

HAPPY NEW EARS

**Silvester – Orchesterkonzert
29. & 30. Dezember 2012**

WERKE VON
JOHN CAGE, LUCIANO BERIO UND JOHN ZORN

SCHIRMHERR: PIERRE BOULEZ

A graphic consisting of five horizontal lines, resembling a musical staff, with the word 'CAGE' and the number '100' overlaid on it.

CAGE 100

HAPPY NEW EARS

Herzlich Willkommen zum Silvesterkonzert im Rahmen von CAGE100!

Von Juli 2012 bis August 2013 feiert das Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig [FZML] den 100. Geburtstag des Künstlers und Komponisten John Cage mit dem internationalen Kunst- und Musikfestival CAGE100. Das nach einem Zitat von John Cage mit »HAPPY NEW EARS« betitelte Silvesterkonzert bildet dabei den Abschluss der Feierlichkeiten und Auseinandersetzungen mit dem Schaffen des Künstlers in diesem Jahr und ist gleichzeitig Auftakt des internationalen Teils von CAGE100, der ab Mitte März in über 50 Städten weltweit stattfindet und im August 2013 nach Leipzig zurückkehrt.

In der prinzipiell sehr ernsthaften Arbeit am Werk von John Cage im Rahmen der musikalischen Schau CAGE100, darf und muss – zumal zum Jahreswechsel – die äußerst humorige Seite des Künstlers nicht zu kurz kommen. Da sich die Tradition der Silvesterkonzerte zunehmend auf Beethovens 9. Sinfonie, musikalische Potpourris bei Sekt und Kaviar oder das besinnliche Lauschen barocker Motetten beschränkt (obwohl die persönliche Vor- und Rückschau eines jeden Einzelnen wohl deutlich komplexer ist), hält HAPPY NEW EARS manche Überraschung bereit. Zwar gibt es auch in diesem Konzert »Potpourris« zu hören, ebenso wie folkloristische Klänge dargeboten werden, ja, es wird auch gesungen; der Sound aber, wird aber wohl ein anderer sein: einer, der offene, neue Ohren verlangt ...

In diesem Sinne wünschen wir, das Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig [FZML], Ihnen, unserem treuen und neuen, neugierigen und mutigen Publikum:

HAPPY NEW EARS

Programm:

John Cage
Concert for Piano and Orchestra
[1957/58]

Luciano Berio
Folk Songs
[1964]

John Zorn
for your eyes only
[1989]

Ausführende:

Walter Hilgers
[Dirigent]

Jan Gerdes
[Klavier]

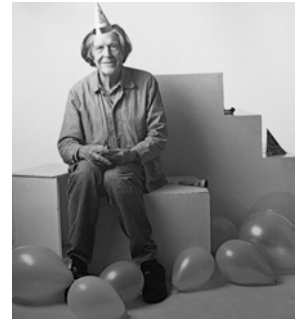
Leslie Leon
[Mezzosopran]

CAGE100 Orchestra

John Cage wurde am 5. September 1912 in Los Angeles geboren und starb am 12. August 1992 in New York.

Er gilt als einer der wichtigsten und einflussreichsten Komponisten des 21. Jahrhunderts. Neben seinem kompositorischen Schaffen beschäftigte er sich u.a. auch als Maler und galt als ausgewiesener Pilzexperte. Sein Œuvre umfasst Arbeiten, die als Schlüsselwerke des 21. Jahrhunderts in kompositorischer wie musiktheoretischer Hinsicht gelten und entscheidenden Einfluss u.a. auf Happening- und Fluxus-Bewegung hatten. Cage absolvierte ein geisteswissenschaftliches Studium am Pomona College. Zu seinen Kompositionslehrern zählten unter anderem Henry Cowell und Arnold Schönberg.

Ende der 1930er Jahre lernte Cage den Choreografen und Tänzer Merce Cunningham kennen, der später auch sein Lebens- und Arbeitspartner wurde. Cage arbeitete in seiner ersten Schaffensperiode viel mit präpariertem Klavier sowie Schlaginstrumenten, bevor er sich Anfang der 1950er Jahre (beeinflusst u.a. durch den Zen-Buddhismus) indeterminierten Zufallsverfahren zuwandte – sei es anhand von Sternkarten, dem Orakelbuch »I Ging«, Holzmaserungen oder computergestützten Verfahren. Cage lernte bereits Ende der 1940er Jahre Pierre Boulez auf einer Europatournee kennen, mit dem ihn später ein enger Briefwechsel verband. Seinen auch für die europäische Avantgarde-Bewegung folgenreichen Durchbruch in Europa erlebte er mit seiner Musik gegen Ende der 1950er Jahre. In den folgenden Jahren entwickelte Cage eine rege Reisetätigkeit, die er bis in seine letzten Lebensjahre aufrecht erhielt. Cage, der u.a. Mitglied der National Academy und des Institute of Arts and Letters der USA war, hinterließ einen gewaltigen Nachlass, der bisher noch nicht vollständig erforscht ist. Seine oft über das kompositorische hinausweisenden künstlerischen Kompositionen haben bereits zu Lebzeiten eine Vielzahl von Künstlern und Geisteswissenschaftlern inspiriert.



[John Cage]

Concert for Piano and Orchestra

Die großangelegte, Elaine de Kooning gewidmete Komposition *Concert for Piano and Orchestra* entstand 1957-58 und wurde am 15. Mai 1958 in New York mit David Tudor am Piano und Cages Freund Merce Cunningham als Dirigent uraufgeführt. Anders als sonst bei orchestralen Werken üblich, gibt es für diese Komposition keine Gesamtpartitur, denn jede einzelne Stimme des Orchesters kann auch als Solo oder in beliebiger Kombination mit den anderen Instrumenten des Orchesters aufgeführt werden. Je nachdem, welches Instrument oder welche Instrumentengruppen zusammenspielen, ändert sich der Name des Stücks beispielsweise in *Solo for Cello*, oder in *Concert for Piano, Trumpet, Violoncello and Bass*.

Seit dem 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.«

Mit *Music of Changes* vollendete Cage 1951 seine erste Komposition, die ausschließlich auf den Zufallsoperationen des I Ging Buches basiert. In den darauffolgenden Jahren erforscht Cage intensiv weitere Möglichkeiten des Komponierens anhand verschiedenster Zufallsoperationen und legt dann sieben Jahre später mit *Concert for Piano and Orchestra* eine Art Kompendium vor, welches alle von ihm bis dato entwickelten Möglichkeiten des Komponierens unter Verwendung verschiedenster Zufallsoperationen enthält.

Elaine de Kooning [1918 - 1989] war eine bekannte, amerikanische Künstlerin und Kunstkritikerin. Sie gilt im Bereich der bildenden Kunst als eine Vertreterin des abstrakten Expressionismus und übte als Autorin, Kunstprofessorin und wache Beobachterin der so genannten »New York School« einen großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Kunst in den USA aus.



[Selbstportrait der Künstlerin, 1944]

Das **I Ging** bzw. Yi Jīng 易經 oder Zhouyi 周易 [→siehe Rückseiten des Programmheftes] wird auch als »Buch der Wandlungen« bezeichnet. Die Sammlung von Strichzeichnungen und Sprüchen zählt zu den ältesten klassischen chinesischen Texten und wurde in der westlichen Zhou-Dynastie verfasst. Es wird Fürst Dan von Zhou 周公旦, Fuxi 伏羲, König Wen von Zhou 周文王 und Konfuzius zugeschrieben.

Einhergehend mit dieser diffizilen Forschungsarbeit, entwickelt Cage immer neue Arten einer zum Teil hochgradig kreativen Notation. Die neu entstehenden, formalen und musikalischen Zusammenhänge finden so auch visuell ihren Ausdruck in seiner Komposition.

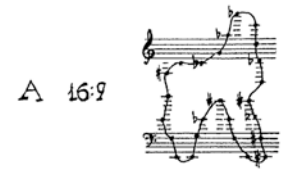
So enthalten alleine die Noten für den Pianisten innerhalb von 63 Seiten 84 verschiedene Arten von Notationen [siehe Abbildungen 1-4]. Die einzelnen Notationselemente können, Spielweise und Dauer betreffend, meist frei interpretiert werden. Manchen Notationselementen gehen aber auch erklärende Spielanweisungen voraus, die ähnlich der Legende einer Landkarte aufführungspraktische Hinweise für die einzelnen Abschnitte enthalten.

Für den Buchstaben A [Abb. 1] beispielsweise lautet Anweisung: »Following the perimeter, from any note on it, play in opposite directions in the proportion given. Here and elsewhere, the absence of indications of any kind means freedom for the performer in that regard.«

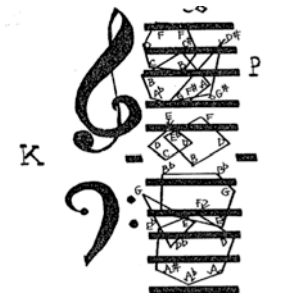
Sinngemäß: »Folge dem Umriss einer jeden Note, spiele Sie in entgegengesetzter Richtung in den gegebenen Proportionen. Hier und anderswo bedeutet das Fehlen von Hinweisen jeglicher Art Freiheit für den Interpreten.«

Für die Buchstaben AY [Abb. 3] lautet die Anweisung: »Graph music. $\frac{1}{10}$ inch squared: Time unit. Numbers within are of tones that may complete their appearance within any amount of time area given them by graph. Vertical graph is frequency, the treble and bass areas mobile as indicated.«

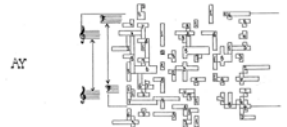
Sinngemäß: »Graphische Musik. $\frac{1}{10}$ Zoll im Quadrat: Zeiteinheit. Die Zahlen innerhalb des Quadrats sind Töne, die innerhalb des Zeitraums auftreten können, der ihnen von der Zeichnung vorgegeben ist. Die vertikalen Grafiken bezeichnen die Frequenz, die hohen und tiefen Bereiche beweglich wie angegeben.«



[Abb. 1: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]



[Abb. 2: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]



[Abb. 3: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]



[Abb. 4: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]

[Abb. 5: Ausschnitt aus *Solo for Trumpets in E Flat, F, D, C, and B Flat*]

Eine weitere Besonderheit der Komposition ist, dass Cage trotz des individuellen Entscheidungsfreiraums, der den einzelnen Musikern zur Verfügung steht, die Möglichkeit freistellt auch einen Dirigenten einzusetzen.

Das inzwischen legendäre *Concert for Piano and Orchestra* hat zahlreiche Künstler und auch Wissenschaftler inspiriert. So z.B. die Informatiker Benny Sluchin und Mikhail Malt, die ein Computerprogramm entwickelt haben, das den Musikern bei der Interpretation des Werkes unterstützen soll. Ebenfalls interessant sind die Forschungen von Homei Miyashita und Kazushi Nishimoto, welche, inspiriert durch Cages raffinierte Notationen im *Concert for Piano and Orchestra*, eine auf Temperatursensoren und Midi-Schnittstellen basiertes, experimentelles Live-Setup entwickelt haben.

Die **Noten der Orchesterinstrumente** sind etwas konventioneller angelegt als die des Klaviers. Sie bestehen jeweils aus 12-16 Seiten und jede Seite besteht wiederum aus 5 Notensystemen [vgl. Abb. 5]. Diese Notensysteme können nun, analog der Vorgehensweise beim Klavier und im Rahmen der vorausgehenden Spielanweisungen frei interpretiert werden. Jedoch definiert Cage in eben jenen Spielanweisungen eine entscheidende Grundvoraussetzung: Es müssen bei der Interpretation des Notentextes so viele verschiedene Spieltechniken wie möglich angewandt werden.

Die Funktion des Dirigenten in Cages Werk

Wird die Komposition ohne Dirigenten aufgeführt, so ist im Vorfeld des Konzertes eine bestimmte Aufführungsdauer zu vereinbaren. Die Musiker müssen sich dann einer Stoppuhr bedienen, die zu Beginn der Aufführung gestartet wird. Ist für das Konzert allerdings ein Dirigent vorgesehen, so hat dieser zum einen die eher ungewöhnliche Aufgabe, die zeitliche Einteilung des Werkes gestisch zu choreografieren; zum anderen kann er aber auch in seiner klassischen Funktion Einfluss auf die Spielgeschwindigkeit des Orchesters ausüben.

Luciano Berio wurde 1925 in dem kleinen Ort Oneglia an der ligurischen Küste in Italien geboren. Da sowohl sein Vater, als auch sein Großvater als Organist und Komponist arbeiteten, war die Musik bereits in seiner Kindheit unmittelbarer Bestandteil seines Lebens. Berio bekam schon mit jungen Jahren Klavierunterricht und trat schon als Jugendlicher als Pianist auf. Seine Karriere am Klavier wurde jedoch abrupt beendet, als er sich 1944, dem ersten Tag nach seinem Eintritt in die Armee, mit einem Gewehr an der Hand verletzte. Nach Kriegsende begann er deshalb ein Kompositions- und kein Klavierstudium am Mailänder Konservatorium. Dort lernte er 1949 die später weltberühmte amerikanische Sängerin Cathy Berberian kennen, die er 1950 heiratete und mit der er zeitlebens, auch nach der Scheidung 1964, immer wieder zusammen arbeitete. Nach Abschluss seines Studiums in Mailand reiste Luciano Berio in die USA um bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood zu lernen.



[Luciano Berio]

Zurückgekehrt aus Amerika, begann Berio vorerst als freier Mitarbeiter für die italienische Rundfunkanstalt RAI zu arbeiten, bis er 1955 zusammen mit Bruno Maderna das »Studio di Fonologia Musicale« gründete, das – vergleichbar mit dem IRCAM in Paris oder dem Studio des WDR in Köln – der Forschung und Entwicklung elektroakustischer Musik diente. Zugleich wollten Berio und Maderna auch den weltweiten Austausch fördern und luden internationale Komponisten in das Studio ein. Neben Henri Pousseur kam unter anderem auch John Cage, der während seines Aufenthaltes im November 1958 *Fontana Mix* schrieb. Da das Studio Teil der RAI war, wurde es auch zur Produktion von Radiosendungen genutzt. So kam es, dass Berio und Maderna in den Jahren von 1955 bis 1975 über 40 Hörspiele produzierten. Forschung und Austausch waren für den Kosmopoliten Berio elementare Bestandteile seines Arbeitens. So leitete er z.B. die elektroakustische Abteilung des IRCAM und gründete 1956 die Zeitschrift »Incontri Musicali« und 1987 das *Tempo Reale* in Florenz (ein Zentrum für Live-Elektronik, welches er bis zu seinem Tode im Jahre 2003 leitete). Mit der aus heutiger Sicht einzigartigen, zwölfteiligen Fernsehreihe „C'è musica e musica“ [dtsch. Es gibt Musik und Musik] gelang es ihm ein breiteres Publikum für zeitgenössische Musik zu öffnen.

In ihr spricht nicht nur Berio selbst über Musik, es kommen auch einige der bekanntesten Komponisten seiner Zeit wie Stockhausen, Cage, Milhaud und Boulez zu Wort. Zeitlebens war Berio das eigene Schaffen ebenso wichtig, wie die grundsätzliche Vermittlung zeitgenössischer (künstlerischer) Positionen – nicht nur in der Musik sondern ebenso in Literatur und Philosophie. Er lehrte an verschiedenen Institutionen in den USA, wie in Tanglewood oder an der Juilliard School in New York, hielt aber auch eine Professur für Dichtung an der Harvard University inne. Diese Offenheit ist auch für Berios Kompositionen charakteristisch. Sein Schaffen ist fern jedweder avantgardistisch-individualistischen Isolation: Historische Einflüsse der (Musik)geschichte, der Literatur oder des Theaters sind für Berio nicht abgelebte und abgelegte Vergangenheit, die man unbefragt hinter sich lässt, sondern ein Becken voll von Erfahrungen und ein Strom von Einflüssen, der stets in die Gegenwart hineinreicht. Dies drückt sich auch in seinen Kompositionen aus, die häufig von Zitaten und Anspielungen durchzogen sind. Besonders beispielhaft ist hierfür der dritte Satz aus *Sinfonia* (1968-69): Hier lässt er das Orchester eine Bearbeitung des dritten Satzes aus Mahlers 2. Sinfonie spielen, während gleichzeitig acht verstärkte Stimmen unter anderem Texte Samuel Beckett rezitieren. Kunstvoll verwebt er außerdem Zitate von Schönberg, Webern, Brahms, Pousseur, Hindemith und auch von sich selbst zu einer komplexen musikalischen Collage.

Seine musikalische Vielseitigkeit, aber auch eine ganz andere kompositorische Seite, zeigt Berio im beeindruckenden Werkzyklus der *Sequenze*, an dem er zwischen 1958 bis 2002 immer wieder arbeitete. Nicht stilistische Komplexität, sondern die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten von Soloinstrumenten werden hier ausgeleuchtet und stellen Generationen von angehenden Spitzenmusikern immer wieder vor Herausforderungen. Berios souveränes und überreiches Spiel mit musikalischen Materialien, mit Formen und Formaten und sein Umgang mit den Wechselwirkungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie sein Wille »Verschiedene Kulturen gemeinsam sprechen zu lassen«, dies wird auch heute Abend in den *Folk Songs* zu erleben sein.



[Cathy Berberian und Luciano Berio]

Cathy Berberian [1925 - 1983] war eine amerikanische Sängerin und Komponistin. Sie war insbesondere für ihre Interpretationen zeitgenössischer Stücke bekannt von unter anderem Luciano Berio, John Cage (*Aria*), Bruno Maderna, Henri Pousseur und Igor Stravinsky. Auch für die Interpretation von Werken Monteverdis und die Aufnahme von Beatles-Songs wird sie geschätzt. Neben den *Folk Songs* schrieb Berio auch *Circles* (1960), *Sequenza III* (1965) und *Recital I (for Cathy)* (1972) für Cathy Berberians Stimme.

Folk Songs

für Mezzosopran und sieben Instrumente

Die *Folk Songs* sind eine Sammlung von elf Liedern, die von Luciano Berio sowohl rhythmisch, als auch harmonisch bearbeitet wurden und deren schriftliche oder musikalische Ursprünge in ganz verschiedenen Ländern liegen. Sie sind der Mezzosopranistin Cathy Berberian gewidmet, Berios zeitweiser Ehefrau und steten musikalischen Begleiterin.

Berio, der Berberians intelligente Interpretationen und künstlerischen Fähigkeiten außerordentlich schätzte, legte die Messlatte für zukünftige Sängerinnen mit der Aussage »Cathy hatte bei der Aufführung der *Folk Songs* elf verschiedene Stimmen. Wenn ich das Werk heute aufführe, benutzte ich zwei oder drei Sängerinnen, die sich die Stücke aufteilen.« allerdings recht hoch, auch wenn seine Aussage vor allem ein Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der Lieder ist.

Die Auseinandersetzung mit Volksmusik ist ein häufig wiederkehrendes Element in Berios Schaffen: Schon zu Studienzeiten komponierte er *Tre canzoni popolari* (1946/47), 1968/69 schrieb er *Questo vuol dire che*, welchem ein Tonband mit hauptsächlich osteuropäischer nasaler Vokalmusik zu Grunde liegt und in den 1970er Jahren beschäftigte er sich mit den melodischen Grundlagen von volkstümlicher Musik und wendete diese auf Kompositionen wie *E vo'* (1972) und *Cries of London* (1973) an.

Der Umgang mit dem Ursprungsmaterial ist gleichwohl ein individueller und künstlerischer, der allen volkstümelnden oder romantisch-verklärten Pathos verbannt. »It is not my intention to preserve the authenticity of a folk song. My transcriptions are analyses'« [dtsch.: »Es ist nicht meine Intention die Echtheit eines Volksliedes zu bewahren. Meine Transkriptionen sind Analysen.«]

1. Black is the colour...
USA [Englisch]

2. I wonder as I wander...
USA [Englisch]

3. Loosin yelav...
Armenien [Armenisch]

4. Rossignolet du bois
Frankreich [Französisch]

5. A la femminisca
Italien [sizilianischer Dialekt]

6. La donna ideale
Italien [ligurischer Dialekt]

7. Ballo
Italien [Altitalienisch, 13. Jh.]

8. Motettu de tristura
Italien [sardischer Dialekt]

9. Malurous qu'o uno fenno
Frankreich [Langue d'oc]

10. La fiolaire
Frankreich [Langue d'oc]

11. Azerbaijan Love Song*

*Cathy Berberian hat dieses Lied von einer Schellackplatte abgehört und transkribiert, ohne jedoch Kenntnisse der aserbajdschanischen Sprache zu besitzen – Berio hat es bewusst bei dieser »Übersetzung« belassen.

Luciano Berio bearbeitete und untersuchte Volksmusik auf sehr unterschiedlichen Ebenen. Mal arbeitete er mit Texten, mal mit folkloristischen Melodien. Auch in den *Folk Songs* ist Berios Begriff des Volksliedes sehr weit gefasst. Die ersten beiden Stücke sind zum Beispiel Kompositionen von John Jacob Niles, einem Folksänger und Komponisten aus Kentucky und entstammen keiner direkten folkloristischen Tradition. *Black is the colour* leitete Niles zwar von einem schottischen Volkslied ab, nahm aber bereits selbst große Veränderungen vor.

The image shows the beginning of the musical score for 'Black is the colour'. It features three staves: Viola, Voice, and Arpa. The Viola part starts with a solo marked 'mf, sempre alla corda'. The Voice part begins with the lyrics 'black black black is the'. The Arpa part provides a rhythmic accompaniment. Performance instructions include 'rall.', 'con movt.', 'sempre ppp e alla punta', and 'pp lascia vibrare sempre'. A tempo marking of '♩ = 72' is also present.

[Beginn von »Black ist he colour« mit Bratschen-Solo]

Auch In *I wonder as I wander* verarbeitete bereits Niles drei Zeilen des Liedes eines Straßen-Mädchens kompositorisch weiter. *La donna ideale* und *Ballo* sind Neukompositionen Berios auf Grundlage von sizilianischen Texten. Sie sind Teil der zu Studienzeiten komponierten *Tre canzoni popolari* [dtsh. *Drei Volkslieder*]. Mit *Malorous qu'o un fenno* und *Lo fiolaire* bearbeitete Luciano Berio zudem zwei von Joseph Canteloubes *Chants d'Auvergne*, während er beim *Azerbaijan Love Song* die Frage der Überlieferung der Inhalte (die bei Mythen, Märchen und Volksliedern immer auch eine Frage des Blickwinkels des Erzählers und seiner Zuhörer ist) durchaus ins Absurde steigert. So verstand in diesem Falle die Zuhörerin, Cathy Barberian, nicht einmal die Originalsprache jenes Liedes, das sie an Berio überlieferte.

The image shows a musical score for the 'Azerbaijan Love Song'. It features six staves: Clarinet, Viola, Violoncello, Bass, Voice, and Arpa. The Clarinet, Viola, and Violoncello parts have a rhythmic, repetitive pattern. The Bass part has a similar pattern. The Voice part has the lyrics 'yar teho-lo - xò mò dish ma nò-màs'. The Arpa part provides a rhythmic accompaniment. A tempo marking of '♩ = 72' is also present.

[Ausschnitt aus dem *Azerbaijan Love Song*]

Das Interpretieren, Umdeuten, Verweisen; das Erkennen der Fortschreibungen ebenso wie der Brüche in den Weltgeschichten; das Auslesen und Auslegen des Symbolischen, das die Dinge durchdringt, dies verbindet Berio mit einem anderen großen Italiener, Umberto Eco. Beide verband eine lebenslange Freundschaft, die sich auch dadurch befruchtete, dass Berio ebenso wie Eco die Kunst der musikalischen und literarischen Hermeneutik, also der Frage nach der Auslegung von Texten und musikalischen Inhalten, immer wieder ins Zentrum seines Schaffens rückte.

Das Arrangement der Instrumente der *Folk Songs*, die heute in ihrer ersten, von Berio für Mezzosopran und sieben Instrumente niedergelegten Fassung zur Aufführung kommen, ist keinesfalls liedbegleitendes Beiwerk, gilt Berio doch als einer der herausragenden Komponisten des 20. Jahrhunderts auch in Bezug auf Instrumentierung und Orchestrierung. Laut Berio erfüllt das Ensemble eine andere, wichtige Funktion: es soll sowohl die kulturellen Wurzeln, als auch die Aufführungsgeschichte eines jeden Liedes betonen und kommentieren. Diese Wurzeln stehen dabei nicht nur für die ethnische Herkunft der Lieder, sondern auch für die Geschichte ihrer authentischen Verwendung.

1. Black is the color

Black is the color
Of my true love's hair,
His lips are something rosy fair,
The sweetest smile
And the kindest hands;
I love the grass whereon he stands.

I love my love and well he knows,
I love the grass where on he goes;
If he no more on earth will be,
'Twill surely be the end of me.
Black is the color, *etc.*

3. Loosin yelav

Loosin yelav ensareetz
Saree partzòr gadareetz
Shegleeg megleeg yeresov
Pòrvetz kedneen loosni dzov.
Jan a loosin
Jan ko loosin
Jan ko gòlor sheg yereesen
Xavarn arten tchòkatzav
Oo el kedneen tchògatzav
Loosni loosov halatzvadz
Moot amberi metch mònadz.
Jan a loosin, *etc.*

5. A la femminisca

E Signuruzzu miù faciti bon tempu
Ha iu l'amanti miù'mmezzu lu mari
L'arvuli d'oru e li ntinni d'argentu
La Marunnuzza mi l'av'aiutari.
Chi pozzanu arrivòri 'nsarvamentu
E comu arriva 'na littra
Ma fari ci ha mittiri du duci paroli
Comu ti l'ha passatu mari, mari.

2. I wonder as I wander

I wonder as I wander out under the sky
How Jesus our Savior did come for to die
For poor orn'ry people like you and like I,
I wonder as I wander out under the sky.

When Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall
With wise men and farmers and shepherds and all,
But high from the Heavens a star's light did fall
The promise of ages it then did recall.

If Jesus had wanted of any wee thing
A star in the sky or a bird on the wing
Or all of God's angels in Heav'n for to sing
He surely could have had it 'cause he was the king.

4. Rossignolet du bois

Rossignolet du bois,
Rossignolet sauvage,
Apprends-moi ton langage,
Apprends-moi-z à parler,
Apprends-moi la manière
Comment il faut aimer.

Comment il faut aimer
Je m'en vais vous le dire,
Faut chanter des aubades
Deux heures après minuit,
Faut lui chanter: 'La belle,
C'est pour vous réjouir'.

On m'avait dit, la belle,
Que vous avez des pommes,
Des pommes de renettes
Qui sont dans vot' jardin.
Permettez-moi, la belle,
Que j'y mette la main.

Non, je ne permettrai pas
Que vous touchiez mes pommes,
Prenez d'abord la lune
Et le soleil en main,
Puis vous aurez les pommes
Qui sont dans mon jardin.

6. La donna ideale

L'omo chi mojer vor piar,
De quattro cosse de'e spiar.
La primiera è com'el è naa,
L'altra è se l'è ben accostumaa,
L'altra è como el è forma,
La quarta è de quanto el è dotaa.
Se queste cosse ghe comprendi
A lo nome di Dio la prendi.

8. Motettu de tristura

Tristu passirillanti
Comenti massimbillas.
Tristu passirillanti
E puita mi consillas
A prongi po s'amanti.

Tristu passirillanti
Cand' happess interrada
Tristu passirillanti
Faimi custa cantada
Cand' happess interrada.

10. Lo fiolaire

Ton qu'èrè pitchounèlo
Gordavè loui moutous,
Lirou lirou lirou ...
Lirou la diri tou tou la lara.

Obio n'ò counoulhèto
É n'ai près un postrou.
Lirou lirou, *etc.*

Per fa lo biroudèto
Mè domond' un poutou.
Lirou lirou, *etc.*

E ièu soui pas ingrato:
En lièt d'un nin fau dous!
Lirou lirou, *etc.*

7. Ballo

La la la la la la ...
Amor fa disviare li più saggi
E chi più l'ama meno ha in sé misura
Più folle è quello che più s'innamora.

La la la la la la ...
Amor non cura di fare suoi dannaggi
Co li suoi raggi mette tal cafura
Che non può raffreddare per freddura.

9. Malurous qu'ò uno fenno

Malurous qu'ò uno fenno,
Maluros qué n'ò cat!
Qué n'ò cat n'en bou uno
Qué n'ò uno n'en bou pas!
Tradèra ladèrida rèro, *etc.*

Urouzo lo fenno
Qu'ò l'omé qué li cau!
Urouz inquéro maito
O quèlo qué n'ò cat!
Tradèra ladèrida rèro, *etc.*

Wenn künstlerische Unruhe sich kreativ in einer Person Bahn bricht und dabei die Kunstproduktion wie bei **John Zorn** als eine Reflektionsfläche nicht nur der eigenen, sondern auch der Erlebniswelt der Gesellschaft begriffen wird, dann neigt der Augenzeuge schnell zu festgefahrenen Urteilen. John Zorn der Musiker, Komponist, Labelmacher und verbaler Rundumschläger ist solch ein Unruhiger, einer, der ebenso breite Zustimmung wie Ablehnung provoziert. Dabei sind es nicht nur seine recht umstrittenen Thesen, wie z.B. die zur »Radical New Jewish Culture« (der Forderung nach einer explizit jüdischen Musiksprache), auch sein virtuoser Umgang mit Stilen und Formen, sein manchmal rauer, gar brutaler und manchmal ganz leichter, virtuoser Ton spaltet die Musikwelt – wenngleich von allen Seiten immer auch Anerkennung für sein Können mitschwingt.

Geboren 1953 in New York, erlernte er früh das Klavier-, Flöten und Gitarrenspiel. Bereits während seines Saxophonstudiums am Webster College in Missouri fühlte er sich stark zur Neuen Musik hingezogen, wandte sich alsbald aber ebenso intensiv experimentellen Formen des Jazz zu. Ohne seine Ausbildung zu vollenden, tauchte er Mitte der 1970er Jahre in die Musikszene von New York City ein, wo er sich schnell einen Namen als genialistischer Musiker, Arrangeur und Komponist machte. Seine Arbeiten, die leichthändig Filmmusik, Free Jazz, Neue Musik, Hardcore und jüdische Folklore verschmelzen, sind oft collagenartig angelegt, ohne dass ihnen aber Oberflächlichkeit oder gar musikalischer Eklektizismus nachzusagen wäre. Seine überschäumende, urbane Kreativität liest sich an der beeindruckenden Zahl seiner Projekte ab. Neben legendären Bandprojekten wie *Naked City*, *Painkiller* und *Masada*, veröffentlichte er zahllose Tonträger in denen er sich immer wieder neu definiert, aber auch einzelnen Genres wie dem Jazz, Hardcore oder der Neue Musik maßgebliche Impulse verlieh. Er gründete das höchst erfolgreiche Label *Tzadik*, schrieb Filmmusiken und komponierte Werke für bedeutende Orchester und Ensembles und gilt als einer der gefragtesten Musiker weltweit. Zorns Oeuvre gleicht dem Abbild einer brodelnden Metropole, die nie verstummt und sich unablässig neu dem Beobachter erklärt.



[John Zorn]

for your eyes only

Noch bis in die 1990er Jahre galt in der mitteleuropäische Avantgarde-Szene als zumindest nicht vollumfänglich ernst zu nehmen, wer in verrauchten Clubs spielte, jenseits des gehobenen Feuilletons oder in einschlägigen Neue Musik Fachzeitschriften besprochen wurde oder gar kommerzielle Filmmusik machte. Dass neben der europäischen Avantgarde der sogenannten *Zweiten Wiener Schule* u.a. auch in Russland und den USA Anfang des 20. Jahrhunderts neue und innovative Musikzentren entstanden, die ganz eigene (Avantgarde)Traditionen entwickelten, die sich bis heute fortschreiben, und dass der eurozentristische Blick möglicherweise doch recht eingeengt war, wird auch hierzulande zunehmend klar. Auch John Zorn, dessen sprunghafte Wechsel zwischen den Stilen charakteristisch für seine Musik sind, steht in einer durchaus logischen Tradition der amerikanischen Musik, die u.a. bei Charles Ives beginnt, der schon kurz nach der Jahrhundertwende verschiedene Stile mischt und musikalisch mehrere Orchester gegeneinander antreten lässt.

Für *for your eyes only* wendete John Zorn die von ihm entwickelte Methode der »file card composition« [dtsch.: »Karteikartenkomposition«] an. Dafür notiert er zuerst Kompositionsschnipsel auf Karteikarten (das können Zitate aus bereits bestehenden Kompositionen sein, aber auch Neukompositionen), schließlich bringt er die Karten in eine Reihenfolge und formt somit die eigentliche Komposition. Bei einer solch collagenhaften Art der Komposition ist es besonders wichtig die richtige Geschwindigkeit und Dauer der einzelnen Fragmente zu finden, damit der Zuhörer jedes einzelne Fragment individuell begreifen kann, während die ganzheitliche Wirkung der Komposition erhalten bleibt. Im Fall von *for your eyes only* orchestrierte Zorn diese Aneinanderreihung innerhalb nur einer Woche, täglich zehn bis zwölf Stunden lang, während nebenbei alte Folgen der Krimiserie *Hawaii Fünf Null* im Fernsehen liefen.

Er hat diese Arbeit jedoch in durchaus zwiespältiger Erinnerung: »It was an intense process – one I don't want to go through again«. [dtsch.: »Es war ein intensiver Prozess – einer, den ich nicht noch einmal durchmachen will«.]

[Ausschnitt aus *for your eyes only*]

John Zorns Kompositionsansatz ist von der »Jump Cut« Technik Jean-Luc Godards inspiriert, welchen er mit seinem Stück *Godard* bereits 1986 ehrte. Der Prozess der Karteikartenkomposition hat einen sehr filmischen Charakter und kann somit auch als Montage im Sinne einer Filmmontage verstanden werden. John Zorn setzt dabei die »Jump Cuts« musikalisch um, was sich in einem steten Überraschungseffekt ausdrückt, der mit jedem neuen Fragment eintritt.

Dies von John Zorn eingesetzten musikalischen Techniken, sind auch für die Musiker eine Herausforderung: sie müssen nicht nur eine Vielzahl von Stilen, wie Cartoon-Musik, Tango, Jazz, klassische Musik etc. authentisch darbieten sondern auch permanent zwischen den damit verbundenen Spieltechniken wechseln.

Stephen Drury, der als Dirigent für John Zorns Label »Tzadik« *for your eyes only* aufgenommen hat, vergleicht die Aufgabe der Musiker mit dem »zappen« durch das Fernsehprogramm: »You have to feel like you're in charge of the remote control for the television«. Richtigerweise zappen Musiker und Zuhörer heute Abend nicht durch ein Fernsehprogramm, sondern durch eine Vielfalt von Musik unterschiedlichster Kategorien, die ebenso herausfordernd wie unterhaltsam ist.



[»Jump Cut« aus dem Film *Außer Atem* von Godard]

Jump Cut

Ein »Jump Cut« bezeichnet einen Schnitt zwischen zwei Einstellungen, der durch Verletzung der klassischen Filmschnittregeln, besonders auffällig ist. Er wird als plötzlicher Sprung im Zeitfluss wahrgenommen und kann auf den Zuschauer eine irritierende Wirkung haben. Nachdem die Technik bereits Anfang des 20. Jahrhunderts von den Filmmachern Georges Méliès und Dziga Vertov eingesetzt wurde, machte sie Jean-Luc Godard in seinem Film *Außer Atem* (1960) einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Seitdem dieser Zeit ist der »Jump Cut« ein häufig verwendetes filmisches Mittel.

Walter Hilgers, 1959 in Stolberg/Rheinland geboren, erhielt seine Instrumentalbildung in den Fächern Tuba, Kontrabass und Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Grenzland Institut Aachen. 1978 wurde er Tuba der Düsseldorfer Symphoniker und erhielt seinen ersten Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Robert Schumann Institut Düsseldorf. Ein Jahr später folgte die Einladung zum Bayreuther Festspielorchester, dem er daraufhin zwölf Jahre angehörte. Weitere Engagements führten ihn zum Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, zum Sinfonieorchester des NDR in Hamburg und zu den Wiener Philharmonikern. Als Gründungsmitglied gehörte er außerdem über 25 Jahre dem Blechbläserensemble German Brass an.



Dirigent:
Walter Hilgers

In dreißig Jahren Orchestertätigkeit musizierte er u.a. unter Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Andre Previn, Pierre Boulez, Georg Solti, James Levine, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Bernhard Haitink und Günter Wand.

Bereits 1978 begann Hilgers, der als Pädagoge hohes Ansehen genießt, seine Lehrtätigkeit und unterrichtete seither an den Musikhochschulen Düsseldorf, Aachen und Lübeck sowie von 1989 -1995 als Professor für Tuba und Kammermusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Hamburg. 1995 erfolgte die Berufung an die Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar, wo er eine Professur für Bläserkammermusik inne hat. Darüber hinaus leitet er auch die Hauptfachklasse im Fach Tuba.

Seine Aktivitäten als Pädagoge, Solist, Kammermusiker und Dirigent führten ihn in den vergangenen Jahrzehnten u.a. ins europäische In- und Ausland, die U.S.A., nach Lateinamerika und nach Asien. Seit Beginn der Spielzeit 2007/08 ist er Principal Guest Conductor der Staatsphilharmonie Timisoara/Rumänien.

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 Elektronikünstler Thomas Andritschke das Improvisations-Kompositions-Duo *EROL*. Die Musiktheater-Plattform *solosymphonie-productions* ist ein Projekt mit dem Schauspieler Michael Fuchs zur Entwicklung innovativer Programme.



Klavier:
Jan Gerdes

Leslie Leon studierte in Berlin und Hamburg. Ihre Bühnentätigkeit umfasst Konzerte, Liederabende und Partien in Oratorien und Opernproduktionen, u.a. auf Festivals in Zürich, Lörrach, Genf, Davos, Berlin, Wien, Warschau und Mexico City. Sie wurde u. a. nach Hannover, Leipzig und Zürich verpflichtet und sang mit Orchestern wie dem *Klangforum Wien*, dem *Gewandhausorchester* und dem *ensemble für neue musik zürich*. Leslie Leons Repertoire umfasst die wichtigen Konzert- und Opernpartien vom Barock bis zur Moderne; ein wichtiger Schwerpunkt ihrer Gesangstätigkeit liegt auf der zeitgenössischen avantgardistischen Kammer- und Orchestermusik, sie brachte zahlreiche für sie geschriebene Werke in Musiktheater und Konzert zur Uraufführung.



Mezzosopran:
Leslie Leon

Das **Cage100 Orchestra** setzt sich aus Musikern ganz unterschiedlicher Nationen zusammen und wurde anlässlich des CAGE100 Projektes vom FZML initiiert.



CAGE100 Orchestra

Flöte – Elizaveta Birjukova, Oboe – Emin Curtgeafar, Klarinette – Gheorghe Ciprian Dancu, Fagott – Adam Csaba Raduly, Hörner – Gabriel Cupsa, Ion Maria-Uifalean; Trompeten – Gheorghe Branici, Nobuyuki Takami; Posaune – Micea Neamt, Tuba – Alexander Tischendorf, Schlagzeuger – Felix Anton Lehnert, Alejandro Coello, Xiao Wang; Harfe – Susanne Vetter, Klavier – Sorin Dogariu, Violinen – Roxana Curtgeafar, Irina Dancu; Viola – Ovidiu Costea, Violoncello – Andras Wilhelm, Kontrabass – Andrei Cerevcov

B-A-C-H C-A-G-E

Die Bachstadt Leipzig als Zentrum der Internationalen CAGE – Ehrungen von Thomas Christoph Heyde

Über der Musikstadt Leipzig schwebt gottgleich eine Künstlerpersönlichkeit, die alles überstrahlt: BACH. In der Schönheit seiner kontrapunktischen Konstruktionen spiegelt sich der Geist des in seinem Selbstverständnis inzwischen recht mitgenommenen Abendlandes wider. Für Liebhaber und Kenner ist der Besuch der Motetten in der Thomaskirche ein Muss und ein Ereignis zeitloser Schönheit. In diesem Refugium europäischer Kulturtradition wird der Geist des Okzidents von Sängerknaben allwöchentlich belebt, bevor ihn die ebenso oberflächlich wie geschwinde Neuzeit in Form von mit Kameras bewaffneten Touristenscharen wieder hinweg blitzt.

Manch kreativer Kopf der Jetzt-Zeit, der »Ich hatte viel Bekümmernis« in diesen heiligen Hallen vernimmt, hat allerdings seine ganz eigene, wesentlich weniger verklärte Interpretation dieser Zeilen; legt sich doch der Geist des Vergangenen als falsch verstandene Traditionspflege häufig wie Smog über die Jetzt-Zeit. Gerade eine unbequem errungene, vorwiegend individuelle Deutung von Welt als Kunst, taugt nicht recht für Marketingkampagnen und lockt auch nicht Wagenladungen von Pauschaltouristen.

John Cage war Leipzig einerlei. Bach hatte er besonders in den frühen Jahren zwar studiert, der Einfluss auf sein Werk hält sich jedoch bis auf die Tatsache, dass künstlerisches Denken und Tun bis ins Äußerste konsequent betrieben wird, in deutlichen Grenzen. Lediglich in frühen Klavierwerken experimentiert Cage mit metrischen Einheiten und Zahlengruppen, die bestimmten kontrapunktischen Verfahren Bachs nicht unähnlich sind.



[Abb. 1: metrisch-rhythmische Strukturen in John Cages Komposition aus dem Jahr 1949 für präpariertes Klavier mit dem Titel *Bacchanale*]

Beide Künstler, Cage wie Bach, sind Weltenordner. Der eine, Bach, ordnet wie kein zweiter vor und nach ihm die Musik des Abendlandes und ist Spiegel einer Welt, die mit der beginnenden Moderne erstirbt. Maß und Zahl vollenden sich in seinem Œuvre, das bis auf den Basso Continuo keinerlei Variation der musikalischen Bausteine kennt oder ihrer bedarf. Der andere, Cage, ordnet die Zeitenwende, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Welt globalisiert und vernetzt, durchmischt, umbricht und zerreißt. Dem asynchronen und bisweilen chaotisch anmutenden Weltgefüge verleiht Cage mit indeterminierten Zufallsverfahren System, gibt ihm ebenso Maß und Zahl.

Während Europas Künstleravantgarde aus sich selbst heraus nach Ordnung sucht, ist es historisch fast erschreckend logisch, dass die Zeitenwende durch einen AMERIKANER gekennzeichnet wird, der sich intensiv von der Philosophie und Spiritualität ASIENS befruchten ließ. Sind es doch eben jene beiden Hemisphären, die die Vergangenheit und Gegenwart in geopolitischer wie auch kultureller Hinsicht maßgeblich prägen werden. Während man lange und teils erbittert stritt, ob Cage nun der Moderne oder der Postmoderne zuzurechnen sei, lässt sich inzwischen erahnen, dass diese Diskussion möglicherweise dadurch hinfällig wird, dass sein Einfluss noch wesentlich nachhaltiger sein könnte. (Auch steht nicht zu befürchten, dass es wie bei Bach noch eines Mendelssohns bedarf, der Cage widerentdeckt: »zu viele Kopien!« mutmaßte Cage bereits kurz vor seinem Tod.) Die Erschütterung war gewaltig, die der äußerst liebenswürdige Herr Cage, der viel von Mozart und Satie und wenig von Beethoven hielt, insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren in Mitteleuropa verursacht hat. Die eher humorlosen akademischen Lehranstalten und Zentren der Avantgarde weisen noch heute Risse in ihren ehrwürdigen Mauern auf. Jene, noch weltkriegserschütterte Zeit, die ebenso ideologisch wie bissig nach Veränderung und Freiheit sucht, sie ringt teilweise erbittert mit dem Charme und der künstlerischen Konsequenz von Cage. Die Gegenwart ist seinem Charme inzwischen erlegen.

¹ David Revoll, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, London 1992

CAGE ehren CAGE lesen

Zu Cages Ehren wird allerorten gefeiert (auch in der Bach-Stadt Leipzig); ja, es ist verblüffend zu sehen, mit welcher Euphorie nicht nur die Musikwelt sondern auch bildende Kunst, Theater und Film einen Künstler gleichsam umarmen, der so energisch die Genres, Formen und Formate be- und hinterfragt hat – gelegentlich auch konterkariert. Gerade jene jüngere Generation, die mit dem Berufsbild des Komponisten (so muss nüchtern konstatiert werden) nur noch Bach, Beethoven oder Mozart in Verbindung bringt, begeistert sich für seine »Verrücktheit(en)«. (Hunderttausende Klicks in einschlägigen Videoportalen, die sonst nur Pop-Sternchen zu verzeichnen haben, sprechen hier eine eindeutige Sprache). Das origiastische Feuerwerk muss auch nachdenklich stimmen, scheint doch nahezu jedermann etwas in Cage hineinzudeuten – gelegentlich wohl auch dankbar, dass künstlerisches Tun und intellektueller Anspruch scheinbar so leichthändig zum Werk werden.

Dass Zufall gleichbedeutend mit Beliebigkeit ist, ist wohl der größte Irrtum, der heute leider mehr denn je mit Cage in Verbindung gebracht wird. Es muss einem ernsthaften Dramaturgen oder Kurator die Schweißperlen auf die Stirn treiben, zu sehen, wie vorzugsweise 4'33" als zentrales Beispiel seines Schaffens herangezogen wird und wie wenig von jenen Schätzen gehoben ist, die in seinem gewaltigen Oevre schlummern². Im Jubiläumsjahr kommt man sich gelegentlich vor, wie der Paik'sche »TV-Buddha« vor dem Fernseher mit Kerze, der (Cage'schen Zufallsverfahren zum Trotz) der »ewige[n] Wiederkehr und der Reproduktion des immer Gleichen«³ lauscht. Es wimmelt im Netz nur so von abenteuerlichen Cage-Interpretationen und Deutungen seines Tuns, die rein gar nichts mehr mit ihm gemein haben. Dies, obwohl Cage so äußerst sorgfältig im Beschreiben war, wie seine Werke zu realisieren sind, auch

² Im Rahmen des Projektes CAGE100 wurden und werden ca. 1500 handschriftliche Notizen von John Cage gesichtet, die bisher kaum musikwissenschaftliche Aufarbeitung erfahren haben.

³ Dieter Daniels, *Kunst der Gegenwart*, hg. von Heinrich Klotz, Karlsruhe 1997

wenn er gelegentlich Fallstricke in seine Ausführungen legt, die zum Denken herausfordern und manch technisches Detail inzwischen sorgsam in eine der Gegenwart angemessene Lesart gebracht werden will - darin unterscheidet sich die Herausforderung, die sich mit seinem Werk verbindet, übrigens nicht von der Bachs.

20 Jahre nach Cages Tod gilt es laut und vernehmlich zu einer Diskussion über die Aufführungspraxis seiner Werke aufzurufen, ebenso wie die Aufarbeitung seines Gesamt-schaffens im Vordergrund stehen muss. Eben dies möchte CAGE100 anstoßen.

Cages Werk stellt viele Fragen - nicht nur an die Hörer - und der Fundus seines Tuns bietet immer wieder neue Anregung zum Nachdenken über Werkbegriff, Autorenschaft, Authentizität sowie Bedingungen der Präsentation und Partizipation von Kunst. Je gründlicher man sein Schaffen erkundet, das Veränderbarkeit und Spiel wundersam mit Radikalität und Tiefe verbindet, umso mehr Fragen wirft es auf. Und das Eintauchen in seinen kreativen Strom ist nicht ungefährlich. Verweigert man sich seiner Konsequenz, lernt man ihn ungenügend kennen; taucht man ungefestigt in ihn ein, geht man unter.

CAGE100

Der liebenswürdige Herr Cage hat äußerst viel und sehr herzlich gelacht. Mit den Jahren wird aus einem zuerst etwas jungenhaft-schüchternen Lächeln ein breites, einnehmendes Lachen, das, gefestigt von einem ausdruckstarken Kinn, das gesamte Gesicht zu einem gewaltigen Strahlen formt - un-befangen wie bei einem Kind⁴. Der Humor, der den gesunden Abstand zum eigenen Tun ermöglicht, war bei den fast dreijährigen Vorbereitungen zu CAGE100 (einem in seinem Dimensionen wahrhaft »verrückten« Vorhaben) der vielleicht hilfreichste Begleiter.

Einer Ehrung, die wie CAGE100 nicht nur epigonale Schau sein will und eine damit verbunden Betrachtung, die

⁴ Es sei hier eine bisher recht unbeachtete Dokumentation der RAI empfohlen, die John Cage als Interpret vor Kindergartenkindern zeigt:



→Link: www.bit.ly/VxTbVD

sich am Zeitgeist reiben möchte und das Nach-Denken voranzutreiben gedenkt, wird der Platz im Whitecube oder im Konzertsaal schnell zu klein und das Format einer Festivalwoche zu eng. Daher stehen im kleinsten, dem kammermusikalischen Teil (»No Purpose. Sounds.«) von CAGE100 auch jene Werke im Vordergrund, die immer wieder neue Konstellationen bilden und sich in neuen Räumen ausbreiten.

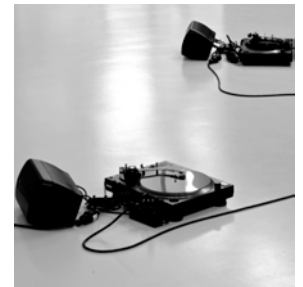
Ebenso kreisen Werke andere KünstlerInnen fragend um den Kosmos von Dauer, Zeit, An- und Abwesenheit von Kunst, wie in dem Ausstellungsprojekt »Opening Spaces for Action«.

Wäre Cage 100 Jahre alt geworden, hätte sein Geburtsjahr nominal 365 Tage angedauert. Die weltweit wahrscheinlich umfanglichste Cage-Ehrung, CAGE100, dauert dementsprechend auch annähernd 365 Tage - gelegentlich unterbrochen von Stille, Nachdenken und Schöpfertum.

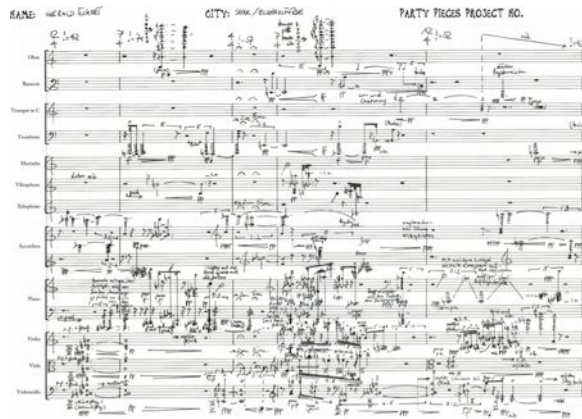
Kunst zu ermöglichen, heißt Wagnisse einzugehen. Schöpferisch betätigen sich bereits seit Beginn des Projektes über 100 KomponistInnen aus Deutschland und den USA im Rahmen des »Party Pieces Project«. Eine launige Idee von Cage und einiger seiner Freunde aufgreifend, schreiben die KünstlerInnen über ein Jahr und in einer durch das »I Ging« festgelegten Reihenfolge eine Gemeinschaftskomposition. Jede Komponistin und jeder Komponist bekommt dabei nur den Takt seiner Vorgängerin oder seines Vorgängers zu Gesicht, den sie/er handschriftlich fortsetzen muss.



[Abb. 2: Bild der für jedes Kammermusikerkonzert neu gestalteten I-Ging-Ausstellungswand im Rahmen der Kammermusikreihe »No Purpose. Sounds.« in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig]



[Abb. 3: Stefan Riebel »Versuchsanordnung für Plattenspieler, Vinylrohlinge, und Zeit«. Über den Zeitraum von drei Monaten beschreiben 7 Schallplattennadeln jeweils einen Vinylrohling. Die Nadeln bilden unterschiedliche Rillen aus, die rhythmisch-komplexe Zusammenklänge erzeugen.]



[Abb. 4: Gerald Eckert (Deutschland) »Party Piece«. Gerald Eckert hat die erste Komposition des »Party Pieces Project« erstellt. An seinen letzten Takt schließt die Arbeit von Juan Campoverde Q. (USA/Ecuador) an.]



[Abb. 5: Steven Mackey (USA) »Party Piece«. Mackeys Komposition schließt an die Arbeit von Klaus-Hinrich Stahmer (Deutschland) an und wird fortgeführt durch den in den USA lebenden, brasilianischen Komponisten Marcos Balter.]

Vorschau CAGE100

Water Music PROJECT

Das Water Music Project findet gemeinsam in und mit den internationalen Partnerstädten Leipzigs an 10-12 aufeinanderfolgenden Tagen statt. Die Aufführung kann sowohl live vor Ort als auch im Internet unter www.cage100.com verfolgt werden. Eine Besonderheit der Komposition »Water Music« von John Cage ist, dass sich der Stücktitel mit dem jeweiligen Aufführungsort ändert.

Datum: März 2013

THE Carillon Project

Mit dem Carillon Project wendet sich CAGE100 einem Instrument zu, welches trotz seiner einmaligen und wunderbaren Klangwelten in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wird: dem Turmglockenspiel, auch Carillon genannt. In 50 Städten weltweit wird dieses großartige und monumentale Instrument (die größte Glocke kann bis zu 18,5 Tonnen wiegen) zu Ehren von John Cage mit seiner Musik erklingen.

Datum: Mai-Juli 2013

Den Umstand berücksichtigend, dass sein Denken nicht vor kulturellen Grenzen halt machte und der Künstler in der Welt zu Hause war, spannt sich CAGE100, getragen von Dutzenden kleinen und großen Partnern, über den gesamten Globus. Cages Liebe zur Reinterpretation von Wegweisern unserer sichtbaren Welt, wie Stern- und Landkarten, ließ die Idee reifen, ein ähnliches Verfahren auf die globale Dramaturgie von CAGE100 anzuwenden. So erklingen, wie an Festtagen üblich, zu seinen Ehren und im Rahmen des »Carillon-Project« die Glocken - allerdings nicht einmalig sondern in 50 Städten weltweit. Und was über die Marktplätze erschallt, sind nicht liebgewonnene Intervallfolgen, nein, es sind die nahezu unbekanntenen Musiken für Carillon (Turmglockenspiel) Nr. 1-5 von Cage. Ebenso vernetzen sich mehrere Städte weltweit im Rahmen des »Water Music Project« sowie 8 parallel geschaltete Radiostationen für eine Stunde für die deutschen Erstausführung von »fifteen domestic minutes«.

Über 35 Mal kommt in diesem Text über das Leipziger Projekt CAGE100, das in die Welt wandert, ein Name vor, der gleich dem von Bach vier Buchstaben enthält, die sich nahtlos und symmetrisch in das harmonische System übertragen lassen: B-A-C-H | C-A-G-E. Wenn es ein eigenwilliges Zentrum für die (noch) sehr unsichere Betrachtung eines Komponisten wie John Cage gibt, dann gewiss die traditionsichere Stadt Leipzig. John Cage hätte das sicher amüsiert...

[Der vorliegende Text ist in einer leicht veränderten Fassung aus der derzeitigen Ausgabe der Zeitschrift »positionen. Texte zur aktuellen Musik« übernommen.]

Vorschau CAGE100

FINALE

Zum Finale von CAGE100 kehrt das Projekt an seinen Ursprungsort nach Leipzig zurück. Darüber hinaus findet aber auch eine Parallelaufführung der »Party Pieces« in New York statt.

Höhepunkt von CAGE100 ist zweifelsfrei das »Party Pieces Project«, die Uraufführung sowie Ausstellung von über 100 Kompositionen der bedeutendsten amerikanischen und deutschen Komponist/innen, die zu Ehren von John Cage ein gemeinsames Werk geschrieben haben. Des weiteren wird es eine Neuinszenierung von John Cages letztem Bühnenwerk »Europera 5« und weitere Konzerte mit Arbeiten des Komponisten geben.

Datum: 21.-24. Aug. 2013

Um die zeitgenössische Musik in und um Leipzig zu fördern und auch weiterhin ein abwechslungsreiches und künstlerisch anspruchsvolles Konzert- und Vermittlungsprogramm veranstalten zu können, ist das FZML dringend auf die Mitwirkung vieler Verbündeter aus der Gesellschaft, der Wirtschaft und der Politik angewiesen.

Aus diesem Grund wurde im Juni 2010 der Förderverein »Freunde und Förderer des FZML e.V.« gegründet. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, die ausschließlich gemeinnützigen Zwecke des FZML in ideeller, personeller und materieller Hinsicht zu unterstützen.

Sowohl Unternehmen als auch Privatpersonen haben die Möglichkeit, sich auf vielfältige Weise zu engagieren und Teil des Freundes- und Förderkreises des FZML zu werden.

- Einzelmitgliedschaft: 50,00 EUR
- Doppelmitgliedschaft: 80,00 EUR
- ermäßigte Mitgliedschaft: 15,00 EUR*
- Premiummitgliedschaft: ab 150,00 EUR
- Firmenmitgliedschaft: ab 250,00 EUR

Möchten Sie Mitglied werden? Sprechen Sie uns an:

Freunde und Förderer des FZML e.V.

Kohlgartenstraße 24
04315 Leipzig
Tel.: 0341-246 93 45
Fax: 0341-246 93 44
foerdereverein@fzml.de
www.foerdereverein.fzml.de

SPENDENKONTO

Konto: 11 00 34 31 87
BLZ: 860 555 92

Inhaber: Freunde und Förderer des FZML

*Auszubildende, Schüler, Studenten, Schwerbehinderte, Arbeitssuchende und Leipzig-Pass Inhaber

**Deshalb
muss
freilich
auch jeder, der
das
Kunstwerk
betrachtet,
aus
eigenen
Mitteln
beitragen,
jene
Weisheit
zutage zu
fördern.**

[Schopenhauer]

Impressum

Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig e.V. [FZML]

Herausgeber &
Veranstalter

Thomas Christoph Heyde

künstlerische Leitung

Nora Kristin Wroblewski, Sebastian Vaske,
Thomas Chr. Heyde, Hannah Voget

Texte

Sebastian Vaske
Thomas Chr. Heyde, Nora Kristin Wroblewski,
Sebastian Vaske, Martin Herms

Redaktion
Dramaturgie

Sylvia Krauspenhaar
Silvia Palm, Hannah Voget, Juliane Perlet,
Ramona Lübke, Miguel Alvarez
Markus Klose

Buchhaltung/Controlling
Mitarbeit

wissenschaftl. Beratung

Dank an Gerd Schenker und Felix Anton Lehnert für die Bereitstellung der Schlagzeuginstrumente sowie an die Stadt Leipzig für die freundliche Bereitstellung von Werbeflächen. Wir danken den Verlagen Edition Peters, Universal Edition und Hips Road für die Druckgenehmigungen sowie den Künstlern, Verlagen und Agenturen für die freundliche Bereitstellung von Fotos und anderen Bildmaterialien.

Dank



gefördert durch die

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: siehe www.cage100.com