

**Unterrichtsmaterialien zu John Cage: *Imaginary Landscape No. 4***

**SWR-Vokalensemble Stuttgart: *attacca - Geistesgegenwart.Musik***

**CAGE/ROTHKO-Projekt**

**mit Werken von John Cage und Morton Feldman**

**Sa, 24. 11. 2012, 20h**

**Veranstaltungsort:**

**Theaterhaus Stuttgart**

**Siemensstraße 11**

**70469 Stuttgart**

**S-Feuerbach**

**erstellt von: Cosima Linke/Matthias Handschick**

**Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für Musik**

## Inhalt:

• I) Hintergrundinformationen	2
○ 1) Kurzbiographie	2
○ 2) Zu <i>Imaginary Landscape No. 4</i>	2
○ 3) Kompositionsprozess und ästhetischer Kontext	3
• II) Materialien	4
○ 1) Partiturausschnitte	4
○ 2) Textausschnitte	11
○ 3) Hörbeispiele	24
• III) Arbeitsvorschläge/Ideen	25
○ 1) Einstieg	25
○ 2) Kompositionswerkstatt	25
○ 3) 4'10 für 5 + x Radios	25
○ 4) Aktualitätsbezug	25
○ 5) Gegenüberstellung Boulez/Cage	26
• IV) Ausführungshinweise	27
• V) Literatur	30

## I) Hintergrundinformationen:

### 1) Kurzbiographie:

John Cage, \*1912 in Los Angeles als Sohn eines Ingenieurs und Erfinders, †1992 in New York, gehört zu den einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts: Komponist, Maler, Autor und Hobby-Mykologe, bildete er gemeinsam mit Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown und David Tudor die so genannte »New York School« in Anlehnung an die gleichnamige Gruppe bildender Künstler, mit der Cage in engem Austausch stand. Seine musikalische Ausbildung fand u.a.



bei Henry Cowell und Arnold Schönberg in New York und Los Angeles statt. 1953 gründete er mit seinem Lebensgefährten, dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, die »Merce Cunningham Dance Company«, für die Cage als musikalischer Leiter verantwortlich war. Cage setzte sich intensiv mit indischer Philosophie und Zen-Buddhismus sowie mit den Schriften von Meister Eckhart, James Joyce und Henry David Thoreau auseinander. Er sprengte die Grenzen dessen, was seinerzeit unter Musik verstanden wurde: Er gilt als Mitbegründer der Happening- und Konzept-Kunst (*Untitled Event*, 1952, u.a. mit Merce Cunningham, David Tudor und Robert Rauschenberg), als Komponist des präparierten Klaviers (*Sonatas and Interludes*, 1946/48), der Zufallsoperationen (*Music of Changes*, 1951), der Stille (*4'33"*, 1952) und des Lärms (*Musicircus*, 1967), als gleichermaßen Provokateur und Inspirateur der amerikanischen und europäischen Kunstszene.

### 2) Zu *Imaginary Landscape No. 4*:

- Titel: *Imaginary Landscape No. 4 or March No. 2* für 12 Radios, (5.-27. April 1951)
- Widmung: *For Morton Feldman*
- Besetzung: Für 12 Radios, 24 Ausführende und 1 Dirigent\_in
- Dauer: ~4 min.
- UA: 10. Mai 1951, Columbia University/New York unter der Leitung von John Cage
- Verlag: Edition Peters EP 6718 (Partitur) und EP 6718A (Radiostimmen)

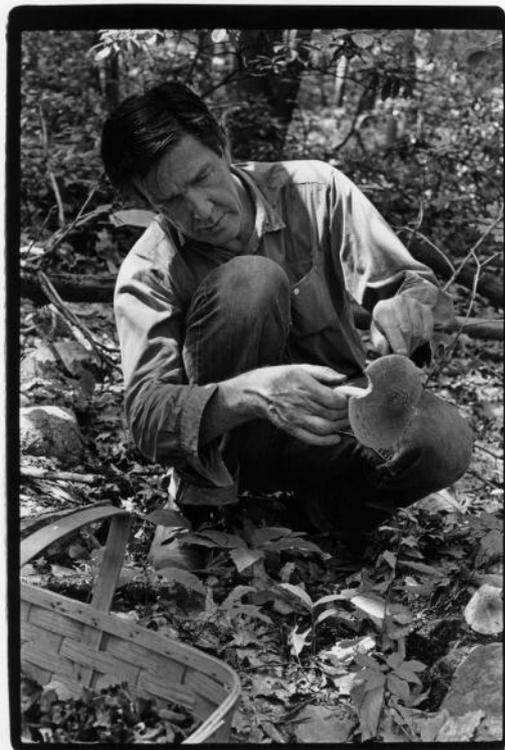
### Werkkontext (Auswahl):

- *Imaginary Landscape No. 1* für 2 Schallplattenspieler mit variabler Geschwindigkeit, Schallplatten mit Aufnahmen einzelner Frequenzen, Klavier und 1 Becken (4 Spieler), 1939
- *Imaginary Landscape No. 2 or March No. 1* für Schlagzeugquintett, 1942
- *Imaginary Landscape No. 3* für Schlagzeugsextett, 1942
- *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, 1950/51
- *Music of Changes* für Klavier, 1951
- *Imaginary Landscape No. 5* für 42 beliebige Schallplatten und 8 Tonbänder (Choreographie: Jean Erdman), 1952

- *Music for Piano 1-84* für Solo-Klavier bzw. beliebige Anzahl von Klavieren, 1952-1956
- *Radio Music* für 1-8 Radios, 1956

### 3) Kompositionsprozess und ästhetischer Kontext:

Ähnlich wie für die zeitgleich entstandene *Music of Changes* verwendet Cage für die Erstellung der Partitur von *Imaginary Landscape No. 4* **Zufallsoperationen** nach dem Prinzip des altchinesischen Orakels *I Ging* (»Buch der Wandlungen«). Dabei werden 6 x 3 Münzen geworfen, welche bestimmte Hexagramme ergeben, die wiederum zu einer Tabelle von 64 Hexagrammen angeordnet werden (→Materialien). Cage legt diese Tabellen der Festlegung verschiedener musikalischer Parameter wie Tempi, Schichtungen, Dauern, (Klang-)Aggregate und Lautstärke zu Grunde. Im Falle von *Imaginary Landscape No. 4* ist nicht nur die Partitur in ihrem Endergebnis dem Zufall unterworfen, sondern auch das Klangresultat der jeweiligen Aufführung, abhängig von den zum Zeitpunkt der Aufführung gesendeten Radioprogrammen. Damit entzieht sich Cage sowohl einer Ästhetik des autonomen künstlerischen Subjekts, das in einem kreativen Akt sein Werk erschafft, als auch der Auffassung vom Kunstwerk als in sich geschlossenem, notwendig und logisch organisiertem Organismus. Paradoxerweise begegnen sich der totale **Determinismus** des integralen **Serialismus** der Darmstädter Schule (vgl. bspw. Pierre Boulez, *Structures pour deux pianos*, 1952) und der **Indeterminismus** von Cages Zufallsoperationen an einem gewissen Punkt, der Serialismus entwickelt sich weiter zur **Aleatorik** und zu offenen Formkonzepten (vgl. z.B. Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI*, 1956 und Boulez, *Troisième sonate pour piano*, 1955-57).



## II) Materialien:

### 1) Partiturausschnitte:

#### a) Aus *Imaginary Landscape No. 4*, Spielanweisungen

THE RHYTHMIC STRUCTURE (2-1-3 x MEASURES OF  $\frac{1}{4}$ ) IS EXPRESSED IN CHANGING TEMPO, INDICATED BY LARGE NUMBERS (BEATS PER MINUTE). A NUMBER REPEATED AT THE SUCCEEDING STRUCTURAL POINT INDICATES A MAINTAINED TEMPO.

THE NOTATION OF DURATIONS IS IN SPACE.  $\frac{1}{2}$  INCH =  $\downarrow$ . A SOUND BEGINS AT THE POINT IN TIME CORRESPONDING TO THE POINT IN SPACE OF THE NOTE.  $\times$  INDICATES THE POINT OF STOPPING SOUND AND DOES NOT HAVE ANY DURATION VALUE. FRACTIONS ARE OF A WHOLE NOTE UNLESS OTHERWISE INDICATED. (THE PRESENT SCORE IS A ROUGH TRACING OF THE ORIGINAL WHICH WAS MADE WITH A RULER WHICH WAS LATER DISCOVERED TO BE INACCURATE; THE NOTATION MAY BE SAID TO BE, TO SAY THE LEAST, APPROXIMATE.)

THE NUMBERS ABOVE EACH STAFF REFER TO CYCLES. IF SUCCEEDING NUMBERS ARE IN THE SAME DECADE, A LINE CONNECTING THEM INDICATES A GLISSANDO; IF NOT IN THE SAME DECADE, A LINE CONNECTING THE NOTES ON THE STAFF HAS THE SAME MEANING. WHERE SUCH LINES ARE NOT GIVEN AND A CHANGE OF TUNING IS INDICATED, THE CHANGE IS TO BE MADE AS ABRUPTLY AS POSSIBLE.

THE NUMBERS BELOW EACH STAFF REFER TO RELATIVE AMPLITUDE (OR, TO BE MORE ACCURATE, MANIPULATIONS OF THE VOLUME CONTROL) (3 TO 15; 15 BEING MAXIMUM LOUDNESS; 1 BEING TURNED ON BUT INAUDIBLE). WHERE CRESC. OR DIM. SIGNS ARE GIVEN, CHANGES ARE TO BE MADE GRADUALLY; OTHERWISE ABRUPTLY. WHEN SILENCE IS INDICATED, TURN DIAL RAPIDLY TO 1. A SCALE TO FACILITATE VOLUME CONTROL CAN BE MADE FOR EACH INSTRUMENT (ADHESIVE TAPE IS A SUITABLE MATERIAL). DOTTED LINES BELOW THE STAFF INDICATE A CHANGE TO HIGH-FREQUENCY OVERTONES.

THE PARTS DO NOT CORRESPOND WITH THE SCORE AS REGARDS DETAILS OF SILENCE NOTATION, FOR THE REASON THAT, IN THE PARTS, THE USUAL WAY OF INDICATING SEVERAL MEASURES OF REST WAS ADOPTED.

TWO PLAYERS ARE REQUIRED FOR EACH RADIO: ONE FOR TUNING, THE OTHER FOR THE AMPLITUDE AND TIMBRE CHANGES.

## Übersetzung:

Die rhythmische Struktur 2 – 1 – 3 x Takte à 4/4 wird durch wechselnde Tempi ausgedrückt, welche durch große Ziffern angezeigt werden (Schläge pro Minute). Eine sich wiederholende Ziffer an dem folgenden strukturell bedeutsamen Punkt, zeigt ein beizubehaltendes Tempo an.

Die Partitur ist in Space-Notation angefertigt (~1cm=1/4). Ein Klang beginnt zu dem Zeitpunkt, der dem Punkt im Raum der jeweiligen Note entspricht. [...] bezeichnet den Zeitpunkt, an dem ein Klang beendet wird und besitzt keinerlei Dauernwert. Bruchteile eines Notenwertes beziehen sich auf eine Ganze, falls nicht anders angegeben. (Die vorliegende Partitur ist eine grobe Übertragung des Originals, welches mit einem Maßstab erstellt wurde, der sich später als unangemessen herausstellte; die Notation kann, gelinde ausgedrückt, als annäherungsweise bezeichnet werden).

Die Ziffern über jedem Notensystem beziehen sich auf die Frequenz in kHz. Wenn sich aufeinanderfolgende Ziffern innerhalb derselben Dekade befinden, zeigt eine sie verbindende Linie ein Glissando an; wenn sie sich nicht innerhalb derselben Dekade befinden, bedeutet eine sie verbindende Linie im Notensystem dasselbe. Wo solche Linien nicht gegeben sind und ein Frequenzwechsel der Radios angezeigt wird, soll dieser Wechsel so abrupt wie möglich erfolgen.

Die Ziffern unterhalb jedes Notensystems beziehen sich auf die relative Lautstärke (oder, um es genauer auszudrücken, auf die Manipulation des Lautstärkereglers). (3 bis 15; 15 bezeichnet maximale Lautstärke; 1 bedeutet eingeschaltet, aber unhörbar). Wo cresc. oder dim. Angezeigt sind, sollen die Wechsel graduell stattfinden, andernfalls abrupt. Wenn Stille angegeben ist, soll der Regler abrupt auf 1 gestellt werden. Um das Lautstärkevolumen leichter kontrollieren zu können, kann eine Skala für jedes Instrument erstellt werden (Klebeband ist ein geeignetes Material dafür). Gepunktete Linien unterhalb des Notensystems bezeichnen einen Wechsel zu Hochfrequenz-Obertönen.

Die Einzelstimmen korrespondieren hinsichtlich einzelner Details der notierten Stillephasen nicht mit der Partitur, aus dem Grund, dass in den Einzelstimmen die konventionelle Notation, einige Takte von Pausen zusammenzufassen, beibehalten wurde.

Für jedes Radio sind zwei Spieler vorgesehen; einer zur Frequenzeinstellung, der andere, um die Lautstärke und Klangfarbe zu regulieren.

b) Aus *Imaginary Landscape No. 4*, 1. Seite der Partitur

$\frac{4}{4}$  128, ..!

Handwritten musical score for 12 staves, numbered 1 to 12. The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and fingerings. Measure numbers are written above the staves: 66, 77, 88, 101, 110, 100, 78, 84, 122, 97, 127, 111, 102, 139, 165, 137. Some measures contain complex rhythmic markings like '3', '1/3', '2/5', '3/5', '5', '7', '11-7-11-5', and '(3)'. The notation is handwritten and appears to be a working draft or a specific edition of the score.

COPYRIGHT © 1960 BY HEINRICH HEIMANN INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

c) Aus *Imaginary Landscape No. 4*, 2. Radiostimme

---- = high freq. overtones     x = stop (has no duration value)

6

100  
ACCEL.

Handwritten musical score with ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. It features several boxed tempo markings: 100 ACCEL., 136, 148, 168, and 80. Performance instructions include 'ACCEL.', 'RITARD.', and 'ACCEL.'. Measure numbers 103, 108, 112, 116, 124, 128, 137, 147, 148, 158, and 168 are indicated. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings.

CASSIETTA



e) 1. Seite von *Structure 1a* aus den *Structures pour deux pianos* (1952) von Pierre Boulez

**Structures**  
pour deux pianos  
(1952)

Pierre Boulez  
(\* 1925)

I a

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I  
*fff*  
*legato sempre*

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO II  
*quasi p sempre*

5

## 2) Textausschnitte:

### a) Brief von John Cage an Pierre Boulez vom 22. Mai 1951

Der Klangeindruck des Stückes ist wegen der Aggregate und des fehlenden Vibratos ein ganz eigener. Es ist zweimal aufgeführt worden und wird bei Columbia auf Schallplatte herauskommen, und nächsten Freitag wird es in einem Programm zusammen mit Deiner Zweiten Klavier-sonate und mit Musik von Feldman aufgeführt.

Du fragst nach näheren Einzelheiten zu der Calder-Musik<sup>5</sup>, besonders nach dem Teil mit den Geräuschen. Was ich getan habe, ist sehr einfach: Ich habe Geräusche aus Calders Atelier, während er bei der Arbeit war, auf Tonband aufgenommen. Die Klänge mit regelrechten accelerandi kommen von großen rechteckigen Metallplatten, die sich gerade auf niedrigen Metallstützen ausbalancieren. Nach ungefähr zwei Stunden Tonbandaufnahmen ließ ich es gut sein und machte mich daran, die Geräusche, die ich haben wollte, auszuwählen und zusammenzuschneiden. Eine Synchronisation habe ich nicht versucht, und das Ergebnis ist tatsächlich reiner Zufall, den ich als ganz erstaunlich empfand [siehe Nr. 7]. Leider bin ich erst in letzter Minute darauf gekommen (nachdem die Musik für präpariertes Klavier bereits aufgenommen war). Hätte ich es gleich zu Anfang so gemacht, hätte ich wohl eher die Musik für den gesamten Film auf diese Weise montiert (und auch natürliche Klänge verwendet).

Nach dem Quartett habe ich Six Melodies for Violin and Keyboard geschrieben, die lediglich ein Postskriptum zum Streichquartett sind und die gleiche Klangskala verwenden (natürlich mit anderen Klangfarben). Dann habe ich mit dem Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (25 Spieler) angefangen. Eine neue Idee tauchte auf, und zwar die, die Aggregate nicht mehr (linear) in einer Skala anzuordnen, sondern in Form einer Tabelle. In diesem Fall habe ich mich für eine Tabelle von 14 mal 16 Einheiten entschieden. Das heißt: 14 verschiedene Klänge, von einer beliebigen Anzahl an Instrumenten gespielt (manchmal nur einem, oft unter Einfluß des Schlagzeugs), ergeben die oberste Reihe – mit Bevorzugung (quantitativ gesprochen) der Querflöte. In der zweiten Reihe wird die Oboe hervorgehoben und so fort. Vier Reihen heben das Schlagzeug hervor, aufgeteilt in: Metall-, Holz-, Reibe- und gemischte Klänge (charakterisiert durch die technischen Mittel ihrer Erzeugung, z.B. Radio). Die letzten vier Reihen bevorzugen die Streichinstrumente. Jeder Klang der Tabelle ist genauestens beschrieben: so zum Beispiel ein bestimmter Ton als sul pont. auf der zweiten Saite der ersten Violine, zusammen mit

103

Nr. 28 – Brief von John Cage an Pierre Boulez  
[22. Mai 1951]

Lieber Pierre,

Dein zweiter Brief ist angekommen, und ich will ihn schnell beantworten, denn eigentlich will ich Dir schon seit einigen Monaten schreiben. Dein langer Brief mit den Ausführungen über Deine Arbeit war großartig, aber ich glaube, daß ich genau deshalb nicht früher geschrieben habe, denn ich wollte gerne einen Brief verfassen, der es wert ist, von Dir gelesen zu werden, fühlte mich dazu aber nicht imstande. In diesem Jahr hat sich meine Arbeitsweise immer wieder verändert, zusätzlich zu diesen Veränderungen hatte ich sehr viele Verpflichtungen (Konzerte usw.), und als Dein erster Brief hier ankam<sup>6</sup>, war ich völlig mit alldem beschäftigt und befand mich an einem Punkt, wo meine neue Arbeitsweise noch nicht ausgereift war (und noch ausgearbeitet werden mußte). Das scheint nun getan zu sein; zumindest schreibe ich jetzt an einem längeren Stück für Klavier<sup>7</sup> – unpräpariert –, das mich bis Oktober oder November beschäftigen wird, und ich glaube nicht, daß irgend etwas grundsätzlich Neues in meine Technik eingeht, bevor ich dieses Stück beende, so daß ich mich erst jetzt frei fühle, Dir zu berichten, was ich gemacht habe und was mich eigentlich zu dieser neuen Arbeitsweise geführt hat.

In Paris habe ich mit dem Streichquartett angefangen, mußte aber die Arbeit unterbrechen, um die Musik zu dem Calder-Film zu machen, die Du gehört hast. Im Streichquartett verwende ich eine Skala von Klängen, sowohl von Einzelönen als auch von Aggregaten, die aber alle unveränderlich bleiben, das heißt, sie bleiben nicht nur in demselben Register, in dem sie zuerst erklingen, sondern werden immer auf derselben Saite gespielt und auf denselben Instrumenten auf gleiche Weise gestrichen oder sonstwie hervorgebracht. Es kommen keine Schichtungen vor, das ganze Stück ist eine einzelne Linie. Nicht einmal das Tempo verändert sich. Der Fortgang (das, was ich Methode nenne)<sup>8</sup> ist in allen Sätzen nicht kontrolliert und spontan – außer im dritten, wo er strikt kanonisch ist, obwohl es nur eine »Stimme« gibt. Ich verwende die folgenden Ideen: direkte Imitation der Dauern mit krebsgängigem oder Umkehrungsgebrauch der Skala oder vice versa. Das zeitigt einige interessante Ergebnisse, da die zugrundeliegende Skala asymmetrisch ist.

102

einem ganz bestimmten Flötenton und beispielsweise einem wood block.

Ich habe dann Züge »thematischer Natur« auf dieser Tabelle ausgeführt, aber, wie leicht zu sehen ist, mit thematischem Ergebnis. Im gesamten ersten Satz gibt es nur zwei Züge, also beispielsweise 2 Felder hinunter, über 3 hinweg, 4 hoch usw. Dieser Zug kann von jedem Punkt auf der Tafel aus variiert werden, indem man irgendeine der möglichen Richtungen einschlägt. Auf diese Weise wird das Orchester (im ersten Satz) ganz streng behandelt, während das Klavier frei bleibt, ohne Tabelle, nur mit seiner Präparierung, die übrigens die komplizierteste ist, die ich je ausgeführt habe. Ihre Besonderheit besteht in einem Steg, der vom Resonanzboden zu den Saiten hin herausgeschoben und so eingestellt wird, daß er sehr kleine Mikrotöne hervorruft [siehe Nr. 23]. Im zweiten Satz bekommt das Klavier eine Tabelle mit derselben Anzahl von Elementen wie für das Orchester vorgeschrieben (dessen Tabelle die gleiche bleibt). Dieser Satz ist nichts als eine Reihe aus der Hand gezeichneter (kleiner werdender) Kreise auf diesen Tabellen und verwendet bald die Klänge des Orchesters, bald die des Klaviers. (In allen Teilen des Stücks bleibt die rhythmische Struktur, die Du aus meiner Musik kennst, als Grundlage bestehen).

Im dritten und letzten Satz des Konzerts (das ganze Stück hat nur ein Tempo) verschmelzen die beiden Tabellen zu einer einzigen, auf der dann Züge ausgeführt werden. Diese Verwandlung wird mit Hilfe einer Methode vollzogen, die aus dem uralten chinesischen Orakelbuch I Ging abgeleitet ist. Es werden drei Münzen geworfen: Wenn 3 Köpfe erscheinen, ergibt sich die Zahl 6 (☉) (weiblich, wandelbar in männlich); bei 2 Köpfen und 1 Zahl ist es die 7 (☐)(männlich, unwandelbar); bei 2 Zahlen und 1 Kopf ist es eine 8 (☐)(weiblich, unwandelbar); bei 3 Zahlen ist es eine 9 (☉)(männlich, wandelbar in weiblich).

Dann bestimmte ich das Klavier als männlich, das Orchester als weiblich und entschied anhand der Münzwürfe weiterhin, welche der Klänge (7er und 8er) aus den Tabellen des zweiten Satzes zu übernehmen und welche (6er und 9er) neu zu erfinden waren (eine 6 wurde ein Klavierklang anstelle eines Orchesterklangs und eine 9 umgekehrt), oder es stellte sich ein Aggregat in der Zeit ein, das heißt, eine ganze Reihe von Klängen – einige aus dem Orchester, einige vom Klavier – wurde als ein Element in der Tabelle genommen. Dies ist eine Fortentwicklung des Aggregatgedankens, angeregt von der Art und Weise, wie chinesische

Schriftzeichen indiziert werden, nämlich entsprechend der Anzahl der Pinselstriche, aus denen sie bestehen; ein Zeichen aus 8 Pinselstrichen ist aber nicht 8 verschiedene Zeichen, sondern natürlich nur ein einziges. Durch die Züge auf den Tabellen habe ich mich von dem, was ich bisher für Freiheit hielt, was aber nur Aneignung von Gewohnheiten und persönlichen Vorlieben war, befreit. Doch für das Konzert brachten mir die Züge diese neue Freiheit nur hinsichtlich der Klänge, denn die rhythmische Struktur entstand mit Hilfe des Icti-Verfahrens (3 Klänge in 2 Zeiteinheiten, 5 in 4, usw.) – und die ihm zugrundeliegende Idee ist weit entfernt von derjenigen, die den Zügen zugrunde liegt. Eine weitere Eigenart des Concertos, die mich befremdete, war die Tatsache, daß, obwohl in der Metamorphosenidee Bewegung angelegt ist, jeder Satz eher wie ein Strandfoto wirkt und nicht wie ein Film. Ein weiterer Punkt, den ich erwähnen muß, ist der, daß sich der Orchesterpart fast immer in halben Noten bewegt.

Dieses Stück wurde nicht mehr bis zum vergangenen Februar fertig, weil ich es unterbrach, um Sixteen Dances für Merce Cunningham zu schreiben. Ich habe dafür die Idee der Tabellen übernommen, jedoch für die Kombination von Klavier, Geige, Querflöte, Cello, Trompete und etwa 100 von 4 Musikern gespielten Schlaginstrumenten. Die Tabelle hatte nun eine 8-mal-8-Einteilung (insgesamt 64 Elemente), verteilt auf Flöte, Trompete, Schlagzeug, Schlagzeug, Klavier, Klavier, Geige und Cello. Die Abmessungen dieser Tabelle sind genau die gleichen wie die für die tabellarische Darstellung des I Ging, aber anstatt sie wie im I Ging zu verwenden, zog ich es vor, weiterhin meine Züge darauf wie auf einem magischen Quadrat zu vollführen. Wenn ein Stück mit einem bestimmten Ausdruck gefragt war, z. B. ein Blues (für die Zwecke von Merce), so eliminierte ich einfach alle Klänge, die nicht der Blues-Skala (chromatische Tetrachorde) angehören: Nach jedem Paar Tänze verschwinden 8 Elemente und werden durch 8 neue ersetzt, so daß die Klänge am Ende des Abends ganz andere sind als am Anfang. Doch an jedem Punkt stellt sich die Situation als statisch dar.

An dieser Stelle wurde meine Haupt Sorge die: Wie könnte ich in meinen Gedanken beweglicher werden, anstatt immer unbeweglicher. Dann erkannte ich eines Tages, daß gar keine Unvereinbarkeit zwischen Beweglichkeit und Unbeweglichkeit besteht und daß das Leben beides enthält. Dieses Prinzip ist eigentlich die Grundlage für das I Ging als Orakel. Wenn man die Münzen geworfen hat, wirft man sie nochmals

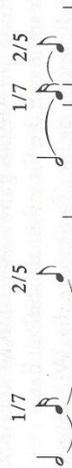
fünfmal und erhält auf diese Weise ein Hexagramm. So wird z.B. aus den geworfenen Zahlen 6,9,8,7,7,7 das folgende Hexagramm,



das laut Tabelle die Zahl 6, verwandelt zu 25, ergibt. Ergibt sich ein Hexagramm ohne Sechser oder Neuner, so führt es immer nur zu einer einzigen Zahl. Daraus entwickelte ich eine Arbeitsmethode: Nach Festlegung der rhythmischen Struktur erstelle ich folgende Tabellen:

- 1 für Tempi (mit 64 Elementen; 32 davon aktiv, 32 inaktiv)
- 1 für Schichtungen (für das derzeitige Klavierstück 1 bis 8)
- 8 für die Dauern (mit 64 Elementen)
- 8 für die Aggregate (32 Klänge, 32mal Stille)
- 8 für Lautstärken (16, die anderen 16 behalten die vorausgegangene Lautstärke bei)

Bei den letzten 3 Kategorien sind 4 Tabellen unbeweglich und 4 beweglich (unbeweglich = fortbestehend mit der Möglichkeit zur Wiederholung; beweglich = verschwindet nach einmaliger Anwendung, ein neuer Klang nimmt seinen Platz auf der Tafel ein). Das Verhältnis beweglich-unbeweglich wandelt sich, immer wenn am Anfang eines rhythmischen Zwischenabschnitts eine bewegliche Zahl (ungerade) geworfen wird. Im Hinblick auf die Dauern wurde mir bewußt (durch das Aufbauen auf halbe Noten beim Concerto), daß jede Note hier eine halbe Note ist, sich aber mit unterschiedlicher Geschwindigkeit bewegt. Um größere Unterschiede in der Geschwindigkeit zu bekommen, habe ich die Notation verändert, beispielsweise:



als einfache Dauer, die ich dann mit einem Lineal als Abstand auf dem Manuskript ausmesse. Bei dem jetzigen Klavierstück handhabe ich die Tabellen für die Klangaggregate folgendermaßen: 4 in jeder Richtung (vertikal oder horizontal) ergeben alle 12 Töne. Im Falle ihrer Verände-

rung ergeben 4 nacheinander auch alle 12 Töne (Wiederholungen sind möglich, und es gibt keine Reihe).

Ich habe die Arbeit an dem Stück unterbrochen, um Imaginary Landscape No. 4 für 12 Radios<sup>6</sup> unter Verwendung genau der gleichen Ideen (wie oben) zu schreiben. Jedes Element ist das Resultat von Münzwürfen, die Hexagramme ergeben, denen Zahlen aus der I Ging-Tabelle entsprechen: 6 Würfe für einen Klang, 6 für dessen Dauer, 6 für die Lautstärke. Der Wurf für das Tempo bestimmt auch die Anzahl der Tabellen für die Schichtungen in diesem bestimmten Abschnitt der rhythmischen Struktur. Die rhythmische Struktur ist jetzt großartig gelungen, sie läßt nämlich verschiedene Tempi zu – accelerandi, ritardandi usw. Das Radiostück basiert nicht nur auf Münzwürfen, sondern bezieht seinen Klang jeweils aus dem, was zum Zeitpunkt der Aufführung gerade gesendet wird. Die Tabelle für Klänge arbeitet in diesem Stück mit Aggregaten aus jeweiligen Sendereinstellungen, so z.B.

72 → 100  
64;  
55 → 65.

Ich habe einige Aufnahmen davon und schicke Dir eine; demnächst bekommst Du auch von Tudor die Aufnahme Deiner Musik, mit ihm am Klavier. Er ist sehr beschäftigt, ständig auf Tournee und mußte zum Schluß ins Krankenhaus, deshalb kam er nicht dazu, eine Aufnahme zu machen. Er war sehr bewegt von Deinem Brief, nur hat er diese kuriose Unfähigkeit, Briefe zu schreiben. Solltest Du je einen von ihm bekommen, würde das an ein Wunder grenzen.

Du fehlst mir sehr, ich würde gerne nach Paris kommen, habe aber kein Geld für die Reise und lebe zur Zeit von der Hand in den Mund. Ich hoffe so sehr, daß wir uns bald wiedersehen können! Tudor redet davon, nächstes Frühjahr nach Paris zu fahren. Ich bin sicher, Ihr würdet Euch wunderbar verstehen. Dein Vater schrieb mir einmal von Ohio aus, und es tat mir leid, daß wir uns nicht getroffen haben.

An meiner momentanen Beschäftigung kannst Du sehen, wie sehr mich Dein Projekt »Un Coup de Dés von Mallarmé«<sup>7</sup> interessiert. Und ich lese sehr viel Artaud (wegen Dir und vermittelt über Tudor, der sich nämlich Deiner Zweiten Sonate mit Artaud beschäftigt hat).

Ich hoffe, ich habe Dir ein wenig erklären können, was ich zur Zeit mache. Ich habe das Gefühl, zum erstenmal wirklich zu komponieren. Ich

schicke Dir demnächst die Noten des ersten Teils von meinem Klavierstück. Die Grundidee ist, daß jedes Ding es selbst ist, daß seine Verhältnisse mit anderen Dingen auf natürliche Weise entstehen und nicht durch irgendeine Abstraktion des »Künstlers« geschaffen werden (siehe Antonin Artaud über die objektive Synthese). Dies ist alles in großer Eile geschrieben, und bitte entschuldige, aber ich muß jetzt gehen, um oben im Norden an der Colgate University ein Konzert zu geben. Ich schreibe bald wieder.

Wie immer Dein  
John

P.S.

Ich habe Varèse (vor einigen Monaten), wie Du mich gebeten hattest, nach der Ionisation gefragt. Er sagt, er habe nur einen einzigen Satz an Stimmen, den er bei sich behalten müsse. Die Partitur ist aber ganz einfach über die New Music Edition, 250 W., 57th St., N.Y.C. zu bekommen. Maro und Anahid Ajemian kommen im nächsten Herbst und Winter mit verschiedenen Konzertprogrammen und Kreneks Doppelkonzert (mit Orchester)<sup>8</sup>, das er für sie geschrieben hat, zu Aufführungen nach Europa. Vielleicht würde Désormière es gerne dirigieren? (Obwohl mir persönlich das Stück nicht gefällt.) Es ging mir die ganze Zeit nicht sehr gut, und ich bin immer noch nicht ganz gesund; es ist so viel im argen, daß ich nicht wüßte, wo ein Arzt beginnen sollte.

P.S. Nr. Zwei

Merce und ich waren letzten Monat wieder auf einer Tournee in San Francisco, Denver, Seattle usw. Ich habe immer Deine Musik dabei (um die Kunde zu verbreiten).

Bitte vergiß nicht, mir Dein Streichquartett zu schicken, sobald es zur Verfügung steht. Meine Bewunderung Deiner Arbeit nimmt nicht ab, sondern eher noch zu. David sagt, seine Interpretation Deiner Sonate verbessere sich und werde bald besser denn je zuvor sein. Er ist ein fabelhafter Pianist.

Wir wünschen uns alle, Du könntest hier in New York sein oder wir alle bei Dir in Paris. Was wäre das für ein Leben!

Immer Dein  
John

108

Nr. 29 – Brief von Pierre Boulez an John Cage  
[zwischen 22. Mai und 17. Juli 1951]<sup>1</sup>

Lieber John,

gerade habe ich mich mit Christian Wolff getroffen. Wir haben lange miteinander gesprochen, und er hat mir die neuesten Sachen aus New York gezeigt. Alles zusammen war aufregend und läßt mich noch heftiger bedauern, daß wir uns nicht öfter sehen. Ich muß Dir auf Deinen letzten Brief<sup>2</sup> bald eine längere Antwort schreiben. Dieser Brief von Dir hat mich wahnsinnig interessiert. Wir befinden uns im gleichen Stadium der Suche. Weil ich im Augenblick mit Arbeit völlig überhäuft bin, finde ich kaum die Zeit dazu. Es wird Anfang August<sup>3</sup> werden.

Wie immer  
PB

Lieber John, nur ein ganz kurzes Hallo. Ich werde später genauer schreiben, über alles, was passiert oder was auch immer

Christian [Wolff]

Nr. 30 – Brief von John Cage an Pierre Boulez  
[17. Juli 1951]

Lieber Pierre,

vielen Dank für den Brief. Dies hier ist nur eine kurze Notiz, um Dir zu sagen, daß Henry Cowell einen Artikel<sup>1</sup> über die gegenwärtigen Forschungen in der Musik für das »Musical Quarterly« schreiben möchte und dazu gerne (so schnell wie möglich) ein Statement von Dir über die Art Deiner Untersuchung bekommen würde.

Wie sehr wünsche ich mir, in Paris zu sein und Dich zu treffen!

Immer Dein  
John

109

## b) Beschreibung des Kompositionsprozesses von *Music of Changes* und *Imaginary Landscape No. 4*

273

### Beschreibung des Kompositionsprozesses von *Music of Changes* und *Imaginary Landscape No. 4*

Von der Struktur her sind meine neueren Arbeiten (*Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radios und *Music of Changes* für Klavier) den früheren ähnlich, die von einer Anzahl von Takten und deren Quadratwurzel ausgingen, so daß die großen Abschnitte im gleichen Verhältnis zum Ganzen stehen, wie die kleinen Abschnitte innerhalb einer Einheit davon. Früher jedoch bestanden diese Abschnitte in Zeitlängen, während sie jetzt nur im Raum existieren; die Geschwindigkeit der Fortbewegung durch diesen Raum bleibt unvorhersehbar.

Was diese Unvorhersehbarkeit verursacht, ist das Anwenden der Methode, die schon im *I Ching* (dem Buch der Wandlungen) zum Erhalten eines Orakelspruches festgelegt wird, nämlich dem sechsmaligen Werfen von drei Münzen. Daraus erstellt man entsprechende Piktogramme.

Drei Münzen je einmal geworfen ergeben vier Linien<sup>1</sup>: Für dreimal Kopf, eine von einem Kreis<sup>2</sup> durchbrochene Linie; zweimal Zahl und einmal Kopf, eine ganze Linie; zweimal Kopf und einmal Zahl, eine gebrochene Linie; dreimal Zahl, eine ganze Linie mit Kreis. Drei Münzen, dreimal geworfen, ergeben acht Trigramme. Von unten nach oben gelesen werden diese folgendermaßen bezeichnet: Kien, mit drei ganzen Linien; Dschen, mit einer ganzen und zwei gebrochenen Linien; Kan, mit gebrochener Linie, ganzer Linie und gebrochener Linie; Gen, gebrochen, gebrochen, ganz; Kun, drei gebrochene Linien; Sun, gebrochen, ganz, ganz; Li, gebrochen, ganz, gebrochen; Dui, ganz, ganz, gebrochen. Aus drei Münzen, sechs Mal geworfen, ergeben sich 64 Hexagramme<sup>3</sup> (aus je zwei übereinander stehenden Trigrammen), die traditionellerweise nach einem quadratischen Schema, in 8 x 8 Kästchen aufgeteilt, interpretiert werden. Jedes Kästchen ist mit einer Zahl von 1 bis 64 bezeichnet, wobei die acht horizontalen Einteilungen jeweils für die acht unteren Trigramme stehen, die acht vertikalen Einteilungen dem entsprechend für die acht oberen Trigramme. Wenn es bei einem Hexagramm eine Linie mit

<sup>1</sup> Aufgrund der verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten. [D. Hrsg.]

<sup>2</sup> Bzw. Kreuz. [D. Hrsg.]

<sup>3</sup> Wiederum durch die verschiedenen Kombinationen. [D. Hrsg.]

IV. Zeichen, Klänge, Räume · 20 *Imaginary Landscapes*

einem Kreis gibt, hat es zwei Lesarten: Erstens, wie es normalerweise ohne Kreis interpretiert würde, zweitens als gewandelt. Demnach wird Kien-Kien (ganze Linien mit Kreis) erst nach dem auf dem Schema mit 1 nummerierten Kästchen gelesen, und dann als Kun-Kun, was mit der Nummer 2 auf dem Schema erscheint; anders wird Kien-Kien ohne Kreis nur nach Kästchen Nummer 1 gelesen.

Die Kompositionstabellen bestehen jeweils aus der gleichen Anzahl von Elementen wie das *I Ching* (vierundsechzig) und beziehen sich einmal auf Überlagerungen (eine Tabelle) (für die Anzahl der während eines bestimmten, vorgegebenen strukturellen Abschnittes gleichzeitig ablaufenden Ereignisse); zweitens auf die Tempi (eine Tabelle); dann auf Dauern ( $n$  bezeichnet die mögliche Anzahl von Überlagerungen, bei diesen Stücken acht Tabellen); Klänge (acht Tabellen) und schließlich auf die Dynamik (acht Tabellen).

Wenn acht Tabellen zur Verfügung stehen, sind immer vier davon veränderlich und vier unveränderlich (veränderlich heißt, daß ein Bestandteil sofort nach einmaliger Ausführung in der Vergangenheit verschwindet, um einem neuen Platz zu machen; unveränderlich heißt, ein Bestandteil, obgleich zur Ausführung gelangt, bleibt vorhanden und kann wiederverwendet werden). Welche Tabellen wie verwendet werden, wird jeweils durch die erste größere Zahl bestimmt, die beim Münzwurf herauskommt und als Struktureinheit genommen wird; eine ungerade Zahl führt zu einer Wandlung, eine gerade zur Fortführung des vorherigen Zustandes.

Die Tabellen für Tempi und Überlagerungen bleiben jedoch immer in dem gesamten Werk unverändert.

Bei den Klangtabellen stehen zweiunddreißig der Einheiten (die geraden Zahlen) für Stille. Der Klang selbst besteht aus Einzeltönen oder Aggregaten (ähnlich einem Akkord, der sich gegebenenfalls durch Drücken nur einer einzigen Taste bei einem präparierten Klavier erzeugen ließe) oder er entsteht aus komplexen Situationen (Konstellationen) während des Zeitablaufs, vergleichbar z.B. denjenigen chinesischen Schriftzeichen, die in mehreren Pinselstrichen ausgeführt werden müssen. Klänge von unbestimmter Tonlage (Geräusche) können völlig uneingeschränkt verwendet werden. Außerdem gibt es Klänge in bestimmbarer Höhe, hier zwölf an der Zahl. In jedem Diagramm kommen zweiunddreißig Klänge in zwei übereinanderliegenden 4 x 4 Quadraten vor. Horizontal oder vertikal gelesen ergibt sich jedesmal eine Folge, in der alle zwölf Töne vorkommen. Im Fall der Veränderung (des Verschwindens in Geschichte)

erzeugen vier Klänge hintereinanderweg ebenfalls die zwölf Töne, mit oder ohne Geräusche und Wiederholungen. Bei einer »Interferenz« (ein Klang, der Gemeinsamkeiten mit der unmittelbar vorausgegangenen Klangsituation hat) werden die Interferenzeigenschaften bei dem neu entstehenden Klang weggelassen oder aus der vorausgehenden Situation abgeschnitten. Bei dem Stück für Radio werden die Zahlen auf den Drehknopf der Sendereinstellung geschrieben, anstatt als Töne notiert zu werden, und was immer sich nun klanglich ereignet, ist akzeptabel (Senderempfang, Störgeräusche, Stille).

In den Tabellen für Dynamik verursachen nur sechzehn Zahlen Veränderungen (eins, fünf, neun usw.); die anderen halten den alten Zustand aufrecht. Das gilt für Dynamikpegel oder Akzentuierungen (bei dem Klavierstück); und Lautstärkepegel, Diminuendi und Crescendi bei dem Radiostück. Bei dem Klavierstück werden Akzentuierungen als Kombinationen mehrerer Dynamikpegel ausgezeichnet (z.B.  $fff > p$ ); bei einem länger anhaltenden Klangkomplex kann sich das zu einem Diminuendo oder Crescendo (in retrograder Interpretation) oder dergleichen entwickeln.

Die Dauertabellen bestehen aus vierundsechzig Elementen (auch Stille hat ja eine Dauer). Durch die Einführung von Brüchen (z.B.  $\frac{1}{3}$ ;  $\frac{1}{3} + \frac{3}{5} + \frac{1}{2}$ ) aber gemäß der gebräuchlichen Notierungsskala ( $2\frac{1}{2}$  cm gleich eine Viertelnote) gibt es, jedenfalls was den musikalischen Kompositionsprozess betrifft, eine praktisch unendliche Anzahl dieser Dauernotierungen. Der Notenhals erscheint auf dem Papier an einer dem Zeitpunkt der Erscheinung des Klanges entsprechenden Stelle, gleich ob das Tempo in der Partitur gleich bleibt oder sich ändert. Mit den gegebenen Bruchteilen von Viertel, Halbe, punktierter Halbe und ganzer Note bis auf ein Achtel, kann man mit der Methode der einfachen Addition die jeweiligen Dauern herstellen. Da in der Addition das Mittel zu ihrer Erzeugung liegt, könnte man die Dauern als »segmentiert« bezeichnen. Die einzelnen Segmente lassen sich permutieren und/oder durch zwei oder drei (einfache Knoten) teilen. Ein Klang drückt dann eine Dauer aus, indem er an einem dieser verschiedenen möglichen Punkte beginnt.

Während der Arbeit an diesen Stücken wurde an eine Möglichkeit, Dauern auf Klänge zu beziehen, gedacht, aber dann nicht angewandt: Nämlich vier Zeitdauern einer bestimmten Gesamtlänge (auf der Tabelle horizontal oder vertikal oder viermal hintereinander im Falle der Veränderung) ent-

sprechen zu lassen – diese spezifische Gesamtlänge aber der Veränderung zu unterwerfen.

Die Tabelle für die Tempi besteht aus zweiunddreißig Elementen, wobei Leerstellen das jeweils vorausgehende Tempo beibehalten.

Jedes der Klangereignisse eins bis acht wird vom Anfang bis zum Ende der Komposition durchgearbeitet. So ist zum Beispiel das achte Ereignis von Anfang bis Ende vorhanden, erklingt aber erst an der Stelle in der Gesamtstruktur, die zuvor durch Münzwurf (für die Überlagerungen) mit einer Zahl von 57 bis 64 bestimmt wurde. Nun ist es nicht mehr lediglich gegenwärtig, sondern wird tatsächlich hörbar. Es wird hörbar, wenn der Wurf auf einen Klang fällt (und nicht auf Stille) und wenn die Dauer des Klanges die ihm bestimmte strukturelle Länge nicht überschreitet.

Es ist somit möglich, eine musikalische Komposition auszuführen, deren Kontinuität sich frei vom individuellen Geschmack und der Erinnerung (Psychologie) gestalten läßt, ebenso wie von der Literatur und den »Traditionen« der Kunst.

Werturteile hinsichtlich einer Qualität der Komposition, der Aufführung oder des Hörerlebnisses liegen nicht in der Natur dieser Arbeit. Da die Idee der festen Bezüge (die Idee: 2) wegfällt, ist alles (die Idee: 1) möglich. Ein möglicher »Fehler« steht nicht zur Debatte, denn sowie sich etwas ereignet, besteht es authentisch für sich.

John Cage  
(J.S.)

(Cage 1992: 273/274)

**c) Eine »Geschichte« aus dem Vortrag *Komposition als Prozess*, den Cage 1958 bei den 13. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt hielt**

»Einige Männer, genau gesagt drei, gingen eines Tages miteinander spazieren, und wie sie so gingen und miteinander redeten, bemerkte der eine einen Mann, der auf einem gegenüberliegenden Hügel stand. Er wandte sich zu seinen Freunden und sagte: ›Warum, glaubt ihr, steht dieser Mann auf diesem Hügel?‹ Der eine sagte: ›Er steht dort, weil es da kühler ist und eine Brise weht.‹ Er wandte sich an den nächsten und wiederholte seine Frage: ›Warum glaubst du, steht dieser Mann auf diesem Hügel?‹ Der zweite sagte: ›Da der Hügel höher ist als das umliegende Land, muss er hinaufgegangen sein, um etwas zu sehen, das in der Entfernung liegt.‹ Und der Frager selbst sagte: ›Ich glaube, er hat seinen Freund verloren, und deshalb steht er ganz allein auf dem Hügel.‹ Ein wenig später kamen die Männer auf ihrem Weg auf den Hügel, und der Mann, der dort gestanden hatte, war noch da: er stand da. Sie baten ihn, ihnen zu sagen, wer von ihnen den richtigen Grund für sein Stehen auf dem Hügel erraten hatte. ›Was für Gründe habt ihr für mein Stehen hier oben?‹, fragte er. ›Wir haben drei‹, antworteten sie. ›Nummer eins: Sie stehen hier oben, weil es kühler ist und eine Brise weht. Nummer zwei: da der Hügel höher ist als das umliegende Land, wollen Sie etwas sehen, was in der Entfernung liegt. Nummer drei: Sie haben Ihren Freund verloren, und deshalb stehen Sie so allein auf dem Hügel droben. Wir haben diesen Weg genommen, obwohl wir nicht die Absicht hatten, auf den Hügel zu steigen; jetzt möchten wir die Antwort: wer von uns hat recht?‹ Der Mann antwortete: ›Ich stehe halt.‹«

(Cage 1999: 151/152)

d) Ein Ausschnitt aus dem Vortrag über nichts

*Dieser Vortrag wurde in Incontri Musicali, August 1959, gedruckt. Es gibt vier Takte in jeder Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit der rhythmischen Struktur. Es gibt achtundvierzig solche Einheiten, jede zu achtundvierzig Takten. Das Ganze ist in fünf große Teile im Verhältnis 7, 6, 14, 14, 7 gegliedert. Die achtundvierzig 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 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.*

VORTRAG ÜBER NICHTS

Ich bin hier	,	und es gibt nichts zu sagen	.
die sind, die irgendwo	hingelangen möchten	,	Wenn unter Ihnen
jederzeit	.		sollen sie gehen,
Stille	;	aber was die Stille will	Was wir brauchen
ist,	daß ich weiterrede	.	ist
			Gib einem Gedanken

6

;	einen Stoß	:	er fällt leicht um	
haltung	aber der Stoßende	und der Gestoßene	er-zeugen	die Unter-
	die man	Dis-kussion nennt	.	
	Wollen wir nachher eine abhalten		?	
		¶		
Oder	wir könnten einfach	be-schließen	Wie sie wollen .	keine Dis-
kussion abzuhalten	.			Aber
nun		gibt es Stille		und die
Wörter	erzeugen sie,	helfen mit		diese
Stille zu erzeugen	.			
			Ich hab nichts zu sagen	
	und ich sage es			und das ist
Poesie		wie ich sie brauche	.	
	Dieses Stück Zeit			ist gegliedert
.		Wir brauchen nicht diese	Stille zu fürchten. –	
		¶		
wir könnten sie lieben	.			
Vortrag	,	denn ich mache ihn		Dies ist ein komponierter

7

genau wie ich Milch und wir brauchen die leeres Glas Augenblick kommt vielleicht eine	irgend etwas Während wir fortfahren, I-dee in diesen oder ob nicht. als etwas vom Fenster aus , Arizona , an allem dieses Kansas in sich , , ? hat dies für sich: und wann immer man will zurückkehren	ein Musikstück mache. Wir brauchen das Oder aber in das gegossen werden kann (wer weiß?) Vortrag Ich habe keine Idee Wenn ja, momentan Sichtbares wenn man reist dann natürlich besonders für den in-teressiert ist. und für New-Yorker nichts als Weizen Spielt das eine Rolle jeden Augenblick	Es ist wie ein Glas Glas es ist wie ein jeden Be- so der Jetzt weiß er, er Kansas ist wie sehr erfrischend. oder ? kann man es verlassen
--	---	---	--

8

Oder man kann es denn wir be-sitzen nichts ist die Er-kenntnis Alles (da wir es nicht be-sitzen) Wir brauchen die jeden Augenblick besäßen sie, und wie un-gewiß sie ist	für immer verlassen und nie zurückkehren daß wir nichts ist daher und deshalb seinen nicht zu zerstören: Gegenwart scheinen Wiederholung? ist sie frei Fast jeder weiß und wie un-gewiß sie ist	Unsere Poesie jetzt besitzen ein Vergnügen Ver-lust nicht fürchten müssen sie ist fort; und sein Nur wenn wir dächten, wir und wir ebenso von der Zukunft
---	---	---

Was ich Ich selbst nuität wo sie notwendig ist interesses. darin liegt, nichts zeigt, was geschieht dies Formgefühl	Poesie nenne habe es eines Musikstücks. , Das heißt, zu besitzen .	wird oft Form genannt. Kontinuität ist eine Demonstration sie ist ein Beweis, von jenem ist	Inhalt genannt. Es ist die <u>Konti-</u> heute, des Des- daß unser Vergnügen Jeder Augenblick Wie verschieden doch das an Erinnerung
--	--	--	---

9

(Cage 1995: 6-9)

e) Ausschnitt aus dem Vortrag *Alea*, den Pierre Boulez 1957 bei den 12. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt hielt

aber man hat das Verdienst, sich in die Karten sehen zu lassen. Ein »paradis artificiel«, ganz allerliebste eingerichtet; doch glaube ich nicht, daß man dort über die Maßen herrlich träumt. Diese Art von Narkotikum schützt allerdings vor dem Stachel, mit dem jede Eingebung Dich versehrt: sie wirkt im höchsten Grad beruhigend, mitunter auch erheitend, ganz nach dem Bild, das die Haschischraucher beschreiben. Friede diesen engelgleichen Seelen! Man kann sicher sein, daß sie Zeus keinen Blitz rauben werden, was sollten sie damit auch anfangen? Das Versehen ist zunächst auch recht amüsant, aber man wird seiner doch sehr schnell müde, und das umso mehr, als ihm jegliche Erneuerung versagt bleibt. Da geben wir doch dem natürlichen Versehen den unstreitigen Vorzug, das keine *Instrumente* nötig hat, um sich zu offenbaren. Die »Nicht-Kunst«, die »Anti-Kunst«, bezieht sich noch immer auf die Kunst, und das, was man so zu nennen pflegt, steht nicht im Mittelpunkt der Untersuchung, die wir hier betreiben. Schon manches Jahrfünft ist vergangen, seit die Schönheit für bitter befunden ward... Legen wir ihr, der berausenden, ruhig die Nicht-Schönheit, die Anti-Schönheit usw. an die Seite, und werfen wir noch ein paar Schaufeln Erde hinterher. Den Rest wird der Zufall besorgen!

Indessen gibt es eine noch heimückischere und feinere Art der Vergiftung. Ich habe schon wiederholt von ihr gesprochen, denn sie hat ein zähes Leben, erhebt sich stets von neuem, wenn man sie bezwungen wähnt. Die Komposition soll die vollkommenste, geglättete, unanfechtbarste Objektivität erlangen. Und mit welchen Mitteln? Nun, die Schematisierung tritt ganz einfach an die Stelle der Erfindung; die Phantasie wird zur Dienerin und beschränkt sich darauf, einen komplexen Mechanismus zu ersinnen, welcher dann seinerseits die Mikro- und Makrostrukturen hervorbringt, bis schließlich die Kombinationsmöglichkeiten erschöpft sind und sich so das Ende des Werkes anzeigt. Bewundernswerte Sicherheit und höchstes Alarmsignal! Die Phantasie hütet sich dabei, unterwegs irgendwo einzugreifen; sie würde die Absolutheit des Entwicklungsprozesses stören, den menschlichen Irrtum einführen in ein so perfekt abgeleitetes Ganzes: ein Fetischismus der Zahl, der nur mit klarer und schlichter Pleite enden kann. Wir vertiefen uns in einen statistischen Ablauf, der nicht mehr Wert besitzt als jeder andere Ablauf auch. In seiner All-Objektivität stellt das Werk, um es noch einmal zu sagen, ein Teilstück des Zufalls dar, das ebenso (oder so wenig) zu rechtfertigen ist wie jedes andere Teilstück. Bemerkte man den Unterschied zwischen der vorhin beschriebenen Form und dieser neuen, nicht weniger verderblichen Versuchung? Hier ist mehr Durchtriebenheit am Werk, und das freimütige Eingeständnis der Schwäche verkehrt sich zur glühend sterilen Anstrengung der kombinatorischen Kraft, zu einer leidenschaftlichen Absage

101

*Alea*

Gegenwärtig läßt sich bei mehreren Komponisten unserer Generation eine unausgesetzte Beunruhigung durch den Zufall feststellen, die fast Züge einer Zwangsvorstellung an sich hat. Soweit ich sehe, ist es das erste Mal, daß ein derartiger Begriff in die abendländische Musik eindringt; eine Tatsache, mit der man sich eingehend auseinandersetzen muß, denn die Idee von Komposition ist an einem zu bedeutsamen Scheideweg angelangt, als daß man dieses Faktum unterschätzen oder sich ihm ohne weiteres entziehen dürfte.

Wo liegen die Ursprünge dieser Zwangsvorstellung? Von außen gesehen ließen sich verschiedene Gründe anführen, die des Anscheins der Stüchhaltigkeit nicht entbehren und je nach Temperament der einzelnen Komponisten variieren. So bestände die unterste Stufe einer Anverwandlung des Zufalls in der Übernahme einer orientalistisch getünchten Philosophie, die eine grundlegende Schwäche der Kompositionstechnik zu verdecken hätte: das bedeutete ein Zufuchtnahmen vor dem Erstickungstod der Erfindung, Zucht freilich zu einem feineren Gift, das jedes künstlerische Handwerk schon im Keim abtötete. Ich möchte diesen Versuch – wenn es sich überhaupt um einen solchen handelt, da das Individuum seinem Werk gegenüber ja keine Verantwortung fühlt und sich aus uneingestanderter Schwäche, aus Verwirrung und um einer zeitweisen Erleichterung willen ganz einfach kindischer Magie in die Arme wirft – ich möchte diesen Versuch als Zufall aus Versehen bezeichnen. Mit anderen Worten: das Ereignis tritt ein, wie es gerade kommt, ohne Kontrolle (man verzichtet freiwillig darauf, aber aus Schwäche, was belletrist kein Verdienst ist), jedoch innerhalb eines bestimmten, vorher festgelegten Netzes von Wahrscheinlichkeiten, denn über irgendwelche Eventualitäten muß der Zufall ja verfügen. Warum dann aber dieses sorgfältig geknüpft Netz? Warum überläßt man es nicht ebenfalls dem Versehen? Das konnte ich nie ganz klären. Man spielt ein halbehrliches Spiel,

100

gleisnerische statistische Buchführung hat sich an die Stelle eines intelligenten Untersuchungsinstruments gesetzt, das die Phänomene genauer abklopft. Man bedient sich seines Gehirns wie einer photoelektrischen Zelle, welche die verschiedenen Komponenten nach speziellen Eigenschaften auswählt: aufgrund einer bestimmten Anordnung von Intervallen oder Figuren hält man aktenkundig fest, daß das *vice* so gut sei wie das *versa*, was – das wird man zugeben – eine armselige Lehre vorstellt. Die Entscheidung des Komponisten wird dabei auf eine so plumpe Art beiseite geschoben, daß es geradezu peinlich anzusehen ist. Wie kann Analyse sich mit bloßer Abzählerei zufriedengeben, mit einer groben Bestandsaufnahme? Trotz bester Absichten und löblichster Vorsätze konnte ich nie so recht herausbekommen, woher diese Furcht vor dem Angehen des wahren Kompositionsproblems eigentlich rührt. Vielleicht geht auch sie wieder auf eine Art Fetischismus der numerischen Auswahl zurück, auf eine Position, die nicht nur fragwürdig ist, sondern auch total in die Irre führt, wenn es sich um die Untersuchung eines Werkes handelt, dessen Struktur sich diesen im ganzen genommen doch sehr groben und primitiven Prozeduren widersetzt.

So finden wir anstelle des Zufalls aus Versuchen einen Zufall durch Automatismus, ob dieser Automatismus nun rein hervortrete, oder ob man den Begriff der überwachten Wegkreuzung in ihn einführe. Indessen geht die Besessenheit von dem, was eintreten *kann* – das an die Stelle dessen tritt, was eintreten *muß* –, nicht nur auf die Schwächen der Kompositionsmittel zurück, nicht nur auf die Absicht, die Subjektivität des Interpreten oder des Hörers ins Werk hineinzutragen und für beide eine unausgesetzte und spontane Entscheidungspflicht zu schaffen. Man könnte noch weitere Gründe anführen, die augenfällig genug sind und sich ebenso wohl vertreten lassen. Zunächst, was die Werkstruktur betrifft, die Ablehnung einer im voraus aufgestellten Struktur, die legitime Absicht, eine Art Labyrinth mit vielerlei Gängen zu bauen; andererseits der Wunsch, eine bewegliche Komplexität zu schaffen, die sich unausgesetzt erneuert und ein spezifisches Charakteristikum der gespielten, *interpretierten* Musik sein soll, im Gegensatz zu der fixierten und nicht erneuerbaren Komplexität der Maschine. In einem musikalischen Universum, aus dem jeglicher Symmetriebegriff zu schwinden beginnt, in dem die Vorstellung einer variablen Dichte auf allen Stufen der Konstruktion – vom Ausgangsmaterial bis zur Struktur – immer mehr an grundlegender Bedeutung gewinnt, ist es gewiß logisch, nach einer Form zu suchen, die sich nicht *festlegt*, die sich rebellisch gegen ihre eigene Wiederholung wehrt; kurz: nach einer allgemein wirkenden Vorstellung. Und damit gelangen wir zum

103

an die Willkür, diesen neuen »diabolus in musica«. Dabei landet man allerdings bei einem Paradoxon: je mehr man die verhaßte und verlästerte Willkür flieht, desto eher erreicht man sie. Mit jedem Wimpernschlag entschwindet die Objektivität vor unseren Augen wie eine reizende und flüchtige Fata Morgana, die alle Lebenskraft aussaugt und verstigen läßt; derartige Zufallsbissen sind ungeeignet zum Verzehr, denn, so fragt man sich vorab: *warum* soll man sie überhaupt zu sich nehmen?

Nach dem Schiffbruch dieser unvollständigen Objektivität stürzt man sich wie wild auf die Erforschung der Willkür. Es gilt, den Teufel aufzuspüren, ihn sicher eskortiert heimzuführen, gefangen und gekettet durch tausend Netze, in einem Werk, das er durch seine Allgegenwart beleben soll. Der Teufel wird sich verschämt darin aufhalten, oder auch nicht. Hatte man sich nicht über Mangel an Subjektivität beklagt? Jetzt kann man sie in jeder Note haben, in jeder Struktur; diese grausam zergliederte, zerrissene, zersplitterte Subjektivität wird dich zwingen, heuchlerischer Hörer, Partei zu ergreifen, ebenso subjektiv zu sein wie der Komponist. Und was den Interpreten betrifft, dem es obliegt, dir diesen Ansturm des Dämons zu vermitteln, so wird er dich bloßstellen; Medium und Interpret in einem, wird er sich zum Hohenpriester dieses intellektuellen Teufelskults einsetzen. Wie das? Mit weit weniger Höllenruß und Schwefel, als du – Heuchler – zu glauben geneigt bist. Die Notation wird, auf verstoßene Art allerdings, hinlänglich unpräzise werden, um zwischen ihrem Gitterwerk – dem hypothetischen Diagramm – die vom Augenblick diktierte und wechselhafte, schillernde Wahl des Interpreten durchzulassen. Er wird diese Pause verlängern *können*, jenen Ton aushalten *können*, er wird . . . , er kann . . . jeden Augenblick; kurzum, man entschloß sich, hinfort geradezu peinliche Sorgfalt auf die Ungenauigkeit zu verwenden.

Sehen Sie, worauf es wieder hinausläuft? Immer aufs Zurückschrecken vor der Entscheidung. Die erste Konzeption war rein mechanisch, automatisch, fetischistisch; auch die zweite ist noch fetischistisch, aber man drückt sich vor der Entscheidung nicht durch die Zahl, sondern durch den Interpreten. Man wälzt seine Entscheidung auf den Interpreten ab. So ist man unter eine Tarnkappe geschlüpft und hat sich eingeebelt; nicht sehr geschickt zwar, weil die Willkür, oder vielmehr eine Willkür mit Fingerspitzengefühl, sich breit macht. Welche Erleichterung! Die Stunde der Entscheidung ist abermals hinausgeschoben: eine oberflächliche Subjektivität wurde einer aggressiven Konzeption aufgepfropft, die von der Objektivität ausging. Nein! Dieser Zufall ist zu zahn, um diabolisch zu sein . . .

Merken wir zwischen unschuldigen Gedankenstrichen an, daß eine gewisse analytische Haltung in die gleichen Sackgassen geraten ist. Eine Art

102

eigentlichen Ideenkern dieser Bestrebungen, die meiner Meinung nach in dem Verlangen gipfeln, jegliche immanente Struktur zu zerstören.

Wie kam es, daß dieses Bedürfnis zunehmend stärker wurde? Weil Komposition im klassischen Sinn das Ergebnis ständiger Entscheidung ist. Habe ich es nicht selber oft genug gesagt? Komponieren heißt, innerhalb gewisser Netze von Wahrscheinlichkeiten – auf dem Weg von einer Lösung zur nächsten – vor Entscheidungen gestellt werden. Die Willkür des Komponisten greift ein, um gewisse Strukturwürfe wirksam werden zu lassen, die so lange amorph bleiben, bis sie dank ihrer Ausarbeitung den Charakter erlebter Notwendigkeit annehmen. Indessen greift bei dieser Ausarbeitung auch der Zufall ein. Verspricht diese Möglichkeit mehr als eine andere? Ja, weil Sie sie an diesem Punkt Ihrer eigenen Entwicklung so gefunden haben. Meiner Erfahrung nach ist es unmöglich, alle Mäander und alle Virtualitäten vorauszu sehen, die in einem Ausgangsmaterial beschlossen liegen. Wie genial man auch immer sei in solcher Vorausschau, im abschätzenden Blick und im spontanen Begutachten: mir scheint, daß damit das Komponieren seiner hervorragendsten Tugend beraubt wäre: der Überraschung. Es fällt wahrhaftig nicht schwer, sich die Langeweile einer Allwissenheit und Allmacht vorzustellen, die Ihnen auf Ihrem Weg nichts mehr zu entdecken übrigläßt. Komposition ist es sich schuldig, in jedem Augenblick eine Überraschung bereitzuhalten, ein »Gutdünken«, trotz aller Rationalität, die man sich im übrigen auferlegen muß, um eine gewisse Gediegenheit zu erreichen. Damit komme ich von einer anderen Seite her abwärts zum Irrationalen: indem man sich ständig befragt, verfällt man wieder dieser Heimsuchung, die noch hinter den strengsten Ordnungen lauert. Verzweifelt müht man sich, ein Material durch äußerste, anhaltende und wache Anstrengung zu meistern, und verzweifelt behauptet der Zufall seinen Platz, schleicht sich durch tausend Löcher ein, die man auf keine Weise abdichten kann. ...»Und so ist es gut!« Indessen: bestünde nicht die größte List des Komponisten darin, daß er den Zufall *absorbierte*? Warum diese Kraft nicht zählen, Ertrag und Rechenhaftigkeit abverlangen?

Den Zufall in die Komposition einführen? Ist das nicht Torheit oder zumindest ein vergebliches Unterfangen? Torheit, vielleicht – aber dann wird es eine *nützbringende Torheit* sein. Aus Schwäche, oder um es sich leicht zu machen, mit dem Zufall zu paktieren, sich ihm ausliefern, bedeutet eine Form der Preisgabe, die man nicht hinnehmen kann, ohne gleichzeitig alle Vorrechte und Rangordnungen aufzugeben, die das geschaffene Werk in sich birgt. Wie also lassen sich Komposition und Zufall miteinander versöhnen? Die musikalische Entwicklung kann, da sie eine Funktion der physikalischen Ablaufzeit ist, in verschiedenen Stadien, auf unterschiedlichen Ebenen der

104

Komposition »Chancen« eintreten lassen. Das Ergebnis wäre aufs Ganze gesehen höchstwahrscheinlich eine Aneinanderreihung von aleatorischen Ereignissen innerhalb einer gewissen Dauer, welche selbst unbestimmt bliebe. Im Zusammenhang mit unserer abendländischen Tradition möchte derlei absurd erscheinen, aber die indische Musik zum Beispiel kommt diesem Problem sehr leicht bei und gibt ihm eine alltägliche Lösung, indem sie eine Art struktureller »Formanten« mit fortwährender Improvisation kombiniert. Es ist klar, daß diese Lösung auch zu einem völlig veränderten Hören zwingt und daß sie in geschlossenen Kreis verläuft, wogegen wir das ausgearbeitete Werk als einen geschlossenen Kreis von Möglichkeiten begreifen.

Sehen wir zu, ob nicht durch Auflösung gewisser Widersprüche der Zufall sich absorbieren ließe.

Zunächst die unterste Ebene: auf ihr gibt man dem Ausführenden eine gewisse Freiheit. Setzen wir keine allzu großen Hoffnungen darein; wenn man sie nur oberflächlich anwendet, wird allenfalls eine Art verallgemeinerten *Rubato* herauskommen, ein wenig organischer als früher (ich meine ein *Rubato*, das sich auf die Lautstärken, auf die Register und selbstverständlich auf das *Tempo* erstrecken kann). Ist es dem Interpreten erlaubt, den Text nach seinem Belieben zu modifizieren, so muß diese Modifikation dem Text eingewoben sein; sie darf keineswegs nur etwas Aufgesetztes darstellen. Die »Chance« des Interpreten sollte vielmehr das Wasserzeichen des musikalischen Textes sein. Schiebe ich zum Beispiel in einer bestimmten Tonfolge zwischen die einzelnen Noten eine variable Anzahl kleiner Noten ein, so ist es klar, daß das *Tempo* dieser Töne unausgesetzt in Bewegung gerät, und zwar eben durch das Dazwischentreten der kleinen Noten, die jedesmal eine Unterbrechung, genauer: einen Riß von jeweils verschiedener Spannung verursachen. Sie können dazu beitragen, einen Eindruck von nicht homogener Zeit hervorzurufen. Oder wenn ich in einer äußerst schnellen Folge von Tönen und Akkorden mit gleicher rhythmischer Dauer, die aber ihrerseits sehr unterschiedliche Positionswechsel erfordert (sehr nahe beieinanderliegende oder sehr entfernte Register), dazu sehr verschiedene Dichten aufweist (Zusammenklänge von zwei bis zu elf Tönen) und äußerste Differenzierung in Anschlag und Lautstärken verlangt – wenn ich in einem solchen Ablauf dem Interpreten vorschreibe, er solle sein *Tempo* den spieltechnischen Schwierigkeiten anpassen, so ist es wiederum klar, daß diese Folge keinen regelmäßigen rhythmischen Pulsschlag haben wird; der Rhythmus wird vielmehr physisch an die mechanische Differenzierung gebunden sein, die ich fordere. Ein anderes Beispiel: ich kann den Spieler anweisen, nicht zu verlangsamen oder zu beschleunigen, sondern – innerhalb mehr oder weniger enger Grenzen – um ein gegebenes *Tempo* zu oszillieren. Ich kann auch bestimmte Zäsuren in

105

## f) Eine Hexagramm-Tabelle des *I Ging*

	↓ unten	Trigramm	oben →	1. 乾 (天)	2. 兌 (澤)	3. 離 (火)	4. 震 (雷)	5. 巽 (風)	6. 坎 (水)	7. 艮 (山)	8. 坤 (地)
☰	1. 乾 (天)	☰	☰	1. 乾為天	43. 澤天夬	14. 火天大有	34. 雷天大壯	9. 風天小畜	5. 水天需	26. 山天大畜	11. 地天泰
☱	2. 兌 (澤)	☱	☱	10. 天澤履	58. 兌為澤	38. 火澤睽	54. 雷澤歸妹	61. 風澤中孚	60. 水澤節	41. 山澤損	19. 地澤臨
☲	3. 離 (火)	☲	☲	13. 天火同人	49. 澤火革	30. 離為火	55. 雷火豐	37. 風火家人	63. 水火既濟	22. 山火賁	36. 地火明夷
☳	4. 震 (雷)	☳	☳	25. 天雷无妄	17. 澤雷隨	21. 火雷噬嗑	51. 震為雷	42. 風雷益	3. 水雷屯	27. 山雷頤	24. 地雷復
☴	5. 巽 (風)	☴	☴	44. 天風姤	28. 澤風大過	50. 火風鼎	32. 雷風恒	57. 巽為風	48. 水風井	18. 山風蠱	46. 地風升
☵	6. 坎 (水)	☵	☵	6. 天水訟	47. 澤水困	64. 火水未濟	40. 雷水解	59. 風水渙	29. 坎為水	4. 山水蒙	7. 地水師
☶	7. 艮 (山)	☶	☶	33. 天山遯	31. 澤山咸	56. 火山旅	62. 雷山小過	53. 風山漸	39. 水山蹇	52. 艮為山	15. 地山謙
☷	8. 坤 (地)	☷	☷	12. 天地否	45. 澤地萃	35. 火地晉	16. 雷地豫	20. 風地觀	8. 水地比	23. 山地剝	2. 坤為地

Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Vierundsechzig\\_Hexagramme](http://de.wikipedia.org/wiki/Vierundsechzig_Hexagramme)

### 3) Hörbeispiele:

a) Ausschnitt aus: John Cage: *Imaginary Landscapes*, Ensemble Prometeo/Marco Angius, Label: Stradivarius, 2012 (als MP3 bei Amazon)

b) Ausschnitt aus: John Cage: *The Works for Percussion I* (inkl. *Imaginary Landscape No. 4*), Percussion Group Cincinnati, Label: Mode, 2011 (als MP3 bei Amazon).

c) Ausschnitt aus: Pierre Boulez/John Cage: *Structures & Music for Piano*, Klavier: Pi-Hsien Chen und Ian Pace, Label: Hat Hut Records (hat(now)ART 175), 2011.

- *Structure 1a*
- *Music for Piano 47*

### **III) Aufgabenvorschläge/Ideen:**

Die Aufgabenvorschläge und Umsetzungsideen sind geeignet ab Klassenstufe 9, die Kompositionswerkstatt evt. auch früher.

#### **1) Einstieg:**

- Als Vorbereitung kann sich jede Schülerin und jeder Schüler 10 Minuten Zeit nehmen, um auf einem Zettel eine kurze schriftliche Definition des Begriffs „Kunst“ im Umfang von maximal drei Sätzen zu verfassen. Die Ergebnisse werden stichpunktartig an der Tafel gesammelt.
- In einer offenen Diskussion wird überlegt, ob es Thesen gibt, die sich widersprechen. Die Widersprüche werden jedoch nicht aufgelöst, sondern bleiben als der Kunst innewohnende Paradoxien stehen. Nach dem Abspielen der Hörbeispiele wird gemeinsam überlegt, welche der genannten Aspekte von Kunst auf das Gehörte zutreffen und welche nicht. Zutreffendes wird durch farbiges Unterstreichen markiert.  
(→Ausführungshinweise)

#### **2) Kompositionswerkstatt:**

- Versucht mit Hilfe von Zufallsoperationen (z.B. mit Würfeln oder Münzen), eine (kurze) eigene Partitur für 5 Radios zu entwerfen, an Hand der folgenden Ausgangsfragen:
  - Auf welche Weise können die Einsatzzeitpunkte und Dauern durch Zufallsoperationen bestimmt werden?
  - Wie können die Lautstärken durch Zufallsoperationen reguliert werden?

#### **3) 4'10 für 5 + x Radios:**

- Realisiert eine Aufführung des einfachen Konzepts "4'10 für 5 + x Radios". Vergleicht das Ergebnis mit der Interpretation des Stücks "Imaginary Landscape 4" von John Cage durch das SWR-Ensemble im Theaterhaus Stuttgart (→Ausführungshinweise).

#### **4) Aktualitätsbezug:**

- 1951 war an die heutige Vielfalt und Allgegenwart von audio-visuellen Medien noch nicht zu denken:
  - Diskutiert die Aktualität von *Imaginary Landscape No. 4*:
  - Versucht, das Konzept von *Imaginary Landscape No. 4* auf die Gegenwart zu übertragen: Welche Medien ließen sich heutzutage sinnvoll an Stelle von 12 Radios einsetzen?
  - Realisiert die Partitur von *Imaginary Landscape No. 4* oder zumindest einen Teil davon für eine (mediale) Besetzung eurer Wahl

## 5) Gegenüberstellung von Boulez und Cage:

- Hört Ausschnitte aus den *Structure pour deux pianos* von Pierre Boulez (1952) und der *Music for Piano* von John Cage (1952-56). Die *Structures* sind seriell total determiniert, wohingegen die *Music for piano* mit Hilfe von Zufallsoperationen komponiert bzw. konzipiert worden ist.
  - Diskutiert die ästhetischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von determinierter (serieller) und durch Zufallsoperationen entstandener Musik:
  - Was könnte eine Komponistin/einen Komponisten dazu bewegt haben oder heute noch dazu bewegen, mit Zufallsoperationen zu arbeiten?

Als praktische Hinführung zur Musik John Cages bietet sich auch das Konzept *Sculptures Musicales* (1989) an, eine didaktische Handreichung findet sich in Handschick (2012).

## IV) Ausführungshinweise:

**Zu Aufgabe 1):** Eine Berliner Schülergruppe der Klassenstufe 12 trug folgende Aspekte von Kunst zusammen. Sollten die Ergebnisse in der eigenen Schülergruppe weniger ergiebig sein, kann auch anhand dieser Sammlung diskutiert werden.

*Kunst ist dem Sinnlosen einen Sinn zu geben / Kunst ist ein ästhetischer Eindruck von etwas / Kunst ist Vermittlung / Kunst ist Übermittlung von Gefühlen und Geschichten / Kunst ist die Repräsentation von Wünschen / Kunst ist etwas, das einen berührt / Kunst ist die höchste Ausdrucksform von Gefühlen, Leidenschaften, Vorstellungen und Eindrücken / Alles kann Kunst sein / Kunst ist für die Sinne greifbar gemachte Sprache des Gefühls / Kunst ist Verstörung / Kunst ist nutzlos / Kunst ist zweckfrei / Kunst und Wissenschaften gehören zusammen / Kunst ist handwerkliches Können / Kunst ist die fieberhafte Beschäftigung mit etwas / Kunst ist die Fähigkeit, etwas auf besondere Weise wahrzunehmen / Kunst ist nur sinnvoll in sich selbst / Kunst ist Reflexion von Gefühlen / Kunst ist Reflexion der eigenen Wahrnehmungstätigkeit / Kunst lässt offene Fragen / Kunst ist Ungewissheit / Kunst ist die Frage nach Schönheit / Kunst ist die Veränderung der Wahrnehmung durch Veränderung der Hierarchien und der Perspektive / Kunst ist ein Verständigungssignal / Kunst heißt, sich Normen zu widersetzen.*

**Zu Aufgabe 3):** Die Gebrauchsanweisung und ein Arbeitsblatt finden sich umseitig.

**Zu Aufgabe 5):** Als vertiefende Vorbereitung für diese Diskussion eignen sich die Texte von Boulez (1972) und Ligeti (1960)

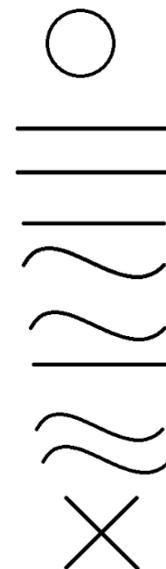
## 4'10 für 5 + x Radios

„4'10 für 5 + x Radios“ ist eine sehr einfache Möglichkeit, Musik aus der zufälligen Steuerung mehrerer Radios entstehen zu lassen. Das Stück ist für mindestens fünf bis beliebig viele Radios konzipiert. Besonders gut geeignet sind Radios mit Röhrenverstärker und stufenlosem Frequenzregler, Transistorradios gehen aber auch. Gearbeit werden kann sowohl mit Lang-, Mittel-, Kurz- als auch mit Ultrakurzwelleneinstellung. Am besten ist eine Mischung aus alledem.

Die anliegende Kopiervorlage bildet eine Einzelstimme für ein Radio, das von zwei Personen bedient wird. Eine Person übernimmt den Ein- und Ausschaltknopf, die andere den Frequenzregler. Für eine Version mit z.B. sieben Radios müssen also sieben Stimmen hergestellt werden und es werden 14 SpielerInnen benötigt. Eine Gesamtpartitur zu erstellen ist nicht notwendig, jedoch müssen die einzelnen Stimmen zeitlich synchronisiert werden. Dies geschieht entweder über eine Dirigentin oder einen Dirigenten, die die Fünf-Sekunden-Abschnitte anzeigt oder über Uhren. Alles was passiert, passiert nicht genau zum Zeitpunkt der Abschnittswechsel sondern irgendwann innerhalb der jeweiligen fünf Sekunden.

Die einzelnen Stimmen werden ausgewürfelt. Für jede Stimme wird 50 Mal – pro Fünf-Sekunden-Abschnitt einmal – gewürfelt. Die gewürfelten Zahlen werden in die kleinen Kästchen rechts unten innerhalb des jeweiligen Fünf-Sekunden-Abschnitts eingetragen. In den größeren Kasten können die rechts stehenden Symbole eingetragen werden.

- |   |           |   |
|---|-----------|---|
| 1 | bedeutet: | Radio einschalten.                              |
| 2 | bedeutet: | Hier verändert sich nichts.                     |
| 3 | bedeutet: | Die Lautstärke verändert sich beliebig.         |
| 4 | bedeutet: | Die Empfangsfrequenz verändert sich.            |
| 5 | bedeutet: | Lautstärke und Empfangsfrequenz verändern sich. |
| 6 | bedeutet: | Radio ausschalten.                              |

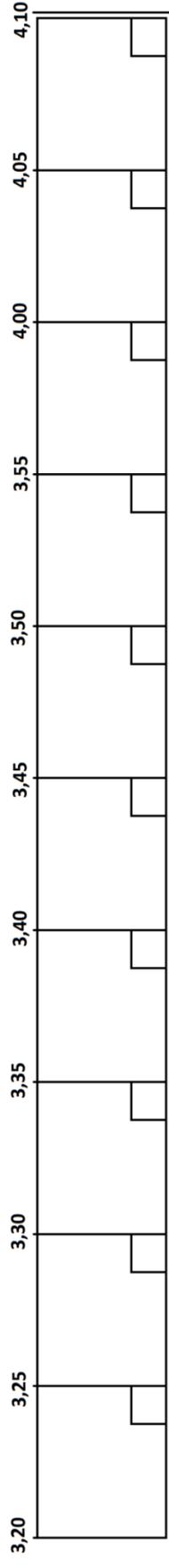
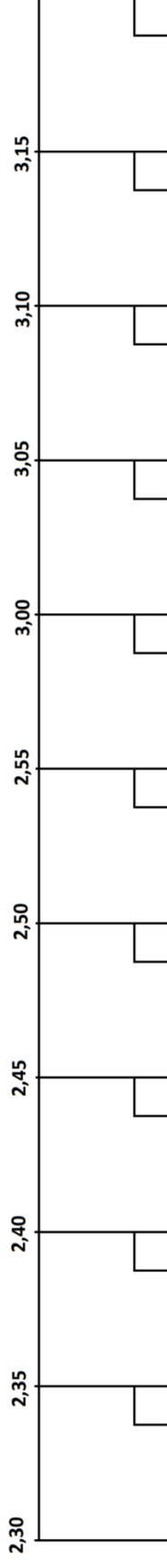
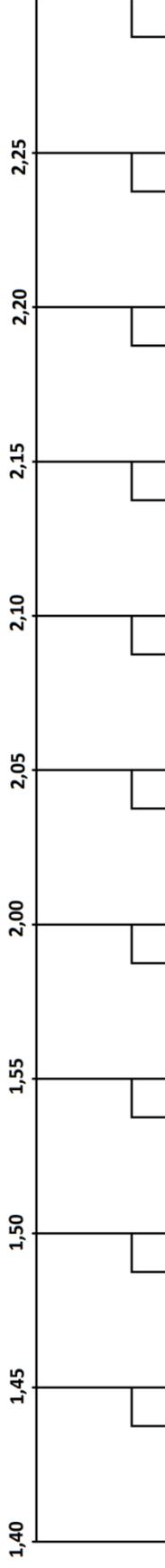
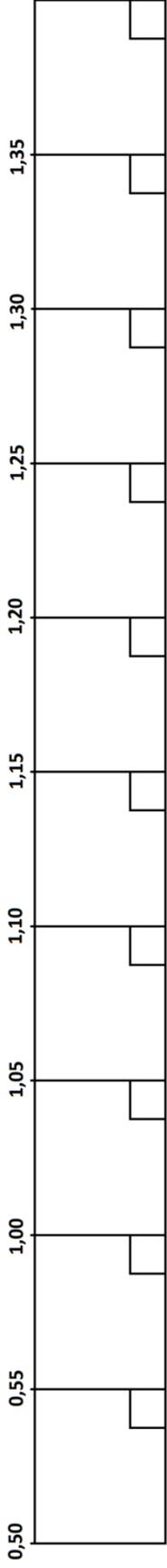
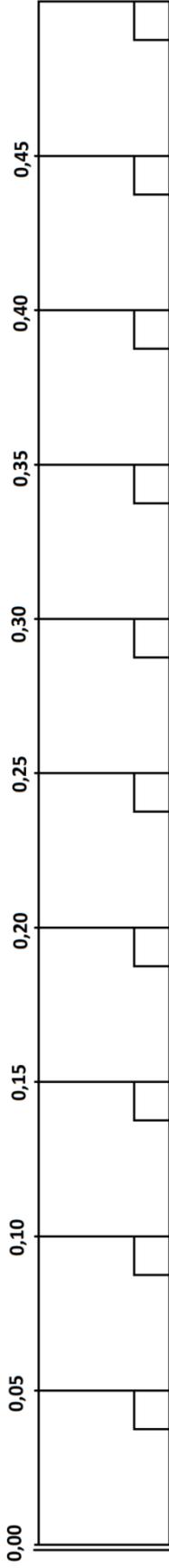


In den Abschnitten, die zwischen einer gewürfelten sechs und einer gewürfelten 1 liegen, sind alle anderen Zahlen bedeutungslos, weil das betreffende Radio ausgeschaltet ist. Zu Beginn des Stückes sind alle Radios ausgeschaltet. In welchem Fünf-Sekunden-Abschnitt ein Radio zum ersten Mal einsetzt, hängt davon ab, der wievielte Wurf eine eins war. Möglicherweise schweigen alle Radios am Anfang oder im Verlauf des Stückes längere Zeit.

Am Schluss werden alle Radios, die gerade spielen, genau bei 4'10 Minuten plötzlich ausgeschaltet.

# 4'10 für 5 + x Radios

Radiostimme Nr. \_\_\_\_\_



## **V) Literatur:**

### **1) Primärtexte:**

Boulez, Pierre (1972): »Alea«. In: Ders.: *Werkstatt-Texte*. Frankfurt a. M./Berlin: 100-112.

Boulez, Pierre/Cage, John (1997): »Dear Pierre – Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*. Hrsg. von Jean-Jacques Nattiez. Hamburg.

Cage, John (2011): *Silence. Lectures and writings*. London.

Cage, John (1999): »Komposition als Prozess (1958)«. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hrsg.): *Darmstadt-Dokumente. Internationale Ferienkurse für neue Musik*. (Musik-Konzepte Sonderband). München: 137-174.

Cage, John/Kostelanetz, Richard (1996): »A Conversation About Early Works for Radio and Tape«. In: Kostelanetz, Richard: *John Cage (ex)plain(ed)*. New York:58-78.

Cage, John (1995): *Silence. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl*. Frankfurt a. M.

Cage, John (1992): »Beschreibung des Kompositionsprozesses von ›Music of Changes‹ und ›Imaginary Landscape No. 4‹«. In: Ders.: *Anarchic Harmony*. Hrsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann. Mainz: 273-274.

Cage, John/Kostelanetz, Richard (1989): *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln.

Cage, John (1984): *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*. Berlin.

Ligeti, György (1960): »Wandlungen der musikalischen Form«. In: *die Reihe 7*. Hrsg. von Herbert Eimert. Wien: 5-17.

### **2) Sekundärtexte/Pädagogische Literatur:**

Handsick, Matthias (2012): »Klangskulpturen. SchülerInnen konzipieren und präsentieren eine Klang-Ausstellung nach John Cages ›Sculptures Musicales‹«. In: *Musik und Bildung*, Heft 3: 30-33.

Handsick, Matthias/Rüdiger, Wolfgang (2009): »Skulpturen aus Klang – Pädagogische Aspekte der Konzeptmusik John Cages«. In: Nimczik, Ortwin (Hrsg.): *Begegnungen. Musik – Regionen – Kulturen. Kongressbericht zur 22. Bundesschulmusikwoche in Stuttgart*. Mainz: 80-94.

Nimczik, Ortwin/Rüdiger, Wolfgang (1997): *Instrumentales Ensemblespiel. Übungen und Improvisationen – klassische und neue Modelle*. (Materialien zum Musikunterricht, Band 2). Regensburg.

Revoll, David (1992): *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*. München/Leipzig.

### **3) Diskographie:**

John Cage: *Music of Changes*, Klavier: David Tudor, Label: Hat Hut Records (hat(now)ART 173), 2012.

John Cage: *Imaginary Landscapes*, Ensemble Prometeo/Marco Angius, Label: Stradivarius, 2012 (als MP3 bei Amazon).

Pierre Boulez/John Cage: *Structures & Music for Piano*, Klavier: Pi-Hsien Chen und Ian Pace, Label: Hat Hut Records (hat(now)ART 175), 2011.

John Cage: *The Works for Percussion I* (inkl. *Imaginary Landscape No. 4*), Percussion Group Cincinnati, Label: Mode, 2011 (als MP3 bei Amazon).

John Cage: *Imaginary Landscapes*, Maelstrom Percussion Ensemble/Jan Williams, Label: Hat Hut Records (hat(now)Art 145), 2007.

John Cage: *Music for Piano 1-84*, Klavier: Sabine Liebner, Label: Neos, 2007.

#### **4) Links:**

Das *I Ging* in der Übersetzung von Richard Wilhelm (1924): <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1325/1>

John Cage spricht über »Silence« (Ausschnitt): <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>