

Frau Musica (nova)

Programmheft

Simoom

Lois V Vierk

02. November 2003

Deutschlandfunk Sendesaal Köln

Veranstalter
Frau Musica (nova)
DeutschlandRadio
Redaktion: Frank Kämpfer

Konzeption, Programmheft
Gisela Gronemeyer

Übersetzungen:
Oliver Schneller, Gisela Gronemeyer, Claudia Rüegg

Foto
Bruce Ide

Druck
Prima Print, Köln

Der besondere Dank von Lois V Vierk gilt Bruce Ide, Wendy Shufen Ide, Ernest und Nora Vierk, Cynthia Klein, Dan Evans Farkas, Paul Coburn, Rocky Tortorella, dem Ministerium für Städtebau, und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, der Kunststiftung NRW, dem Deutschlandfunk und Frau Musica (nova) für ihre Arbeit, Unterstützung und Hilfe, um dieses Konzert zu ermöglichen.

Deutschlandfunk

KUNSTSTIFTUNG ☉ NRW



Ministerium für
Städtebau und
Wohnen,
Kultur und
Sport
des Landes
Nordrhein-Westfalen

Programm

„Simoom“

Cirrus (1987)
für sechs Trompeten
Version für einen Trompeter und Tonbandzuspielung
Lutz Mandler und Gary Trosclair (Tonband)

Spin 2 (1995) für zwei Klaviere
Claudia Rüegg und Petra Ronner

P A U S E

To Stare Astonished at the Sea (1994)
für Klavier
Claudia Rüegg

Io (1999)
für Flöte, Marimba und E-Gitarre
Helen Bledsoe, Michael Weilacher, Seth Josel

Simoom (1986)
für acht Violoncelli
Celloensemble der Musikhochschule Köln
Johann Ludwig, Katharina Deserno, Harm Meiners,
Quing Quing Huang, Elizaveta Gaponenko, Claire Krausener,
Heike Schuch, Elena Gaponenko
Leitung: David Smeyers



Cirrus

In dieser Aufführung gibt es einen Trompeter, der live spielt. Die übrigen Stimmen hat Gary Trosclair, für den das Stück komponiert ist, auf Tonband aufgenommen.

Cirrus ist ein virtuoses Trompetenstück, das sich langsam in einer bestimmten Richtung entfaltet. Es beginnt auf einer Tonhöhe im mittleren Trompetenregister, einem an- und abschwellenden, gehaltenen Ton. Sehr bald wird eine betonte Sechzehntelnote auf dem Höhepunkt des Crescendos eingeführt, und ihr danach ein langsames Glissando hinzugefügt, das mit dem Ventilzug gespielt wird. Das sind die Ausgangsmaterialien, die im Laufe des Stücks entwickelt werden. Der lyrische Schluß erinnert mich insbesondere an die Anmut von Zirruswolken.

Dies ist eines meiner Stücke für Ensembles gleicher Instrumente, die ich in den achtziger Jahren geschrieben habe. Andere Stücke sind

in dieser Zeit für fünf Gitarren, achtzehn Posaunen, acht Violoncelli und vier Akkordeons entstanden. In jedem dieser Stücke verwende ich Prinzipien der von mir sogenannten „Exponentialstruktur“, in der Elemente wie Zeit, harmonische Bewegung, rhythmische und klangfarbliche Entwicklung, Klangdichte und so weiter, von logarithmischen Faktoren gesteuert werden. Das sind keine abstrakten Konstrukte, sondern formale Ideen, die auf der emotionalen Schubkraft der Klänge und des Stücks insgesamt beruhen.

Spin 2

Der Astrophysiker Stephen Hawking beschreibt „spin 2“ als ein atomares Partikel, das auch bei seiner Drehung im Raum um 180° dieselbe Orientierung beibehält. Ein Doppelpfeil illustriert diese Idee ebenso wie das Bild der beiden Flügel, die sich mit ihren Spielern gegenüberstehen.

Das Konzept von „spin 2“ bezieht sich in dieser Komposition auch auf die Klänge: Der Mittelteil des Stücks enthält zum Beispiel Figuren aus vielen schnellen und hohen Einzeltönen, die voller Energie sind. Die Klänge werden in symmetrischen melodischen Phrasen wiederholt. Ich höre diese kleinen Klangfiguren so, als ob sie sich durch den Raum drehen, von einem Instrument zum anderen fliegen, sich dabei immer wieder neu zusammenfügen, um eine neue Form und Richtung anzunehmen.

To Stare Astonished at the Sea

Bei großer Ruhe ist das Meer sanft und einladend. Es kann geheimnisvoll majestätisch oder einschüchternd machtvoll wirken. Manchmal schlägt es auch wild um sich. Der Titel meines Stücks wurde durch das Gedicht „Her Triumph“ von W. B. Yeats angeregt. Yeats' Worte sagen mir, daß die Lebensenergie ungezähmt und oft wilder und viel schöner ist als das, was sich an der Oberfläche abspielt.

Das Stück wird direkt auf den Saiten im Klavierinnenraum gespielt.

Io

Das Stück ist nach dem innersten Jupitermond benannt, und dieser wiederum hat seinen Namen von Io, der schönen Jungfrau aus der griechischen Mythologie, die von Zeus geliebt, aber von dessen Gattin Hera gequält wurde. Der Mond Io wurde 1610 von Galileo Galilei entdeckt. In den siebziger Jahren wurden seine über hundert Vulkane gesichtet, die einzigen, die bisher im außerirdischen Raum bekannt sind. Mitunter stoßen sie riesige Schwefelwolken über dreihundert Kilometer weit in den Himmel aus. Io ist in einem Tauziehen verschiedener Gravitationsfelder gefangen. Der Planet wird in regelmäßigen Abständen von zwei anderen benachbarten Monden, Europa und Ganymed, aus seiner Umlaufbahn geworfen, und dann von der massiven Anziehungskraft des Jupiter zurückgeholt. Io wird permanent geknautscht und verformt, wie Knetgummi in der Hand. Die Reibung, die durch diese Aktivität erzeugt wird, bringt enorme Hitze hervor – genug, um das Gestein tief im Inneren schmelzen zu lassen und die Vulkane zum Ausbruch zu bringen.

Simoom

Das englische Wort „simoom“ bezeichnet einen heißen, trockenen und heftigen Wüstenwind. Das musikalische Material des Stücks ist in hohem Maße energiegeladen. Es entfaltet sich langsam und zielt in eine Richtung. Dabei strebt es von relativ einfachen Klangformen und Klangbeziehungen über ständig sich wandelnde Klangstrukturen auf einen Höhepunkt am Schluß zu.

Während der achtziger Jahre habe ich oft mit Ensembles von gleichen Instrumenten gearbeitet. Die Verwendung gleicher Instrumente schafft eine Transparenz, die Instrumentallinien und ein weites Spektrum an Klangfarbennuancen leicht durchhörbar werden läßt. Zwei oder mehr Instrumente wirken zusammen, um eine Stimme oder „Klanggestalt“ zu bilden. Diese Klanggestalten treten zueinander in Beziehung und formen Gebilde, die als „Kontrapunkt der Kontrapunkte“ beschrieben werden können. Ich stelle mir bei diesen Stücken vor, daß ein Rieseninstrument aus dem Zusammenklang des ganzen Ensembles geschaffen wird – in

diesem Fall ein gigantisches Violoncello, das sich aus acht Stimmen zusammensetzt.

Diese Klangstrukturen, die musikalischen Materialien und melodischen Phrasen entwickeln sich nach den Prinzipien der von mir sogenannten „Exponentialstruktur“. Der Veränderungsgrad der Materialien nimmt durch das ganze Stück ständig um einen logarithmischen Faktor zu.

„Ich bin im Stück und das Stück ist in mir“ Lois V Vierk im Gespräch mit Ann McCutchan

Ich hatte schon immer das Gefühl, daß ich etwas zu sagen habe. Darum habe ich angefangen, zu komponieren, und aus diesem Grund mache ich auch heute noch weiter. Und ich liebe das. Ich liebe die Klänge. Ich liebe es, mit Klängen zu arbeiten und Stücke zusammenzusetzen. Nachdem ich ein Stück geschrieben habe, fasziniert es mich, die Klänge, die ich innerlich gehört habe, nun richtig zu hören. Selbst nach all diesen Jahren des Komponierens überraschen mich die Klänge der Instrumente immer wieder aufs Neue – wie schön sie sind, wie reich und rund. Solche Erfahrungen spornen mich ständig an.

Am Anfang eines neuen Stückes gehe ich direkt vom sinnlichen, unmittelbaren Klang aus. Ich muß hören und fühlen können, wozu die Instrumente in der Lage sind, zum Beispiel, wie laut und stark sie sein können, wie zart und empfindlich, wie hoch und wie tief, wie langsam, wie lyrisch, wie akzentuiert und erregt, wie fließend, wie

matt, und so weiter. Ich treffe mich gern mit Musikern, um mit ihnen zu improvisieren. Obwohl ich bereits zwei Streichquartette geschrieben habe, werde ich bei der Komposition meines dritten Streichquartetts auf jeden Fall mit den Spielern selbst arbeiten, damit ich die Streicherklänge noch einmal frisch hören und erleben kann. Ein guter Interpret, der sich Tag für Tag mit seinem Instrument beschäftigt, gleichsam mit ihm lebt, kann mir Sachen über das Instrument und die Spieltechnik erzählen, die ich mir selbst nie ausgedacht hätte.

Wenn ich dann später Papier und Bleistift zur Hand nehme, ist es so, als ob die physischen Klänge in mir immer noch nachklingen würden. Ich stelle dann vielleicht hundert Seiten Skizzenmaterial her, wobei es immer darauf ankommt, was das für ein Stück ist. An diesem Punkt lasse ich alles los. Ich nehme die zuvor gehörten Klänge und lasse sie in meiner Vorstellung in jede Richtung fließen, sich zu neuen Klängen formen. Ich möchte

nichts zensieren. Dann schaue ich mir an, was ich aufgeschrieben habe und versuche, dem Fluß der Klänge, ihrer Energie und Zielrichtung nachzuspüren. Wenn ich die Klänge so erfühle, möchte ich sie auch bearbeiten, sie verschönern, sie klarer und stärker oder auch dynamischer und dramatischer werden lassen – mit anderen Worten: sie soweit wie möglich fließen lassen. Das bereitet mir unglaubliche Freude.

Irgendwann beim Hören und Fühlen dieser Klänge fange ich dann an, über das Stück als Ganzes nachzudenken. Ab hier arbeite ich nicht mehr nur am Klang oder an der Struktur allein. Beide sind jetzt immer gleichzeitig in meiner Vorstellung präsent. Ich prüfe Fragen wie: Welche Klänge passen zusammen, und wie passen sie zusammen? Was will ich mit diesen Klängen sagen? In welcher Reihenfolge sollten sie gehört werden, und welche Struktur paßt zu diesen Klängen? Auf welche Weise muß ein bestimmter Klang verändert werden, um eine stabile und eindeutige Struktur oder Wirkung zu ergeben? Oder auch: Auf welche Weise muß die Struktur verändert werden, um bestimmte Klänge

wirksamer auftreten zu lassen? Was paßt hier überhaupt nicht? So entdecke ich allmählich eine Form für das Stück. Ausgehend von den Klängen und der sich herausbildenden Form bestimme ich dann, wie sich ein Klang zum nächsten entwickelt, und ich bekomme ein Gefühl für die relative Dauer, die jedem Klang innerhalb des Stücks zugeordnet wird.

In meiner Musik habe ich mich immer gleichermaßen zum Westen wie zum Osten hingezogen gefühlt. Damit meine ich einerseits meinen westlich-analytischen Hintergrund und andererseits die musikalischen Prinzipien der am japanischen Hof gepflegten Gagaku-Musik, die ich zwölf Jahre lang in Theorie und Praxis studiert habe. Gagaku ist eine sich langsam entfaltende Musik, die einerseits wuchtig und laut, andererseits zart und sinnlich wirken kann. Wörtlich bedeutet das Wort Gagaku „vornehme Musik“.

Viele meiner frühen Stücke aus den achtziger Jahren sind für eine Besetzung aus gleichen Instrumenten geschrieben: zum Beispiel ein Ensemble von achtzehn Posaunen oder acht Violoncelli oder fünf

elektrischen Gitarren. Ich glaube, auf diese „Vervielfältigungs“-Idee haben mich bestimmte Stücke des Gagaku-Repertoires gebracht, in denen drei Ryuteki-Flöten aus Bambus oder mehrere Hichiriki-Schalmeien Kanons in freiem Rhythmus spielen. Die Transparenz der Klangfarbe ermöglicht feinste Schattierungen in der Dynamik, Artikulation und Tongebung, die dennoch klar zu hören sind. Ich fing an, mir zwei bis drei Instrumente vorzustellen, die innerhalb meines Ensembles zusammen eine Stimme bilden. Ich nenne das „Klanggestalt“ [sound shape]. Eine Klanggestalt wirkt auf die nächste ein, die ebenfalls aus dem Zusammenklang mehrerer Instrumente besteht. Ich erhalte somit einen „Kontrapunkt der Kontrapunkte“. Der Klang erscheint mir einerseits aufgrund seiner vielen Bestandteile komplex, andererseits durch die Transparenz seiner Klangfarbe aber auch klar und direkt.

Ein Klang, zu dem ich immer wieder zurückkehre, ist das Glissando. Ich weiß nicht genau, warum ich immer Glissandi schreibe – vielleicht hat das auch etwas mit der Gagaku-Musik zu tun, in der es viele gleitende Tonhöhen gibt.

Jedenfalls ist das für mich ein sehr schöner und natürlicher Klang. Beispielsweise gibt es Gleitklänge im Wasserrauschen, im Brausen des Winds oder im Schrei des Haubentauchers. Ich höre überall Glissandi.

Ich habe Musik für alle möglichen Besetzungen geschrieben, vom Solo-Instrument über Kammerensemble und Orchester bis hin zum japanischen Gagaku-Orchester. Aber ich muß sagen, daß ich es auch immer ausgesprochen spannend finde, mit Steptänzern zu arbeiten, insbesondere mit *Anita Feldman Tap*, einer Gruppe von Steptänzern und Musikern. Seit 1987 arbeiten Anita Feldman und ich zusammen an einer Reihe von „Neue Musik/Steptanz“-Stücken, in denen wir versuchen, die Unterschiede von Musik und Steptanz nach Möglichkeit aufzuheben. Die Steptanzpartien sind Bestandteil der Gesamtorchestrierung des Stücks und sind genau wie die anderen Instrumente musikalisch notiert. Die Tatsache, daß Anita Schlagzeug gelernt hat und deshalb Noten lesen kann, erleichtert den Prozeß. Wir haben zusammen Stücke für Steptanz und Schlagzeug, Streicher, Sänger und Elektronik entwickelt. Einige unserer

Kompositionen machen von Anitas sagenhaftem „Tap Dance Instrument“, das sie patentiert hat, Gebrauch. Anita und der Instrumentenbauer Daniel Schmidt haben dieses Instrument für Steptänzer, die es mit den Füßen spielen, entworfen. Seine sechs Bausteine bestehen aus der „tap marimba“ mit sieben Klangstäben in verschiedenen Tonhöhen, aus zwei verschiedenen großen Bodensegmenten aus Messing, die klingen, wenn sie von einem Stepschuh berührt werden, und drei Holzbausteinen mit unterschiedlichem Resonanzverhalten.

Normalerweise arbeiten Anita und ich in allen Entstehungsphasen eines neuen Stücks zusammen. In Arbeitsphasen mit den Tänzern und Musikern entwickeln wir dabei schrittweise das grundlegende Klang- und Bewegungsmaterial. Dann nehmen wir uns dieses Rohmaterial vor und arbeiten Teile und Abschnitte und schließlich das Werk als Ganzes heraus. Ich mag es, den Körper und die Füße als physische Elemente in die Musik einzubringen. Es fällt nicht schwer, in dieser Kombination von Bewegung, Körper und Klang völlig aufzugehen. Es überzeugt mich ungemein und ist äußerst spannend.

1951 geboren, komme ich nicht aus einer Künstlerfamilie, obwohl im Haus meiner Mutter ein altes Klavier stand. Sie hat mir die Grundlagen der Musik beigebracht. Am Anfang nahmen wir einen Bleistift und schrieben C, D, E und so weiter auf die Klaviertasten. Meine Mutter spielte gern aus alten Hymnen- und Volksmusiksammlungen. Sie war natürlich keine Pianistin, aber sie brachte mir immerhin das Notenlesen bei und schenkte mir kleine Notenhefte. Die schrieb ich dann voll mit Noten – ich war damals etwa drei Jahre alt. Sie hat diese Hefte mit meinem Notengekrakel immer noch. Gab es darin schon irgendeinen Sinn? Ich glaube nicht, aber meine Mutter sagt immer, das seien meine ersten Kompositionen gewesen.

Gelegentlich nahm ich Ballett- und Steptanzunterricht beim Tanzlehrer im Nachbarort, aber Klavierspielen lernte ich erst ab meinem zwölften Lebensjahr. Mein Heimatort ist Lansing, Illinois, unweit von Chicago gelegen. Wir gingen nicht oft in die Stadt. Als Schülerin einer lutherischen Kirche lag mein Interesse auch im Sport. Acht Jahre lang spielten wir täglich Softball, bis zur Oberstufe. Ich liebte auch die

Mathematik, was mein Vater unterstützte und förderte. Als es Zeit für das College wurde, wußte ich nicht, was ich wählen sollte: Musik oder Mathematik? Ich liebte auch die bildenden Künste, hatte aber keine Mappe und auch nie Zeichenunterricht genommen.

Während dieser ganzen Zeit hatte ich zwar Klavier gespielt, aber nichts komponiert. Ich beschloß dann, schließlich Musik an der Universität von Valparaiso, einer lutherischen Hochschule in Indiana, zu studieren. Es überrascht nicht, daß der Schwerpunkt der Musikabteilung auf der Kirchenmusik lag, besonders auf Orgelspiel und Chorleitung. Ich wußte zunächst gar nicht so genau, was ich nun eigentlich in der Musik anfangen sollte. Aber nach ein paar Jahren in Valparaiso wurde mir klar, daß ich die Musik nicht-westlicher Kulturen studieren wollte, wo auch immer mich das hinführen würde.

Dieser Drang kam auch zum Teil durch meine afro-amerikanischen Freunde, die mir sagten: Du studierst diese ganze westliche Musik, aber es gibt so vieles, von dem du überhaupt nichts weißt. Darüber

begann ich nachzudenken, und das brachte mich schließlich zu einer Odyssee, die auf mein weiteres Leben auswirken sollte. Ich wechselte zur UCLA [University of California in Los Angeles], da diese über eine ausgezeichnete ethnomusikologische Abteilung mit erst-rangigen Musikern aus aller Welt verfügte.

Die UCLA bot in den frühen siebziger Jahren ein Füllhorn an musikalischen Möglichkeiten. Als ich 1971 dort ankam, setzte ich meinen Klavierunterricht fort und ging von einem Ethno-Seminar ins nächste. Ich lernte etwas über die Musik Japans, Chinas und Ghanas sowie über jugoslawische und japanische Tänze. Die japanische Tanzform, mit der ich mich befaßte, nennt sich Bugaku und wird zur Gagaku-Musik aufgeführt. Nach etwa einem Jahr fand ich, daß mich Gagaku und Bugaku am meisten interessierten, und ich konzentrierte mich völlig darauf. Nach meinem Abschluß an der UCLA lernte ich dann noch zehn Jahre weiter bei meinem Gagaku-Lehrer Suenobu Togi. Schließlich ging ich für zwei Jahre nach Tokio, um bei Sukeyasu Shiba zu studieren, dem führenden

Ryuteki-Flötisten des kaiserlichen Hoforchesters, der ein Kollege und Freund Togis war. Beide ausgezeichneten Musiker kommen aus ehrwürdigen Familien von Gagaku-Musikern, deren Vorfahren man bis ins achte Jahrhundert zurückverfolgen kann, bis zu jenem Zeitpunkt also, an dem die ersten Künstler und Gelehrten aus China nach Japan kamen.

Zur Zeit meines Abschlusses an der UCLA wußte ich, daß ich komponieren wollte, hatte gleichzeitig aber auch den Wunsch, mein Grundlagenwissen zu vertiefen. In der Zeit zwischen meinen Undergraduate- und Graduate-Studien, in der ich meinen Lebensunterhalt als Klavierbegleiterin von Tanzklassen am Los Angeles Ballett verdiente, fragte ich Aube Tzerko, was ich tun sollte. Er riet mir, bei Leonard Stein zu studieren, einem Schüler von Arnold Schönberg, der später das Schönberg-Institut an der USC [University of Southern California] gegründet hat. Ich rief also bei Leonard Stein an, erklärte ihm, wer ich bin, und wer mir empfohlen hatte, mich an ihn zu wenden. Er fragte, wo ich wohne. Ich gab ihm meine Adresse, und er fragte, ob

ich ein Auto hätte. Ich verneinte, worauf er sagte, es gäbe keine Busse zu seinem Haus, daher könne ich wohl leider nicht kommen. Was er aber wirklich sagen wollte: Ich solle erst bei einem seiner Schüler studieren, bevor ich zu ihm kommen könne, und er schlug Dean Drummond vor. Dean war dann mein allererster Kompositionslehrer. Er ist heute durch seine wunderbaren Kompositionen für die Harry-Partch-Instrumente bekannt, aber auch durch seine Werke für „normale“ Instrumente. Zusammen mit Stefani Starin leitet er das renommierte Ensemble „Newband“. Ein Jahr lang arbeitete ich mit Dean, dann schickte er mich zu Leonard zurück.

Zwei Jahre lang nahm ich Privatunterricht bei Leonard. Er ist eine jener seltenen Persönlichkeiten, die einem dazu verhelfen können, genau das zu entdecken, was einem musikalisch wichtig ist. Er tut dies, ohne einem etwas Bestimmtes aufzuzwingen und ohne daß er einen durch eine bestimmte Methode oder einen bestimmten Stil einengt. Leonard sagte mir nie, was ich zu machen habe. Er sagte, schauen wir uns doch einmal an,

was der Komponist X unternommen hat, um ein ähnliches Problem zu lösen. Wir analysierten viele Stücke von Schönberg, Webern und Berg, und durch Leonard lernte ich die Werke von Xenakis, Ligeti, Berio, Stockhausen und La Monte Young, einem ehemaligen Schüler Leonards, kennen. Leonard interessierte sich für meine Gagaku-Studien. Er selbst kannte einige der besten Spieler aus anderen Sparten der traditionellen japanischen Musik, die manchmal bei ihm Hauskonzerte gaben.

Nach diesen zwei Jahren empfahl mir Leonard, meine Studien am California Institute of the Arts weiterzuführen, wo er auch selber Kurse gab. Ich schrieb mich dann 1976 im Cal Arts ein. Dort studierte ich Komposition bei Mel Powell und Morton Subotnick. Morton schaute in meine Partituren und sagte, okay, ich sehe schon, was du machst, aber jetzt geh weiter! Geh weiter, bring es zum Äußersten. Gib immer mehr, finde den Endpunkt. Genau das war es, was ich damals brauchte. Ich lernte es, starke Aussagen noch stärker zu gestalten, und das hat mich sehr angespornt. Abgesehen vom Kompositionsunterricht zeigte uns Mor-

ton auch am eigenen Beispiel, was es bedeuten kann, ein Komponist zu sein. Er hatte überall Konzerte und Aufführungen. Er zeigte uns, daß es eine aufregende Welt jenseits des Campus gab, von der wir Besitz ergreifen könnten.

Mel Powell lehrte mich so viele wichtige Dinge. Oft kommen mir noch heute beim Komponieren seine knappen und tiefgründigen Bemerkungen in den Sinn. Mel gebrauchte oft den Begriff „Multiplizität“ [multiplicity]. Für mich bedeutete er, daß in einem Stück mehr als eine Sache gleichzeitig passieren kann. Oder daß ein Klang, auch wenn seine Gestalt oder sein Fluß klar sind, doch sehr komplex sein kann. Ausgehend von diesem Begriff begann ich, darüber nachzudenken, wie ein Stück auf mehreren Ebenen existieren kann. Es wurde mir allmählich klar, daß für mich ein Stück gleichzeitig auf verschiedene Weise stark sein muß, Sinn ergeben oder fließen muß. Ich will, daß es sinnlich, intellektuell und emotional fließt.

Mel würde sagen, hier ist ein schöner Klang. Was ist nun das Schicksal dieses Klangs? Denke an das ganze Stück und frage dich, wohin

er geht und was aus ihm wird. Ich verstand, daß ein Klang sich auf eine bestimmte Art rhythmisch entwickeln kann, immer lauter werden, immer mehr verziert werden kann, während ein anderer langsam ausgeblendet wird und verschwindet, weil genau das notwendig ist, um dem Stück Profil oder Klarheit zu verleihen. Mel ließ in mir ein Bewußtsein für viele Aspekte des Komponierens wach werden. Ich denke, er hat mir zehn Jahre in meinem Lernprozeß erspart.

Parallel dazu studierte ich weiterhin japanische Musik. Um sie in der herkömmlichen Art zu erlernen, hätte ich natürlich ein Junge sein und aus einer der alten Gagaku-Familien des kaiserlichen Hofes stammen müssen. Mit acht oder neun Jahren hätte ich angefangen, die jahrhundertealten, in den Familien überlieferten Tänze zu erlernen. Tatsächlich habe ich damit angefangen – aber da war ich bereits in den Zwanzigern. Ich lernte zuerst, meinen Körper zu bewegen und mit den Bewegungen zu atmen. Als nächstes mußte ich lernen, die Vokalstimmen zu den Stücken zu singen. Diese Stimmen sind eine Art Solfège, allerdings

mehr ein Solfège der Gesten als der Tonhöhen. Als ich nach Japan kam, nahm mein dortiger Lehrer dankenswerterweise die Vokalstimmen der meisten Stücke aus dem Gagaku-Repertoire für mich auf Kassetten auf. Ich spielte diese Bänder dann ab und lernte die Stücke dann nach und nach auswendig, bis ich sie ohne Noten nachsingen konnte.

Im traditionellen Lernprozeß kommt dann als nächster Schritt die Wahl eines Instruments. An der UCLA allerdings wurde Suenobu Togi dazu gezwungen, uns mit dem Instrument anfangen zu lassen, da Universitätsstudenten normalerweise nicht mehrere Jahre mit dem Kennenlernen einer Kunstform verbringen. Und die Studienregelung sah vor, daß Studenten bereits nach zwei oder drei Vierteln der Unterrichtszeit Anspruch auf ihren Schein hatten. Das ist nicht mal genug Zeit, um an der Oberfläche kratzen zu können! In der traditionellen Unterrichtstechnik dagegen lernt man viele Jahre lang nur mit den Ohren, bevor die Bambusflöte, das Doppelrohrblatt oder die Mundorgel erstmals berührt werden können. Wenn man seinen Gagaku-Lehrer fragt, wie etwas zu

machen sei, wird er wahrscheinlich sagen: „Mach es einfach“, oder auch gar nicht antworten. Und doch ist das eine äußerst gründliche Art des Lernens.

Seit den achtziger Jahren befasse ich mich mit der Entwicklung von klanglichen Organisationsprinzipien, die ich „Exponentialstruktur“ nenne. Ich habe diese Idee aus meinen mathematischen und physikalischen Kenntnissen abgeleitet. Alle sinnlichen Phänomene im Körper werden exponentiell, nicht linear gemessen. Die einzige Ausnahme ist die Länge einer Linie: Wenn man zwei Linien betrachtet, kann man mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß – zum Beispiel – die eine doppelt so lang wie die andere ist. Man nimmt sie einfach als doppelt so lang wahr, und das ist sie dann tatsächlich auch. Aber bei anderen Wahrnehmungsarten ist das nicht so einfach. Ein Klang, der subjektiv „doppelt so laut“ wie ein anderer erscheint, verfügt deshalb nicht über doppelt so viel Schallenergie. Ein Licht, das „doppelt so hell“ erscheint wie ein anderes, verfügt nicht über doppelt so viel Kraft. So verhält es sich auch mit dem Tastsinn und mit der Schmerzempfindung. Es gibt viele Studien

von Akustikern und Psychoakustikern, die die sinnliche Wahrnehmung mit der physikalischen Intensität der Stimulierung vergleichen. Nach etlichen Experimenten fand man heraus, daß jede Art von Stimulierung eine andere Gleichung, eine unterschiedliche Kurve ergibt. Das Verhältnis von wahrgenommenen und tatsächlichen Größen ist exponentiell und nicht arithmetisch. Was sich wie „doppelt, dreimal, oder viermal so viel“ anfühlt, ist nicht einfach zwei-, drei- oder viermal soviel wie der erste Stimulus, sondern die Größe dieses ersten Stimulus im Quadrat, hoch drei oder hoch vier. Es ist faszinierend. Ich fragte mich also, was passieren würde, wenn man diese Idee auf die musikalische Zeit, auf die Entwicklungs- und Veränderungsgeschwindigkeiten einer Komposition anwenden würde.

Ich begab mich damit auf einen zweiten lebenslangen Weg, dem ich am Anfang auf sehr einfache und unmittelbare Art folgte. Der erste, auf einer bestimmten Tonhöhe beruhende Abschnitt eines Stücks, sollte x Sekunden lang sein. Der zweite Abschnitt würde dann $0,9$ mal x lang sein, der folgende

Abschnitt dann $0,9$ im Quadrat ($= 0,81$) mal x , der darauffolgende Abschnitt $0,9$ hoch drei (also $0,73$) mal x , dann $0,9$ hoch vier ($0,66$) mal x und so weiter. In diesem Zusammenhang werden die Abschnitte des Stücks immer kürzer und kürzer und die Tonhöhenzentren wechseln immer schneller.

Innerhalb der Makro-Struktur entwickelte ich dann rhythmische Veränderungen, beispielsweise von einem langsamen zu einem schnelleren Rhythmus. Im ersten Abschnitt hätte ich dann nur halbe Noten und im letzten hauptsächlich Sechzehntel. Danach könnte ich eine weitere Struktur für Klangfarbenveränderungen finden, die einer gänzlich anderen Gleichung folgten. Mit anderen Worten, in die Gesamtstruktur des Stücks schachtelte ich mehrere Strukturen für verschiedene Aspekte der Musik ineinander. Die Veränderungen der verschiedenen Aspekte des Klangs vollzogen sich schließlich alle in verschiedenen Geschwindigkeiten.

Dieser mathematische Prozeß ist in den emotionalen Ausdruck des Stücks eingebunden und von diesem abhängig. Beispielsweise hatte

ich im Fall meines Stücks *Simoom* für acht Violoncelli das Gefühl, das Stück solle dramatisch auf dem tiefsten Ton aller Instrumente enden, mit vielen Akzenten und Tremoli. Ich wußte, daß die Glissandi hier einen großen Umfang haben und laut sein sollten, und daß ich einen sehr starken Schluß bilden wollte. Mir war klar, daß ich eine sich allmählich verringernde Zahlenreihe brauche, die die Zeitabschnitte Schritt für Schritt verkürzt, um zu diesem Schlußpunkt zu gelangen. Verschiedene Zahlenreihen bringen unterschiedliche Ergebnisse hervor. Ich kann diese Ergebnisse einsetzen, um verschiedene emotionale Qualitäten zu erzeugen. Die „Exponentialstruktur“ gleicht für mich einer Bündelung von verschiedenen emotionalen Impulsen mit Hilfe eines Systems, das diese Impulse zum Ausdruck bringen kann. Und je mehr ich komponiere, desto freier kann ich es benutzen. Manchmal brauche ich es auch gar nicht oder nur für einen bestimmten Teil des Stücks. Es ist keine Abstraktion, sondern ein Werkzeug.

Ich liebe die Harmonie. Eine meiner stärksten Tonfortschreitungen ist eine reine Quarte, die sich nach

„Simoom“. Copyright 1986 Lois V Vierk

außen strebend in eine reine Quinte auflöst. Für mich ist das eine Art Kadenz. Ich verwende verschiedene Variationen dieser starken Kadenz, indem ich beispielsweise das Intervall der Quinte nehme und es in einen Halbton nach oben oder nach unten auflöse. Ich ge-

brauche auch sonst viele stufenweise Bewegungen. Ich liebe den Klang von Terzen im Halbtonabstand, die zusammen klingen und dabei ein- und ausgeblendet werden. Das hat für mich einen sehr lyrischen Charakter. Manchmal nehme ich auch zwei reine Quar-

ten oder Quinten, und lasse dann erst die eine, dann die andere eine große oder kleine Terz höher erklingen. Das Ergebnis wird normalerweise als eine Art Septakkord bezeichnet, aber so funktioniert es nicht in meiner Musik. Ich arbeite ständig an meiner Harmonie – welche Intervalle zu welchen anderen Intervallen überleiten, und wie sich das eine ins andere auflöst.

Es ist mir heute möglich, in fast jeder Situation zu arbeiten, so lange nur Ruhe herrscht. Wenn es sehr laut ist, stelle ich eine Maschine mit weißem Rauschen an. Als ich mit dem Komponieren anfing, mußte ich morgens sofort schreiben. Heute kann ich todmüde sein und bleibe – wenn es sein muß – auch die ganze Nacht auf, um zu arbeiten. Gern tue ich das nicht, weil es nicht gerade gut für den Körper ist, aber wenn es notwendig ist, bin ich dabei. Wenn ich über mehrere Tage an einer Sache arbeite, wird daraus gleichzeitig bewußter und unbewußter Ausdruck. Wenn ich in einer von diesen Arbeitsphasen bin, macht es mir großen Spaß. Ich bin im Stück und das Stück ist in mir. Ich kann schreiben, ohne darüber nach-

denken zu müssen und später prüfen, ob es das ist, was ich wollte. Wenn ich wirklich in der richtigen Arbeitsstimmung gewesen bin, wird es auch bei späterer Prüfung noch Sinn ergeben. Manchmal kehre ich später zurück und erkenne, daß ich zwar die richtige Idee gehabt habe, aber das Stück noch weiter entwickelt werden muß, oder etwas länger oder mehr verziert oder ausdrucksvoll oder sonst irgend etwas sein muß.

Ich habe auch herausgefunden, daß mein Gefühlszustand wenig mit der Art und Weise zu tun hat, in der ich die Musik hervorbringe. Manchmal fühle ich mich sehr gut beim Schreiben. Alles scheint zu fließen. Wenn ich mich aber später noch einmal daransetze, muß ich viel verändern. Zu anderen Zeiten überzeugt mich das, was ich gerade schreibe, wenig, und am nächsten Morgen ist doch alles in Ordnung. Ich glaube, die Musik kommt von einem anderen als jenem Ort, an dem die Gefühle ihren Ursprung haben. Ich glaube, das Beste, was man tun kann – wenn man etwas schafft – ist einfach weiter zu machen, egal was kommt. Einfach weitermachen.

Ich brauche die Natur, um mich zu erholen. Ich wandere gerne und war schon oft mit dem Rucksack unterwegs. Letztes Wochenende bin ich mit meinem Mann nach Vermont gefahren, wo die Blätter gerade schöne Rot-, Orange- und Gelbtöne annehmen. So etwas brauche ich. Ich muß den Fall des Wassers und das Brausen der Brandung hören können. Ich muß den Wind spüren. Ich brauche diese Art von Bewegung. Ich muß die Wolken am Himmel sehen können. Ich umgebe mich gerne mit Tieren und liebe es, im Garten zu arbeiten.

Ich las eine Studie über Menschen, die sich im Krankenhaus von einer Krankheit erholt haben. Diejenigen, die einen Baum vor ihrem Fenster hatten, erholten sich um vierzig Prozent schneller, als die, die keinen Baum in ihrer Aussicht hatten. Ich glaube, da ist etwas sehr Tiefgründiges im Spiel, aber ich bin mir nicht sicher, auf welcher Ebene es sich abspielt.

Ich glaube, es ist wichtig, immer nach etwas zu streben. Einige Leute sagen, jeder Komponist schreibt immer wieder das gleiche Stück. Ich glaube, da ist etwas dran, denn

Musik kommt aus einer Person heraus, stammt von dieser Person. Wenn sie sich verändert, wird auch die Arbeit anders. Ich glaube das ist einfach so.

Ein Stück ist der Ausdruck einer bestimmten Zeit im Leben des Komponisten. Wenn ich im nächsten Jahr ein Bläserquintett schreibe, wird es anders als das Bläserquintett, das ich im letzten Jahr geschrieben habe, einfach weil es einer anderen Zeit in meinem Leben entspricht. Wenn ich heute eine Zeile schreibe, wird sie sich von der, die ich morgen schreibe, unterscheiden. Aber einige Prinzipien ziehen sich durch das ganze Stück – daran muß man sich halten. Ich glaube nicht, daß jede einzelne Note wertvoll ist. Eine Note ist nur ein Teil des Stücks. Über kleine „Fehler“ mache ich mir keine Gedanken, sondern es geht mir stets um das Ganze.

Ann McCutchan, „The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process“, New York: Oxford University Press, 2000. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin, der Herausgeberin und des Verlags.