

Wüstenpflanzen
Komponistenportraits

An einem der Regenherbsttage Kölns entschloss ich mich nach Amerika zu gehen, Musiker zu besuchen, mit ihnen zu sprechen und herauszufinden.

Was?

Das wusste ich damals noch nicht, aber doch zumindest herauszufinden was sie gemeinsam hatten, außer dass sie verschieden waren.

So buchte ich den nächsten Charter Flug nach New York. Nahm mit mir einen Koffer mit der nötigen Kleidung, ein Tonbandgerät, zwei Mikrofone eine Kamera, Bänder, IVES' MEMOS, GERTRUDE STEIN'S THE MAKING OF AMERICANS, JOHN CAGE'S A YEAR FROM MONDAY, JEROME ROTHENBERG'S AMERICA A PROPHECY und mein kleines rotes Notizbuch. Zu Anfang waren standen darin nur die Adressen von Feldman, Wolff und Cage.

In New York fand ich ein 40 Dollar-pro-Woche Hotel in Greenwich Village was nahe genug zu den meisten der Musiker lag, die ich besuchen wollte.

Das erste was ich tat, war herauszufinden, ob Cage wirklich an Bank street wohnt. Ja, es war sein Studio und er war sehr beschäftigt mit seinem Stück über das Wetter. Thoreaus Journals lagen auf seinem Arbeitstisch und es war ein Durcheinander, das man oft bei Leuten sieht, die hart arbeiten. Ich begann aufzunehmen, aber mein Gerät funktionierte nicht. Ich tauschte endlich das Mikrofon aus und das Störgeräusch war verschwunden. Meine Nervosität jedoch stieg. Aber Cage brachte es fertig, dank seines Humors die Situation zu nutzen, um mir klar zu machen, dass Technologie eigentlich unsere Aufmerksamkeit zur Natur zurückbringen kann.

Dann fragte ich wie er denn das vereinbaren könne, Thoreau zu lieben und in New York zu leben. Und er erklärte, dass es genauso ist, wie wenn man Geräusch macht, obwohl man die Stille liebt. Und es ist eine Art meditative Übung zu lernen, ruhig zu sein inmitten von Lärm. Dann sprachen wir über New York und die vielen Bemühungen, diese Stadt der Natur zurückzugeben.

Ich fragte ihn, ob denn Kunst in New York Natur ersetzt. Und Cage gibt zu, dass die Stadt keine Stimulation für künstlerische Vision gibt. In der Anwesenheit von Gesetz Vision unterdrückt ist. Und gerade da liegt die Herausforderung für den Künstler in den Städten. Aber kann diese Haltung das Leiden von Menschen in unmenschlich gewordenen Städten vermindern. Und Cage ist pessimistisch. Und dennoch oder gerade deshalb appelliert er daran, nicht Kunst zu schreiben, die sich einem Menschen aufzwingt, weil ja das gerade etwas ist, was wir an Kunst mögen, nämlich dass sie sich uns nicht aufzwingt.

Robert Ashley geht noch einen Schritt weiter. Er schafft durch seine Stücke Erfahrungsprozesse für den Hörer, wo genau dieses Phänomen von dem Eingreifen eines Stücks Musik in das Bewußtsein des Hörers offensichtlich wird. Er war der erste einer Reihe von Komponisten, die ich in den folgenden Wochen besuchte, die den Hörer auf direkte Weise mit seinen eigenen Einstellungen konfrontieren, da zwischen ihm und der Musik nichts an Drama ist, was einen Hörer unterhält, ihn ablenkt, sondern genau das da ist, was ihn mit sich konfrontiert. Musik als Selbsterfahrung! So erzählt er also dass er immer, wenn er ins Konzert geht, sowohl analytisch als auch emotional hört und die meiste Musik eben Bilder in ihm stimuliert. Und wie diese Konzentrationsprozesse des Hörens funktionieren, will er herausfinden. Um eben durch seine Illusionen hindurchzusehen, sie zu begreifen. So wundert es keinen, wenn seine Musik die Hörer beunruhigt.

Alvin Lucier, ein Freund Robert Ashleys bezieht seine eigene Person ganz ein in seine Stücke. Er hat einen Sprachfehler. Er stottert. So versuchen einige seiner Stücke in raffinierten Prozessen, ihn verstehen zu lassen, bei welchen Wörtern oder Buchstaben er stottert. Da man als Stotterer für ein Wort, das man nicht aussprechen kann ein Synonym sucht und somit man immer wieder auf die Natur der Sprache gestoßen wird, versucht auch Lucier die Felder seines Sprachfehlers durch seine Musik, man kann es fast Poesie nennen, zu erfassen und damit zu spielen.

Das Stück "I am sitting in a room" ist folgendermaßen angelegt. Lucier beschreibt, was er tut, nämlich in einem Raum zu sitzen und das was er sagt aufzunehmen. Dann zurückzuspielen und dies wiederum aufzunehmen. Und immer so weiter bis die Sprache durch das Playback immer undeutlicher wird aber die Resonanzfrequenzen des Raumes immer deutlicher.

Pauline Oliveros ist einer der wichtigsten Komponistinnen Amerikas und beschäftigt sich konsequent mit den Meditativen des Musikausübens. Sie schrieb ein Stück genannt CROW OPERA, in der mehrere ihrer sonic meditations zusammenwirken. Die Spieler sollen dabei ganz intensiv ihre eigenen physiologischen Rhythmen, Impulse empfinden und Seismografisch darauf reagieren.

WZ: "Was mich am meisten interessiert an ihren Stücken sind die Übungen in ungeteilter Aufmerksamkeit gegenüber den zu lösenden Aufgaben ihrer Meditationen. So dass der Ausführende und der Hörer immer ganz mit sich selber konfrontiert ist. Wie funktioniert nun der Prozess des Hörers und Spielens?"

PO: "Ja zuerst bin ich mir bewusst über meine eigene Physiologie, das bringt Entspannung und Ruhe. Und dann höre ich Dinge auch

mehr als ein Ganzes und bin aufmerksam den verschiedenen Intensitäten des Hörens gegenüber den Brüchen in der Konzentration, die passieren und wie sie korrigiert werden. Also ein Training einerseits aktiv zu hören z.B. die Ganzheit des Ereignisses zu hören und dann einfach rezeptiv zu hören, alles hereinnehmen. Und das ist was ich tue, mich hin- und herzubewegen zwischen dem aktiven und dem rezeptiven Hören. Und dies muss balanciert werden und synchronisiert werden, damit man den vollen Gebrauch seiner Möglichkeiten als Mensch auch nutzen kann."

Charlemagne Palestine versuchte während seiner Lehrtätigkeit in CAL ARTS California, ebenfalls neue Annäherungen zum Hören an Stelle der abgenutzten Unterrichtsmethoden zu setzen, in den er selbst erzogen wurde und sich auch noch genau erinnert.

Er beschäftigte sich mit der Sensitivierung des Hörers, indem er ihn für lange Zeit in sorgfältig ausgewählten Umgebungen mit Klang Material konfrontierte. Er selbst erarbeitete sich eine Klaviertechnik - und benutzt dazu immer nur Bösendorfer Pianos - wodurch er so fantastisch die Obertöne des Instruments zum Klingen bringt, was zu völlig neuen Klavierklängen führt. Dabei ist es jedoch wichtig für den Hörenden, eigentlich nicht auf die Struktur zu hören, die akustisch dominant ist, sondern auf die sich ergebenden Obertonkonstellationen, die eben diese massive Spiel brauchen um hörbar zu werden. Palestine erklärt nun wie sein Spiel sich über Jahre entwickelte. Und wie er mit seiner Technik zu dem gelangt was er den GOLDENEN KLANG nennt.

Charlemagne Palestine ähnelt mit den Strukturen seiner Musik der Wiederholungsmuster-technik eines Steve Reich oder Phil Glass. Phil Glass erzählt wie er diese Technik fand, nämlich als Folge seiner Abkehrung von europäischem Denken. Er besuchte wie Palestine die Julliard School in New York und konnte das dort vermittelte Musikverständnis eben nur abwerfen, indem er sich in eine Sache vertiefte, die eigentlich nur ein Ausschnitt aus den Möglichkeiten des Musikmachens ist, aber zu seinem ganzen Inhalt werden sollte. Er spricht auch davon, dass er mit seiner Musik immer versuchte, sich sein eigenes Universum einzurichten und dies gelingt eben nur durch solch eine Technik des Zeitverständnisses. So braucht sein Stück ANOTHER LOOK AT HARMONY für das Durchlaufen der 12 Tonarten drei Stunden. Dabei baut sich jede Tonart ein Zeitplateau, um sich so richtig im Bewusstsein des Hörers zu verankern. Nach dem Vorstellen des elften Plateaus, also bereits in der dritten Stunde, beginnt er das Wechseln der Plateaus zum Inhalt zu machen. Und hier greift er zu Mitteln die dem Kadenzieren verwandt sind. Und Phil Glass gibt auch zu, dass die Kadenz grundlegend für Ihn ist.

Instrumentationstechnisch äußerst raffiniert ist Steve Reichs neues Stück MUSIC IN PROGRESS. Er verzichtet auf elektronische Instrumente, gebraucht konventionelle Apparatur, mit der er jedoch zu erstaunlichen Klängen kommt. Und dies ist eben seiner Komponiertechnik zu verdanken. Er schreibt nie Gesamtpartituren für sich am Schreibtisch, sondern probt jeden Part bereits im Entstehen mit seinen Musikern. Und so ist seine Musik offen für die kleinsten Korrekturen und garantiert eben das Perfektionistische.

WÜSTENPFLANZEN II

Im ersten Teil von Wüstenpflanzen stellte ich amerikanische Komponisten vor, die die direkte Konfrontation eines Hörers mit Klang zur Aufgabe ihrer Arbeit machen. All diese Stücke haben bewusstseinserweiternde Wirkung, fordern den Hörer als ganzen Menschen aber auch sehr im Privaten. So wundert es nicht, wenn viele Hörer durch diese Musik beunruhigt werden, da doch Musik machen für sie immer auch Rituales hat/der eigentlichen Musik aufgesetztes. Der ganze kulturelle Rahmen, der den nötigen Abstand garantiert, existiert nicht mehr Drama als Technik des Ablenkens vom Selbst fehlt. Der Hörer ist konfrontiert mit blankem Klang, mit Prozessen, die eigentlich Klang anbieten, der sich nicht ändert, aber dann umso mehr die Änderungen im Bewusstsein des Hörers offenbaren. Diese Art Musikverständnis spricht zu Einzelnen zu dem Inneren des Einzelnen. Dies genügt natürlich nicht, wenn man auch den kulturellen Rahmen, in das was Musik sein soll einbezieht. So arbeiten Komponisten, die ich jetzt vorstellen daran, Musik als in einer von Widersprüchen und Verschiedenheiten geprägten Gesellschaft funktionieren zu lassen. Und hier gibt es die verschiedensten Lösungsversuche. Von dem bewussten Rückzug aus der Gesellschaft, die keinen Purismus mehr ertragen kann, wie bei LA MONTE YOUNG bis zu dem Benutzen von Musik zur politischen Aufklärung wie bei FREDERIK RZEWSKI.

LA MONTE YOUNG ist äußerst schwierig zu bekommen. Er weiß, dass seine Ideen viel ZU sehr kommerzialisiert wurden von anderen Komponisten, deren musikalische Logik für den Musikbetrieb gerade einfach genug war. So wunderte es mich gar nicht, wenn er sich weigerte, ein Interview zu geben und nur mit mir telefonierte. Die einzige Möglichkeit, Information über seine sicher sehr wichtige Intervallforschung zu bekommen, wäre gewesen, ihn dafür zu bezahlen. So kann ich hier nur als Dokument seiner bedauernden Situation, eines der Telefongespräche vorspielen. Rzeswki ist ebenfalls interessiert an dem Integrieren verschiedenster Musikkulturen, aber aus völlig anderen Motiven heraus.

Mit seinen Stücken erinnert er an Situa-

tionen politischer Ungerechtigkeit wie dem Vorfall in dem Gefängnis Attica, oder den Ereignissen in Chile! Er benutzt zum Beispiel das eben gehörte Lied EL PUEBLO UNIDO JAMAS SERA VENCIDO für Klaviervariationen und zeigt damit seine Solidarität. Und dann ist er auch bemüht, verschiedenste Musikstile zu integrieren, aber nun nicht wie Corner um in sich selbst eine Art Offenheit gegenüber Neuem und Überraschendem auszubilden, sondern um mit den verschiedensten revolutionären Bewegungen der dritten Welt zu harmonisieren. Und er sieht in Jazz eine Ausdrucksmöglichkeit, die das stark zulässt. Da Jazz inhaltlich offen ist aber formal auf Kommunikation beruht und dies ist für Rzewski entscheidend für das Musik Machen. In unserem Gespräch kamen wir darauf, ob es nicht ebenso wichtig wäre, das Lokale, also den ganz persönlichen Umkreis, dessen wo man Musik macht zu berücksichtigen. Ob nicht die revolutionäre Musik auch die Lokale sein muss, da sie ja ganz pragmatisch vorgeht und berücksichtigt, welche Leute man erreicht und nicht sich in WHOLE WORLD Konzepten versteigt. So sprechen wir über die Lokalität der Umgebung, in der Rzewski wohnt, über die Leute von Puerto Rico, Haiti, Cuba und ob sie sich wirklich integrieren in New York oder nicht doch wie in Schachteln leben. Jeder für sich. Ein gutes praktisches Beispiel wieviel Idee und wieviel Wirklichkeit an dem Konzept des Integrierens von Kulturen sein kann.

Zur Lokalität gehört auch seine Fähigkeiten in den Dienst des jeweilig kulturell Notwendigen zu stellen. Und da unternimmt Rzewski als Pianist mit seiner Gruppe MAC Musicians Action Collective sehr viel. Er spielt außerhalb der Konzertsäle vor Leuten in den Ghettos an öffentlichen Plätzen in Kulturzentren der Arbeiter usw. heterogene Musik für heterogenes Publikum. Als Pianist setzt er sich immer noch für die Aufführung neuer Musik ein. So hat sein Freund Christian Wolff das Stück "Accompaniments" für ihn geschrieben.

Christian Wolff, der jüngste aus der Gruppe Cage, Feldman, Brown besitzt weder die chameleonhafte Wandelbarkeit Cages noch die Verfestigtheit Feldman's hat sich aber eine unvergleichlich verfeinerte Technik des zur Gesellschaft hin offenen Komponierens erarbeitet. Seine Stücke schaffen es, das was inhaltlich vermittelt werden soll, zugleich für den Interpreten erlebbar zu machen und das ist einmalig. Wolff's Stücke sind nie einfach zu erlernen, wie irgendeine andere Partitur. Man kann seine Stücke eigentlich nur spielen, wenn man das Bewusstsein dafür erarbeitet hat. Seine Sprache hat sich zunehmend vereinfacht, und das ist keine modische Geste, sondern Konsequenz, seiner selbstkritischen Weise zu komponieren. Er ist sich bewusst über die Widersprüche, Komponist in Amerika zu sein, wie keiner der anderen, die ich traf. So

führte unser Gespräch auch zu den apolitischen Intellektuellen in den USA. Und wir waren uns einig, dass dies einerseits mit der politischen Ohnmacht der 70er Jahre zu tun hat, aber auch mit einem allgemeinem Charakterzug des Amerikaners, nämlich stur und unabhängig seine Sache zu machen. Das Schwergewicht liegt auf dem Individuum und seiner lokalen Freiheit. So gibt Wolff zu, dass die Avant-garde Musik wie sie bisher sich zeigte keine Kraft hatte, über kleine Zirkel hinauszukommen. Und daher auch ist die Vereinfachung seiner Sprache und der Beschäftigung mit Folklore in jüngerer Zeit zu verstehen als ein Weg zu den Leuten.

Feldman, ein alter Freund Wolffs, steht im denkbaren Gegensatz zu dessen neueren Haltung. Er ist ganz der aristokratische belehrende, aber auch ungemein faszinierende, unruddelbare Charakter geblieben, der er immer war. Er fühlt sich von der jungen Generation im Stich gelassen und ist sehr pessimistisch gegenüber dem Weiterleben der Neuen Musik eingestellt. Gründe dafür sieht er in der zunehmenden Gesellschaftsorientiertheit junger Komponisten und er meint: Wer in Begriffen der Gesellschaft denkt, wird manipuliert durch Gesellschaft. Und deshalb soll man wieder lernen in Isolation zu arbeiten. Denn Kunst kann nur in Isolation entstehen. Und ich halte ihm entgegen, dass, um das zu verwirklichen, ein Künstler sich vor der Gesellschaft verschließen muss. Das verneint Feldman, denn er meint, man brauchte eine innere Kraft, um im Leben Gesellschaft und Kunst zugleich zu funktionieren, die Widersprüche zu integrieren. Andererseits wäre es eine Flucht. Und genau die Widersprüche bringen Energien zu Tage, die Kunst entstehen lassen. So sagt er, dass Kommunikation sei, wenn Leute sich nicht verstehen. Weil dann nämlich Anstrengung nötig ist, wo das Individuum gefordert wird.

Und dann meint er, dass das politische Denken zu eng wäre, da die Ziele so nobel sind, dass man sie nicht attackieren kann. Und Personen sich also dahinter verstecken können. Und er ist deshalb im Nachteil, weil er ein revolutionäres Leben führt mit sich selbst, mit seiner Musik. Was sofortige Entscheidung heißt. Und nicht erlaubt, sich hinter Konzepten zu verstecken. Denn zur Gesellschaft zu rennen ist, wie heim zur Mama zu rennen. Und mein Einwand, dass man doch manchmal seine Mama braucht, beantwortet Feldman damit: Deshalb ist es eben wichtig zu lernen, allein sein zu können. Und er meint, dass die jungen Künstler nicht gegen Kunst rebellieren sondern dagegen, allein zu sein.

Ein Komponist, der sich nicht mal über "alleinsein müssen" Gedanken macht, ist CONLON NANCARROW. Er lebt Jahrzehnte ganz für sich in Mexiko, ist so alt wie John Cage und schreibt seit 30 Jahren nichts anderes als Musik für Pianolas ganz für sich unin-

teressiert daran, ob sie aufgeführt wird. Er ist all das, was die anderen Komponisten irgendwie gemeinsam hatten. Nämlich in einer Gesellschaft zu leben, in der Komponisten kaum Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, deren Ideen nicht leicht verwertbar und kommerzialisierbar sind. Und dadurch herausge-

fordert werden, über die Natur ihrer Integrität nachzudenken. Und die Entfremdung als Folge ihrer Integrität ertragen und verstehen lernen, wie sie diese Entfremdung reduzieren ohne sich als Künstler zu verkaufen, und dann sind sie am musizieren wie Wüstenpflanzen.

CARL RUGGLES

Carl Ruggles wurde 1876 in Cape Cod, Massachusetts, USA, geboren und starb 95-jährig in Bennington, Vermont, wo er die meiste Zeit seines Lebens mit Malen und Komponieren verbrachte. Die kompositorische Arbeit resultierte in einigen wenigen Stücken von höchster Konzentriertheit und sublimen Ausgewogenheit. Ruggles war ein äußerst selbstkritischer Arbeiter. An dem Orchesterwerk SUN-TREADER komponierte er 6 Jahre. An seiner Oper "THE SUNKEN BELL" sogar 13 Jahre, die er gleich anschließend vernichtete, da er meinte, kein Talent für die Bühne zu haben. Sein geringer kompositorischer Output wird auch durch seine Leidenschaft am Malen erklärbar. Morton Feldman sagte in diesem Zusammenhang: "He just didn't write enough music. He painted water-colors for 40 years."

Dies mag zutreffen, jedoch war sein Arbeitsstil weit ausschlaggebender für die geringe Zahl seiner Werke. Seine stilistische Entwicklung ging aus von Brahms, über Debussy und Schönberg, hin zur unverkennbaren Ruggles'schen Eigenart der "totalen Polyphonie". Seiner höchsten Konzentration der Ideen und deren Integration zum Stil, gelingt es in gleicher Weise äußerst traditionell und radikal zu sein. Lou Harrison schreibt über dieses Phänomen: "Es ist eine endlose Erfahrung und Sicherheit zu wissen, dass eine Art Musik gemacht wird, von einem charmanten brummigen, kleinen Mann in den späten Sechzigern, die in ihrer dissonanten Textur verständlich ist für einen Bischof des dreizehnten Jahrhunderts, wie für einen Bürger wie Bach."

Ruggles' spezielle Form der Polyphonie liegt in der Textur und deren Erzeugen von Resonanzen. Das sichere Gefühl für Register und Platzierung individueller Töne eines Akkords teilt er erstaunlicher Weise mit Händel. Die Sonoritäten zeigen eine Brillianz, die nur als Ergebnis primärer Beschäftigung mit Klang per se zu verstehen sind. Sie zeigen keinerlei philosophische Intentionen in der Gestik der Melodien. Sie klingen resonant und frei, wie alle guten Akkorde sein sollten.

Seine Kontrapunktik, die sich in den Spät-

werken zur totalen Polyphonie ausweitet, ist im Frühwerk ANGELS (1921) bereits entwickelt. Hier erscheint diese Technik in ihrer ganzen Direktheit. Genau wie die absolut negative Tonreihung, d.h. kein Ton wird jemals wiederholt, figuriert oder arpeggiert. Jede Stimme ist Melodie gebunden an eine Gemeinschaft "singender" Linien, die ein eigenständiges Leben führen in Bezug auf Phrasierung und Atmen, jedoch vor-sichtlich nicht zu weit vor oder zurück in ihrer rhythmischen Kooperation mit Anderen.

"Für Carl Ruggles gibt es keine verschiedenen Arten von Schönheiten, da ist nur eine und die nennt er das SUBLIME" sagte einmal Charles Seeger.

EVOCATIONS, entstanden in den Jahren 1940-45 zeigt Ruggles' reifen Stil, in dem er zu immer mehr Klarheit fand, ähnlich dem Werk von Ryder, dem es so ähnelt in Einfachheit der Formierung und Kraft der Kontrolle. Das 4-sätziges Klavierstück ist nicht einfach zu spielen, zunächst wegen der Spannweite der Akkordstrukturen und vor allem wegen der zum erstenmal in der Klaviermusik angewandten Nachtontechnik. Diese Technik lässt Akkord- oder Melodietöne verschieden lang nachklingen und erzeugt Schatten von Resonanzen, die den Melodiekurven folgen.

EVOCATIONS ist non-programmatisch und von äußerst scharf gezeichneter Textur, ähnlich Blake's Linie. Das Stück definiert und erklärt sich selbst. Nichts ist vage. Und diese Haltung der blanken Materie gegenüber, dass die Idee die Materie selbst ist und dementsprechend klar formuliert werden muss, macht Ruggles neben IVES zum typischsten amerikanischen Komponisten der älteren Generation.

Auch die Ignoranz, die seinem Werk bislang entgegengebracht wurde, reiht ihn ein in die Garde der ungespielten amerikanischen Komponisten der älteren Generation. Seine Abneigung gegen Kommerzialisierung und seine Integrität haben ihn wie kaum jemand anderes im Musikleben Amerikas zeitlebens in der Isolation belassen, aus der erst solche sublimen Kunst entstehen konnte.

ist eine Sammlung von Gerichtsurteilen, Präsidenten-Berichten, Kongress-Reden. Ich begann zu verstehen, dass, was man Balance zwischen den verzweigten Teilen unserer Regierung nennt, überhaupt keine Balance ist. All die Verwaltungsstellen unserer Regierung sind von Rechtsanwälten besetzt.

Von allen Berufen ist der des Rechtsanwalts am wenigsten beschäftigt mit ASPIRATION. Er ist beschäftigt mit Präzedenzfällen, nicht mit Entdeckung; damit, was zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort bezeugt werden kann, und nicht mit Vision und Intuition. Wenn das Gesetz korrupt ist, ist es korrupt, da es seine Energien darauf konzentriert, den Reichen vom Armen zu schlitzeln. Gerechtigkeit ist außerhalb der Fragestellung. Deshalb fehlen nicht nur ASPIRATION sondern auch Intelligenz (wie in der Arbeit Buckminster Fullers) und Gewissen (wie im Denken von Thoreau) in unserer Regierung.

Unsere Politiker sind mit der Energie-Krise beschäftigt. Sie versichern uns, dass sie neue Ölquellen finden werden. Nicht nur wird das Öl-Reservoir der Erde bald erschöpft sein, der ständige Gebrauch dieses Reservoirs ruiniert die Umwelt. Unsere Politiker versprechen, dass sie das Problem der Arbeitslosigkeit lösen werden. Sie werden jedem einen Job geben. Es wäre mehr ein Beweis von Yankee-Scharfsinn, mehr amerikanisch, einen Weg zu finden, all die Arbeit, die gemacht werden muss, zu tun, ohne dass jemand einen Finger rührt. Unsere Politiker sind besorgt über Inflation und über nicht genügend Bargeld. Geld, wie auch immer, ist Kredit, und Kredit ist Vertrauen. Wir haben das gegenseitige Vertrauen verloren. Wir könnten es wiedergewinnen, morgen, indem wir einfach unsere Einstellungen ändern.

Deshalb, auch wenn der Anlass für dieses Stück das Bicentennial der USA ist, habe ich mich entschlossen, wieder mit den Schriften Henry DAVID. THOREAU's zu arbeiten. Die Ausschnitte, die benutzt werden, wurden ausgewählt, nicht um gewisse Ansichten herauszustellen, sondern wurden gewonnen und mittels Zufallsoperationen an den Schriften: WALDEN, THE JOURNAL und ESSAY ON CIVIL DISOBEDIENCE.

Für Manche könnte es so aussehen, dass ich mit dem Gebrauch von Zufallsoperationen gegen die Ideen Thoreaus, über 1776 und Re-

volution, anrenne. Der fünfte Paragraph von WALDEN spricht sich gegen den blinden Gehorsam einem Orakel gegenüber aus. Wie auch immer, Zufallsoperationen sind keine mysteriösen Vorwegnahmen der "richtigen Antworten". Sie sind Methoden, eine einzige Antwort zu lokalisieren, angesichts der Vielzahl von möglichen Antworten. Und zugleich befreien sie das EGO von seinem Geschmack und Gedächtnis. Zufallsoperationen bemühen sich, das EGO zum Verstummen zu bringen, so dass der Rest der Welt eine Möglichkeit hat, in die eigene Erfahrung des EGOS einzutreten, ob nun außerhalb oder innerhalb.

Diesem Stück habe ich die Proportionen meines SILENT PIECE, das ich 1952 schrieb, gegeben. Als ich 12 Jahre alt war, schrieb ich eine Rede, OTHER PEOPLE THINK, die STILLE vorschlug, seitens der USA als Vorbereitung zur Lösung der Latein-Amerika-Probleme. Schon damals dachten unsere Industriellen als die Eigentümer der Welt, der ganzen Welt, nicht nur des Teils zwischen Mexiko und Canada. Jetzt denkt unsere Regierung auch als wären wir die Polizisten der Welt, nicht länger reiche Polizisten, einfach arme, aber trotzdem auf der Seite des Guten und sie handeln wie Macht Besessene.

Der Wunsch nach dem Besten und dem Effektivsten in Verbindung mit den höchsten Profiten und der größten Macht, haben andere Nationen vor uns zu Fall gebracht: Rom, Groß Britannien, Hitler's Deutschland. Das waren keine Zufallsoperationen! Wir würden gut daran tun, die Ansicht aufzugeben, dass nur wir allein die Welt in Ordnung halten können, dass nur wir seine Probleme lösen können.

Mehr als alles andere brauchen wir Gemeinschaft mit jedem; Machtkämpfe haben damit nichts zu tun. Gemeinschaft jenseits der Grenzen: Dies meint auch die Gemeinschaft mit seinem Feind. Thoreau sagte: "Die beste Gemeinschaft haben Menschen in der Stille."

Unsere politischen Strukturen passen nicht länger zu den Bedingungen unseres Lebens. Außerhalb unserer bankrotten Städte leben wir in Megalopolis ohne geographische Grenzen. Die Wildnis ist ein globaler PARK. Ich widme dieses Werk den Vereinigten Staaten von Amerika, damit es einfach ein anderer Teil der Welt werden möchte, nicht mehr und nicht weniger."

PHILIP CORNER

Philip Corner ist ein typischer New York Komponist; seine Arbeiten sind repräsentativ für einen Künstler, der mit dieser Stadt fertig werden muss. So wundert es nicht, wenn John Cage ihn auch als Ersten der mittleren Generation nannte, den er für wichtig hält. In der Tat sind Corners Aktivitäten als Musiker, Organisator, Gestalter von Gruppenkonzerten, Happeningveranstaltungen auf den Straßen New Yorks, erstaunlich neu und integer. Er macht kaum Aufsehen über das, was er tut und deshalb kennt man ihn auch kaum.

Und dies ist verständlich als Konsequenz seiner Arbeit, die sich als Gegenkultur versteht zum kommerziellen Musikbetrieb. Seine verbalen Partituren, die er für die so genannten Loft-Konzerte entwirft, heben die Trennung von Aufführenden und Zuhörenden auf, und deren Ziel ist es, intensiveren Kontakt kleinerer Gruppen in die sonst anonyme Geschäftsmetropolis von Manhattan zu bringen. Er versucht, Strukturen von menschlichem Kontakt zu verfestigen, die beobachtet sind an funktionierenden noch nicht industrialisierten Kulturen.

Alle seine Kommentare sind handgeschrieben in unverkennbar poetischer Weise, drücken die Weigerung gegenüber dem kommerziellen Betrieb aus und stehen durchaus in der Tradition des amerikanischen self-made-man, Thoreau als deren wichtigster Vertreter. Seine Aktionsstücke stammen aus der Fluxus-Bewegung der sechziger Jahre, der er angehörte und deren Alternativkonzepte er beibehielt, ihnen erst Leben und Funktion verlieh. So spricht er in den FRUIT-PIECES die sinnliche Erfahrung an, die in heutiger Hektik so leicht verloren geht.

"CITRUS. Zitrone-Limone-Orange-Grapefruit sollen in dieser Reihenfolge oder in irgendeiner anderen Sequenz gegessen werden. Auch können Mandarinen oder Kumquat Früchte verwendet werden. Eine Variante davon wäre, eine Frucht auszuwählen und dann mehrere zu essen. Schäle die Frucht bis zur Stelle, wo sie von den Fingern gehalten wird. Esse von oben, den Mund immer an der Frucht, ohne aufzuhören. Kauge und sauge und schlucke pausenlos, bis die ganze Frucht gegessen ist. Presse den Saft heraus. Lasse es auf die Fingertropfen und genieße es, den Mund und das Gesicht mit dem Saft zu benetzen."

Mit Alison Knowles führte Corner ähnliche Happenings* auf. So nannte er ein Spiel, das er für Monate ausführte THE IDENTICAL LUNCH. Alison und Philip trafen sich jeden Mittag zum Essen im gleichen Restaurant und aßen auch das Gleiche, ein Thunfisch-Sandwich. Ihre Erfahrung, sich in einer Stadt, die voll von Verschiedenheiten, die Menschen fortwährend sinnlich bombardiert, mit nur einer Aktivität in Regelmäßigkeit auseinanderzusetzen, wurde in Notizen festgehalten und zu einem Buch, voll von Einsichten über das Leben in einer Metropolis, zusammengestellt.

Corner's Konzerte finden in verschiedenen Ateliers New Yorker Musiker in Greenwich Village und Soho statt, werden entweder selber finanziert oder unterstützt von Organisationen wie Charlie Morrow's NEW WILDERNIS FOUNDATION. Seine Gruppenmusiken zielen vor allem darauf, historische und ethnische Illusionen in Menschen westlicher Erziehung abzubauen und deren Verständnis gegenüber anderen Kulturen zu öffnen. Und so eine Gleichsetzung von Geographie und Geschichte zu erreichen, die Menschen dadurch von Chauvinismus und Vorurteilen zu kurieren. Dies ist in New York City ja die Herausforderung angesichts der kulturellen Vielfalt und der Masse der verschiedenen Information mit der man konfrontiert ist.

Seine Funktion als Komponist ist mehr die eines Vermittlers und Darstellers von Ideen. So kümmert er sich auch um die Aktualisierung von Amerikas Klassikern, Ives und Thoreau und fertigt in brillanten handgeschriebenen Kommentaren ein zeitloses Bild dieser Individualisten an. So lautet eines seiner Essays: "Henry David Thoreau führt John Cages stilles Stück 4'33" in dem Gefängnis von Concord Massachusetts auf." Damit spielt er an, auf die Beschränkung, geistiger Freiheit in den USA, die nach wie vor nur kommerziell effizient Produzierende fördert, keinesfalls jedoch unabhängige Individualisten wie Thoreau und Corner.

Philip Corner kennt genau die Mechanismen der Verwertung von Kunst, vor allem wenn man puristische Musik in einer antagonistischen Gesellschaft machen will, wie La Monte Young, Dies ist nur möglich, wenn man sich zugleich als Objekt verkauft. Philip Corner beschäftigt sich also mit Prozessen, die Spieler und Hörer offen machen sollen für das Integrieren der so verschiedenen kulturellen Einflüsse, denen man ausgesetzt ist. Er geht also nicht den Weg, wie viele seiner Freunde und wählt ein kleines Feld, zu zeigen: So ist es bestellt, sondern öffnet sich ganz dem Multiversellen von Kultur und setzt bewußt heterogenes Material nebeneinander, das nun und das ist der wichtigste Unterschied zu Cages Pluralismus, zu Gemeinsamkeiten hin destilliert wird. Corner destilliert Material, entgeschichtlicht und entkulturiert es sozusagen und dann kann er sich auch in die verschiedensten Musikstile einfühlen und sie nebeneinandersetzen.

Darüberhinaus hat er natürlich durchschaut, dass jede Einengung, einfach den Verwertungsprozessen des Kapitalismus entgegenkommt. Und da er nicht interessiert ist, mit seiner Musik Erfolg zu haben, ja Erfolg eigentlich als das Hindernis sieht, echt Musik zu machen, kultiviert er die Identität von Leben und Kunst. Für ihn bedeutet das einfach, immer offen zu bleiben für neue Überraschungen: am Morgen aus einem Virginalbuch Fitzgerald Williams zu spielen, beim Mittagessen vielleicht Pop Musik im Radio so zwi-

sehen den Werbespots zu hören. Nachmittags poesievolle handgeschriebene Kommentare zu IVES zu schreiben, abends in einem Keller Jazz zu spielen oder mit Freunden in einem 15.Stock Atelier irgendwo in Manhattan über Musik zu meditieren.

Was er sicher nicht tut: Vormittags Brief an Agenten oder sonstige Kulturmanager schrei-

ben, mittags mit einem Verleger zum Essen gehen, nachmittags eine Analyse seines jüngsten Stücks vor ausgesuchtem akademischen Publikum zu geben oder abends gut Gesicht zu seiner Musik zu machen, den Kritikern zuzuliebe. Nein, Philip Corner ist wirklich einer der integren Personen im amerikanischen Musikleben geblieben. Deshalb ist er auch hier nicht bekannt.

ALVIN LUCIER

Alvin Lucier ist ein experimenteller Musiker in dem Sinn, dass er sich selbst zum Objekt seiner Stücke macht. Er ist interessiert in Phänomenen des Menschen im Bezug zu seiner Umgebung. So haben fast alle Stücke mit Raum und der Sensitivierung eines Menschen darin zu tun. Er entwickelte Prozesse des Bewegens im Raum und der Modulation von Klängen als Folge dieser Bewegungen.

"Bird and Person Dying" ist typisch in diesem Zusammenhang. Das Szenario besteht aus einem Plastikball, der elektronisches Vogelgezwitscher produziert und in der Mitte des Raums aufgestellt ist. Der Klang des Vogels wird nun moduliert in der Weise, wie sich Lucier im Raum in Beziehung zu dem klingenden Objekt bewegt.

Diese radikale Bezogenheit eines Menschen zu seinem Umraum erscheint uns befremdend. Wenn man jedoch bedenkt, was Lucier zu solchen Aktionen bewegt hat, wird es verständlich. Im Zusammenhang mit einem anderen Stück VESPER, das Klänge von Echoloten produzieren läßt, wie sie zur Messung von Meerestiefen verwendet werden, erwähnt er, woher die Ideen zu seinen Raum-Orientierungs-Spielen kommen. Von der Weise wie Fledermäuse sich orientieren, indem sie Signale aussenden, um von deren Echoqualität ihren Weg finden. So imitiert er Systeme, die er in der Natur findet. Und dies gibt seinen Stücken auch die oft unerträgliche Elementarkraft.

Weshalb konfrontiert Lucier sich so sehr kompromisslos mit seinen Stücken. Der Grund ist in seiner starken Sprachbehinderung zu suchen. Er stottert. Gespräche mit ihm sind stark von dieser Behinderung geprägt. Er muss z.B. die Namen seiner Stücke buchstabieren, kommt oft über Konsonanten nicht hinweg und sucht dann nach Synonymen, die er aussprechen kann usw. Diesen Sprachfehler hat er immer mit sich herumgetragen und wie er erklärte, früher versucht ihn zu verstecken.

Sein Eintritt in die ONCE-GROUP in Ann Arbor, Michigan, wo er mit Ashley zusammentraf, änderte diese Einstellung. Ashley verhalf ihm,

dazu, zu stehen und sogar Qualitäten im Stottern zu erkennen, die auf die Natur von Sprache hinweisen. So führte er Stücke auf, in denen er sprach und sein Stottern zur Poesie wurde. Ashley schrieb das Stück FANCY FREE OR IT'S THERE und gab Strategien vor, mit denen Lucier den Kern seines Stotterns begreifen konnte. So erzählte er mir, dass Stottern eine Art generalisierte Angst ist, die irgendwann einmal spezifisch war, aber wie, ist seinem Gedächtnis entfallen.

So ist verständlich, dass Lucier immer mehr dazu überging, Kommunikationssysteme zu erforschen, die jenseits der Sprache liegen. (Und so stieß er auf zunehmend elementare Phänomene. Eine der faszinierendsten Studien dieser Art ist "I am sitting in a room" von 1970, in der ein raffinierter aber entwaffnend einfacher Prozess es ermöglicht, das Erkennen von Sprache in einem Raum zu ersetzen durch das Erkennen der Resonanzfrequenzen des Gesprochenen. Poetisch könnte man diesen Prozess auch als Musikalisierung von Sprache bis zur blanken Melodie bezeichnen. Lucier beschreibt dieses Stück folgendermaßen:

Ausstattung: 1 Mikrophon, 2 Tonbandgeräte, 1 Verstärker, 1 Lautsprecher.

Wähle einen Raum, am besten die eigene Wohnung. Das Mikrophon wird an das Tonbandgerät 1 angeschlossen. Verstärker und Lautsprecher sind an das Tonbandgerät 2 angeschlossen. Der folgende Text wird aufgenommen und zurückgespielt. Die Zurückspielung wird wieder aufgenommen usw.

"Ich sitze in einem Raum verschieden, in dem du dich befindest. Ich nehme den Klang meiner eigenen Stimme auf. Und spiele ihn immer wieder in den gleichen Raum zurück, bis sich die Resonanzfrequenzen des Raums selbst verstärken, so dass alle Charakteristika meiner Sprache, vielleicht mit Ausnahme des Rhythmus, zerstört sind. Was du dann hören wirst, sind die natürlichen Resonanzfrequenzen des Raums artikuliert durch Sprache. Ich sehe diese Aktivität nicht so sehr als eine Demonstration einer physikalischen Tatsache, als mehr eine Möglichkeit, die Unregelmäßigkeiten meiner Sprache zu glätten."

CHARLEMAGNE PALESTINE

Charlemagne Palestine ist ein bemerkenswerter Pianist. Seine Qualitäten liegen nicht etwa in sublimen pianistischem Können, sondern in seiner Energie und Robustheit, mit der er in bevorzugter Weise Bösendorfer Pianos bearbeitet, indem er auf das Instrument stundenlang einhämert; dies um ihm alle Register von Oberschwingungen zu entlocken. Diese Technik nennt er "strumming", was eine Art Tremolo ist, ein von beiden Händen in abwechselnden, rasend schnellen Anschlägen erzeugter Bordunklang. Das Klavier ist blankes Objekt, ein Ton, eine Welt für sich, in dessen Obertonbereiche man eintaucht und davon Skalen und das Mischen von Farben zu entwickeln. Er vergleicht diesen Prozess mit dem der Alchimisten auf der Suche nach dem Stein des Philosophen: Gold. So charakterisiert Palestine seinedramatischen Aufführungen auch oft mit "der Suche nach dem goldenen Klang".

Palestine erinnert sich, welcher Tradition er die Beschäftigung mit Bordunklängen und dem zeremoniellen Charakter seiner Konzerte verdankt: "Etwas, was eine große Wirkung in meinem Leben hatte und ich bin sicher, dies ist eines der wichtigsten Einflüsse, ist, dass ich während meiner ganzen Kindheit in der Synagoge gesungen habe und so nahe war an den Tanggezogenen Klängen des Kantors. Ich war ganz in Klage-Klänge eingebettet".

Dies erklärt vielleicht den mystischen Aspekt seiner Konzerte und seine Vorliebe für lange Dauern. Sein Klavierspiel könnte man wegen der Energie für diese langen Dauern auch hedonistisch bezeichnen oder vielleicht auch masochistisch. So muss es bestimmt

schmerzhaft sein, für lange Zeit auf das Klavier einzuhämmern, ein Schmerz, der durch ständiges Rauchen von javanesischen Nelken-Zigaretten und dem abundzu Trinken von Cognac während einer Aufführung, betäubt wird.

Palestine exerziert bis zum Extrem durch, was bis zu einem gewissen Maß die Eigenschaft eines jeden Interpreten ist: Selbstaufopferung. Man bietet sich dem Publikum an und nimmt das Risiko auf sich, wie andere aufpassen, dass man ohne Kalamitäten davon kommt. Da ist immer die Spannung, dass etwas passiert, selbst in der introvertiertesten Musik spürt das Publikum Sensationslust. Und Palestine extrovertiert dieses Phänomen und stellt sich mit ungezügelter Leidenschaft dar. So benutzt er das Klavier als Resonanzkörper, um körperlich spürbare Klänge zu produzieren.

Palestine beteuert immer wieder, dass er ohne Klangverstärkung spielt oder irgendwelche elektronischen Geräte am Klavierklang beteiligt seien. Der Klang ist allein seiner physischen Energie zu verdanken. So führt er daneben auch Stücke auf, die als physische Ausdauertests zu bezeichnen sind. So singt er laut, ja schreit aus sich heraus, während er äußerst schnell rennt, sich zu Boden wirft und dies bis zur Erschöpfung. Dies erinnert fast an Initiationsrituale von Naturvölkern.

Er ist nun nicht ganz ein Mensch der Selbstaufopferung im strengen asketischen Sinn, dafür wird er von den Galerien, die ihn für eine Aktion einladen viel zu gut bezahlt. Aber in jedem Fall lebt er gefährlich.

LA MONTE YOUNG

La Monte Young's Musik ist durch und durch geprägt von Purismus. Kein anderer Komponist der mittleren Generation hat es bislang geschafft, in einer absolut reinen von der Außenwelt hermetisch abgeschirmten Weise Musik auf solange Zeit zu entwickeln wie La Monte Young. Er lebt in Manhattan, New York also inmitten einer der kommerziellsten Städte der USA und man fragt sich, wie er es schafft dort in klösterlicher Abgeschlossenheit seine Musik zu entwickeln und zu produzieren. Ganz einfach, indem er sie durch übermäßig hohe Preise von Coyright- und Aufführungskosten vor aller verflachenden Verwertung schützt. Er wird exklusiv von der Galerie Heiner Friedrich vertreten und in dessen Galerie von Zeit zu Zeit aufgeführt.

So war es auch mir versagt, ein persönliches Gespräch mit ihm zu haben. Er verlangte dafür einige 1000 Dollar. Und so konnte ich mich mit ihm nur telefonisch unterhalten, und da wiederholte er nur seine Bedingungen und gab keinerlei Auskünfte über Musik.

La Monte Young wurde 1935 in Bern, Idaho USA in einem Holzhaus als Sohn eines Schafhirten geboren. Während seiner Jugend studierte er Saxofon. Später studierte er bei Leonard Stein, besuchte 1959 die Darmstädter Ferienkurse, wo er John Cage entdeckte und auch einige Prosastücke in der Fluxus Tradition schrieb. Diese Begegnung führte auch zu seiner Entdeckung des unendlichen Klangs, womit er sich zunehmend diametral von Cage bewegte. Sein Abstand zu dem sozial offeneren Cage führte ihn in die Abgeschlossenheit der Innenräume. Die Realität verneinend, lebte er zeitweise seinen eigenen 27 Stunden Tag, 8 Stunden für Arbeit, 8 Stunden für Spiel und 11 zum Schlafen. Er lebt jetzt zusammen mit Marian Zazeela und Prandit Pran Nath, einem nord indischen Sänger.

Sein Studium indischer Musik ließ ihn den Bordun als harmonisches Grundelement von Musik entdecken. Seitdem arbeitet er mit Bordunklängen und erforscht von daher die Intervalle. Er studierte rationale Intervallbe-

ziehungen und stimmte ein wohltemperiertes Klavier um in ein wohl-gestimmtes Klavier.

Das Stück "The well-tuned Piano" von 1964 benutzt eine Stimmung, die nicht mehr auf gleichen Abständen der Intervalle aufgebaut ist, sondern rationale Verhältnisse als Grundlage der Intervallbeziehungen hat. So greift er weit hinter die Tradition dieses Instruments und der ganzen westlichen Musik nach 1750 zurück und erhofft sich mit dieser einzigartigen Klavierstimmung neue Gefühle im Zuhörer

Eine Beschreibung dieser neuen Gefühle beim Spielen von "The well-tuned Piano" gibt La Monte selbst: "Als ich einige der längeren Sektionen, der sehr schnellen Permutationen und Kombinationen spezifischer Tonhöhengruppen spielte, wurde es möglich, die zusammengesetzte Schwingung aus diesen Tonhöhengruppen zu hören. Außerordentlich starke periodische Rhythmen formierten sich in der Luft über dem Klavier, manchmal auch den ganzen Raum erfüllend, vor allem während der Energie-Akkumulationen der längsten Passagen. Da wurde es mir klar, dass ich ein Phänomen gefunden hatte, was nach meinem Wissen noch kein anderer Musiker jemals präsentiert hat. Das ist, dass meine Finger die Rhythmen der Hämmer synchronisierten mit denen der akustischen Periodizitäten, so, dass sich ein System von Resonanzen entwickeln konnte."

Genau wie Palestine ist für La Monte Young der Bösendorfer Flügel am Geeignetsten für dieses Stück. Und ähnlich wie Palestine - wo jener extrovertiert, introvertiert dieser - lässt er sich von Galerien verkaufen. So war die Welturaufführung dieses Stücks in der Galerie L'ATTICO in Rom und der Galerist Fabio Sargentini wollte die Stimmung des Klaviers erhalten, kaufte den Flügel und ließ ihn von La Monte Young signieren. Dann wurde das Instrument nach New York geflogen für die amerikanische Erstaufführung. Man fragt sich, wie sich diese erstaunlich puristische Musik verträgt mit dem so cleveren Geschäftsgebaren, das ihr ja erst den Raum zum Erklängen ermöglicht.

RICHARD TEITELBAUM

Richard Teitelbaum studierte 1964 an der berühmten Yale University, wo er Pläne hatte, Charles Ives UNIVERSE SYMPHONY aus den Skizzen zu realisieren, wo er jedoch wegen der akademischen Hemmnisse das Projekt fallen ließ/Anschließend brachte ihn ein Fulbright Stipendium nach Rom, wo er Frederic Rzewski kennenlernte. Zurück in den USA studierte er Biofeedback und elektrische Musik, kehrte bald nach Rom zurück und spielte mit Rzewski und Curran in der MEV-Gruppe. Anschließend machte er sein Doktorat an der Wesleyan University Conn. in WORLD-Music. Dort gründete er die WORLD-BAND, wo Musiker verschiedenster Kulturbereiche zusammenspielten. Beteiligt waren ein Japaner, ein Koreaner, ein Amerikaner, ein Inder und ein Armenier. Mit diesen Erfahrungen in überkultureller Musik lehrte er in Cal-Arts Kalifornien, war Direktor des elektronischen Studios am Art Institute in Chicago und unterrichtete an der York University in Toronto. Er hielt sich in Japan auf, um das von ihm so geschätzte Instrument Shakuhachi zu lernen.

Teitelbaums ständiger Begleiter auf seinen vielen Reisen ist ein Moog-Synthesizer einfachster Bauart auf dem er die intimste Musik spielt. Ober diese Beziehung meint Teitelbaum: "Ich spiele denselben Synthesizer seit mehr als zehn Jahren. Er und ich stehen sich sehr nah." Die Klänge, die er erzeugt sind alle von großer Zartheit, introvertiert und anpassungsfähig an jede Musikergruppierung. Und das Eigenartige und Beständige seines Gruppenspiels ist seine immense Anpassungsfähigkeit an die verschiedensten Musiker. So spielte er mit Anthony Braxton und Frederic Rzewski als seinen liebsten Partnern, aber auch mit Leuten der Chicagoer Free Jazz Szene, besonders aus dem Umkreis der AACM wie Roscoe Mitchell.

Nun fragt man sich wie Teitelbaum mit so vielen verschiedenen Charakteren zusammenspielen kann ohne sich zu verlieren. Ein-

fach durch Zurückhaltung in der klanglichen Gestaltung seiner Improvisationen. Er benutzt seine Synthesizer äußerst vorsichtig, entlockt ihm nur die zartesten Klänge, ja grundiert mit weitflächigen Raumklängen das Spiel der Anderen. Er ist im Zusammenspiel der Passive, Abwartende die Grundbestimmung der jeweiligen Situation nur andeutend. Seine Wirkung auf die Mitspieler ist dabei bedeutender als man annehmen möchte. Er senkt sozusagen den Level der Intensität und so fordert er die Anderen zur Klarheit auf. Die Durchsichtigkeit seines Spiels lässt alle Anderen ebenso durchlässig erscheinen. Seine so hilfreiche Gestik im Zusammenspiel machen ihn bei vielen Jazzmusikern beliebt, so dass er zunehmend mit Leuten aus der Neuen Jazzbewegung in Chicago und New York zusammenspielt.

Der Kern seiner Improvisationstechniken liegt in den THRESHOLD Stücken, die alle mit Klängen der unteren Wahrnehmungsgrenze zu tun haben und Spieler und Zuhörer gleichermaßen sensitivieren. So bringt er mit seiner Threshold-Music Musiker in Situationen, wo sie nicht mehr unterscheiden können, ob der Klang von ihnen oder von den Klängen um sie herum stammt. Der Einzelne verschmilzt mit der Gruppe.

Er schließt dabei keineswegs das breite Klangspektrum unserer Umwelt aus. So spielt er bevorzugt an geräuschreichen Straßen und es "stört" ihn auch nicht, wenn seine Musik von Straßengeräuschen angereichert ist. Zugleich aber ist er höchst konzentriert auf die mikroskopischen Eigenschaften des Klanges. Er verbindet also das Innenleben des Klangs mit dem Außenleben. Und dies ist entscheidend für Teitelbaums Musik. Man könnte sagen, er vereint Cage's Außengerichtetheit mit La Monte Youngs Innengerichtetheit in seiner Person. Und dieses Phänomen lässt ihn auch in jeder Situation nützlich für sich und zugleich andere sein.

ALVIN CURRAN

Alvin Curran wurde 1938 in Providence, Rhode Island geboren. Er studierte Komposition an der Brown und der Yale University. 1963 war er dank der Ford Foundation, wie so viele seiner Kollegen nach Berlin eingeladen. Danach ging er nach Rom, um als Komponist selbständig zu werden. Dies wurde hintangestellt, als er 1966 mit Rzewski und Teitelbaum die Gruppe Musica Elettronica Viva gründete, zu deren Charakter als live-elektronischer und kollektiver Musikgruppe er entscheidend beisteuerte. Seit 1972 übt Curran sich in Soloaufführungen. Er hat in Italien Wurzeln geschlagen, wo seine Arbeit auch Filmmusik für junge Regisseure und Musiken zu Avantgarde Theatern, vor allem dem von Meme Perlier, beinhaltet.

Im Teatro di Trastevere in Rom organisiert er Konzerte. Für die amerikanische Musikanthologie SOUNDINGS schrieb er einen langen Bericht über die Musik der Amerikaner in Rom, die vor allem in den späten 60er Jahren von beachtlicher Aktivität war. Schließlich unterrichtet er an der "Accademia nazionale d'arte drammatica" und macht hier und da musikalische Entdeckungen an verschiedenen Festivals publik. So stellte er dieses Frühjahr während der Biennale in Zagreb den über 70-jährigen Außenseiter Komponisten Giacinto Scelsi vor.

Ähnlich wie bei Teitelbaum, zog er sich nach dem intensiven Kontakt im kollektiven Spiel mit der MEV Gruppe vorübergehend aufs Solo-Spiel zurück. Als Solist hat sich Curran im

Lauf der Jahre einen großen Katalog von Klängen unserer Umwelt aufgebaut. So benutzt er die Klanglandschaft Italiens und mischt sie organisch mit elektronischen Klängen und seiner Stimme. So fließen die natürlichen Klänge von Wind, Schwalbengezwitscher in Rom, Bienen in La Serre dei Lerici, Wasserläufe in Rom, (Frösche der Pulsa's Harmony Ranch in Connecticut) zusammen mit lange fließenden Melodien, welche er für Jahre mit sich herumtrug.

Dieser Dialog Mensch-Natur mit elektronischen Klängen als Brücke baut ein ganzes Szenario einer imaginären Landschaft. Voll von Bewunderung einer fremden Kultur gegenüber, aber auch von Verlorenheit in den Anstrengungen sich ihr anzunähern. Der einsame und narzisstische Charakter seiner Auftritte hat keine Alternative und rückt in die Nähe von Terry Riley, La Monte Young, Charlemagne Palestine und der Tänzerin Simone Forti.

Außer den bereits erwähnten Naturklängen, von Tonband zugespielt, verwendet Curran einen Synthesizer einfachster Bauart, verstärkte Becken, Glas-Glocken, Flügelhorn, Harmonicas, Maultrommel und die Stimme von Margherita Benotti, die ein Emilianisches Volkslied singt.

All diese Elemente schmelzen zusammen zu den CANTI E VEDUTE DEL GIARDINO MAGNETICO der so kurzweiligen Klanglandschaft eines einsamen Amerikaners in Rom.

STEVE LACY

Steve Lacy, ein Jazzmusiker aus New York, der seit 10 Jahren in Paris lebt, zählt zu den bemerkenswertesten Talenten improvisierter Musik. Er war der Erste, der das Sopran Saxofon in die komponierte und improvisierte Neue Musik einführte. Er spielt dieses schwierige Instrument seit 25 Jahren. U.v.a. spielte er zusammen mit Sam Rivers, Roswell Rudd, Giuseppe Chiari, Steve Potts, Richard Teitelbaum und Frederic Rzewski. Sein Zusammenspiel war immer mehr eine Frage der Freundschaft mit Musikern als die einer Selektion von Instrumenten.

Seine Musik strahlt genau diese Nähe zum Menschen aus. Experimente um ihrer selbst Willen sind ihm fremd. Die Themen seiner Improvisationen haben etwas direktes, als wären sie beim Singen in der Badewanne erfunden. Er selbst nannte diese Art des Musikmachens ohne Nachgedanken, schier ohne Anstrengung entstehend und selbstlos: STRIMPELLARE, was meint, in entspannter Weise zu spielen ohne Intentionen, amateurhaft. Das Szenarium der Improvisationen besteht zunächst immer aus präzisen Themen und viel offenem Raum für Improvisation, die keineswegs frei ist, sondern immer das Original behält und es nur soweit wandelt, dass es in seiner Gestik noch erkennbar ist. Ja das Original wird eigentlich aktualisiert durch die Improvisationsgestik.

Lacys Improvisationen klingen wie Melodien, die man während Spaziergängen singt oder pfeift und immer neu abwandelt. In der Tat spielt das Gehen in der Formierung seiner Improvisationen eine große Rolle. Er selbst sagte, dass er Musik machen möchte, wo man

das Gehen heraushört. Bei seinem Solokonzert in Rom ging er bewusst beim Spielen auf der Bühne umher.

Seine Themen sind in ihrer Einfachheit vergleichbar mit der Musik Thelonius Monk's. Er notiert sie in seinem roten Notenheft, das er immer mit sich herumträgt und ähnlich den Skizzen Charles IVES. Die meisten Titel sind irgendwelchen Musikern oder Malern gewidmet oft auch mit dem jeweiligen Foto des Betreffenden versehen. Dies dient jedoch nur seiner Konzentration und wird bei Konzerten nicht bekannt gegeben. Die Titel seiner Themen sind äußerst bildhaft, kurz und prägnant. Ebenfalls, um die Improvisation vorwärts zu tragen. Die Titel weisen auf Lacys großes Interesse an Malerei hin. So schätzt er Maler wie Klee, Miro, Picasso, Braque, Mondrian, Matisse und vor allem Rothko, den amerikanischen Maler des "Sublime". Sein Stück FLAKES ist Rothko gewidmet. Seine Titel laden geradezu ein, Musik zu machen: LAPIS, LUMPS, WOOL, ZUPPA, DUCKS, STAPLES, SWISHES, SOPS, SNAPS.

Lacy sagt zu der Bildhaftigkeit seiner Titel: "What I want is always music that one can see or touch, I mean that's something precise, particular." So ist die Anhebung seiner Musik aus dem Alltäglichen des Melodien Singens beim Gehen zu dem abstrakten Raum des statischen Bilds typisch für die Musik Steve Lacy's.

John Cage bemerkte dazu: Er versucht populäre Musik mehr seriös zu machen, wobei ich seriöse Musik mehr populär machen möchte!

CONLON NANCARROW

Conlon Nancarrow wurde am 27. Oktober 1912 in Texarkana, Arkansas USA geboren. Er studierte 2 Jahre am Cincinnati Conservatory, spielte in verschiedenen Jazz Orchestern. Später studierte er noch kurz mit Nicholas Slonimsky, Walter Piston und Roger Sessions. Bei der Radiostation WPA in Boston war er für 2 Jahre angestellt. 1936 reiste er nach Europa, um in Spanien gegen die Faschisten zu kämpfen. In den späten 30er Jahren ließ er sich in Mexico City nieder und ist seitdem ein "unwanted citizen" der USA.

In Mexico-City beschaffte er sich 1946 zwei Player-Pianos, wir sagen Pianola oder automatisches Klavier. Die Player-Pianos waren mit dem AMPICO-Mechanismus versehen. Die Hämmer des einen Pianolas präparierte Nancarrow mit Metall, die des anderen mit Metall und Leder. 1947 baute er eine Mechanik zum Stanzen der Papierrollen. 1948 schrieb er die erste STUDIE FÜR PLAYER-PIANO. In diesen frühen Studien ist das kompositorische Vokabular intuitiv und lehnt sich teilweise am Ragtime, Blues und Boogie-Woogie an, eine Musik, die Nancarrow in seinen jungen Jahren selbst spielte.

Als ich in diesem Sommer in einer Bibliothek der Illinois-University Urbana die von Henry Cowell in den 30er und 40er Jahren herausgegebene NEW MUSIC EDITION durchblätterte, stieß ich auf eine frühe Komposition Nancarrows für Klavier, also noch keine Pianola-Studie. Dieses Stück zeigt deutlich, welche Musik für Nancarrow den **Startpunkt seiner Studien bildete:**

Aus diesem Stilbereich stammt auch Nancarrows Vorliebe für automatische Klaviere. Player Pianos waren als Vorläufer der Music-Box von der Jahrhundert wende an in vielen Bars der USA zu finden. So ist die Studie 10 ein Piano Blues und Studie 12 hat spanische Ursprünge und spiegelt ganz die lokale Farbe seiner Umgebung wieder, nicht ganz ohne Humor.

Die Strukturen seiner Studien werden zunehmend komplizierter und orchestraler in der Klangbehandlung. So ist die Studie 24 ähnlich einem CONCERTO GROSSO in wechselnden Soli-Tutti Passagen komponiert. Hier ist der ganze Reichtum von Dichtenuancierungen eines Klaviers ausgeschöpft. Die Schwierigkeiten im Tempo der Repetitionen und Dichte der Struktur übersteigen bei weitem pianistische Fähigkeiten.

Die Studie 25 ist eine dämonische Fantasie

mit massiven Klangblöcken, die durch rasend schnelles Spiel jegliche pianistische Virtuosität transzendiert und dadurch neue Klänge und Resonanzen produziert.

In den folgenden Studien wird die Beschäftigung mit Rhythmusproportionen stehen.

Studie 15 ist z.B. im Verhältnis 3:4 geschrieben, d.h. dass die zweite Stimme um 1/4 des Tempos schneller ist. Studie 37 ist äußerst kompliziert. Eine Stimme des Kanons verhält sich zur anderen in einer Wurzel aus 2 (VT) Relation, was zur Folge hat, dass sich die 2 separaten Stimmen verschiedene Grade der Annäherung erreichen, aber nie zusammentreffen.

Ein weiteres Formmittel ist das der rhythmischen Beschleunigung und Verlangsamung. Studie 21 ist ganz deutlich diesbezüglich. Die Form ist ein X, wobei die eine Stimme langsamer, die andere schneller wird und beide sich in der Mitte kurz treffen, um dann jede wieder ihren eigenen Weg zu gehen.

Eine der kompliziertesten Studien bisher ist Nr. 40, die in 2 Versionen existiert, 40a für ein Player-Piano, 40b für zwei Player-Pianos. Wiederum ein Kanon, wobei sich die Stimmen zueinander wie e/π verhalten. Das Ergebnis dieser Studie ist formal so komplex, dass jegliches Verstehen der Struktur rein vom Klang her unmöglich wird. Dieses Stück gehört zum komplexesten an Klaviermusik, was je geschrieben wurde.

Nancarrows anachronistische Handwerklichkeit, angesichts eines sich perfektionierenden Musikbetriebs, jeden einzelnen Ton seiner Studien in mühsamer Detailarbeit zu stanzen, was zu Arbeitszeiten für ein Stück von Monaten führt, ist zu bewundern. Dadurch entzieht er seine Musik dem kommerziell ausgerichteten Musikverwertung wie kein anderer. Darüberhinaus gibt er weder Papierrollen aus, noch verleiht er seine Player-Pianos für Konzerte. Diese Isolation von Öffentlichkeit hat zu der erstaunlichsten und faszinierendsten Klaviermusik geführt, die je geschrieben wurde, ja es sprengt die Definition von Klaviermusik.

Morton Feldman sagte einmal in diesem Zusammenhang: "When a man gets old, his sins become charming!"