

NO PURPOSE. SOUNDS.

Konzert 4

John Cage

26'1.1499", 57½", 1'5½", 1'½", 1'18", 1'14", 31'57.9864"

Iannis Xenakis

Herma, Mikka, Mikka-S

**CAGE** 100

Impressum

Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig e.V. [FZML]

Klavierhaus Fiech

Thomas Christoph Heyde

Nora Kristin Wroblewski, Hannah Voget, Sebastian Vaske

Thomas Heyde, Sebastian Vaske

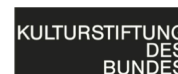
Martin Herms

Markus Klose

Dank an die MitarbeiterInnen des Klavierhaus Fiech für die Hilfe bei der Realisation dieses Konzertes. Wir danken außerdem der Edition Peters für die freundliche Bereitstellung der Partiturbeispiele.

John Cage: Christopher Felver, Laura Rajanen: Promo, Jan-Filip Ĺupa: Jens Ulrich Koch, Iannis Xenakis: Promo

gefördert durch die:



Herausgeber &
Veranstalter

Kooperationspartner

künstlerische Leitung

Texte

Redaktion

Mitarbeit

wissenschaftl. Beratung

Dank

Fotos

Kontakt

FZML

Kohlgartenstr. 24
04315 Leipzig

T: *49 (0)341.2 46 93 45

F: *49 (0)341.2 46 93 45

info@cage100.com

www.cage100.com

www.facebook.com/fzml.de

www.twitter.com/fzml

youtube.com/fzmlleipzig

Medienkooperationen: MDR, WDR, Edition Peters
Kooperationspartner: Schauspiel Leipzig, World Carillon Federation, Deutsche Glockenspielgesellschaft, The National Association of Composers, USA

No Purpose. Sounds.

Herzlich Willkommen zum vierten Konzert der CAGE100 Kammermusikreihe!

Von Juli 2012 bis Juli 2013 feiert das Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig [FZML] den 100. Geburtstag des Künstlers und Komponisten John Cage mit dem internationalen Kunst- und Musikfestival CAGE100.

Mit dem vierten Konzert der Kammermusikreihe wird nicht nur John Cage sondern auch ein weiterer Jubilar, Iannis Xenakis, anlässlich seines 90. Geburtstages geehrt.

Das Schaffen beider Künstler weist vielfältigste Verbindungen auf. Beide ließen sich immer wieder von philosophischen und mathematischen Verfahren leiten und ihr Schaffen hatte maßgeblichen Einfluss auf die Musik der Gegenwart. Während Cages Musik vorwiegend von verschiedenen Zufallsverfahren bestimmt ist, wendet Xenakis u.a. komplexe Wahrscheinlichkeitsrechnungen und stochastische Verfahren an – in beiden Fällen ist das musikalische Ergebnis bemerkenswert, was sich auch heute in der Gegenüberstellung im Konzert verdeutlichen wird.

Das Konzert ist eine Zusammenarbeit von CAGE100 mit dem Festival Stele 2012, das sich unter dem Titel »CHARISMA« an fünf Tagen dem Werk von Iannis Xenakis widmet.

Programm:

John Cage

26'1.1499"
for a String Player [1955]

enthält die Solostücke:
57½" for a String Player,
1' 5½" for a String Player,
1' ½" for a String Player,
1' 18" for a String Player,
1' 14" for a String Player.

31'57.9864"
for a Pianist [1954]

Iannis Xenakis

Herma
für Klavier [1961]

Mikka
für Violine Solo [1971]

Mikka-S
Für Violine Solo [1976]

Ausführende:

Jan Gerdes
[Piano]
Jan-Filip Ľupa
[Violoncello]
Laura Rajanen
[Violine]
Lars Burger
[Kontrabass]

John Cage

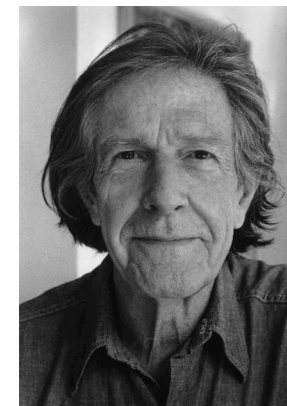
Das Œuvre John Cages kann mit Sicherheit als eines der komplexesten bezeichnet werden, das die Musikgeschichte je zu verzeichnen hatte und es enthält noch zahlreiche ungehobene Schätze. Seine über 300 Titel zählende Werkliste reicht von elektronischen, intermedialen und radiophonen Konzeptionen über performative, theatrale Werke bis hin zu Prosa, Lyrik und Film. Selbst seine Kammermusiken oder Orchesterwerke sprengen häufig formale Grenzen und stellen bereits bei ihrer Programmierung und Konzeption Musiker wie Veranstalter vor einige Herausforderungen. Den Umstand berücksichtigend, dass Cages Œuvre nicht etwa, wie vielfach angenommen nur eine Versuchsordnung darstellt, die mehr oder minder frei interpretiert werden kann, wendet sich die CAGE100 Kammermusikreihe »No Purpose. Sounds.« Werken zu, die zwar vielfältig miteinander kombinierbar, jedoch keinesfalls beliebig sind. Im Mittelpunkt der Kammermusikreihe, die in dieser (unvorhersehbaren) Form wohl einzigartig sein dürfte, stehen der Kompositionszyklus *The Ten Thousand Things*, das *Concert for Piano and Orchestra* sowie der *Atlas Eclipticalis*, die alle der mittleren Schaffensperiode von Cage zuzuordnen sind.

Sie erleben heute das vierte von insgesamt acht Konzerten der Kammermusikreihe »No Purpose. Sounds.«, die sich als eines von zahlreichen weiteren Ereignissen durch das gesamte einjährige Festival CAGE100 zieht. Jedes der einzelnen Konzerte wird dabei eine andere Versuchsordnung darstellen, was seine Stückauswahl, die Wahl der Interpreten und Dauer des Konzertes betrifft.

Der Titel dieser Konzertreihe leitet sich im Übrigen aus einem Ausspruch Cages ab, der auf die Frage eines Journalisten: »What ist the purpose of this experimental music?« (dtsh.: »Was ist die Absicht dieser experimentellen Musik?«) trocken mit nur drei Worten antwortete:

»No Purpose. Sounds.«

- John Cage, 1987 -



Programmablauf:

57½" [Cello]
1' 5½" [Cello]

Herma [Piano]

1' ½" [Kontrabass]

Mikka [Violine]

1' 18" [Cello]

Mikka-S [Violine]
1' 14" [Violine]

31'57.9864"
for a Pianist and string-
player [2012]
Dieses Stück, welches erst
am Konzertabend ent-
stehen wird, beinhaltet
eine Kombination aus:

31'57.9864" [Piano]
26'1.1499" [Violine]
26'1.1499" [Cello]
57½" [Kontrabass]
1' 5½" [Kontrabass]
1' 14" [Kontrabass]

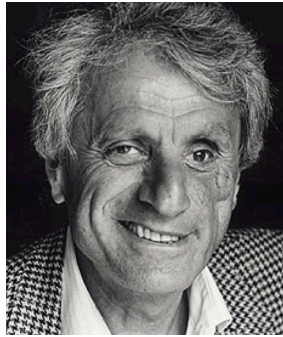
Iannis Xenakis

2012 ist nicht nur Jubiläumsjahr für John Cage, sondern auch ein runder Geburtstag für Iannis Xenakis. Grund genug Xenakis zu feiern gibt es allemal, war er doch ebenso wie Cage eine Ausnahmeerscheinung, dessen konzeptionelle Herangehensweise noch heute fasziniert.

1922 in Brăila, Rumänien, als Sohn griechischer Eltern geboren, erlebte Iannis Xenakis eine schwierige Kindheit und Jugend. Mit fünf Jahren verlor er seine Mutter, darauf folgten Jahre in einem griechischen Internat, schließlich der Beginn des Ingenieurstudiums in Athen und der zweite Weltkrieg. In seiner Aktivität im kommunistischen Widerstand wurde Xenakis von einer britischen Granate schwer getroffen. Er verlor sein linkes Auge, eine Narbe zog sich seitdem über seine linke Wange. 1947 wurde er von der konservativen griechischen Regierung gefangen genommen, konnte aber entfliehen und wurde daraufhin zum Tode verurteilt. Xenakis flüchtete über Italien weiter nach Paris.

Dort angekommen fand er einerseits Arbeit bei Le Corbusier, für den er bis 1959 arbeiten sollte¹, andererseits war er bemüht, sich kompositorisch weiterzuentwickeln. Hatte er sich bis dahin autodidaktisch mit Musik beschäftigt, begab er sich nun auf die Suche nach einem Lehrer. Nach kurzer Zeit bei Arthur Honegger und Darius Milhaud, traf Xenakis auf Olivier Messiaen. Im Gegensatz zu den Ersteren, sah Messiaen in Xenakis' unkonventioneller Herangehensweise und seinem Talent ein einzigartiges Potenzial und bestärkte Xenakis darin, seine mathematischen und architektonischen Kenntnisse in seinen Kompositionen anzuwenden, ohne dabei konventionelle Kompositionsprinzipien zu beachten.

Das erste Werk, bei dem er diesen Ansatz verfolgte war *Metastasis*². Darin verarbeitete er ein Erlebnis, das für sein gesamtes kompositorisches Schaffen elementar ist: das sich plötzlich ausbreitende Chaos, welches er auf Demonstrationen in Athen erlebte, der Wechsel von rhythmischen Parolen zu individueller Panik, sobald auf die demonstrierende Masse geschossen wurde.



¹ In dieser Zeit konnte er zunehmend auch als Architekt gestalterisch Einfluss nehmen. So entwarf er zum Beispiel Teile des Klosters La Tourette in der Nähe von Lyon, sowie den Philips Pavillon für die Brüsseler Weltausstellung 1958.



[Philips Pavillon]

² Was für Cage der Zufall, ist für Xenakis das Chaos: Bezeichnend ist auch, wie Xenakis den Grundgedanken von *Metastasis* beschreibt: »die Welt ist außerordentlich komplex, und wir können uns in ihr nur zurechtfinden, wenn wir auf die Methoden der Wissenschaft zurückgrei-

Das kompositorische Äquivalent des Chaos nannte Xenakis Klangwolke. Unter Klangwolken kann man unvorhersehbare, unüberschaubare Massen verstehen, in denen jeder Ton oder Klang unabhängig von den anderen besteht, die sich gleich gewöhnlicher Wolken in ihrer Form verändern können, ausdehnen oder zusammenziehen und die Dichte verändern. Das Orchester bildet somit eine Masse, in der jedes Orchestermitglied eine eigenständige Stimme spielt. Die Komposition der Klangwolke erfolgte als Ganzes. Gleich einer architektonischen Zeichnung entwickelte er grafisch die Ausdehnung und Dichte der Wolke. Nach Festlegung einiger Variablen berechnete er die einzelnen Elemente der Wolke mittels mathematischer Gesetzmäßigkeiten, wie der Normalverteilung von Wahrscheinlichkeiten³. Somit stellte Xenakis eine gewisse Unvorhersehbarkeit und Unabhängigkeit der Töne untereinander sicher. Kompositionen, die in dieser Art und Weise auf naturwissenschaftlichen Formeln und Erkenntnissen gebaut sind, waren neu. Xenakis begründete damit die »Stochastische Musik«.

Seinen architektonischen Hintergrund offenbart Xenakis in seinen Polytopen, die als multimediale Happenings verstanden werden können. Er nennt sie »Feiern des Lichts, der Bewegung und der Musik«. In seinem *Diatop* schließlich entwirft er auch noch den Raum, der semitransparent ist und somit die Grenzen zwischen innerem Spektakel und der Außenwelt verwischen lässt.

Xenakis lehrte an unterschiedlichen Universitäten, u.a. an der Indiana University und der Sorbonne und veröffentlichte theoretische Schriften. 1999 wurde er mit dem Polar Music Prize für sein Lebenswerk geehrt. 2001 starb Iannis Xenakis nach langjähriger Alzheimererkrankung in Paris⁴.

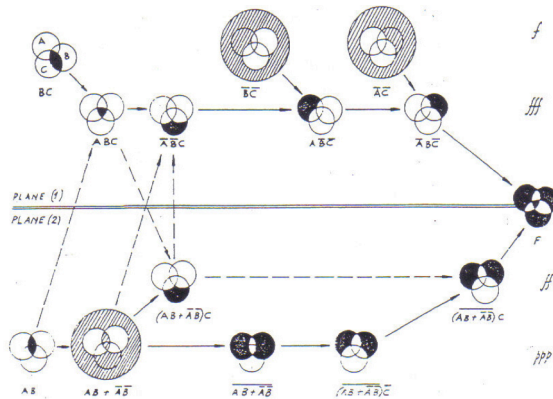
Am heutigen Abend stellen wir Stücke von Xenakis und Cage gegenüber. Eins ist sicher: es wird unvorhersehbar. Ein Fest des Indeterminismus!

³ Die Arbeit mit mathematischen Gesetzmäßigkeiten trieb er gewissermaßen ins Extrem, indem er ein Computerprogramm schrieb, in dem nur noch einige Variablen festgelegt werden müssen, damit der Computer eine Komposition berechnet. Mit Hilfe des Computers schrieb Xenakis zwischen 1956 und 1962 die ST-Stücke. An dem von ihm gegründeten CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales) entwickelte Xenakis außerdem das UPIC-Programm, welches grafische Kurven und Zeichnungen in Klänge und Klangabläufe übersetzt.

⁴ Ebenso wie John Cage, war Iannis Xenakis in der zeitgenössischen Musik über lange Zeit eine Randerscheinung, da er der vorherrschenden Seriellen Musik nicht entsprach. Dennoch waren sie keine Verbündeten – sie beschäftigten sich mit unterschiedlichen Aspekten der Nicht-Seriellen Musik. Das Thema der Unvorhersehbarkeit wiederum eint beide.

Herma

für Klavier Solo



[Abbildung einer grafischen Darstellung der für den Kompositionsprozess von Herma maßgeblichen logischen Operationen; entnommen aus Xenakis Monographie: *Formalized Music*]

Das 1961 fertig gestellte Stück »Hema« kann als Iannis Xenakis' erstes wichtiges Werk für Klavier angesehen werden und ist ein Musterbeispiel für die von Xenakis entwickelte »Symbolische Musik«.

Bei einer Internationalen Begegnung der Musik des Okzidents und des Orients, die 1961 in Tokio stattfand, lernt Xenakis den Pianisten und Komponisten Yuji Takahashi kennen, welcher ihn bald darauf mit einer Komposition beauftragt. Zu dieser Zeit beschäftigt sich Xenakis bereits mit der Logik, die allen musikalischen Kompositionen zugrunde liegt. In besonderem Maße beschäftigt ihn dabei die Frage, wie und in welcher Form Gesetzmäßigkeiten der Mengenlehre auf kompositorische Prozesse übertragen werden können.

In Herma wendet er schließlich die Erkenntnisse an, welche er aus seinen Überlegungen und Untersuchungen gewonnen hatte. Um mathematische Formeln und Gesetzmäßigkeiten in Musik zu überführen, definiert Xenakis das, was man traditionell als Tonskalen bezeichnen könnte, als Mengen von Tonhöhen und kombiniert diese nach den Prinzipien der Mengenlehre¹.

Wenngleich die Kompositionen Xenakis klar definierten mathematischen Gesetzmäßigkeiten folgen, hat er sich stets vorbehalten, sich nicht durch diese Axiome den kompositorischen Freiraum nehmen lassen und hat dementsprechend mitunter auch einzelne Töne unabhängig von den Regeln eingefügt.

Herma gilt unter Pianisten und Kennern als ein besonders schwieriges Stück. Noch bevor Xenakis die Partitur an Yuji Takahashi schickte, zeigte er sie einigen anderen Komponisten. Diese glaubten nicht, dass ein einziger Pianist das Stück aufführen könne. Als Xenakis Yuji Takahashi fragte, ob er die Partitur so spielen könne, entgegnete dieser ihm, dass sie zwar schwierig sei, aber nicht unspielbar. Nach drei Monaten Probezeit spielte Yuji Takahashi Herma zur Uraufführung am 02.02.1962 in Tokio.



[Ausschnitt aus Herma]

¹ Dazu legt Xenakis zunächst eine Gesamtmenge R fest, die aus allen auf dem Klavier spielbaren Tonhöhen besteht. Danach werden drei weitere Mengen A, B und C bestimmt, die Teilmengen der Menge R sind und jeweils aus etwas mehr als 20 Tonhöhen bestehen.

Zu Beginn der Komposition werden die Mengen R, sowie A, B und C, jeweils gefolgt von ihren Komplementärmen – ähnlich einem Thema in der Sonatensatzform – vorgestellt und dann, ähnlich wie in der Durchführung, logisch miteinander kombiniert. Dazu wendet Xenakis Operationen wie »Schnitt«, »Vereinigung« und »Komplement« an und bildet aus diesen heraus zwei mathematische Gleichungen, welche simultan gespielt werden sollen. Um die einzelnen Mengen an Tonhöhen gegeneinander abzugrenzen und auditiv erfahrbar zu machen, bildet Xenakis aus ihnen sogenannte Klangwolken. Die einzelnen Töne erklingen daher nicht nur unabhängig voneinander, sondern auch in unvorhersehbarer Weise und werden stringent durch die Mittel der Stochastik bestimmt.

Mikka

für Violine Solo

1971 schreibt Xenakis im Alter von 49 Jahren mit *Mikka*¹ seine erste Komposition für Solo-Violine. Obwohl er das Glissando² als Gestus schon seit langem als einen integralen Bestandteil seines musikalischen Vokabulars benutzt, ist *Mikka* sein erster Versuch, den aus dem Glissando resultierenden Effekt in die Melodieführung des Stückes konsequent einzubinden.



[Ausschnitt aus Mikka]

Diese gerade beschriebene kompositorische Entscheidung führt dazu, dass Xenakis den kompletten Klangraum, also den gesamte Ambitus der Violine in vollem Umfang ausschöpfen kann. Dadurch wird nicht nur der Zuhörer, sondern auch der Interpret dazu gezwungen, sich sowohl dem Klang als auch dem Instrument selbst auf eine andersartige und ungewohnte Weise zu nähern. Der Zuhörer wird durch die sich ständig in Bewegung befindende Melodielinie aufgefordert, alte strukturbedingte oder zielgerichtete Hörgewohnheiten abzulegen, um die Klängen unbefangen wahrnehmen zu können. Der Interpret wiederum wird durch die Melodielinie dazu gezwungen, für das Instrument neue Spieltechniken zu entwickeln, da aufgrund der ständigen Melodiebewegung keine traditionellen Fingerpositionen genutzt werden können und für die Griffhand somit kein Orientierungspunkt gesetzt werden kann. In diesem Sinn könnte das Stück als Etüde angesehen werden, da die technische Entwicklung des Interpreten durch Probe und Ausführung der Komposition virtuos herausgefordert werden.

¹ Mikka für Violine Solo trägt im Namen gleich eine zweifache Anspielung. Zum einen ist es dem Verleger von Xenakis Musik »Mica Salabert« gewidmet, wobei sowohl der Name der Komposition als auch der Vorname phonetisch gleich ausgesprochen werden. Zum anderen bedeutet »mikka«, angelehnt an das griechische Wort »μικρό«, soviel wie »klein« und bezieht sich damit auf sich selbst, da das Stück bei einer Gesamtdauer von knapp 4 min. relativ kurz gehalten ist.

² Bei der Spieltechnik »Glissando« werden Intervallsprünge durch eine kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe ausgefüllt. In den Komposition *Mikka* und *Mikka-S* verwendet Xenakis, um die Form und Geschwindigkeit des Glissandos zu bestimmen, probabilistische Modelle, die z.B. in der Berechnung und Beschreibung von Flugbahnen kleinster Elementarteilchen genutzt werden.

Mikka-S

für Violine Solo

Mikka-S wurde von Xenakis 1976 komponiert und kann als Pedant zu *Mikka* aufgefasst werden. In beiden Kompositionen ist die Technik des Glissando ein elementarer Bestandteil, jedoch ist *Mikka-S* erheblich schwerer zu spielen, als sein ohnehin schon komplexer Vorgänger. Xenakis ist immer darauf bedacht, sowohl konzeptionelle als auch technische Grenzen zu überwinden und fügt der bereits bekannten Struktur einer oszillierenden Melodielinie noch eine weitere ebenfalls glissandierende Melodielinie hinzu.

Der Interpret wird in diesem Stück also vor die beinahe unüberwindbare Aufgabe gestellt, zwei gleichzeitig stattfindende Glissandi in entgegengesetzten Richtungen auszuführen.



[Ausschnitt aus Mikka-S]

Indem Xenakis das »Vibrato« also die geringfügige Veränderung der Frequenz in den Spielanweisungen zu *Mikka* und *Mikka-S* unterbindet, wird in beiden Kompositionen ein metallischer Klang evoziert, auch wenn dieser durch Spieltechniken wie »Ponticello« [auf dem Steg spielend] oder »Tremolo« [lat. tremere=zittern] variiert und aufgelockert wird.

Das Pedant zu *Mikka* trägt im Titel die Erweiterung »S« und bezieht sich damit wahrscheinlich auf den Vornamen des Verlegers Mica Salabert, dem auch dieses Stück gewidmet ist.

10.000 Things

Tao produced the One,
The One produced the two,
The two produced the three,
And the three produced the ten thousand things.

(Lao Tzu, *The Way of Lao Tzu* – wörtliche Übersetzung aus dem Chinesischen von Wing-Tsit Chan)

Ende der 1940er Jahre setzte sich John Cage verstärkt mit den philosophischen und religiösen Lehren des fernen Ostens auseinander. Die faszinierende Wirkung, die insbesondere der Zen-Buddhismus aber auch die Spiritualität des Hinduismus auf ihn ausübten, hatte sowohl mittelbar als auch unmittelbar Auswirkung auf seine künstlerische Arbeit; ja sie beeinflussten wohl auch entscheidend Cages Überlegungen, alles Subjektive, Gewohnte und Intentionale aus dem Kompositionsprozess herauszulösen und den Zufall als strukturierendes Element für seine Kompositionen einzusetzen. In einem Brief an Pierre Boulez, den Schirmherren des Festivals CAGE100, äußert er sich 1951 euphorisch: »I freed myself from what I had thought to be freedom, and which actually was only the accretion of habits and tastes.« Als Ergebnis entsteht mit *The Ten Thousand Things* eine Werkreihe, in der die Kompositionen mit der exakten Länge ihrer Spieldauer betitelt werden. Alle Stücke der Reihe sind miteinander kombinierbar und können ganz oder nur teilweise sowie in variabler Besetzung gespielt werden. Cage konzipierte diese Stücke so, dass Sie niemals abgeschlossen sind, sich bei jeder Aufführung stetig verändern und immer »work in progress« bleiben. Jede Aufführung wird durch diese Konzeption zu einem einmaligen und unwiederholbaren Ereignis.

Die Bezeichnung *The Ten Thousand Things* wurde posthum in der Rezeption von Cages Oeuvre eingeführt; er selbst hat zu Lebzeiten diese Stücke nicht unter diesem Begriff subsumiert. Die Bezeichnung erfolgte aber nicht willkürlich.

Das Dao brachte die Einheit hervor | aus der Einheit gingen die Gegensätze hervor | aus den Gegensätzen je ein Drittes | aus diesem Dritten alle Welt. (Lao Tzu, *The Way of Lao Tzu* – sinngemäße Übersetzung aus dem Chinesischen von Dr. Hilmar Alquiros) Lao Tzu ist ein legendärer chinesischer Philosoph (ca. 6. Jh. v. Chr.) und gilt als Begründer des Taoismus. Der hier abgebildete Aphorismus ist der Lao Tzu zugeordneten Schrift *Tao Te Ching* entnommen. Der Begriff Tao (bzw. *Dào* 道) kann wörtlich mit »Weg« übersetzt werden und wird im *Tao Te Ching* für die Umschreibung einer transzendenten, höchsten Wirklichkeit und Wahrheit verwandt. Mit der Zahl 10.000 wird in der fernöstlichen Philosophie und Religion die Vielfältigkeit der Welt und damit gleichsam das Unendliche und das Göttliche umschrieben.

In den Vorbereitungen zu neuen Kompositionen hatte sich Cage ein Kompositionsverfahren ausgedacht, in welchem er eine bestimmte Anzahl rhythmische Phrasen (Phrases) derart proportionierte, dass diese sich in weitere unabhängige Teile (Units) gleicher Länge gliedern ließen, wodurch auch jede kleinste Einheit zu einer kompletten und unabhängig aufführbaren Komposition wurde. Indem sowohl die kleinsten Einheiten als auch größere Gruppen oder die gesamte Komposition sich durch die ihr immanenten rhythmischen Strukturen miteinander kombinieren ließen, entstand eine Werkreihe die in einer Myriade (griechisch für 10.000) verschiedener Formen spielbar wurde.

Unter Zuhilfenahme des I Ging Münzorakels entwarf Cage eine Struktur von 13 Perioden, deren einzelne Phraseneinheiten {3,7,2,5,11,14,7,6,1,15,11,3,15} nochmals in jeweils ihrem Zahlenwert entsprechende Teile gegliedert werden können (3 = 3 Teile, 7 = 7 Teile usw.). Jeder dieser einzelnen Teile besteht wiederum aus 100 Takten gleicher Rhythmisierung, sodass die Summe dieser durch den Zufall bestimmter 13 Perioden 100 ist. Es sollte demnach für jede Komposition eine Kombination von 100x100=10.000 Takten erreicht werden. Cage beschrieb dies folgendermaßen in seinem Text *45' For a Speaker*: »It just happens that the series of numbers which are the basis of this work add up to 100x100 which is 10.000« [...] »That is pleasing, momentarily: The world, the 10.000 things.«

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass Cage sich des spirituellen wie philosophischen Kontextes dieser Zahl vollkommen bewusst ist. Zeitweilig hatte er sogar den Plan gefasst, nur noch (solange ihn keine Auftragsarbeiten zu einer Unterbrechung zwingen würden) auf diese Art und Weise zu komponieren. Auch wenn Cage von diesem Vorhaben wieder abrücken musste – da jedes Stück mit der gigantischen Anzahl von 10.000 Takten hätte komponiert werden müssen – hat er die rhythmische Struktur in immer wieder unterschiedlich gekürzter Weise für alle Stücke der Werkreihe übernommen. Obwohl Cage weiterhin die Anzahl von 100 Takten pro Periode in 100 Ereignisse/Schläge (Beats) pro Periode abgeändert hatte, erreichte er die Zahl 10.000 auch in den längeren Stücken wie *26'1.1499"* und *27'10.554"* nicht.

Die Stücke der Werkreihe sind: *34'46.776" For a Pianist* [1954], *31'57.9864" For a Pianist* [1954], *26'1.1499" For a String Player* [1955] und *27'10.554" For a Percussionist* [1956]. Im Rahmen dieser Werkreihe sind ebenfalls bekannt: *six short pieces for a string player* [1953], von denen 5 Stücke – *57 ½" For a String Player*, *1'1/2" For a String Player*, *1'5 ½" For a String Player*, *1'14" For a String Player* und *1'18" For a String Player* – von Cage in die Komposition *26'1.1499"* eingearbeitet wurden. Außerdem sind noch zwei nicht vollendete Werke für Magnetband [1953?] und für Stimme [1953?] bekannt.

26'1.1499" | 57½" | 1'½" | 1'5 ½" | 1'18" | 1'14"

for a string player

Diese Stücke von Cage sind für Streicher konzipiert und können von jedem 4-saitigen Instrument sowie einer beliebig großen Anzahl an Interpreten gespielt werden. Sie stellen äußerst hohe Anforderungen an die Ausführenden, nicht nur was die virtuose Beherrschung des eigenen Instruments sondern auch was das Lesen der Partitur betrifft. Auch während der Aufführung ist eine spontane Auffassungsgabe unabdingbar, da der »Notentext« permanent in Korrespondenz zur Zeit gelesen werden muss. Cage hat, wie schon die Titel innerhalb der Werkreihe erahnen lassen, die Stücke nicht in Takte, sondern in Zeiteinheiten von Sekunden unterteilt. Darüber hinaus wird die Stimmung des Instruments stetig verändert und es werden außerdem noch verschiedene, frei wählbare Klangquellen im Verlauf der Stücke eingesetzt.

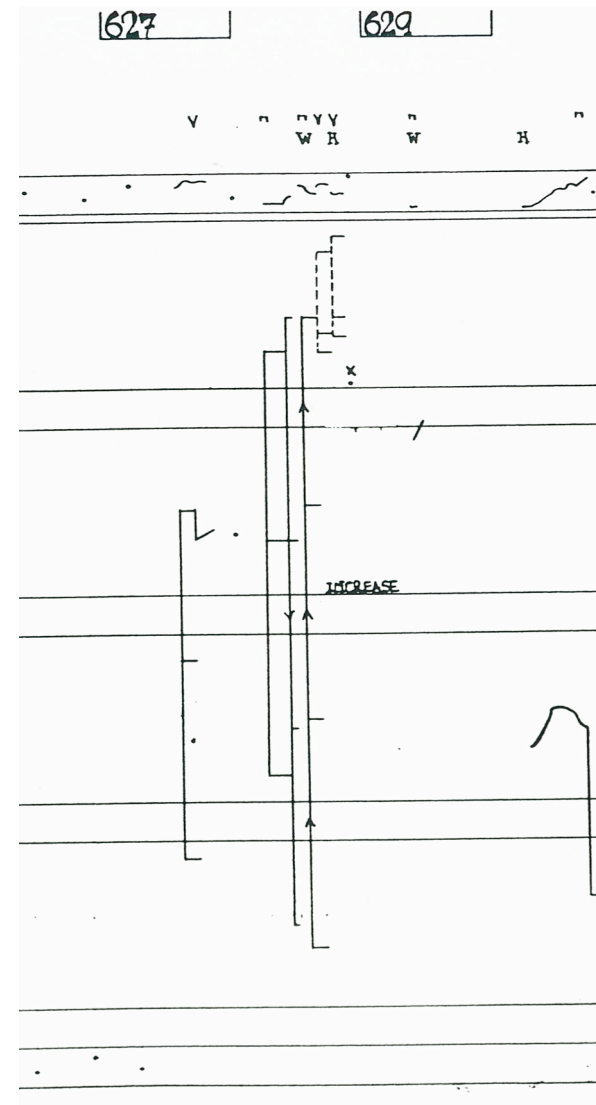
Als ersten Versuch im Rahmen des gewaltigen Kompositionsvorhabens *The Ten Thousand Things* komponierte Cage 1953 sechs kleine Stücke für Violine. Nachdem er 1954 von seiner Europatournee zurückgekehrt war und schon Alterationen seiner Konzeption vorgenommen hatte (wie z.B. die Änderung von 10.000 Takten in die gleiche Anzahl an Ereignissen/Schlägen [Beats]), entschloss er sich ein Werk für Streichinstrument(e) zu realisieren, das in der Länge an die beiden schon abgeschlossenen Kompositionen *31'57.9864" For a Pianist* und *34'46.776" For a Pianist* heranreicht. Die strukturelle Einteilung in einzelne Phraseneinheiten wurde in verkürzter Form beibehalten {3,7,2,5,11}. Da jede Phraseneinheit in ihrem Zahlenwert entsprechende Teile gegliedert werden kann, hat Cage aus den sechs kurzen Stücken für Violine fünf ausgewählt und Sie als einzelne Teile der Phraseneinheit mit dem Zahlenwert 5 ins Stück integriert {3,7,2,5 = 57 ½" + 1'1/2" + 1'5 ½" + 1'14" + 1'18",11}.

26'1.1499" wurde am 15. Oktober 1955 von Harold Coletta, dem diese Komposition gewidmet ist, auf einer Viola in Kombination mit *31'57.9864" for a pianist* und *34'46.776" for a pianist* uraufgeführt.

Um den Notentext nachvollziehen zu können, muss man im Gegensatz zur hochkomplexen Anlage und zum virtuoseren Spielvermögen nicht einmal Noten lesen können. Cage hat für dieses Stück eine Notenschrift entwickelt, die eine intuitive Herangehensweise ermöglicht.

[Abb. 2]

Im oberen Bereich ist die Dauer in Sekunden angegeben. Die Buchstaben sind Anweisungen, in welcher Form der Bogenstrich ausgeführt werden soll. V = konventioneller Bogenstrich auf-, ↘ = abwärts; H = Bogenstrich mit dem Haar, F = extremes sul tasto (auf dem Griffbrett), N = ordinario (normaler Bogenstrich). Die Anweisungen stehen mit anderen Angaben für die Richtung in Verbindung, z.B.: FN = näher am Griffbrett als gewöhnlich, NF = eher »normal« als am Griffbrett. W = col legno (mit der Holzseite des Bogens zu streichen), B = extremes ponticello (auf dem Steg).



[Abbildung 2: Ausschnitt aus *26'1.1499"*]

Trotz Cages integrativen Vorgehens bei der Komposition von *26'1.1499"* sind alle fünf inkorporierten kleineren Stücke für Streicher als für sich stehende vollwertige Kompositionen zu verstehen und werden in den kammermusikalischen Konzerten auch als solche behandelt und können in Kombination mit *26'1.1499"* sowie mit den anderen Werken aufgeführt werden.

Darunter befindet sich der Abschnitt, der die Anweisungen für die Stärke des Bogendrucks enthält, wobei Notation im oberen Bereich wenig Druck und im unteren starker Druck bedeuten, was dem Spektrum von pianissimo bis fortissimo entspricht. Die vier breiten Abschnitte stehen für die vier Saiten des Instruments (z.B. E-A-D-G). Je nach Position der Graphiken ist ein höherer oder tieferer Ton zu spielen. Harmonien werden durch gepunktete Linien angezeigt und kleine Pfeile weisen auf die Richtung hin, in welcher die Griffolge der Töne ausgeführt werden soll. Ist kein Pfeil eingezeichnet, ist dies abhängig von der Interpretation des Aufführenden. Die Stimmung des Instruments befindet sich in stetiger Wandlung, was durch decrease (tiefer) und increase (höher) angezeigt wird. Unter den Bereichen, welche die Saiten anzeigen, sind noch zwei Abschnitte eingetragen, wobei im oberen Teil durch graphische Notation Geräusche eingetragen sind, die auf dem Korpus des Instruments auszuführen sind. Im unteren Teil hingegen sind Klänge notiert, die mittels einer anderen beliebigen Klangquelle erzeugt werden sollen.

31'57.9864"

for a pianist

Im Herbst 1954 wird Cage zusammen mit David Tudor¹ zu den *Donaueschinger Musiktagen* eingeladen und ist im Zuge dessen damit beauftragt worden, ein neues Stück für zwei Klaviere zu komponieren. Cage nutzt diese Gelegenheit, um das Repertoire, welches im Rahmen der zu Anfang beschriebenen Werkreihe *10.000 Things* entsteht, zu erweitern. Das Ergebnis seiner Arbeit ist daher nicht einfach eine Komposition für zwei Klaviere, sondern zwei einzelne Stücke *34'46.776" for a pianist* und *31'57.9864" for a pianist*, die – wie es für die Werkreihe *10.000 Things* typisch ist – separat oder zusammen sowie in Kombination mit anderen Stücken aufgeführt werden können und nach ihrer Spieldauer benannt sind².

Beide Stücke sind für präpariertes Klavier geschrieben und gehören damit zu den letzten großangelegten Werken die Cage für dieses besondere Instrument, das er salonfähig gemacht hat, schreiben wird.

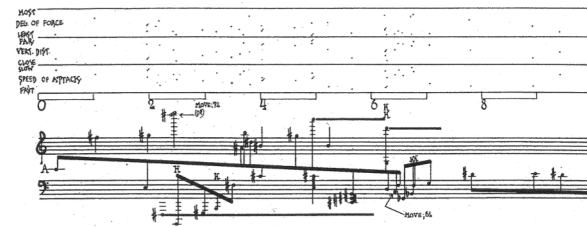
Im Unterschied zu vorangegangenen Werken beschreibt Cage in den Spielanweisungen nicht im vollen Umfang die Art und Weise, wie das Klavier zu präparieren ist, sondern gibt nur noch die zu präparierende Saite in Zusammenhang mit jeweils verschiedenen Materialgruppe an. Als Material stehen dem Pianisten frei wählbare Gegenstände folgender Gruppen zur Verfügung: Metall | Holz | Kleidung, Faser oder Gummi | Plastik, Glass oder Knochen | Andere Gegenstände und frei wählbare Objekte. Auch die Höhe und Platzierung der Gegenstände auf der Saite bleibt als interpretatorischer Freiraum dem Pianisten überlassen, so dass der Klang des Instrumentes zu jeder Aufführung variiert und jedes Konzert damit zu einem niemals wiederkehrenden singulärem Klangereignis wird. Weiterhin wird diese variable Ereignishaftigkeit noch durch den Umstand unterstützt, dass die Präparationen während der Aufführung vom Pianisten verändert werden sollen, was im Notentext durch die Anweisung »Move« gekennzeichnet ist.



[David Tudor und John Cage, ca. 1960]

¹ David Tudor [*1926, †1996] war ein herausragender Pianist und ein Pionier im Bereich der elektronischen Musik. Cage und Tudor lernten sich Anfang der 50er Jahre kennen und seitdem verband sie eine langjährige Freundschaft und fruchtbarbare Zusammenarbeit. Tudor hatte auch zu Pierre Boulez dem Schirmherrn von CAGE100 eine enge Verbindung; so spielte er z.B. 1950 die amerikanische Erstaufführung von Boulezs Klaviersonate Nr. 2.

² Sobald mehrere Stücke der Werkreihe miteinander kombiniert werden, ändert sich der Titel des Stücks unter Berücksichtigung der Dauer und der aufführenden Instrumente, so dass heute das Werk »31'57.9864" for a pianist and string-player« aufgeführt wird.



[Ausschnitt aus *31'57.9864" for a pianist*]

Im obigen Ausschnitt, in dem die ersten 8 Sekunden der Komposition zu sehen sind, wird deutlich, wie hoch die Anforderungen des Stücks an die Virtuosität des Pianisten sind und wie viel Vorbereitungs- und Probenzeit im Vorfeld benötigt werden.

In den obersten 3 Zwischenräumen sind durch Punkte jeder Note innerhalb der normalen Notation der Klavierstimme verschiedene Spielintensitäten bzw. die Art des Anschlags und damit auch die spezifische Dynamik für jede Note zugeordnet. Im ersten Zwischenraum wird das Maß an Kraft angegeben, welches beim Anschlag verwandt werden soll, [je höher der Punkt gesetzt ist, desto stärker der Anschlag]. Im mittleren Zwischenraum ist die vertikale Distanz des Anschlags angegeben [je höher der Punkt, desto weiter die Distanz]. Der unterste Zwischenraum bezeichnet die Geschwindigkeit des Anschlags [je höher der Punkt, desto langsamer der Anschlag].

Zwischen den Notensystemen der Klavierstimme finden sich ebenfalls Punkte und Graphiken, die Geräusche bezeichnen, die der Pianist zusätzlich erzeugen muss³. Als weitere Spielangaben finden sich immer wieder Buchstaben, die ebenfalls Spieltechniken beschreiben. So stehen bspw. »K« und »H« dafür, ob die Note auf der Klaviatur gespielt wird, oder ob die Saite innerhalb des Klaviers gezupft werden soll. Der Rhythmus der Noten wiederum ergibt sich direkt aus ihrer Schreibweise. So werden Noten mit Hälsen so kurz wie möglich gespielt. Sind zwei Punkte über dem Notenkopf eingezeichnet, ist der Abstand zwischen diesen Punkten die Dauer der Note. Ist die Note durch eine horizontale Linie verlängert, so wird sie bis zum Ende der Linie ausgehalten.

John Cage widmete *31'57.9864" for a pianist* dem Ehepaar Paul und Vera Williams. Paul [*1894 † 1980] war ein angesehener Architekt und Vera [*1927] ist eine sehr bekannte Kinderbuchautorin und Illustratorin in Amerika.

Im Sommer 1954 wurde Cages bisheriger Wohnsitz abgerissen, woraufhin er zusammen mit David Tudor und einigen anderen Freunden in die Gate Hill Cooperative Community in Stony Point, New York, einzog. Diese Kommune wiederum wurde von Paul und Vera Williams mitbegründet. Das Ehepaar lebte gemeinsam mit seinen drei Kindern und anderen Absolventen des Black Mountain Collage - an dem auch Cage unterrichtet hatte - in dieser Kommune. Anhand der gesammelten Korrespondenz Cages ist zu sehen, dass zwischen dem Ehepaar und Cage ein reger Gedankenaustausch stattgefunden hat.

³ Es wird zwischen 3 Geräuscharten unterschieden: Geräusche die im Inneren des Klavierkorpus erzeugt werden | Geräusche die außen am Klavierkorpus erzeugt werden | Geräusche die durch versch. Gegenstände (z.B. Pfeifen

Jan-Filip Ľupa (Cello) studierte an der *Robert-Schumann-Hochschule* Düsseldorf und an der *Guildhall School of Music & Drama* in London. Von 2006 bis 2007 war Jan-Filip Ľupa Stipendiat der *Kunststiftung NRW* in der *Internationalen Ensemble Modern Akademie*. Seitdem spielt er regelmäßig als Gastmusiker mit *Ensemble Modern*, *musikFabrik* und verschiedenen kleineren Ensembles, unter anderem bei der *Biennale di Venezia*, *musica Strasbourg*, dem *Lucerne Festival*, den *Salzburger Festspielen*, im *Festspielhaus Hellerau*, *Kwai Tsing Theatre Hong Kong*, *Radialsystem Berlin*, sowie in einigen Produktionen für den *Hessischen Rundfunk* und den *WDR*. Als Solist widmet sich Jan-Filip Ľupa insbesondere dem Repertoire der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.



Violoncello:
Jan-Filip Ľupa

Laura Rajanen studierte in ihrer Heimat Finnland, in Frankreich, Berlin, Weimar und Köln. Sie konzertierte bei zahlreichen Festivals, wie den *Schwetzingen SWR Festspielen*, den *Sommerlichen Musiktagen Hitzacker*, dem *Festival International de Santander* (Spanien), dem *Emilia Romagna Festival* (Italien) und dem *Kuhmo Chamber Music Festival* (Finnland). Laura Rajanen ist Gründungsmitglied der *Berliner Chamber Players*, sowie des Jazz Streichquartetts *Juno String Quartet*. Neben ihren kammermusikalischen Tätigkeiten ist sie auch bei der *Kammerakademie Potsdam* und dem *Ensemble Resonanz* zu Gast. Sie war für acht Jahre Stimmführerin der zweiten Geigen des *European Union Chamber Orchestra* und tritt dort regelmäßig als Solistin auf.



Violine:
Laura Rajanen

Jan Gerdes studierte Klavier und Schlagzeug in Hannover und Detmold und besuchte Meisterkurse bei Pianisten wie Anatol Ugorski, Halina Czerny-Stefanska und Edith Picht-Axenfeld. Er spielte internationale Konzerte, darunter auch Uraufführungen u.a. von Werken von Sidney Corbett, Peter Gahn und Markus Bongartz und arbeitete mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm und Peter Ruzicka zusammen. 2004 gründete er mit dem Elektronikkünstler Thomas Andritschke das Improvisations-Kompositions-Duo *EROL*. Die Musiktheater-Plattform *solosymphonie-productions* ist ein Projekt mit dem Schauspieler Michael Fuchs zur Entwicklung innovativer Programme. Jan Gerdes lebt in Berlin und unterrichtet Klavier an der Universität Potsdam.



Piano:
Jan Gerdes

Lars Burger studierte Politikwissenschaft, Philosophie und Musikwissenschaft in Berlin und Bayreuth und Kontrabass an der *UdK Berlin* bei H. Jablonski und Prof. R. Zepperitz. Er spielte außerdem zeitgenössische Musik bei Prof. Friedrich Goldmann im *Boris-Blacher-Ensemble*, in der experimentellen Klasse bei Prof. Dieter Schnebel und mit Enno Poppe im *Ensemble Mosaik*. Lars Burger war Mitglied der *Zeitgenössischen Oper Berlin* und ist häufiger Gast bei der *Kammerakademie Potsdam*, *Ensemble Resonanz*, *Kammerensemble Neue Musik Berlin* und dem *Modern Art Ensemble*. Zurzeit spielt er am *Berliner Ensemble*, ist Mitglied im *Nuevo Mundo Chamber Orchestra*, sowie dem *Wolf Ferrari Ensemble* und unterrichtet an Berliner Musikschulen.