und über die Anzahl der Instrumente⁴⁴. All dies, offensichtlich von wesentlicher Bedeutung, weist auf die Frage hin: Was ist komponiert worden?

John Cage; aus: *die Reihe III*
Deutsche Übertragung: Christian Wolff

© 1957 by Universal Edition – Mit freundlicher Genehmigung des Verlages

ZU MUSIC FOR PIANO

[...] In diesem Werk wurden die Töne durch Unregelmäßigkeiten in dem Papier bestimmt, auf dem es niedergeschrieben wurde. Die Anzahl der Unregelmäßigkeiten wurde durch Zufall bestimmt. Die Notation geschah mit Tinte, und die Stufen des Kompositionsprozesses sind in einem Aufsatz in *die Reihe* beschrieben. Obwohl in *Music for Piano* erklärtermaßen die Kontrollfunktion des Verstandes für die Struktur und die Methodik der kompositorischen Mittel abwesend ist, so wird ihre Bedeutung für das Klangmaterial bei Untersuchung der Klänge selber klar: sie sind nur einfache Töne eines gewöhnlichen Konzertflügels, auf der Tastatur gespielt, gezupft oder auf den Saiten gedämpft, zusammen mit Geräuschen aus dem Inneren oder Äußeren der Klavierkonstruktion. Die Begrenztheit dieser Möglichkeiten macht das Resultat den ersten Sprechversuchen eines Kindes oder dem Herumtasten eines blinden Mannes ähnlich. Der Verstand erscheint wieder als Vermittler der Begrenzungen, in denen dieses kleine Spiel abläuft. Etwas Weitreichenderes ist erforderlich: eine Komposition von Klängen innerhalb eines Universums, das eher auf der Natur der Klänge beruht als auf dem Verstand, der sich vorstellen kann, wie sie entstehen. [...]

John Cage, aus: *Composing as Process*

⁴⁴ Es können zwei Klaviere oder auch andere Instrumente bei gleichzeitigem Spiel verwendet werden; insofern nämlich, als die letzten Kompositionen sowohl als Solostücke wie auch als Ensemblestücke aufgefaßt werden können (Anm. des Übersetzers).

Sonntag, 8. 3. 1992
Zeiss-Großplanetarium
15.00 Uhr

LA MONTE YOUNG

The Melodic Version (UA)
of
The First Blossom of Spring
from
The Four Dreams of China

Andreas Bleyer, Charles Curtis, Thomas Großenbacher,
Christof Groth (Violoncello)

LA MONTE YOUNG:

The Melodic Version (1984) (UA)

of

The First Blossom of Spring

from

The Four Dreams of China (1962)

für vier Violoncelli

*day of the unquiet grave – smoke of the shore*⁴⁵
December 10–11, 1962

to Marian

⁴⁵ Die Datierung meiner Werke aus den 60er Jahren, als ich eng mit dem Dichter und Trommler Angus MacLise zusammenarbeitete, tragen oftmals die Tagesnamen wie in dem Original seines Kalenders *Year*. Die Angabe *day of the unquiet grave – smoke of the shore* unter dieser Komposition bezieht sich auf die Tages-Namen des 10. und 11. Dezembers.



**Konzerte anderer Veranstalter im Rahmen der
INVENTIONEN '92**

Freitag, 31. 1. 1992
Großer Sendesaal des SFB
20.00 Uhr

147. MUSIK DER GEGENWART

JANI CHRISTOU

The Strychnine Lady

* * *

GYÖRGY LIGETI

Poeme symphonique

Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Walter Trampler (Viola)
Theodore Antoniou (Leitung)

Eine Veranstaltung des SFB im Rahmen der INVENTIONEN '92

Sonntag, 9. 2. 1992
Akademie der Künste
11.00 Uhr

HELMUT ZAPF

Zusammenklang III

PAUL DESSAU

Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn

GEORG KATZER

La Mettrie oder
Anmerkungen zum "Maschinenmenschen" oder
das Ende des mechanischen Zeitalters

* * *

PAUL-HEINZ DITTRICH

Kammermusik XI *Journal des poemes*
für Sopran, Cello, Bläserquintett und Klavier
nach Texten von Mandelstam, Achmatowa, Ungaretti
und Char (UA)

Berliner Bläservereinigung
(Leitung bei *Journal des poemes*: Paul-Heinz Dittrich)
Peter Bruns (Violoncello), Sigune von Osten (Gesang)

Ein Konzert der Berliner Bläservereinigung
Mit Unterstützung durch die Senatsverwaltung für Kulturelle
Angelegenheiten

Sonnabend 15. 2. - Montag, 17. 2. 1992 ; Wabe

Festival frei improvisierter Musik

Sonnabend, 15. 2. 1992 20.00 Uhr

Hermann Keller / Reinhold Friedl (p) [D]

Bassics [D]:

Georgia Hoppe (bcl, sopransax.), Peter Niklas Wilson (kontrab.)

AMM Group [GB]:

John Tilbury (p), Rohan de Saram (vel), Keith Rowe (git.) und E. Prevost (perc.)

Open space: ad hoc Formationen

Sonntag, 16. 2. 1992 20.00 Uhr

WIE - Wiesbadener Improvisations Ensemble [D]:

Ulrich Phillip (kontrab.), Wolfgang Schliemann (perc.), Dirk Marwedel (sax.)

Trio Eichenberger [CH]:

M. Eichenberger (el., sax.), M. Siegner (git., voc.), A. Zimmerlin (vcl.)

Maggie Nicols [GB] (voc.) / György Szabados [H] (p) / Hannes Bauer [D] (tromb.)

Nachtluft [CH]:

Jaques Widmer (dr.), Günther Müller (dr., electr.), Andreas Bosshard (electr., comp.)

Open space: ad hoc Formationen

Montag, 17. 2. 1992 20.00 Uhr

Denis Colin [F] (bcl.) / Bernd Köppen [D] (p) / Kent Carter [USA] (kontrab.)

Gottfried Rösler Projekt [D]

Denman Maroney, Oavid Simons [USA] (electr., comp.)

Open space: ad hoc Formationen

Workshops 15. - 17. 2. 1992 10.00 - 18.00 Uhr

AMM - Gruppenimprovisation
Jaques Widmer

Informationen: Tel. (9)-529 43 71

Symposion
Leitung: Dr. Bert Noglik
Thema: Ist frei improvisierte Musik lehr- und lernbar?

Eintritt: DM 18,- / erm. DM 15,- / Dauerkarte DM 40,-

Das Festival frei improvisierter Musik wird veranstaltet von der Berliner Kulturverwaltungs- und Veranstaltungs GmbH
Mit freundlicher Unterstützung durch: Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, British Council, Pro Helvetia, Haus Ungarn (Grenzenlos), Kulturamt Prenzlauer Berg

Programmänderungen vorbehalten



Biographien

Rainer Auerbach ist seit 1979 Solotrompeter der Staatskapelle Berlin. Er erhielt seine Ausbildung von 1969–72 am Robert-Schumann-Konservatorium seiner Heimatstadt Zwickau und von 1972–77 an der Hochschule für Musik „Felix-Mendelssohn-Bartholdy“ in Leipzig, wo er Schüler von Kurt Ramm war.

Friedhelm Aufenanger wurde 1955 in Bonn geboren, wo er jetzt als freischaffender Komponist lebt. Nach dem Abitur studierte er zunächst Musikwissenschaft, bevor er 1977 sein Kompositionsstudium begann. Jürg Baur (Köln), Milko Kelemen (Stuttgart) und Boguslaw Schaeffer (Salzburg) waren seine wichtigsten Lehrer. 1979 erhielt er einen Lehrauftrag für Harmonielehre, Kontrapunkt und Gehörbildung an der Musikhochschule in Düsseldorf. 1981 wurde er mit einem Kompositionspreis der Stadt Koblenz ausgezeichnet. Seine Studien vervollkommnete er als Stipendiat der Polnischen Akademie der Wissenschaften während eines zweijährigen Aufenthaltes in Krakau, den ihm der **DAAD** vermittelt hatte. 1988 wurde er vom Verein Beethovenhaus, insbesondere durch Hermann Josef Abs gefördert. 1989 erhielt er den ersten Preis des Kompositionswettbewerbes des Evangelischen Kirchenkreises Bonn für eine Kantate.

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, 1990 Garth Knox zu dem Ensemble. Das Quartett, dessen umfangreiches Repertoire beinahe ausschließlich aus der 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.

Durch Werke wie sein *opera for television*-Projekt ist **Robert Ashley** als einer wichtigen Künstler, die mit neuen Formen der Musik und der medialen Vermittlung arbeiten, bekannt geworden. Seit seinen ersten Performances in den Sechzigern beeinflusste er eine ganze Generation von Künstlern und Komponisten. Er wurde 1930 in Ann Arbor, Michigan, geboren und studierte an der University of Michigan und der Manhattan School of Music. Seine frühen Bühnenwerke entstanden für die *ONCE Group*, deren *ONCE Festival* (1960–67) er mitbegründete. Von 1966–76 trat er mit der *Sonic Arts Union* auf und war von 1969 bis 1981 Direktor des Center for Contemporary Music am Mills College. Seit 1981 lebt Ashley in New York.

Bereits 1975 entstand die vierzehnstündige Video-Oper *Music With Roots in the Aether*. 1978 wurde *Perfect Lives* von The Kitchen in Auftrag gegeben und 1984 erstmals als Fernsehproduktion auf *Channel Four* in Großbritannien gezeigt; seither ist es in ganz Europa und in einigen Städten der USA gezeigt worden. *Now Eleanor's Idea* gehört mit *Perfect Lives* und *Atalanta (Acts of God)* zu einer Trilogie, die gegenwärtig von Robert Ashley und seinem Ensemble auf der Bühne erprobt wird und als Produktion für das Fernsehen 39 halbstündige Folgen umfassen wird.

Sam Ashley lebt als Komponist und Performance-Künstler in San Francisco, wo er daneben auch kommerzielle Tonaufnahmen produziert. Mit Robert Ashley hat er bei *Atalanta (Acts of God)*, *Improvement (Don Leaves Linda)* und *eL/Aficionado* zusammengearbeitet. Er ist Mitglied der Ensembles *A. A. Bee Removal* und *Cactus Needle Project* und ist u. a. mit Laetitia de Compiègne, „Blue“ Gene Tyranny, Kenneth Atchley aufgetreten.

Das **Avanti! Chamber Orchestra** ist 1983 auf Initiative zweier Dirigenten, Esa-Pekka Salonen und Jukka-Pekka Saraste, gegründet worden. Über ihre Ziele schrieben sie damals:

Die Gründung des Avanti! Chamber Orchestra hatte vor allem zwei Ursachen. Zunächst bestand bei jungen, begabten und enthusiastischen Musikern das Bedürfnis, künstlerisch zusammenzuarbeiten. Zweitens waren wir uns darüber im Klaren, daß Finnland ein flexibles,

vorurteilsfreies Ensemble brauchte, damit jener Teil des Repertoires aufgeführt werden konnte, um den sich niemand sonst kümmerte. Es wird gesagt, daß die Zeit die Spreu vom Weizen trenne – die beste und wertvollste Musik werde allmählich in das sogenannte Standardrepertoire aufgenommen. Das trifft aber nur teilweise zu – denn ob ein Stück zur Aufführung gelangt, wird auch von praktischen, nicht zuletzt ökonomischen Erwägungen bestimmt.

Symphonieorchester spielen ihre Symphonien, Streichquartette ihre Quartette, herkömmliche Kammerorchester ihr eigenes Repertoire. Doch gibt es zahlreiche Werke mit außerordentlicher Musik für Instrumentenkombinationen, die keinem der üblichen Ensembles entsprechen. Deshalb wechselt die Besetzung von Avanti! von Konzert zu Konzert. Der Ausgangspunkt ist die Komposition – nicht die Institution. Avanti! spezialisiert sich nicht auf eine bestimmte Epoche oder eine spezielle Stilrichtung, sondern es führt Instrumentalmusik vom Barock bis zur Gegenwart auf. Es fühlt sich besonders der Musik unserer Zeit verpflichtet.

Heute tritt das Avanti! Chamber Orchestra regelmäßig in Helsinki und ganz Finnland auf. Seit 1986 veranstaltet das Ensemble in Porvoo, einem kleinen Ort in der Nähe der Hauptstadt, ein eigenes Festival. In den nächsten Jahren sind Tourneen durch viele Länder sowie weitere Schallplattenveröffentlichungen geplant.

Brigitte Balian bildete sich nach einem Literatur-Studium zur Gitarristin und Sängerin aus und spielte in den Gruppen Azor Quolor (1980-82) und Martin Dupont (1982-88). Gleichzeitig begann Brigitte Balian im Bereich der zeitgenössischen Musik einen sehr persönlichen Stil der Stimmbehandlung zu entwickeln. Besonders wichtig war dabei die langjährige Zusammenarbeit mit dem Komponisten Patrick Portella. Brigitte Balian lebt und arbeitet in Marseille, Frankreich.

Joan La Barbara versucht, die Möglichkeiten der menschlichen Stimme über ihre herkömmlichen Grenzen hinaus zu erweitern. Komponisten wie John Cage, Morton Feldman, Rhys Chatham, Philip Glass, Roger Reynolds, Morton Subotnick, James Tenney und auch Robert Ashley haben Werke für Joan La Barbara geschrieben. Zur Zeit arbeitet sie an multi-medialen Projekten zusammen mit Künstlern wie Power Boothe, Judy Chicago, Steina und Woody Vasulka zusammen. Im Sommer 1991 vollendete sie ihre erste abendfüllende Filmmusik für die Filmemacherin Elizabeth Harris.

Axel Bauni wurde 1961 in Ludwigshafen am Rhein geboren. Er studierte Schulmusik an der Musikhochschule Mannheim/Heidelberg und an der Hochschule der Künste Berlin sowie Klavier bei Rolf Koenen, Liedinterpretation bei Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann, wobei er sich besonders dem zeitgenössischen Lied widmete. 1988 erhielt er den Förderpreis für Musik des Kulturkreises im BDI. Seit 1988 ist er Assistent von Aribert Reimann an der HdK 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“, gehörte jahrelang zur Leitung der „Berliner Bach-Tage“ und inaugurierte das Institut für Neue Musik der HdK Berlin. Er ist Mitglied der Akademie der Künste, deren Musikabteilung er heute leitet, sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Georges Bœuf, Komponist, Pianist, Saxophonist, hat 1969 die Groupe de Musique Expérimentale de Marseille mitbegründet und ist deren künstlerischer Leiter. Seine mehr als 70 Werke umfassen sowohl Instrumental- und elektroakustische Kompositionen als auch solche für gemischte Besetzung; sie wurden u. a. von Pierre Barbizet, Irène Jarsky, Daniel Kientzy, der Groupe Vocal Musicatreize, Jean-Claude Pannetier, Roland Pidoux und Carole Plantamura aufgeführt. Er schreibt auch Bühnen- und Filmmusiken, so für Marcel Maréchal und die letzten Filme von René Allio. Georges Bœuf lehrt Komposition am Conservatoire National de Région de Marseille.

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 dort zu arbeiten. Studium bei Lars-Gunnar Bodin, Rolf Enström, Jan W. Morthenson und Arne Mellnäs; zugleich studierte er Film in Stockholm sowie Musikwissenschaft in Stockholm und Göteborg. Der Großteil seiner Arbeiten besteht aus elektroakustischer Musik. Zusammenarbeit mit Josef Doukkali bei Diaprojekten, Videoarbeiten und Installationen. Anders Blomqvist war 1988 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Reiner Bredemeyer wurde 1929 in Velez (Kolumbien) geboren. 1949/53 studierte er Komposition an der Münchner Akademie der Tonkunst (bei Karl Höller). Er erhielt wichtige ästhetische Impulse durch die Begegnung mit Karl Amadeus Hartmann und dessen „Musica Viva“-Konzerten. 1954 Übersiedlung nach Ost-Berlin; 1955/57 Meisterschüler an der Akademie der Künste bei Rudolf Wagner-Régeny, anschließend Musikalischer Leiter am Deutschen Theater. Werke (Auswahl): *Klavierstücke* (1955, 1957, 1959, 1969, 1976, 1988, 1989), *Oboenkonzert* (1977), *Hornkonzert* (1986), *Orchesterstücke 2* (1984), *Heine-Lieder* (1972/74), *Lieder auf der Flucht* nach Ingeborg Bachmann (1985), *Oper Candide* nach Voltaire (1980/81), zahlreiche Musiken für Schauspiele, Hörspiele, Dokumentarfilme und Ausstellungen. Er war Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

Thomas Buckner ist vor allem durch seine Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten bekannt geworden. Mit Robert Ashley arbeitete er bei *Atalanta (Acts of God)* und *eL/Aficionado* zusammen. In Berkeley, Cal. gehörte er dem *23 piece Arch Ensemble* an und gründete die *1750 Arch Concerts* und die *1750 Arch Records*. Regelmäßig tritt er zusammen mit dem *Roscoe Mitchell New Chamber Ensemble* und dem *SPACE-Trio* auf.

Der amerikanische Pianist **Jeffrey Burns** wurde 1950 in Los Angeles geboren. Als Neunjähriger gab er seine ersten öffentlichen Konzerte. Er studierte Mathematik und Musik an der Universität von Kalifornien. 1968 gewann er die Goldmedaille im internationalen Klavierwettbewerb *Viotti* in Vercelli, Italien. 1972 kam er als Stipendiat des **DAAD** in die Bundesrepublik. 1977 bis 1983 war er Lehrbeauftragter an der Universität Münster; seitdem konzertiert und unterrichtet er in Berlin, wo er jetzt ansässig ist. Durch seine enge Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten hat er neue Klavierwerke angeregt, die er zur Uraufführung brachte, und hat neue Aufführungsmethoden entdeckt, die ihm ermöglichen, sein gesamtes Repertoire auswendig zu spielen. Auftritte in Rundfunk und Fernsehen, Gastspiele bei Festivals der modernen Musik in Frankreich, Deutschland, Polen, Tschechoslowakei, Israel und den USA.

John Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren. Lebt vorwiegend in New York. John Cage war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Die Arbeit von **Christian Calon** beschäftigt sich vor allem mit acousmatique; bei verschiedenen Gelegenheiten wirkte er auch mit anderen Künstlern zusammen. Seine Werke wurden vielfach ausgezeichnet. Er erhielt u. a. den 1. Preis im 7. Internationalen Luigi Russolo Wettbewerb (Italien) für *Portrait d'un visiteur*, den zweiten Preis im

Newcomp-Wettbewerb (USA, 1988) für *La disparition* und den ersten Preis beim 17ième Concours international de musique électroacoustique de Bourges (Frankreich, 1989) für *Minuit*.

Die **Camerata Vistula** wurde 1986 von dem Cellisten Andrzej Wrobel in Warschau gegründet. Sie besteht aus einem Streichsextett, einem Bläserquintett und einem Pianisten. Die Camerata Vistula ist bereits auf mehreren Festivals inner-und außerhalb Polens aufgetreten, z. B. beim Festival Cervantino in Mexiko.

Unsuik Chin wurde 1961 in Seoul (Korea) geboren. Sie studierte bis 1985 an der National University Seoul u. a. Komposition bei Sukhi Kang. Bis 1988 studierte sie bei György Ligeti. Als Pianistin trat sie bei den Pan Music Festivals auf. 1984 wurde ihre Komposition *Gestalten* für die ISCM Weltmusiktage in Kanada ausgewählt. 1985 erhielt sie ein **DAAD**-Stipendium. Weitere Kompositionen wie *Gradus ad Infinitum für Tonband* (1989) und *Troerinnen* für 3 Sängerinnen, Frauenchor und großes Orchester (1986) wurde bei zahlreichen Internationalen Musik-Festivals aufgeführt. Seit Sommer 1988 lebt sie in Berlin.

Marc-André Dalbavie wurde 1961 in Neuilly sur Seine geboren. Er studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris bei Betsy Jolas und Claude Ballif Analyse, bei Marius Constant Instrumentation, bei Michel Philippot Komposition und nahm bei Guy Reibel an einem Kurs für Elektroakustische Musik teil. 1980 arbeitete er mit John Cage in London und 1984 bei Franco Donatoni an der Accademia Chigiana in Siena. 1975 erhielt er den Prix Gabriel-Marie für Komposition symphonischer Musik. Von 1985 bis 1990 arbeitete er am IRCAM. Neben seinem kompositorischen Schaffen widmete er sich auch der Tätigkeit als Kapellmeister und dirigiert hauptsächlich zeitgenössische Werke in Paris. Zu seinen Werken gehören *Miroirs Transparents* (1985), *Diadèmes* (1986), *Interludes* (1987) und *Impressions/Mouvements* (1989).

Michael Dian wurde 1971 in Marseille geboren. Er begann seine Klavierausbildung im Alter von 5 Jahren bei Pierre Pradier am Conservatoire National de Marseille. 1984 schließt er mit dem Diplom ab und tritt anschließend in die Klasse von Pierre Barbizet ein. 1989 gewinnt er den Premier Grand Prix de la Ville de Marseille. Seit 1990 setzt er seine Klavierstudien am Conservatoire National de Musique de Paris bei Bruno Rigutto fort. 1990 gewann er zudem den Kammermusikpreis des Marseiller Conservatoires. Michael Dian beschäftigt sich intensiv mit zeitgenössischer Musik und hat bereits viele neue Werke in seine Konzertprogramme aufgenommen.

Jacek Domagala, 1947 in Szczecinek/Polen geboren, studierte Klavier, Orgel und Komposition. Seine Kompositionslehrer waren Florian Dabrowsky in Poznań (Posen) und Witold Szalonek an der Hochschule der Künste Berlin. Er lebt als freischaffender Komponist in Berlin. Seine Werke umfassen Orchestermusik ebenso wie Kammermusik und Musik für Chor und Sologesang.

John Duykers debütierte an der Seattle Opera 1966. Seither trat er an führenden Opernhäusern auf, u. a. dem Stadttheater Freiburg, der Frankfurter Oper, der Lyric Opera in Chicago, der Greater Miami Opera, dem Großen Theater Genf und dem Metropolitan Opera Studio. Zu seinen Rollen zählen z. B. Canio in *I Pagliacci*, Don José in *Carmen*, Mao in *Nixon in China*. In der Rolle des Tannhäuser trat er unter der Regie von Peter Sellars 1988 in Chicago auf. Außer seiner Tätigkeit in klassischen Opernrollen tritt er auch mit zeitgenössischer Musik in Erscheinung, so z. B. in George Coates' Performances *Duykers The First, Are/Are, SeeHear* und *Rare Area*.

Jean-Claude Eloy wurde 1938 in Mont Saint Aignan (Frankreich) geboren. 1965–1961 Studium am Pariser Conservatoire (Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, letztere bei Darius Milhaud). 1957, 1960 und 1961 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen (Hermann Scherchen, Henri Pousseur, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez). 1961–1963 Mitglied der Meisterklasse von Pierre Boulez an der Musikakademie Basel. 1966–1968 Professor für Musiktheorie und Komposition an der University of California in Berkeley; in dieser Zeit beginnt der ästhetische Einfluss außereuropäischer Traditionen für Eloys schöpferische Entwicklung bestimmend zu werden. 1974/75 Präsident der französischen Sektion der IGNM, 1975 künstlerischer Leiter des Festival d'Automne de Paris. 1983 Gründer des Centre d'Informatique Appliquée à la Musique et à l'Image (CIAMI), dem er bis 1988 als Leiter vorstand. Seit 1976 zahlreiche Aufenthalte in Japan. Lebt in Paris. Werke (Auswahl): *Etude III* für Orchester (1962), *Faisceaux-Diffractions* für 28 Instrumentalisten (1970), *Kâmakalâ* für drei Orchester- und fünf Chorgruppen (1971), *Gaku-no-Michi* für elektronische und konkrete Klänge (1977/78), *Poème-Picasso*, Radiophonie (1978), *A l'approche du feu méditant* für 27 Gagaku-Spieler, zwei buddhistische Mönchschor und fünf Bugaku-Tänzer (1983), *Anâhata* für zwei buddhistische Mönche, drei Gagaku-Instrumente, einen Schlagzeuger, elektronische und konkrete Klänge sowie Klang- und Lichtregie (1984–86), *Sappho hikêtis* für zwei Frauenstimmen mit elektronischen und konkreten Klängen (1989), *Butsumyôe* für zwei Frauenstimmen mit Schlaginstrumenten (1989). Jean-Claude Eloy ist Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Das **ENSEMBLE KÖLN** wurde 1980 von dem Komponisten und Dirigenten Robert HP Platz gegründet. In den 10 Jahren seines Bestehens hat es an die 200 Ur- und Erstaufführungen realisiert. Viele namhafte Komponisten, wie z. B. Claudio Ambrosini, Klaus K. Hübler, Klaus Huber, Mauricio Kagel, und Giacinto Scelsi haben eigens Werke für das ENSEMBLE KÖLN geschrieben, und sie mit den Musikern des Ensembles erarbeitet. Der am 10. November 1985 in Köln in der Kirche St. Maria im Capitol entstandene WDR-Livemitschnitt der Uraufführung von Klaus Hubers *Cantiones de Circulo Gyrate* – komponiert zum Kölner Jahr der romanischen Kirchen – wurde mit dem Prix Italia ausgezeichnet. Das ENSEMBLE KÖLN hat u. a. beim Rheinischen Musikfest, bei den Salzburger Festspielen, bei Musica Strasbourg, bei den Donaueschinger Musiktagen, beim Weltmusikfest der IGNM, bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, beim Rencontre Metz, bei den Tagen für Neue Musik Zürich, Beim Henze-Festival bei Wien und im Gewandhaus Leipzig gastiert. Ehrenpräsident des ENSEMBLE KÖLN ist Prof. Siegfried Palm.

Das aus neun Musikern bestehende **Ensemble Recherche** widmet sich seit seiner Gründung im Jahr 1984 in intensiver Weise der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer und klassisch-moderner Musik. Das Repertoire umfasst sowohl Solo- und Kammermusik (ein Schwerpunkt sind Streichtrios), als auch Werke für das ganze Ensemble. Die Stücke – darunter auch viele Uraufführungen – werden in enger Zusammenarbeit mit den Komponisten einstudiert. Die große stilistische Flexibilität und die außerordentlichen solistischen Fähigkeiten der einzelnen Spieler führten zu zahlreichen Konzerten im In- und Ausland. Ein großer Teil des Repertoires wurde von allen deutschen Rundfunkstationen in Produktionen und Rundfunkkonzerten aufgezeichnet.

Rolf Enström, geboren 1951 in Södertälje, studierte Musikwissenschaft und Philosophie und ist Komponist elektronischer Musik und von Multimediastücken. Er ist Dozent für elektronische Komposition an der HfM und im EMS in Stockholm. Werke in Auswahl: *Sequence in Blue*; *MYR*; *Directions*; *Brottstycke*; *Final Curses*; *Fractal*; 1991 war Rolf Enström Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Heimo Erbse wurde 1924 in Rudolstadt/Thüringen geboren. Musikstudium in Weimar 1946/47 (Flöte, Dirigieren, Opernregie). Nach Tätigkeit als Opernregisseur an mitteldeutschen Bühnen ging er nach West-Berlin und studierte Komposition bei Boris Blacher. Als freischaffender Komponist bei Berliner Filmgesellschaften und als Hauskomponist am Theater am Kurfürstendamm Berlin bei Oscar Fritz Schuh tätig. Seit 1957 in Österreich ansässig. Kompositionen (Auswahl): *Klaviersonate* (1951/53), *Capriccio für Klavier, Streichorchester und Schlagzeug* (1952), *Sinfonietta giocosa* (1955), *Julietta* (Oper nach Kleists Marquise von O., 1956/57), *Ruth* (Ballett), *Tangovariationen* (1958), *1. Klavierkonzert* (1963), *Sinfonie in vier Sätzen* (1964), *2. Sinfonie* (1970), *Kammerkonzert* (1976), *3. Sinfonie* (1991). 1956 Kunstpreis Berlin Junge Generation. 1961 Beethoven-Preis der Stadt Bonn. 1973 Würdigungspreis des Bundesministeriums Wien, 1985 Prof. E.h. Heimo Erbse ist Mitglied der Akademie der Künste.

Fast Forward, in England geboren studierte Kunst an den Polytechnika von Leeds und Newcastle bevor er in die Vereinigten Staaten ging. Ab 1976 studierte er Elektronische Musik am Mills College in Oakland, California. 1981 ging er nach New York und begann seine Karriere als Komponist und Performer mit Steel Pan und anderen Schlaginstrumenten, als Solist und im Ensemble. Sein Werk ist integraler Bestandteil der New Yorker Downtown-Musikszene, wo er u. a. in *The Kitchen*, *The Knitting Factory*, *Garage*, *Whitney Museum of American Art* aufgetreten ist; im Ausland gastierte er z. B. im *Hamburger Bahnhof*, *Studio 200* in Tokio und im *Teatro del Civis* in Rom. Häufig arbeitet er mit David Behrman, David Moss, Fred Frith, Pauline Oliveros, Takehisa Kosugi, George Lewis, Rhys Chatham, Kazue Sawai, Ishmael Houston-Jones, Yoshiko Chuma, Stephanie Skura und Ives Musard zusammen. Seine letzten Plattenaufnahmen sind *Panhandling* und *The Caffeine Effect*. Zu seinen Auszeichnungen gehören Aufträge des *New York State Council on the Arts* und ein Stipendium der *New York Foundation for the Arts*.

Fast Forward war 1988–1989 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Lutz Glandien, 1954 geboren in Oebisfelde (Altmark). 1975–77 Studium der Ökonomie an der Technischen Universität Dresden. 1977–79 Komponist und Pianist beim SCHICHT-Theater in Dresden. 1979–83 Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik Berlin bei Wolfram Heicking. Seit 1983 freischaffend in Berlin. Gegenwärtig kompositorische Arbeiten auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik, Kammermusik sowie für Hörspiel und Film. 1985–87 Meisterschüler für Komposition an der Akademie der Künste der DDR bei Georg Katzer.

Voya-Toncitch-Preis 1987 in Paris für *365*, Kompositionspreis beim „Forum junger Komponisten“ des WDR Köln 1989 für *OUT*, Anerkennung beim Hanns Eisler-Wettbewerb 1989 von Radio DDR für *Tubakonzert*.

Friedrich Goldmann wurde 1941 in Sachsen in Siegmarsdorf/Schönau geboren. Er gehörte von 1951–1959 dem Dresdner Kreuzchor an. Er studierte an der Hochschule für Musik in Dresden von 1959–1962. Anschließend war er Meisterschüler von Rudolf Wagner-Régeny an der Akademie der Künste der DDR und studierte Musikwissenschaft an der Ostberliner Humboldt-Universität bei Georg Knepler; seither lebt er als freischaffender Komponist in Berlin. Friedrich Goldmann ist als Komponist und Dirigent international bekannt geworden. 1973 erhielt er den Hanns-Eisler-Preis, 1977 den Kunstpreis der DDR. 1978 wurde er Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

Goldmann ist Mitglied der Akademie der Künste.

Gérard Grisey wurde 1946 geboren und studierte zunächst in Trossingen und dann am Conservatoire National Supérieur de Musique, wo er vor allem bei Olivier Messiaen Komposition studierte. Daneben studierte er bei Henri Dutilleux und nahm an den Ferienkursen in Darmstadt teil (bei Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Iannis Xenakis). Akustik und Elektroakustik studierte er an der Faculté des Sciences. Er war

Stipendiat der Villa Medici und des IRCAM. Von 1982–86 unterrichtete er Komposition in Berkeley und seit 1986 am Pariser Konservatorium.

1980/81 war Gérard Grisey Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Erhard Grosskopf wurde 1934 in Berlin geboren. Zunächst studierte er Kirchenmusik, später dann (bis 1964) bei Ernst Pepping und Boris Blacher Komposition. Seit 1966 ist er als freischaffender Komponist tätig. 1966–67 und 1977 Aufenthalt in der Villa Massimo. 1972 erhielt er einen Preis beim Prix d'Italia für seine elektronische Komposition *Prozeß der Veränderung*. Seither mehrfache Tätigkeit bei den Ferienkursen in Darmstadt, Arbeit für das Burgtheater und Rundfunkproduktionen. Regelmäßige Aufführung seiner Kompositionen bei der Inselmusik Berlin.

Die **Groupe de Musique Experimentale de Marseille (G.M.E.M.)** ging aus der ersten in Frankreich existierenden Klasse für elektroakustische Musik, die am Marseiller Conservatoire eingerichtet worden war, hervor. 1969 wurde sie von einigen dort ausgebildeten Musikern, darunter den Komponisten Jaques Diennet und Goerge Bœuf, die heute noch dabei sind, gegründet. Nicht Gruppen-Ideologie, was etwa zu verwendende musikalische Mittel oder gemeinsamen Stil betrifft, sondern Heterogenität kann als heimliches Programm bezeichnet werden. So begegnen sich in dieser Komponistengruppe die unterschiedlichsten kompositorischen Richtungen (serielle Techniken, Französischer Neoklassizismus, eklektizistische Collagen-Techniken, Beeinflussung durch ethnischen Musiken oder minimalistische Klanggebilden). Gleichzeitig herrscht eine Offenheit für „angewandte Musik“ und Grenzüberschreitungen in Richtung der visuellen Künste (Film, Video, Tanz und Theater sowie Multimediaprojekten und Klanginstallationen). Ein gut ausgerüstetes elektronisches Studio steht allen gemeinsam zur Verfügung. Zusätzlich werden jedes Jahr einige französische oder ausländische Komponisten eingeladen, ihre eigene Musik in diesem Studio zu realisieren. Ein weiterer Schwerpunkt des G.M.E.M. ist die Veranstaltung einer Konzertreihe mit zeitgenössischer, insbesondere elektroakustischer Musik, in der die produzierten Kompositionen zur Aufführung kommen. Außerdem findet jährlich das Festival „Les Musiques“ statt, das, jeweils thematisch orientiert, sechs bis sieben Konzerte in einem Zeitraum von drei Tagen umfasst. Auf der Basis von Koproduktionen kommt es zur regen Zusammenarbeit des G.M.E.M. mit anderen französischen und internationalen Gruppen/Instituten/Organisationen (besonders in Kanada und den USA). Es existiert ein eigenes Plattenlabel.

Die **Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“**: *Angeregt von dem Oboer Burkhard Glaetzner und dem Komponisten (und Posaunisten) Friedrich Schenker, fanden sich im Jahr 1970 acht Musiker aus Leipziger Orchestern zusammen, um ausschließlich zeitgenössische Kammermusik in mustergültigen Interpretationen bekannt zu machen. Die Aufgabe war notwendig und brisant zugleich, weil damals wirklich neue, aus avanciertem Klangdenken entwickelte Musik aus aller Welt nur selten und unter Schwierigkeiten – wider die Gebote der herrschenden Kulturvögte – durch die Landes-Mauern drang. Der Name Hanns Eisler sollte für entwickeltes und engagiertes Musizieren auch in künstlerischer Hinsicht stehen, vor allem aber als Vorbild im Kampf gegen jene Dumpfheiten und Dummheiten des Ohres, die Hörigkeit für alle Spiel-Arten des geistigen und sinnlichen Opportunismus produzieren. Trotz heftiger Widerstände und Widrigkeiten hat die Gruppe in über zwanzigjähriger unermüdlicher Arbeit der richtigen Sache zu unzähligen Siegen verholfen. Sie hat entscheidenden Anteil daran, dass die Musik der klassischen Moderne und der internationalen Avantgarde auch im deutschen Osten hörbar wurde. Vor allem aber förderte sie durch viele Aufträge an die besten Komponisten aus der DDR deren Entwicklung und verschaffte dort neuartiger, experimenteller Kammermusik ein interessiertes, oft begeistertes Publikum. Und nicht zuletzt erspielte sich die Gruppe durch ihre interpretatorische Virtuosität auf Konzertreisen wie durch Rundfunkaufnahmen ein internationales Ansehen, mit dem nur wenige andere professionelle Ensembles zu konkurrieren vermögen. All das erlaubt schon jetzt die Vermutung,*

dass das Wirken dieser Leipziger Musiker in der jüngsten Geschichte der Neuen Musik zu jenen Ereignissen von Rang gehört, die zumindest denen, die dabei gewesen sind, unverlierbar in Erinnerung bleiben.

Frank Schneider

Tom Hamilton wurde 1946 in Appleton, Wisconsin, geboren und verfolgt seine Karrieren sowohl in der Musik als auch im Klang-Design. Neun Jahre lang war er musikalischer Leiter der Innervision Productions, St. Louis. Als Komponist und Interpret Elektroakustischer Musik trat Hamilton u. a. in The Kitchen, der Carnegie Hall und auf Festivals in Holland und Neufundland auf.

Die Harfenistin **Katharina Hanstedt** wurde in Leipzig geboren und studierte an der dortigen Hochschule für Musik Harfe und Klavier. Nach Engagements an den Theatern von Eisenach und Erfurt ist sie seit 1977 beim Berliner Sinfonieorchester. Sie tritt als Solistin und in kammermusikalischen Besetzungen vorzugsweise in zeitgenössischen Werken auf. Sie ist Mitglied des Ensembles work in progress Berlin.

Herbert Henck, geboren 1948 in Treysa, Hessen, lebt seit Abschluss seiner Studien – zuletzt bei Aloys Kontarsky und Wilhelm Hecker an der Kölner Musikhochschule – als freischaffender Pianist. In Konzerten spielt er fast ausschließlich Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, über die er auch zahlreiche Schriften veröffentlichte. Von 1980 bis 1985 gab er die auf fünf Bände angelegte Jahrbuchreihe *Neuland/Aufsätze zur Musik der Gegenwart* im eigenen Verlag heraus, für die 130 Autoren aus aller Welt Beiträge zur Verfügung stellten. Henck nahm bisher über 35 Schallplatten auf, darunter beide Teile Von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, die drei *Klaviersonaten* von Pierre Boulez, John Cages *Music of Changes* und *Cheap Imitations*, drei Klavierzyklen von Georges Ivanovich Gurdjiev/Thomas Hartmann, Charles Koechlings *Les Heures Persanes*, Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke I-XI*, Clarenz Barlows *Çogluotobüsisletmesi*, die zwei Sonaten, Klavierstücke und vier Violinsonaten von Charles Ives. Seit 1984 widmet sich Henck in zunehmendem Maße der Soloimprovisation. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. 1972 den Kranichsteiner Musikpreis der Stadt Darmstadt für die Interpretation zeitgenössischer Musik, 1983 den Förderpreis der Stadt Berlin und 1989 den Schneider-Schott-Musikpreis der Stadt Mainz.

Michiko Hirayama stammt aus Tokio. Dort absolvierte sie ihr Musikstudium an der Kunsthochschule, das sie in Meisterklassen in Rom, Siena und Salzburg fortführte. Seit 1960 hat sie sich hauptsächlich der zeitgenössischen Musik, hier insbesondere der Elektroakustischen Musik zugewandt und eng mit Komponisten der Avantgarde zusammengearbeitet. Sie bemüht sich um das Studium auch älterer – östlicher wie westlicher – Vokaltechniken. Michiko Hirayama sind mehr als 200 Werke zeitgenössischer Komponisten gewidmet.

York Höller wurde 1944 in Leverkusen geboren und lebt seit 1972 hauptsächlich in Köln. 1963 begann er sein Studium an der Kölner Musikhochschule: Komposition (Bernd Alois Zimmermann, Herbert Eimert), Klavier (Alfons Kontarsky), Orchesterleitung, Schulmusik sowie Musikwissenschaft und Philosophie. Er nahm an den Analysekursen von Pierre Boulez bei den Darmstädter Ferienkursen teil und setzte sich mit seriellen Kompositionstechniken auseinander. 1968/69 war er Solorepetitor an der Oper Bonn. 1971/72 arbeitete er auf Einladung Karlheinz Stockhausens im Studio für Elektronische Musik im WDR Köln. 1973/74 erste live-elektronische Kompositionen; 1974/75 Aufenthalt in der Cité Internationale des Arts in Paris. 1976–89 hatte er einen Lehrauftrag für Analyse und Musiktheorie an der Kölner Musikhochschule und war Leiter des Ensemble Presence. 1977 Beschäftigung mit Gregorianik, mittelalterlicher und außereuropäischer Musik; Entwicklung des Konzepts der „Gestaltungskomposition“. Er erhielt internationale Kompositionsaufträge (Opéra de Paris, IRCAM, Metz, BBC/London,

WDR/Köln, Hamburg sowie zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. 1986 Ernennung zum Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres de la République Française, 1987 Preis des Internationalen Komponisten-Forums der UNESCO, 1990 Rolf-Liebermann-Preis für Opernkomposition. Seit 1990 leitet er das neueingerichtete Studio für Elektronische Musik im WDR Köln. York Höller ist Mitglied der Akademie der Künste.

Nicolaus A. Huber wurde 1939 in Passau geboren. Seine Kompositionslehrer waren Lehner, Bialas und Riedl in München. Später war er Schüler von Stockhausen in Darmstadt; 1967/68 beendete er seine Studien bei Nono mit einem Stipendium des **DAAD**. Seit 1974 lehrt er Komposition an der Folkwang Hochschule für Musik Essen. 1969 erhielt er den Münchner Musikpreis, 1970 den Darmstädter Kompositionspreis, 1971 war er Stipendiat der Cité des Arts in Paris. Er war mehrfach Gastdozent in Lateinamerika.

Seit 1984 hat **Jaqueline Humbert** mehrfach mit Robert Ashley zusammengearbeitet, so in *Atalanta (Acts of God)*, *Atalanta Strategy* und in *Improvement (Don Leaves Linda)*. Bekannt auch als Kostümbildnerin, hat sie die Ausstattung der Fernseh-Produktion besorgt. Ihre eigenen Performances, z. B. *J. Jasmine: My New Music* und *Daytime Viewing* entstehen meist in Zusammenarbeit mit dem Komponisten David Rosenboom.

Gerald Humel wurde 1931 in Cleveland/Ohio geboren. Studium am Oberlin Conservatory, an der Hofstra University, am Royal College of Music London und an der University of Michigan; 1960–63 an der Musikhochschule Berlin. Komposition bei Elie Siegmeister, Ross Lee Finney, Roberto Gerhard, Boris Blacher und Josef Rufer. Er lebt als freischaffender Komponist in Berlin. Humel ist Mitbegründer der *Gruppe Neue Musik Berlin*, Leiter ihres Ensembles; Initiator und musikalischer Leiter des *Schreyahner Herbstes*. Werke (Auswahl): *Flashes* für Kammerorchester (1968), *Temno* für Violoncello und Kammerorchester (1969), *For Ten Players*, *Die Folterungen der Beatrice Cenci* Ballett (1971), *Laudatio zum Gedächtnis Igor Strawinskys* für Bläserensemble, *Andeutung* für Kammerensemble, *Et in terra pax* für achtstimmiges Vokal-Ensemble (1986).

1963 Arthur Shepard-Preis für Kammermusik. 1965 Preis des National Institute of Arts and Letters. 1966 Guggenheim-Preis. 1967 Deutscher Kritikerpreis. 1973 Kunstpreis Berlin. 1978 Cleveland Arts Preis. 1985 Carl-Maria-von-Weber-Preis der Dresdener Musikfestspiele.

Gerald Humel ist Mitglied der Akademie der Künste.

Philippe Hurel wurde 1955 in Domfront (Frankreich) geboren. Er begann seine Studien am Konservatorium von Toulouse und studierte an der dortigen Universität Musikwissenschaft. Zu seinen Lehrern am Conservatoire Nationale de Musique de Paris gehörten Betsy Jolas (Analyse), Ivo Malek (Komposition) und Tristan Murail. 1984/85 war er an diesem Institut Assistent. 1985/86 arbeitete er am IRCAM. 1986 erhielt er das Stipendium für die Villa Medici in Rom.

Akemi Ishijima wurde 1964 in Tokio geboren. Sie studierte zunächst privat Musik, außerdem an der Waseda Universität Chemie. 1987 ging sie nach Stockholm und studierte dort bis 1989 bei Rolf Enström, anschließend bei Per Lindgren. Akemi Ishijima hat vor allem für Ballettaufführungen geschrieben.

Edwin Kaliga wurde 1958 in Kleinmachnow geboren. 1965–70 erhielt er Violinunterricht an der Musikschule Potsdam, zwei Jahre später Schlagzeug- und Paukenunterricht. An der Berliner Musikhochschule studierte er im Hauptfach Schlagzeug/Pauke. Sein erstes Engagement hatte er am Hans Otto-Theater Potsdam. Seit 1982 ist er Schlagzeuger und Pauker im Berliner Sinfonie Orchester. Er ist Gründungsmitglied der Gruppe für Neue Musik „United Berlin“, seit 1986 arbeitet er mit Angelika Neutschel und Band zusammen, er ist Schlagwerker im Trio „Überklang“.

Johannes Kalitzke wurde 1959 in Köln geboren. Er studierte dort 1963–65 Kirchenmusik und war bis 1982 als Organist tätig. Sein Musikstudium absolvierte er an der Kölner Musikhochschule in den Fächern Klavier (Aloys Kontarsky), Dirigieren (Wolfgang von der Nahmer) und Komposition (York Höller). Ab 1979 war er Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und Preisträger im Wettbewerb Ensembliä Mönchengladbach. Mit diesem Stipendium arbeitete er zwei Jahre lang am IRCAM in Paris. Er war Schüler von Vinko Globokar in Paris und Hans Ulrich Humpert (Elektronische Musik) in Köln. Zur Zeit ist er Solorepetitor, Kapellmeister und Leiter des Forums für Neue Musik.

Erik Mikael Karlsson wurde 1967 in Nynäshamn (Schweden) geboren. Er studierte Komposition und Computer-Musik u. a. bei Tamas Ungvary. Seit 1985 ist er als Komponist am EMS (Institut für Elektroakustische Musik Schweden) in Stockholm tätig. Seit dieser Zeit hat er sich in erster Linie der Computer-Musik verschrieben. Er arbeitet auch als Dichter, und seine poetischen Werke sind oft Teil der Kompositionen. Karlsson arbeitete zusammen mit den Filmemachern und Photographen Mats Eriksson und Katja Eek und hat mehrere Stücke für Computer und Live-Performance geschrieben. Er ist Vizevorsitzender der ICEM (Internationale Konföderation Elektroakustischer Musik). Zu seinen bekanntesten Werken gehören u.a. *Known* für Mezzosopran und Tonband, *Apostasy* für Computer und das Musikdrama *Threads and Cords*, das er zusammen mit Jens Hedman als Auftragswerk für den Schwedischen Rundfunk komponierte.

Der Pianist **Kenneth Karlsson** und die Mezzosopranistin **Hilde Torgersen** sind seit den achtziger Jahren vor allem im schwedischen und norwegischen Musikleben hervorgetreten. Sie treten sowohl als Solisten wie auch als Mitglieder von Ensembles wie *Oslo Sinfonietta*, *K4* und *Cikada* auf. Sie gastierten auf Festivals in Skandinavien, Europa und Asien. Hilde Torgersen und Kenneth Karlsson verstehen sich als kammermusikalisches Duo und nicht als Sängerin und Begleiter. 1990 erhielten sie vom Norwegischen Komponistenverband die Auszeichnung „Interpret des Jahres“.

Georg Katzer, 1935 geboren, studierte in Berlin und Prag Klavier und Komposition. Später Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Hanns Eisler und Leo Spies. Heute ist er selbst Mitglied jener Akademie und künstlerischer Direktor des Studios für elektroakustische Musik. Neben Kompositionen für Kammermusik, Sinfonik, Ballett und Oper auch Multi-Media-Projekte, Computer-Kompositionen und radiophone Stücke. In letzter Zeit zunehmend Zusammenarbeit mit improvisierenden Musikern. 1991 wurde seine Oper *Antigone oder die Stadt* an der Komischen Oper uraufgeführt.

Sngkn Kim wurde 1967 in Seoul geboren. Er studierte koreanische Musik und Komposition an der Seoul National University sowie Taegm (eine Flöte) und Shäng-Hwang bei Meistern an dem National Classic Music Institute in Seoul; an der Budapester Musikhochschule bei György Kurtág und jetzt bei Paul-Heinz Dittrich an der Akademie der Künste zu Berlin. Als Interpret koreanischer Musik trat er u. a. in Berlin, Köln (WDR), Leipzig, St. Petersburg, Indonesien, China, Polen, Österreich, Ungarn auf. 1990 erhielt er den Koreanischen Nationalpreis für Komponisten.

Giselher Klebe wurde 1928 in Mannheim geboren. 1940–1943 Studium am Konservatorium der Stadt Berlin (Violine, Viola), durch Kriegsdienst unterbrochen. 1946–1951 Kompositionsstudium bei Josef Rufer und Boris Blacher. Lebt bis 1957 freiberuflich in Berlin. 1957 Berufung an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold als Dozent für Komposition und Musiktheorie. 1962 Ernennung zum Professor. Kompositionen (Auswahl): Kirchenmusik: *Stabat Mater* (1964), *Gebet einer armen Seele* (Messe, 1966), *Choral und Tedeum* (1978); *Menagerie* (Ballett, 1958); Opern: *Die Räuber* (n. Schiller, 1957), *Die tödlichen Wünsche* (n. Balzac, 1959), *Figaro lässt sich scheiden* (n. Horvath, 1963), *Märchen von*

der schönen Lilie (n. Goethe, 1969), *Das Mädchen aus Domremy* (n. Schiller u. Prozessakten, 1976), *Der Jüngste Tag* (n. Horvath, 1980); Orchesterwerke: *5 Sinfonien*, *Die Zwitschermaschine* (1950), *Orpheus* (1976), *La Tomba di Igor Strawinsky* (1979); Kammermusik: *Römische Elegien* (n. Goethe, f. Sprecher und Kammerensemble, 1953), *3 Streichquartette* (1956), *Nenia* (f. Violoncello, 1975), *Klarinettenkonzert* (1986). Auszeichnungen u. a. 1952 Kunstpreis der Stadt Berlin. 1959 Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. 1964 Premio Marzotto Valdagno/Italien. 1975 Bundesverdienstkreuz I. Klasse. Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. Seit 1964 Mitglied der Akademie der Künste, stellvertretender Direktor der Abteilung Musik 1977–1981, Präsident der Akademie der Künste 1986–89.

Adam Klein begann seine Sängerkarriere im Alter von zehn Jahren im Kinderchor der Metropolitan Opera. Er studierte an der University of Indiana in Bloomington und mit Walter Cassel, Bariton an der Metropolitan Opera, sowie Komposition bei Donald Erb und Computer-Musik bei Jeffrey Hass. Seine Interessen schließen Klassische Musik ein; an der University of Indiana erhielt er einen Preis für seine Interpretation von Schuberts Winterreise. Klein trat 1983 und 1985 an der Chautauqua Opera und 1986–87 an der Four Corners Opera auf. Zu seinen letzten Partien gehören der Tamino an der Lyric Opera Cleveland (1990), der Cassio an der Pittsburgh Opera (1990) und der Don José sowohl im Milwaukee's Skylight Opera Theatre als auch am Pennsylvania Opera Theatre (1991).

Gerhard Klemke wurde 1950 in Berlin geboren. Er studierte dort Schlaginstrumente, Musik- und Kommunikationswissenschaften (Dahlhaus, Krause), bevor er 1975 in die Kompositionsklasse von Isang Yun an der Hochschule der Künste Berlin kam. 1981 ging er nach Norwegen, wo er die Leitung des Bereichs Musik/Theater/Tanz/Video am Hövikodden Kunstcenter übernahm. Er war mehrere Jahre Vorstandsmitglied des Musikalischen Rates der norwegischen Abteilung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und lehrte bis 1991 Theorie/Tonsatz an der Norwegian State Academy of Music. Zur Zeit lebt er als freischaffender Komponist in Berlin und Oslo.

Patrick Kosk wurde 1951 in Helsinki geboren. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre begann er im Elektronischen Studio der Universität Helsinki zu komponieren. Seit den frühen achtziger Jahren erarbeitete er hauptsächlich im Experimentalstudio des Finnischen Rundfunks als freier Mitarbeiter für die finnische und schwedische Musik- und Hörfunkabteilung Musik, Klangdesign und Hörspiele. Er war auch in den Studios der INA-GRM in Paris und der GMEB Bourges tätig. Kosk war Mitglied verschiedener live-elektronischer Experimental-Gruppen und hat auch an Bühnenproduktionen mitgewirkt. Er erhielt Auszeichnungen beim Wettbewerb in Bourges, beim Luigi-Russolo-Wettbewerb in Italien und den *Prix Italia*. Zu seinen Werken gehören: *Liv & Tvang* (1979), *Palt eller Pudding* (1982), *Zarathustra I & II* (1982), *Nebula Prospekt* (1984), *Le Water Car – Le Crash Car* (1985), *Ihmisen reiat and Loopskap* (1986), *Tristesse & Isolation* (1990).

Patrick Kosk ist 1992 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 den 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 (1978/79), Holland Festival (1979), „Für Augen und Ohren“ Berlin (1980), Pro Musica Nova Bremen (1984), Almeida Festival London (1986), Weltmusiktage Köln (1987). Verschiedene Lehrtätigkeiten, u.a. an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg (1982).

Takehisa Kosugi war 1981 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Thilo Thomas Krigar studierte Violoncello bei M. Nyikos, S. Apolin, Siegfried Palm und Ottomar Borwitzky sowie Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus und Neurolinguistik bei K. Grochowiak. Sein Repertoire reicht vom Barock bis zur Avantgarde, vom argentinischen Tango bis zur Konzeptimprovisation. Als Solist trat er in Europa, Mittel- und Südamerika auf. Er ist Mitglied des Pianocorde-Quartetts Berlin.

Zu den wichtigsten Lehrern von **Joseph Kubera**, der am Peabody Conservatory of Music und der State University of New York in Buffalo studierte, gehören Leo Smit und Walter Hautzig. 1977–80 ist er häufig mit der Merce Cunningham Dance Company aufgetreten. Er ist festes Mitglied des *S. E. M. Ensembles*, in Roscoe Mitchells *New Chamber Ensemble* und des *Brooklyn Philharmonic*. In der letzten Zeit hat er auch mit dem *Bowery Ensemble*, *Steve Reich* und dem *Center for Creative and Performing Arts* der SUNY Buffalo gastiert.

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); *Ausklang, Spiel* (Musik für Orchester mit Klavier Solo) (1986); 2. *Streichquartett „Reigen seliger Geister“* (1989).

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.

Magnus Lindberg wurde 1958 in Helsinki geboren. Er studierte Komposition an der Sibelius-Akademie bei Einojuhani Rautavaara und Paavo Heininen. Nach seinen Studien arbeitete er in Paris bei Vinko Globokar und Gérard Grisey, in Siena bei Franco Donatoni und in Darmstadt bei Brian Ferneyhough. Magnus Lindberg hat in Finnland und am

IRCAM auch an elektroakustischen Werken gearbeitet. Werke (Auswahl): *Molière* (1980), *Drama* (1980/81), *Tendenza* (1982), *Zona* (1983), *Ur* (1986) und *Marea* (1990).

Andor Losonczy wurde 1932 in Budapest geboren. Er studierte Klavier (Diplom 1955) und Komposition bei Szervanszky, reichte jedoch wegen Differenzen mit dem Kollegium keine Diplomarbeit in Komposition ein. Losonczy erhielt zahlreiche Preise, u. a. Liszt-Preis (Budapest 1956), Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt 1960), Premio Le Muse (Florenz 1986). Losonczy ist am Mozarteum Professor für Klavier (mit besonderer Berücksichtigung zeitgenössischer Musik) und hält Vorlesungen über Neue Musik und Franz Liszt.

Chico Mello stammt aus Brasilien, wo er 1957 in Curitiba geboren wurde. Medizin- und Musikstudien in Curitiba. Kompositions-, Gitarren- und Musikstudium in Brasilien. Lehrer an der Musikhochschule von Curitiba und Teilnahme an Gruppenimprovisationen. Seit 1987 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Witold Szalonek und Dieter Schnebel. Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Baden-Baden sowie Stipendiat des Senators für Kulturelle Angelegenheiten Berlin. Uraufführung von *PIAO* für einen Schlagzeuger bei den Donaueschinger Musiktagen, Teilnahme am Komponistenseminar des *Ensemble Modern*.

Fatima Miranda stammt aus Salamanca. Sie studierte in Madrid Kunstgeschichte, Architektur und Städteplanung. Sie ist seit 1979 Mitglied des Taller de Musica Mundana. Als Musikerin (Harfe, Saxophon, Kastagnetten) ist sie Autodidakt. Gleichzeitig klassischen und modernen Gesang studierend sucht sie nach neuen Möglichkeiten der menschlichen Stimme. 1985 erhielt sie den Nationalen Oscar für Kultur und Kommunikation des spanischen Kulturministeriums für *La Fonoteca*. 1986 gründete sie mit Llorenç Barber und Dino Del Monte Mahor die Gruppe Triangulo; sie ist vielfach in Ensembles für improvisierte Musik tätig. 1986 erhielt sie ein Stipendium der Fondation Juan March für weitere Gesangsstudien bei Yumi Nara und 1987 begann sie den indischen Dhrupad-Gesang bei Ustad Nasin Faiyazudin Dagar zu erlernen.

Gordon Monahan wurde 1956 in Kingston (Kanada) geboren. Er trat zunächst als Rockmusiker in verschiedenen Bands in Ottawa von 1968–73 auf. Er studierte dann Physik an der Universität von Ottawa und anschließend von 1976–80 Klavier und Komposition an der Mt. Allison University. 1981–83 Privatstudien bei John Cage. Seit 1978 trat er mit multimedialen Klang-Installationen und Performances in Erscheinung. Seit 1983 hat er das Music Works Magazin herausgegeben. 1990 war er Artist in Residence am Banff Centre for the Arts. Zu seinen wichtigsten Werken gehören *Piano Mechanics* (1984), *Large Piano Magnified* (1986), *Speaker Swinging* (1985), *This Piano Thing* (1989), *Come on Baby Ride With Me, Just Like You Did One Thousand Times Before* (1988), *Music from Nowhere* (1990). Gordon Monahan ist 1992 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

David Moss, der 1949 in New York geborene Multi-Perkussionist und -Vokalist gehört seit vielen Jahren zu den zentralen Figuren und innovativsten Anregern der neuen Improvisation, der *art rock & noise music*. In seinen Solo-Performances kombiniert er Klangskulpturen, Schlagzeug, Holz, Metall, Mikrochips, Plastik und Wasser mit ungewöhnlichen Vokaleinlagen. Diese Verflechtung von Stimme und Perkussion führt zu eigentümlich „sprachähnlichen“ bizarren Klangprozessen. Seit 1971 tritt er in Europa, den USA, Japan und Australien sowohl als Solist als auch mit eigenen Ensembles auf; derzeit leitet er die *Dense Band* und *Direct Sound*. Musikalische Zusammenarbeit u. a. mit Fred Frith, Shelley Hirsch, Bill Laswell, Christian Marclay, Carles Santos, David van Tiegham, John King, Fast Forward, Arto Lindsay, Jon Rose, George Lewis, John Zorn. Moss war an den Gruppenprojekten *Ambitious Lovers*, *Golden Palominos* und *Electric World* beteiligt. Mit Fast Forward kreierte er das Perkussions-Duo *MAX FACTOR*. Er arbeitete auch mit

Tänzern wie Steve Paxton, Kenneth King, Kei Takei u. a. zusammen. 1991 erhielt er das Guggenheim-Stipendium.

David Moss ist 1991/92 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Yumi Nara wurde in Osaka geboren. Mit einem Stipendium der französischen Regierung studierte sie Gesang am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Sie erhielt den Prix des Arts et des Lettres beim Concours International d'Interprétation de la Mélodie Française de Paris. Yumi Nara ist als Solistin beim Orchestre de France, an der Pariser Oper und an der von Bordeaux aufgetreten. Sie ist sowohl in Rollen des klassischen Repertoires als auch mit Musik des 20. Jahrhunderts zu hören.

Amy X Neuburg, Vokalistin, Komponistin, Performancekünstlerin aus Oakland, Cal., tritt vor allem mit vokal/live-elektronischen Stücken auf. Zu ihren letzten Werken zählen *Her Dreaming Ear* und *Different Greens*. Amy studierte Gesang und Linguistik am Oberlin College bzw. Conservatory und Elektronische Musik am Mills College. zu ihren Lehrern zählen Conrad Cummings, David Rosenboom und Pauline Oliveros. Sie erhielt den Wieland Prize for Vocal Excellency und ein Stipendium der Djerassi Foundation.

1981 gegründet, beziehen sich die **Neue Pegnitzschäfer Nürnberg** mit ihrem Namen auf den barocken Nürnberger Dichterkreis. Doch diese Anleihe bei der Tradition ist eher ironisch zu verstehen: das Ensemble konzentriert sich auf neueste Kammermusik und die Klassische Moderne. Konzeptorientierte Programme stehen bei ihnen im Vordergrund. Gastspiele in Berlin, Frankfurt, München und Paris. Für den Herbst 1992 ist eine Gastspielreise durch Schottland in Vorbereitung. 1991 erhielten die Neuen Pegnitzschäfer Nürnberg das Nürnberg-Stipendium. Im November 1991 brachten sie das MusikszENARIO *Aus der Disco rasen und Passanten fragen, ob sie Deutsche sind* zur Aufführung.

Bo Nilsson, der 1937 in Skelleftehamn in Schweden geboren wurde, hat sich im wesentlichen autodidaktisch zum Komponisten entwickelt. Er ist aus dem Serialismus Darmstädter Provenienz hervorgegangen, hat sich dann ungebundeneren Formen zugewandt, wobei er auf traditionelle Elemente, etwa spätromantische Melodik und Harmonik zurückgreift. Zu seinen Werken zählen u. a. *Zeiten im Umlauf* (1957), *Ett blocks timme* (1958), *Fyra prologer* (1963), *Fatumeh* (1973), *Lisa* (1976), *Audiogramme* für Tonband (1957/58); Gebrauchsmusik.

Åke Parmerud wurde 1953 in Jönköping geboren und ist Komponist, Musiker und Fotograf. Seit 1975 komponiert er elektroakustische Musik und Multimedia. Er arbeitet als Dozent für Musiktheorie, Gehörbildung und zeitgenössische Musik. 1988 gewann er beide erste Preise beim Computermusikfestival in Bourges. Er gewann 1978 und 1984 dort ebenfalls erste Preise. Er ist der in Bourges meistausgezeichnete Komponist. Werke in Auswahl: *Through Landscape of Glass*, *Suburban Night*, *Närheter*, *Time's Imaginary Eye*, *Remain*.

Das Schlagzeugensemble **Les Percussions de Strasbourg** wurde 1962 von sechs Schlagzeugern gegründet, die zum ersten Male auf der Welt ein Konzert ausschließlich mit Musik für Schlagzeug durchführen wollten. Die Sechs, klassisch ausgebildete Mitglieder der beiden Straßburger Orchester, folgten damit dem Rat Boulez', dem die Idee gefiel. Sie lenkten die Aufmerksamkeit von Komponisten auf die Möglichkeiten eines solchen Ensembles, und mittlerweile haben – um nur die wichtigsten zu nennen – Xenakis, Stockhausen, Messiaen, Serocki, Aperghis, Ballif, Cage, Dufourt, Manoury, Grisey eines oder mehrere Werke für *Les Percussions de Strasbourg* geschrieben; die meisten des über 150 Stücke umfassenden Repertoires sind für die *Percussions* komponiert worden. Unterstützt wird das Ensemble von der *Direction de la musique et de la danse des Ministère de la Culture*, der Stadt Straßburg, dem *Département du Bas-Rhin* und der *Région Alsace*.

Cristian Petrescu wurde 1950 in Bukarest geboren. Er studierte in seiner Heimatstadt Klavier und debütierte dort mit dem Zweiten Klavierkonzert von Chopin. 1969 ging er in die USA und studierte 1970–74 an der Juilliard School. 1974 kam er nach Deutschland, nahm an den Ferienkursen in Darmstadt teil und erhielt den Kranichsteiner Musikpreis für die Uraufführung des Vierten Klavierstückes von Wolfgang Rihm. Seit Mitte der 70er Jahre lebte Petrescu in Köln und Berlin. In Köln arbeitete er als Assistent der Kompositionsklasse von Karlheinz Stockhausen und studierte gleichzeitig Klavier bei Alois Kontarsky. Nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg, wo er an Analysekursen bei György Ligeti teilnahm, und einer Lehrtätigkeit als Assistent an der HdK Berlin ist Petrescu in das Pariser Ensemble InterContemporain aufgenommen worden. Seit dieser Zeit hat er zahlreiche Konzerte in ganz Europa gegeben, u. a. mit dem Berliner Philharmonischen Orchester im Kammermusiksaal der Philharmonie.

Roland Pfrengle, geboren 1945, lebt in Berlin. Studierte Tonmeister und Komposition bei Heinz-Friedrich Hartig, Isang Yun, Boris Blacher, Ernst Pepping und Frank Michael Beyer an der damaligen HfM in Berlin. 1968 Gründung der Gruppe *No Set*. 1974/75 **DAAD**-Stipendium für Utrecht/Holland; 1977/78 Villa Massimo in Rom. 1971–1978 Mitglied der *Gruppe Neue Musik Berlin*. Seit 1967 Beschäftigung mit Elektroakustischer Musik, seit 1979 speziell mit der Verknüpfung von akustischen Instrumenten und Computer. Schrieb Kammermusik, Orchestermusik, Elektronische Musik und ein Musiktheaterstück für ein Opernhaus. Eigenes Experimentalstudio in Berlin. 1982 Berliner Kunstpreis. Konzertreisen in Europa, den USA, Kanada und Fernost.

Die Pianistin **Tuyet Pham** ist als Kind vietnamesischer Eltern in Paris geboren worden. Sie studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique und an der Ecole Normale de Musique bei Annie d'Arco und Germaine Mounier. Bei Jugend- und Rundfunkwettbewerben in Frankreich gewann sie mehrere Preise und spielte u. a. mit dem Orchestre de Radio-France. 1983 kam Tuyet Pham als **DAAD**-Stipendiatin nach Berlin, studierte hier bei Klaus Hellwig und nahm an Meisterkursen von György Sebök teil. 1990 gab sie ihr Debut an der Berliner Philharmonie. Sie ist Mitglied des Forum Neue Musik, Berlin.

Robert HP Platz wurde 1951 in Baden-Baden geboren. Schüler von Wolfgang Fortner und Karlheinz Stockhausen; zahlreiche Preise und Auszeichnungen, zuletzt in Schreyahn und durch die Rockefeller Foundation. Arbeitet zur Zeit an *Dunkles Haus* (Auftrag der Bayerischen Staatsoper München); als Dirigent Schüler von Francis Travis; Gründer und Leiter des ENSEMBLE KÖLN; Gastdirigent u. a. Ensemble Modern, Spoleto-Festival Orchester, WDR Sinfonieorchester, Avanti-Orchestra, 2e2m und bei Festivals wie Donaueschinger Musiktage, Strasbourg, Metz, Spoleto, Helsinki, Köln, Turin, London und den Salzburger Festspielen. Werke (Auswahl): *uns/euch* für 2 Spieler/Gruppen (1973), *Zusammenfinden* für 3-5 Spieler (1973), *Schwelle* für Orchester und Tonband (1973/78), *rapport* (1979), *trail – Klavierstück 1* (1981/82), *Requiem* für Tonband (1983/84), *Klavierstück 2* (1984), *Verkommenes Ufer* szenische Komposition in 2 Akten (1983), *Quartett (Zeitstrahl)* (1986), *Klavierstück 3* (1988), *Dunkles Haus* (Kammeroper, 1988–1991), *Schreyahn* Zeitinstallation für Violoncello und Instrumentalgruppen (1988–1990).

Patrick Portella studierte Klarinette und elektroakustische Komposition am Conservatoire National de Marseille. Seit 1981 gehört er zur Groupe de Musique Expérimentale de Marseille. Mit einem Villa-Médicis-„Hors-les-murs“-Stipendium lebte er 1987 auf Haiti, wo er akustische Forschungen an der Seemuschel *lambi* unternahm und *hélé* komponierte. Hierfür erhielt er 1987 den Prix Villa Médicis Hors-les-murs. Von Juni bis Dezember 1990 hielt er sich auf der Ile de Maré auf, einer der Iles Loyautés in Neu-Kaledonien. Dort entstand sein Musiktheaterwerk *Le massacre des Eletok*, das auf einem Volkslied der Kanaken beruht.

Heiner Reinhardt, Klarinettist und Saxophonist, wurde 1952 in Thüringen geboren. Er studierte an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ in Berlin und lebt seit 1979 freischaffend. Vor allem als Jazzmusiker und im Bereich der improvisierten Musik ist er bekannt geworden; er trat außer in der ehemaligen DDR auch in ganz Europa auf.

Christine Reumschüssel wurde 1958 in Radeberg bei Dresden geboren. Von 1971 bis 1976 war sie auf der Spezialschule für Musik „Carl-Maria von Weber“ Dresden. 1976–80 Hochschule für Musik „Carl-Maria von Weber“ Dresden, klassische Ausbildung (Examen 1979) und Studium in der Abteilung „Tanz- und Unterhaltungsmusik (Examen 1980). 1980–87 Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und Rockgruppen der DDR. Seit 1987 feste Zusammenarbeit mit Barbara Thalheim und Band, Kammermusik im Ensemble „Überklang“.

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. Wolfgang Rihm ist Mitglied der Akademie der Künste.

Jean-Claude Risset unternahm sowohl wissenschaftliche (an der Ecole Normale Supérieure; Doctorat des Sciences 1967) als auch musikalische Studien (Klavier bei Robert Trimaille und Huguette Goullon, Komposition bei André Jolivet). Während eines dreijährigen Aufenthaltes in den USA traf er 1964–65 mit Edgar Varèse zusammen und arbeitete mit Max Mathews in den Bell Telephone Laboratories. Später verschiedene Lehr- und Leitungstätigkeiten in Frankreich und den USA, z. B. Professor an der Université d'Aix Marseille-Luminy, am M.I.T., IRCAM und CNRS. Zu seinen Werken zählen *Little Boy* (1968), *Mutations* (1969), *Inharmonique* (1977), *Songes* (1979) und *Sud* (1985). Rissets Kompositionen wurden u. a. in Dartmouth und Bourges, von der CNRS und der SACEM ausgezeichnet. Er ist Officier des Arts et des Lettres (1986). Seine natur- und musikwissenschaftlichen Aufsätze erschienen in *Journal de Physique*, *Comptes-Rendus de l'Académie des Sciences*, *Physics Today*, *Science*, *Computer Music Journal*, *Musique en jeu*, *Critique*, *Esprit* usw.

Ákos Rózmán wurde 1939 in Ungarn geboren. Er ist am Dom zu Stockholm als Organist tätig. Er studierte Orgel und Komposition an der Liszt Akademie in Ungarn. Übersiedlung nach Schweden 1971. An der HfM in Stockholm studierte er Komposition bei Ingvar Lidholm. Rózmán komponierte zunächst Kammermusik, wandte sich dann ausschließlich der elektroakustischen Musik zu. Werke u. a.: *Impulsioni*, *Bilder inför drömmen och döden*, *Orgelstycke 80*, *Orgelstycke 2*.

Rainer Rubbert stammt aus Erlangen (geboren 1957). Erster Klavierunterricht 1966, seit 1968 bei Hilde Grollnitz in Berlin. 1975 Abitur an der Berliner Walter-Gropius-Schule, danach Kompositionsstudium an der HdK bei Witold Szalonek. 1979 Prix Marcel Josse der Assoziation Französischer Saxophonisten (...*le fou*), 1980 Woche junger Komponisten des Siegerland-Orchesters (*Bewegungen*), 1981 Abschluss des Kompositionsstudiums mit der staatlichen Reifeprüfung, 1984 Preisträger des deutsch-französischen Jugendwerkes (*Musik für Flöte*), 1985 Preisträger beim Forum junger deutscher Komponisten für Orchestermusik (*Bewegungen*), 1986/87 Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris, 1988 Stipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten zur Förderung Neuer Musik, Berlin (*Concertino*), seit 1989 Leitung der Konzertreihe Unerhörte Musik, 1991 Senatsstipendium zur Komposition des Oktettes 522 91 16.1, 1992 Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste, Förderungspreis Musik. Nach Jahren als Kabarett pianist und -komponist lebt Rubbert jetzt freischaffend in Berlin.

André Ruschkowski wurde 1950 in Berlin geboren. Berufsausbildung auf dem Gebiet der Tonstudiotechnik. Seit 1975 privater Unterricht in Klavier und Musiktheorie. 1984-1989 Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin. Seit 1991 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Richter Herf-Institut für Musikalische Grundlagenforschung am Mozarteum in Salzburg. Er nahm an verschiedenen Kompositionskursen im In- und Ausland teil und war Gast in mehreren Studios für Elektronische Musik. U. a. Anerkennungen bei Internationalen Kompositionswettbewerben; 1990 Preis der Stadt Varese.

Kaija Saariaho wurde 1952 in Finnland geboren. Sie studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki bei Paavo Heininen und gleichzeitig an der Universität und Kunsthochschule. 1988 und 1982 nimmt sie an den Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt teil. 1981-83 studierte sie bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber in Freiburg im Breisgau. 1982 nahm sie zum ersten Mal an einem IRCAM-Kurs für Computer-Musik teil. Seither arbeitet sie auch in den Studios des Finnischen Radios in Helsinki, dem EMS Stockholm, bei der GRM in Paris und im Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. Sie ist u. a. Leiterin des Festivals für Zeitgenössische Musik in Helsinki.

Carles Santos wurde 1940 in Vinaroç (Castellón) in Spanien geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er am Conservatorio Superior de Musica del Liceo in Barcelona. 1961 begann er seine Pianistenlaufbahn. Von 1976 bis 1979 leitete er die Grup Instrumental Català, die der Fundació Joan Miró angeschlossen ist. Seit 1978 spielt er nur noch seine eigene Musik als Composer-Performer. Zu seinen Werken gehören u.a.: *Pianolerolerolalero*; *Chopin... baixeu si no teniu feina*; *Tocaticotocata*; *Un gat és un gat*; *Le piano c'est comme ça*; *Minimalet. Minimalot*; *Tramuntana Tremens*. Er arbeitet auch an Film- und Fernsehproduktionen mit und zeigt seit 1983 eigene Bühnenwerke. 1986 war er Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

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 Œuvre 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 umfasst 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 ist dafür symptomatisch zu nennen.

Friedrich Schenker wurde 1942 in Zeulenroda geboren. Seine Kompositionslehrer waren Günther Kochan (1961-66), Fritz Geissler (1966-68) und Paul Dessau (1973-75). Zusammen mit Burkhard Glaetzner gründete er die *Gruppe Neue Musik Hanns Eisler*. Unter seinen Werken sind *Symphonie in memoriam Martin Luther King* (1971), *solo-duo-trio* (1975), *Büchner* (1979), *Michelangelo-Symphonie* (1985).

Christfried Schmidt wurde 1932 in Markersdorf (Oberlausitz) geboren. Nach seinem Studium an der Görlitzer Kirchenmusikschule setzte er seine Ausbildung an der Musikhochschule Leipzig fort. Er war Kirchenmusiker in Forstlausitz (1960–62) und Kapellmeister am Quedlinburger Stadttheater. Schmidt bildete sich autodidaktisch zum Komponisten weiter. Schmidts Werke wurden zuerst außerhalb der DDR aufgeführt (1970 Tokio, später Teilnahme an internationalen Wettbewerben), erst 1975 kam es zu einer ersten öffentlichen Aufführung in der DDR. Seit 1980 lebt er in Berlin als freischaffender Komponist.

Beate-Gabriela Schmitt wurde 1949 in Berlin geboren. Musikstudium in Berlin und Hamburg. Seit dem Konzertexamen 1974 für Flöte solistische und kammermusikalische Tätigkeit mit klassisch-romantischer und besonders Neuer Musik. Improvisationsensembles, blasttechnische Experimente, zahlreiche Uraufführungen. Veröffentlichungen über neue Blastechiken beim RIAS Berlin, WDR und in Musikzeitschriften. Konzerte und Aufnahmen in Ost- und Westeuropa, Süd- und Mittelamerika, Nah- und Fernost. 1978–85 Dozentin der Flötenklasse beim Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. Seit 1991 Übernahme einer Hauptfachklasse an der Hochschule der Künste Berlin und eines Kurses für neue Blastechiken und die Nebeninstrumente der Querflöte am dortigen Institut für Neue Musik.

Dietrich Schmuhl ist seit 1982 Mitglied der Staatskapelle Berlin. Er studierte von 1970–75 als Schüler von Helmut Sturm an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Das erste Engagement führte ihn an das Hans-Otto-Theater seiner Heimatstadt Potsdam, und von 1977–82 war er Mitglied des Orchesters der Komischen Oper Berlin.

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/M., München), als Komponist und Musiktheoretiker.

Seit 1972 zunehmend auch praktische Tätigkeit, insbesondere Begründung der Arbeitsgemeinschaft 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. Werke (Auswahl): *Stücke* für Streichquartett (1954/55), *Compositio* für Orchester (1955–64), *Glossolalie* für Sprecher und Instrumentalisten (1959–61), *Anschläge -Ausschläge* für Flöte, *Ki-no*, *Nachtmusik* für Projektoren und Hörer (1963–67), *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968–74), *Schulmusik*, *Stücke für nichtprofessionelle Musiker* (1977), *Schubert-Phantasie* für geteiltes Orchester (1978), *Körper-Sprache*, *Organkomposition für 3–9 Ausführende* (1980), *Missa* für Solisten, 2 Chöre, Orchester und Orgel (1983–87), *Zeichen-Sprache*, *Musik für Gesten und Stimme* (1987–89), *Sinfonie X* für großes Orchester (1987–92), *Bagatellen* für Klavier, *Inventionen* für Violoncello, *Pan* für Flöte und *Sisyphos* für zwei Bläser (1978–91).

Dieter Schnebel ist Mitglied der Akademie der Künste.

Ernst Siegfried „Ziggy“ Schöning: 8. 2. 1952 geboren (Köln). 1972 Abitur (Köln). 1975 Studium (Hochschule der Künste Berlin, Fachbereich visuelle Kommunikation). 1980 Diplom (Grafik-Design bei Prof. Wolfgang Ludwig). 1982 Stipendien (Friedrich-Ebert-Stiftung, Ernst-Strassmann-Stiftung). 1983 Meisterschüler (Hochschule der Künste Berlin, Prof. Ludwig Thürmer).

1980–81 Grundlagenforschung und Konzeption der Schautafel und Grafikserie *Die Geschichte der Rationalisierung*. Ausstellung HdK Berlin und ÖTV-Haus Berlin. 1984

Musikraumtheater *Gelbe Spirale – der Hang zum Wahn*, Konzeption und Uraufführung Theater am Turm, Frankfurt/Main. 1985 Performance *DIN A Testbild* im Rahmen der Ausstellung *Kunst und Medien*, Staatliche Kunsthalle Berlin. 1987 Performance *Großstadtummien*, Internationale Funkausstellung Berlin. 1988 *Humachine – Synthetische Sympathien*, E '88 Berlin; *Zelt der verlorenen Sehnsüchte* Parkzeit – Kunstzeit, Ausstellung im KaDeWe, Parkhaus 2, Berlin.

Hifumi Shimoyama wurde 1930 in Hirosaki geboren und schloss 1954 seine Studien an der Universität von Hirosaki ab. 1955–58 war er Schüler von Yoritsune Matsudaira. Gegenwärtig ist er Assistenzprofessor an der Ueno Gakuen-Universität. Zu seinen Hauptwerken zählen: *Streichquartett* (1963), *Dialog* für Cello und Klavier (1966), *Zone* für 16 Streicher (1970), *Fumon* für Kammerorchester und Zuspieldband (1974), *Saikyo* für Orchester (1979), *Halley's Comet* für den Rundfunk (1982).

Mathias Spahlinger wurde 1944 in Frankfurt geboren und lernte zuerst Schriftsetzer. Seine Kompositionslehrer waren Konrad Lechner und Erhard Karkoschka in Stuttgart. 1979 war er Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. 1980 und 1982 erhielt er erste Preise der Stiftung Künstlerhaus Boswil. Spahlinger lehrt seit 1982 Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Karlsruhe.

Witold Szalonek wurde 1927 in Czechowice-Dziedzice (Schlesien) geboren. Er studierte von 1951 bis 1956 Komposition bei Boleslaw Woytowicz an der Musikakademie Kattowitz, danach 1962/63 bei Nadia Boulanger in Paris. Er leitete Seminare über eigene Kompositionstechniken an verschiedenen europäischen Hochschulen. 1967 wurde er Professor und Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Musikakademie Kattowitz. Seit 1973 ist er Professor an der Hochschule der Künste Berlin. 1990 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Westfälischen Wilhelms-Universität verliehen. Witold Szalonek war 1970/71 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Richard Lowe Teitelbaum wurde 1939 in New York geboren. Er arbeitete nach seinem Musik- und Kompositionsstudium an der Yale University Mitte der sechziger Jahre in Italien unter Luigi Nono und Goffredo Petrassi vorwiegend im Bereich der Neuen Musik. Mit einem der ersten Prototypen des Moog-Synthesizers, den er mit nach Italien nahm, spielte Teitelbaum mit der Gruppe *Musica Elettronica Viva*, auch mit den Jazzmusikern Karl Berger und Steve Lacy. In den USA gründete Teitelbaum mit Musikern aus Japan, Korea, Java, Indien und Ghana 1970 die *World Band*, ein Versuch, nicht nur elektronische diverse „exotische“ Instrumente zu kombinieren, sondern in spontanen Kollektiv-Improvisationen auch Elemente der verschiedenen Musikkulturen zu verbinden und zu verarbeiten. Teitelbaum hatte Aufführungen von „Digitaler Musik“ beim Festival d'Automne 1984, beim Holland-Festival und beim Berliner Jazzfest 1983. Er erhielt Kompositionsaufträge für sein „Digital Piano System“ vom Hessischen Rundfunk 1983, von Radio Bremen 1984 und vom WDR 1985 (*Double Concerto Grosso for Pianos, Digital Pianos, Winds, Trombones, Microcomputers and Synthesizer Orchestra*). 1984 war Teitelbaum Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Jean-Luc Therminarias, Komponist und Gitarrist, wurde 1964 geboren. Bevor er in die Klasse für elektroakustische Komposition am Conservatoire National de Région de Marseille eintrat, hatte er klassische Gitarre und Kunstgeschichte studiert. Später wurde er Schüler von Xavier Garcia. Seit 1989 gehört er der Groupe de Musique Expérimentale de Marseille an. Er schuf zahlreiche Filmmusiken und arbeitet mit Jacques Diennet am Video- und Zuspieldband von Marius Constants Oratorium *Des Droits de l'Homme*. Häufige Zusammenarbeit mit Robert Ashley. Therminarias ist Mitglied von COREAM (Collectif de Recherche Electroacoustique et d'Action Musical) in Fontaine (Isère).

Hilde Torgersen => Kenneth Karlsson

1982 wurde das **trio basso** gegründet, damals noch mit Eckart Schloifer (Bratsche). Es existierten nur wenige Originalwerke für die Besetzung mit drei tiefen Streichinstrumenten. Durch den Erfolg des trio basso hat sich dies grundlegend geändert: zahlreiche Komponisten schrieben seither für diese Formation.

Hans **Brünig** wurde 1949 in Osten an der Oste, Niederelbe geboren. Er studierte am Konservatorium Osnabrück bei Hedwig Thierfelder und in Hannover bei H. O. Graf. Kurse im In- und Ausland ergänzten seine Studien. 1970 war er Preisträger des Wettbewerbes der Konservatorien und Hochschulen für Musik. Nach Engagements im Osnabrücker Sinfonie-Orchester und im Philharmonischen Orchester Gelsenkirchen wurde er 1978 stellvertretender Solobratscher im Württembergischen Staatsorchester in Stuttgart. Daneben Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters. Seit 1986 Dozent an der Hochschule in Stuttgart und seit 1987 Direktor des Orchesters der Bonner Beethovenhalle.

Wolfgang **Güttler** wurde 1945 in Kronstadt/Rumänien geboren. Er studierte in Budapest bei Joseph Prunner und Jon Chepcea. 1973 war er Preisträger beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf. Von 1975 bis 1985 gehörte er dem Berliner Philharmonischen Orchester an. Seither ist er Professor für Kontrabass an der Musikhochschule Köln. Außerdem Mitglied des Consortium Classicum, Solokontrabassist beim Sinfonie-Orchester des SWF in Baden-Baden und gehört dem trio basso seit der Gründung an.

Othello **Liesmann** wurde 1941 in Lengerich geboren. Er studierte am Konservatorium Osnabrück, bei Siegfried Palm an der Musikhochschule in Köln und in Salzburg und Luzern bei Enrico Mainardi. 1967 war er Preisträger des Internationalen Wettbewerbs für die Interpretation Neuer Kammermusik der Stichting Gaudeamus. 1968/89 war er erster Solocellist beim Philharmonischen Orchester Gelsenkirchen. Seit 1989 ist er freischaffend. An der Universität Duisburg ist er Dozent für Violoncello und für zeitgenössische Kammermusik. Er ist Gründer des trio basso.

„Blue“ **Gene Tyranny** hat, neben seiner Zusammenarbeit mit Robert Ashley, Peter Gordon, Timothy Buckley und der Otrabanda Company, in den letzten 30 Jahren ein umfangreiches eigenes Werk elektroakustischer und instrumentaler Kompositionen geschaffen. Zu seinen letzten Werken gehören *Nocturne With and Without Memory*, *Free Delivery* und *Somewhere in Arizona* 1970. Tyranny erhielt zweimal den „Bessy“, den New York Dance and Performance Award und 1989 das Stipendium für Komposition der New York Foundation for the Arts.

Junko Ueda, geboren in Tokio, studierte Satsuma-Biwa bei Kinshi Tsurata und Shômyô bei Kôshin Ebihara. An der Musikhochschule Tokio studierte sie Klavier und Komposition (bei Jôji Yuasa). In Japan arbeitet sie u. a. für das Brecht Kollektiv Tokio und mit Toshi Ichianagi (Seibu museum, Tokio). Sie spielte Kugo, Shichigen-Kin und Satsuma-Biwa in Konzerten mit Neuer Musik. Seit 1988 gibt sie Solokonzerte mit traditioneller Biwa-Musik und eigenen Kompositionen. Seit der Uraufführung von *Erkos* (WDR Köln, 1991) arbeitet sie mit Jean-Claude Eloy zusammen.

Jakob Ullmann wurde als Sohn eines Pfarrers 1958 in Freiberg (Sachsen) geboren. 1979 bis 1982 studierte er Kirchenmusik an der Kirchenmusikschule Dresden (Abschluss mit B-Prüfung). 1982 bis 1983 Bemühung um ein Meisterstudium bei Friedrich Goldmann an der Ostberliner Akademie der Künste. 1984 endgültige Ablehnung durch die Akademie; private Studienkontakte zu Friedrich Goldmann. Seit 1982 lebt Ullmann freischaffend in Berlin.

Tamas Ungvary, geboren 1936 in Südungarn. Er studierte zunächst einige Instrumentalfächer und war 1957-1967 Mitglied der Ungarischen Philharmonie, wandte sich aber später mehr dem Dirigieren zu: Studium am Mozarteum Salzburg, Diplomabschluss. Nach seiner Übersiedlung nach Schweden 1970 hatte er Erfolge bei mehreren Wettbewerben für Dirigenten. Gleichzeitig wuchs sein Interesse an Computermusik, und er begann am EMS in Stockholm zu arbeiten. Seit der Entstehung des ersten Computerstückes hat Ungvary mit zahlreichen weiteren Kompositionen internationale Anerkennung erlangt. Er unterrichtet Computermusik am EMS Stockholm.

Edgar Varèse (1883 Paris – 1965 New York), einer der Vorläufer einer „radikalen“ Musik, studierte bei Vincent d'Indy und Albert Roussel an der Pariser Schola Cantorum und am Conservatoire bei Charles-Marie Widor. 1909–14 lebte er in Berlin, seit 1915 in New York. Seine Vorstellungen von einer nur im Raum existierenden Musik, die Anregungen durch außereuropäische, etwa afrikanische Musik, grelle Dissonanzen und ungewöhnliche Instrumentierungen erregten bei den Aufführungen seiner Musik in den 20er und 30er Jahren zum Teil heftigen Widerspruch; er wirkte vor allem auf nachfolgende Komponistengenerationen. Die vor 1915 entstandenen Werke gelten als verschollen oder wurden noch zu seinen Lebzeiten von ihm vernichtet (*Bourgogne* 1962).

Michael Vogt wurde 1959 in Meiningen/Thüringen geboren. 1976–80 Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ im Hauptfach Tuba. 1983 Theatermusiker am Deutschen Theater Berlin. Seit 1985 kammermusikalische Arbeit u. a. im Posaunenquintett Berlin und beim Berliner Tubenquartett. 1986 Solotubist des Berliner Sinfonie Orchesters. 1988 Komposition der Bühnenmusik für das Stück *Himmelhölle* des Pantomimenensembles des Deutschen Theaters Berlin. Konzerte mit dem Theaterstück *Tuba wa Duo* von Hans Eckhardt Wenzel. Er ist Gründer des Trios für Neue Musik „Überklang“. 1990 Teilnahme am Warschauer Herbst, Konzert mit „Überklang“ in der Roten Fabrik Zürich.

Gisela Weimann wurde 1943 in Bad Blankenburg geboren. Sie studierte 1965–71 Malerei an der HfbK Berlin und 1971–72 mit einem **DAAD**-Stipendium am Royal College of Art in London Grafik und Fotografie. 1972–76 war sie Dozentin für freie Grafik am Medway College of Design (Rochester, Kent) und am Gloucestershire College of Art & Design (Cheltenham). 1978–79 studierte sie Film am San Francisco Art Institute. 1982–87 leitete sie den Fachbereich Kunst und Kreativität an der Volkshochschule Berlin-Wedding. 1988 erhielt sie ein Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin. Neben zahlreichen Veröffentlichungen konzipiert und organisiert Gisela Weimann internationale Ausstellungen.

André Werner wurde 1960 geboren. Seit 1986 Kompositionsstudium bei Frank Michael Beyer an der Hochschule der Künste Berlin, Arbeit im Elektronischen Studio der Hochschule der Künste Berlin sowie im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin. Blacher-Preisträger 1988.

Stefan Wolpe wurde 1902 in Berlin geboren. Nach Theorieunterricht am Klindworth-Scharwenka Konservatorium studierte er an der Staatlichen Hochschule für Musik ein Semester bei Paul Juon. Im Berlin der 20er Jahre unterhielt er enge Verbindungen zu dem Melos-Kreis um Hermann Scherchen und Heinz Tiessen, zu den Berliner Dadaisten wie Hans Richter und Kurt Schwitters und zur Novembergruppe, deren Mitglied er 1922 wurde. 1925 trat er in die KPD ein. In der Folge komponierte er zunehmend angewandte Musik. Im März 1933 emigrierte Wolpe. Drei Monate lang war er dann Schüler Anton Weberns. 1934–1938 lehrte er am Jerusalemer Konservatorium Komposition (Schüler waren u. a. Haim Alexander, Herbert Brün, Wolf Rosenberg und Peter Jona Korn) und war daneben musikalischer Leiter in mehreren Kibbuzim. 1938 emigrierte er aus Palästina

in die USA, wo er als Lehrer großen Einfluss auf seine Schüler – darunter Morton Feldman, Charles Wuorinen, Ralph Shapey und David Tudor – ausübte. Nach langer Krankheit starb er 1972.

Iannis Xenakis wurde am 1. Mai 1922 in Brăila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren. Nach der Übersiedlung auf die griechische 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 Herrmann 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 Universität von Indiana in Bloomington (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 beeinflusst; vielleicht ist allenfalls in Edgar Varèse ein verwandter Typus zu sehen.

Iannis Xenakis war 1963/64 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Foundation.

La Monte 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 Berkeley. 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, es entstand *An Anthology*. Auf der Documenta 5, 1972 *Dream House*, ab 1964 *The Well-Tuned Piano*. 1963 heiratete er die Künstlerin Marian Zazeela, unter deren Mitwirkung seither seine zahlreichen *Sound/Light Environments* entstanden.

1992 ist La Monte Young Gast des Berliner Künstlerprogrammes des **DAAD**.

Hiromi Yoshida wurde 1961 geboren. Sie studierte an der Kunitachi Musikhochschule. Nach dem Abschluss studierte sie Shô bei Mayumi Miyata und Hideaki Bunno. Seit 1986 tritt sie bei den Gendai Gagaku-Aufführungen im Japanischen Nationaltheater auf. 1990 war sie in Europa mit dem Tokyo International Music Ensemble. Neben ihrer Konzerttätigkeit mit klassischer und moderner Musik studiert sie weiterhin die unterschiedlichen Formen der südostasiatischen Shôs.

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 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.

Helmut Zapf wurde 1956 in Rauschengesees (Thüringen) geboren. 1974–79 Studium im Fach Kirchenmusik in Eisenach und Halle, danach von 1980–82 Kantor in Eisenberg. 1982–86 (mit Unterbrechung durch den Armeedienst) Studium als Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR. Seither freiberuflich tätig. Er lebt in Zepernick (bei Berlin). 1986 Felix-Mendelssohn-Stipendium des Ministeriums für Kultur der DDR. 1986 Valentino-Bucchi-Preis (Rom). 1987 Hanns-Eisler-Preis von Radio DDR. 1989 Hans-Stiebler-Preis (Halle).

Marian Zazeela begann nach ihrer Ausbildung am Bennington College und der Highschool of Music and Art, NYC, 1962 als eine der ersten mit Licht als künstlerischem Ausdrucksmittel zu arbeiten. Seit 1968 hat sie aus Skulpturen und Licht Environments geschaffen, die mit dreidimensionalen farbigen Schatten ein leuchtendes Spannungsfeld schaffen. Diese Arbeiten, die den Obertitel „Licht“ tragen, nutzen die Eigenschaften gemischten farbigen Lichtes, um die Beziehungen der Objekte untereinander und zum Raum sichtbar werden zu lassen. Sie werden so eingerichtet, dass die farbigen Schatten in ihrer fast körperhaften Realität ununterscheidbar von den skulpturalen Formen werden und den Betrachter in fortgesetztes Wechselspiel von Realität und Illusion versetzen. Mit ihren Installationen war sie u. a. auf der 44. Biennale von Venedig und der 5. Documenta vertreten. Häufig arbeitet sie mit ihrem Mann La Monte Young zusammen. Hier wäre vor allem das Projekt *Dream House* zu nennen; mittlerweile sind an vielen Orten der USA und Europas *Dream Houses* eingerichtet worden, eines davon für sechs Jahre (1979–85) in New York.

Carlos Zingaro wurde 1948 in Lissabon geboren. Violin- und Orgelunterricht ab dem 4. Lebensjahr; Studium der Violine, elektronischer 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, Olivier Johnson, Gerald Oshita, Gunter Hampel, Daunik Lazro, John Russel, Richard Lowe Teitelbaum, Andrea Centazzo, Tom Cora, Marilyn Crispell, Radu Malfatti, Franz Kogelmann, Enrico Rava, Barre Phillips, Gianluigi Trovesi u.a. Komponierte Musik 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 *Mittleuropa Orchester*. Ist auch als Maler, Graphiker und Bühnenbildner tätig. Lebt in Lissabon.