

"Neue Probleme schaffen neue Lösungen" : zu den Klavierwerken von James Tenney

Autor(en): **Bächli, Tomas / Geisel, Sieglinde**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 80

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927928>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

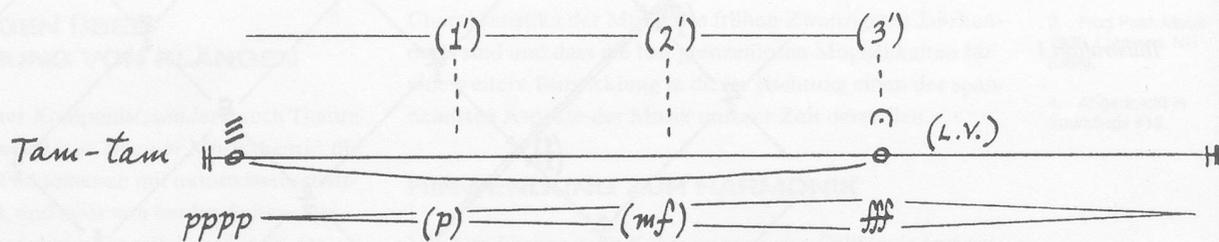
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

James Tenney,
«Deus ex
machina»,
Tamtam-Stimme
(Sonic Art
Edition)



Im Abstand einer Sexte schrauben sich glissandierende Sinustöne in scheinbar unendliche Höhen. Man hat das Gefühl, an den Ohren so sanft wie gnadenlos in die Höhe gezogen zu werden. «Es ist, als hätte er die Quelle aller Bewegung in der Welt entdeckt und sie völlig rein dargestellt», schreibt Philip Corner in *Soundings #13*, nicht ohne auf den Optimismus dieser aufsteigenden Klänge hinzuweisen: «Man stelle sich die niederdrückende Wirkung vor, wenn – er könnte nie so grausam sein – es abwärts ginge.» Es ist schwer zu sagen, was die Qualität von Tenneys musikalischen Gedanken ausmacht, die hinter einer solchen Oberfläche stehen – ähnlich wie bei Cage, bei dem niemand zu sagen vermag, warum seine Zufallsoperationen so konzentrierte Ergebnisse hervorbringen. In *Meta + Hodos* denkt Tenney über die Schwierigkeiten nach, die es uns bereitet,

über die auditive Wahrnehmung selbst zu sprechen. Es sei symptomatisch, dass die Theorie der neueren Musik zu negativen Ausdrücken wie «atonal» oder «athematisch» Zuflucht suche und damit nur sagen könne, was diese Musik *nicht* sei. Er selbst hatte sich für den Begriff *clang* entschieden, weil dieser – im Unterschied zu Begriffen wie *pattern*, *configuration*, *object*, *ideas* – nicht aus dem visuellen oder geistigen Bereich entlehnt sei, sondern konkret vom Hören spreche. Diese äusserste Konzentration auf das Hörbare ist das Geheimnis von Tenneys Musik, die es nie erlaubt, von einem blossen Ausschnitt aufs Ganze zu schliessen. Die subversive Qualität von Tenneys musikalischem Denken besteht darin, dass man sich die Klänge anhören muss, die daraus entstehen.

«NEUE PROBLEME SCHAFFEN NEUE LÖSUNGEN»

VON TOMAS BÄCHLI UND SIEGLINDE GEISEL

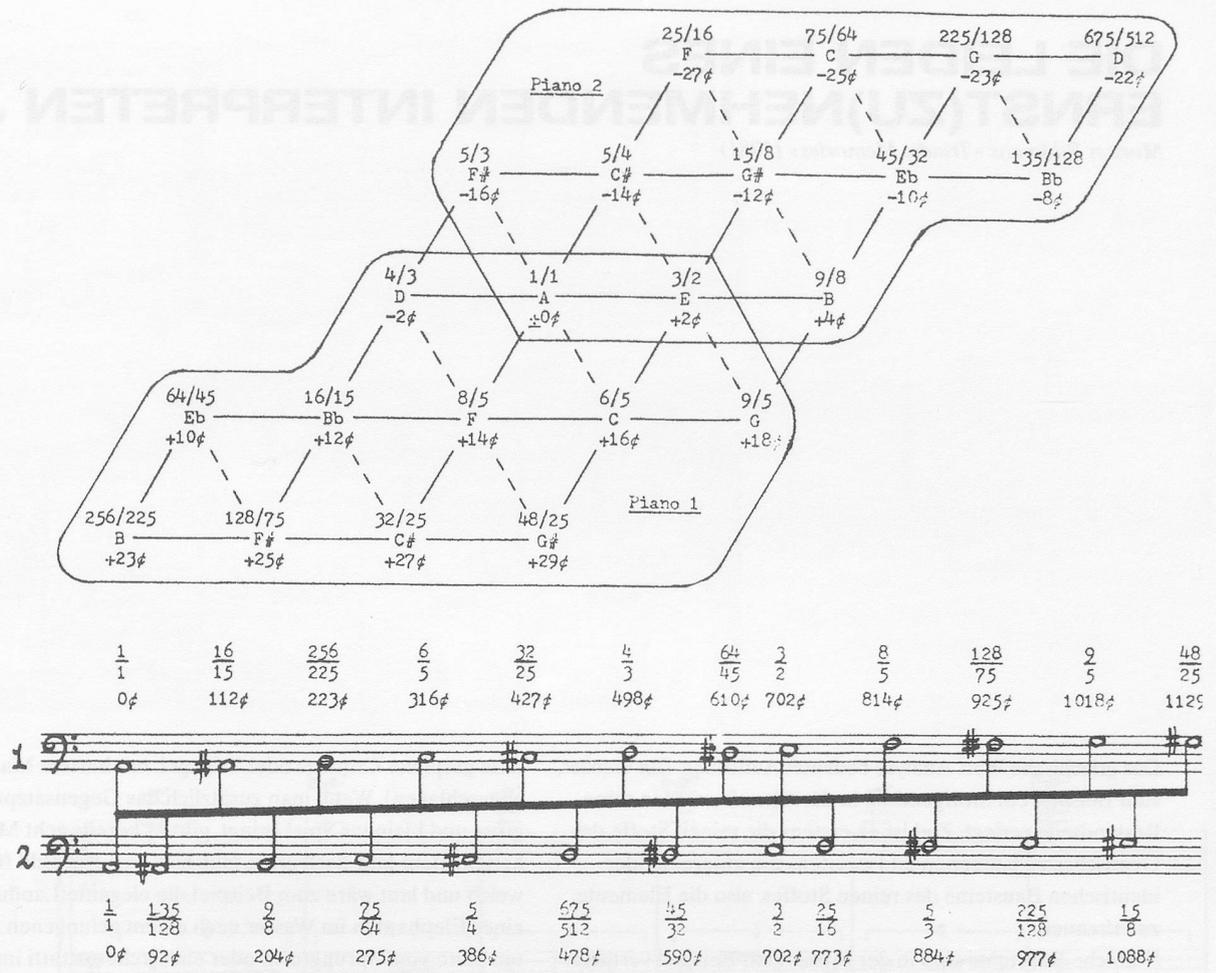
Zu den Klavierwerken von James Tenney

Die Klavierwerke eines Komponisten werden gerne als besondere Einheit betrachtet. Man erhofft sich von den Werken für dieses Experimentalinstrument Aufschluss über die Eigenschaften und die Entwicklung eines Komponisten. Bei James Tenneys Klavierwerken fällt einem sofort die ausgesprochene Heterogenität seines Komponierens auf, jedenfalls was die klangliche Oberfläche seiner Stücke betrifft. Seine ersten Klavierkompositionen (abgesehen von Jugendwerken) sind bezeichnenderweise *Three Rags for Piano*: *Raggedy Ann*, *Milk and Honey*, *Tangled Rag* (1969). Die Ragtimes bewegen sich in der Tradition von Scott Joplin und verändern diese nur sehr behutsam. Die Rags weisen zu den anderen Stücken, die Tenney in dieser Zeit schrieb, keine Ähnlichkeiten auf. Trotzdem wäre es falsch, sie als Gelegenheitswerke zu bezeichnen. Vielmehr sind die Rags äusserst sorgfältig komponiert, sie sind von einem bezwingenden Charme und verweisen auf einen Ursprung der amerikanischen Musik, der immer noch von vielen unterschätzt wird. Europäische Ragtimes von Debussy, Strawinsky, Satie und Hindemith sind als aggressive Herausforderung einer philharmonischen Hochkultur zu verstehen (und übrigens rhythmisch alle völlig falsch, wie Tenney einmal erklärte) – eine Haltung, die den Rags von Tenney völlig fremd ist. Und doch macht sie gerade der Umstand, dass sie überhaupt nicht als Provokation gedacht sind, für europäische Ohren provozierend. Die *Three Rags* spielt man an einem Dorffest oder einem Familiengeburtstag mit grossem Erfolg, beim Fachpublikum für neue Musik stossen sie dagegen auf Erklärungsbedarf.

Tenneys Bedürfnis, musikalische Denkweisen, die weit auseinander liegen, im selben Stück zu integrieren, ist sowohl in *Chromatic Canon* (1980, für zwei Klaviere) als auch in *Bridge* (1982–84, für vier Pianisten an zwei umgestimmten Flügeln) festzustellen. *Chromatic Canon* beginnt als streng minimalistisches Werk mit einer leeren Quinte, entfernt sich dann aber immer weiter von dieser vermeintlichen Tonalität. Es basiert nämlich auf einer Zwölfertonreihe und ist von einer eigenartigen Klanglichkeit, die weder an den Widmungsträger Steve Reich noch an die Musik der Wiener Schule erinnert.

Bridge, ein komplexes, vierzigminütiges Klavierstück in drei Teilen, vereinigt musikalische Ideen von John Cage und Harry Partch. Letzterem ist die Stimmung der beiden Klaviere nachempfunden. Eine reine Quint *a – e*, die beiden Instrumenten gemeinsam ist, wird zum Ausgangspunkt für eine Stimmung mit reinen Quinten und Terzen, wobei die Klaviere in die entgegengesetzte Richtung gestimmt werden (vgl. Abbildung 2). Dies ergibt ein Tonsystem aus 22 Tonstufen, einer Anzahl reiner Quinten (17) und reiner Terzen (16), aber auch einer Fülle von Intervallen, die sich in der Wahrnehmung jedem erklärbaren System entziehen – so zum Beispiel die Mikrointervalle, die entstehen, wenn man auf der Klaviatur der beiden Instrumente jeweils dieselbe Taste anschlägt. An Cage andererseits erinnert das Verfahren der Komposition mit Hilfe des Zufalls. Somit entsteht ein hierarchisches Tonsystem, das mit einer nicht-hierarchischen Kompositionsweise konfrontiert wird. Die reinen Intervalle und Dreiklänge werden vom Komponisten nicht direkt angepeilt.

Abbildung 2



Hinter den lebhaften Figuren und Gesten scheint das Ton-system von *Bridge* mal stärker, mal schwächer durch. Das Zufallsprinzip wird im Lauf des Stücks zwar grundsätzlich beibehalten, aber entscheidend modifiziert. Am Anfang wird jeder Ton mit all seinen Eigenschaften aufs Neue bestimmt; im weiteren Verlauf des Stücks bilden sich grössere musika-lische Blöcke, in denen der Zufall für jeden Parameter einen Spielraum festsetzt, worin weiterhin mit dem Zufall kom-pioniert wird. Diese Veränderung der Kompositionsweise ist spontan hörbar. Dominieren am Anfang isolierte Klang-ereignisse, die der Hörer allenfalls zu Gruppen zusammen-fügen kann, befindet er sich im letzten Teil plötzlich in einer Fortissimo- oder Legatissimo-Zone, oder er hört aus-schliesslich die hohen oder tiefen Register. Das Tonsystem von *Bridge* ist in dieser Phase viel deutlicher hörbar als am Anfang.

Bridge stellt an die vier Ausführenden kaum spieltechni-sche Anforderungen. Dafür sind die Koordinationsprobleme geradezu mörderisch, denn das Stück ist in *space notation* geschrieben. Die vier Spieler müssen sich durch ein dichtes Gestrüpp von Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten kämpfen, ohne dass sie sich auf einen Puls als Masseinheit beziehen können. «Neue Probleme schaffen neue Lösungen», so der lakonische Kommentar des Komponisten. Es ist übri-gens interessant, wie James Tenney seine Rolle wechselt, wenn er mit Interpreten seine Werke einstudiert. Als Komponist vermeidet er jede Narration in der Musik, beim Proben zeigt er dagegen ein ausgesprochenes Gespür für dramatische Wirkungen.

Flocking (1993, für zwei Klaviere im Vierteltonabstand) ist auf Anregung von Gertrud Schneider und Tomas Bächli entstanden. Tenney hatte Vorbehalte gegen die temperierte vierteltönige Skala und lehnte zunächst ab. Eines Tages erschien er überraschend mit der Partitur von *Flocking*,

einer graphisch notierten Komposition. Schwärme von Punkten sind über dreizehn Blätter verteilt, wobei die Horizontale als Zeitachse und die Vertikale als Tonhöhen-achse zu lesen ist. Die Koordinationsprobleme von *Bridge* werden hier noch verschärft: Die beiden Spieler sollen sich nicht absprechen, wer welche Punkte spielt, sondern die Töne auf dem Papier spontan untereinander aufteilen. Wie immer, wenn die Arbeitsteilung nicht geklärt ist, kommt es dabei zum Streit. Das Resultat ist natürlich eine Annäherung an den Text und soll es auch sein. Dennoch müssen die Interpreten versuchen, die Partitur so genau wie möglich zu spielen.

In *Prelude and Toccata* (2001) ist das Klavier so umge-stimmt, dass die ursprünglichen zwölf Halbtöne in einer rationalen Beziehung zum Grundton *f* stehen. *Prelude* besteht aus extrem langen sechsstimmigen Akkorden, die *Toccata* erwartungsgemäss aus einer kontinuierlichen Folge von Sechzehnteln. Über das ganze Stück spannt sich eine dynamische Bewegung, vom *p* zum *ff* und wieder zurück, sowie eine Bewegung der Lage, von den hohen zu den tiefen Tönen und wieder zurück. Die Sechzehntel bilden Zwölfton-felder, häufiger noch Elftonfelder (ein Ton wird wiederholt, ein anderer weggelassen), nur darf man hier natürlich nicht vom chromatischen Total sprechen – es handelt sich um ein Total der Obertöne. Der Grundton *f* schwingt mit Hilfe des Sostenuato-Pedals frei durch das ganze Stück. Die munteren Sechzehntelfiguren erinnern einen von fern an diejenigen der *Three Rags*.