



**Metamusik-Festival 1 und 2  
Berlin 1974 und 1976**

**Berliner Festspiele  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
in Verbindung mit RIAS Berlin**

Veranstalter  
Berliner Festspiele GmbH  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
in Zusammenarbeit mit der Neuen Nationalgalerie  
unter Mitwirkung von RIAS Berlin

Programm  
Walter Bachauer

Musikalische Organisation  
Walter Bachauer  
Hildegard Curth

Produktion  
Peter Hahn

Technische Leitung  
Michael Hoenig

Werbung  
Gabi Burde und Peter Hahn

Audio-Technik  
Graham Davies  
Michael Günther  
Klaus D. Müller

Beleuchtung  
Alfred Bergemann

Organisation  
Maria von Hörsten  
Karin Johnson  
Helga Weber  
Uwe Belzner  
Henry Böttcher  
Christian Fechner  
Thomas Kempas  
Christian Kuhn  
Dieter Lange  
Axel Stamer

Besonderen Dank schulden wir  
Dr. Ulrich Eckhardt  
Karl Ruhrberg  
Prof. Dr. Dieter Honisch  
Herbert Kundler

Die Idee des Metamusik-Festivals begründete sich aus dem Gefühl, daß es notwendig schien, eine Bilanz weltweiter und aktueller musikalischer Tendenzen zu ziehen. Tendenzen, die auf den bereits bestehenden Musikfestivals nicht oder ungenügend präsentiert werden. Die Erfolge der beiden Metamusik-Festivals 1 und 2 gaben den Organisatoren und Initiatoren recht, ein Metamusik-Festival 3 (1978) und 4 (1980) bereits jetzt fest zu planen.

Die unkonventionelle Form der Präsentation nicht im Konzertsaal, sondern in der Nationalgalerie Berlin, also im Museum, wurde vom Publikum voll akzeptiert, vor allem von den jüngeren Leuten. Der Zuspruch war unerwartet groß und ging bis an die Grenze des gerade noch Zulässigen unter dem Aspekt der baupolizeilichen Sicherheitsbestimmungen. So verzeichneten die Veranstalter bei den über 30 Konzerten des Metamusik-Festivals 1974 im Durchschnitt mehr als 700 Besucher. Beim zweiten Metamusik-Festival 1976 waren es dann noch mehr.

Bezüge, Verwandtschaften und Kontraste zwischen der euroamerikanischen und japanischen Avantgarde und den musikalischen Hochkulturen Asiens und Afrikas zu zeigen, gehört zu den besonders fruchtbaren Vorstellungen, die Walter Bachauer entwickelte und in einer organisatorischen Gewaltanstrengung auch realisiert hat. Das Berliner

Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), das zusammen mit den Berliner Festspielen die beiden Festivals ausrichtete, war selbstverständlich mit einer Reihe seiner Künstlergäste beteiligt. Beim ersten Festival waren es 10, beim zweiten bereits 13 ehemalige, derzeitige oder zukünftige Künstlergäste. Das Musikprogramm des Berliner Künstlerprogramms war in den vorhergehenden Jahren auf das Metamusik-Festival hin geplant im Sinne der von uns immer mehr angestrebten Projektrealisierung. Das soll auch so bleiben für die nächsten beiden Festivals.

Dies alles wäre natürlich nicht möglich gewesen ohne die Berliner Festwochen und das große Entgegenkommen auch der Nationalgalerie, ohne die Unterstützung des RIAS Berlin, des Senders Freies Berlin und zahlreicher weiterer Institutionen. Dank soll auch gesagt werden für das unkonventionelle Verhalten der für die Vergabe der Mittel zuständigen Verwaltungen, ohne deren Einsicht eine so konsequente Planung auf Jahre hinaus nicht möglich gewesen wäre, und dann natürlich insbesondere Dank an Walter Bachauer, dem Erfinder und Initiator der Metamusik-Festivals.

Karl Ruhrberg  
April 1977

**Metamusik als Manifest  
Musik als Metamusik  
Ein ad notam**

Die erste Frage ist immer, was „Metamusik“ denn nun sei und warum ausgerechnet diese so „Meta“. Auf dem Erstlingsmanifest von 1974 steht noch die hochnäsige Tautologie, Metamusik sei lediglich das, was das Metamusik-Festival bringt. Heute würden wir liberaler sagen, es sei nicht alles keine Metamusik, was das Metamusik-Festival nicht bringt.

Nein, der Begriff ist keine Etikette für eine neue Schublade im musikalischen Sortiment der Zeit. Metamusik ist das genaue Gegenteil von Genre-Begrenzung, das „Meta-“ steht für „Über-“ griff, für ein kasten- und kästchenloses Musikbewußtsein, dem die „Querlinien über der Weltmusik“ wichtig geworden sind. Als Titel über eine Serie von Konzerten bedeutet Metamusik nicht weniger als ein Programmkonzept, das thematischen Variationen unterliegt. 1974 war es der Einfluß Asiens auf Euroamerika, manifestiert in Meditationsklängen und mantrischen Melodieformeln, 1976 ist es die musikalische Kraft, die auf der Kehrseite des Meditativen wirkt, der geschlagene Rhythmus, die Percussion.

Ein Festival, das sich mit jeder Note an dergleichen Themen hielte, wäre als didaktische Naivität langweilig. Metamusik 2 negiert in vielen Details die thematische Enge. Die percussio-nistische Kultur Calcuttas zu dokumentieren ohne ein Schlaglicht auch auf die melodische Szenerie der bengalischen Raga-Spieler zu werfen, wäre unsinnig. Und auch das Gagaku-Orchester erscheint im Programm nicht wegen seiner Schlagzeuger, sondern wegen seiner Einzigartigkeit.

Überhaupt mochte die Programmidee „Percussion“ vorerst eng anmuten. Empirisch bot sie indes eine Fülle globaler Variationen, denn Rhythmus und Percussion stehen in der Kunst- und Volksmusik ganzer Kontinente in zentraler ästhetischer Position und garantieren auf vitale Weise deren Fortbestand, auch wenn die musikalische Blechbüchsenkultur des Westens manches in jenen Regionen schon verschüttete. Nicht oft genug kann man sich bewußt machen, daß wir in gewissen Fällen die historisch letzten Hörer sind, die eine überlieferte Tradition in der Konzertsituation ohne elektronische Konservierungsmittel erleben. Wegen seines längeren Planungsspielraums konnte sich Metamusik 2 den Luxus – und die organisatorischen Risiken – eigener Einladungen an afrikanische und asiatische Ensembles erlauben, von deren Authentizität wir uns selbst überzeugen.

Die dialektische Konfrontation mit japanischer und euroamerikanischer Avantgarde – besondere Aufmerksamkeit galt den Stipendiaten des Berliner Künstlerprogramms DAAD – mag die schier grenzenlose Spannweite „percussio-nistischer“ Ideen ausleuchten. Sie reichen vom Futurismus Varese's bis zur vollkommenen Auflösung rhythmischer „Patterns“ beim seriellen Stockhausen und von der Re-Vitalisierung altjapanischer Trommelathletik bei Ondeko-Za bis zu den Reflexen der traditionellen afrikanischen Pattern- und Formelmusik in den Kompositionen Steve Reichs.

Aber gerade dieser Komponist, der dem Wiederholungsverbot des Schönberg-Gefolges die absolut oppositionelle Ästhetik entgegenhielt, hat eine bedeutende Warnung vor blindem „Exotismus“ in der Neuen Musik ausgestoßen. Weltmusik komme nicht aus dem hybriden Verschnitt von Klängen und Skalen – wie die neuchinesische Orchestermusik dies exerziert – sie kann als wirklich neue „Qualität“, nur aus der Arbeit des kompositorischen „Denkens“ mit traditionellen asiatischen oder afrikanischen „Strukturen“ hervorgehen. Dieser scheinbar so theoretische Unterschied zwischen dem Kopisten und dem Anderen, der die Chance geistiger Metamorphosen sieht, kann dem Hörer der Zukunft nur aufgehen, wenn er die Originale und ihre natürlich gewachse-

nen musikalischen Kräfte kennt, wenn er sie, in sinnlicher Erfahrung, konfrontiert mit dem „Neuen“ unserer Hemisphäre.

Sitar-Klänge als Räucherwerk im Background haluzinogener Rockbands waren nicht die Lösung des Problems, daß Delhi und London kaum noch einen Flugtag entfernt sind. Und als ebenso unerträgliche Verniedlichung muß man wohl bald manches entlarven, was unter der Fahne des Kosmopolitismus sich oberflächlich verbrüdet, bei meist profitablen kommerziellen Gesichtspunkten. Die Aggression des Hörers gegen derlei falsches Bewußtsein aufzuwiegen, wäre ein Sinn von Metamusik 2.

Walter Bachauer

## Das Prinzip Offenheit Anmerkungen zu den Metamusik-Festivals

Immer noch sind solche Spielorte, solche Denkweisen ungewöhnlich, wenn es um Musik, die feierliche Kunst, geht. Daß freilich die althergebrachte Konzert-Situation, das beziehungslose, unreflektierte Vis-à-vis von „Ausführenden“ und sogenannten „Zuhörern“, schon durchbrochen oder gar aufgehoben war, weil es in der Berliner Nationalgalerie statt der Stühle Schaumkissen gab, gehört natürlich in den Bereich der Wunschvorstellungen. Man war in einem Kunst-Raum: beim ersten Metamusik-Festival, 1974, gab der großformatige, soghafte, dynamisch-explosive Sam Francis im Hintergrund – „Berlin Red 1971“ – der musikalischen Szene die Dominanz eines selbstherrlichen Bühnenbildes, und zur Entfaltung der Abendragas, solcher Sogwirkung konträr, war es denn auch notwendig, die Leinwand zu verhängen.

Aber soviel war gewiß, und das wurde auch an dem schillernden Begriff „Metamusik“ von Anfang an deutlich: um musikalische Kunstwerke, als Objekte mit dem innewohnenden Trend zur Hi-Fi-Perfektion dem Warenverkehr näher als der Sensibilisierung, Bewußtseinserweiterung oder sonstwie menschlichen Bereicherung („high“ werden dabei allenfalls die Manager des Konzertbetriebes), – um solche Surrogate ging es diesmal nicht. Der Deutsch-amerikaner Christian Wolff beispielsweise, Sohn des berühmten Berliner Expressionisten-Verlegers Kurt Wolff, läßt bei der Reihung von Tönen (John Cage zufolge) „den Klebstoff fahren . . ., auf daß Töne sie selber sein möchten“; seine Stücke argumentieren „mit der Musik innewohnenden Sprachlosigkeit, um die soziale Dimension der Musik um so sicherer in den Griff zu bekommen“ (Hans G. Helms). Anders gesagt: an die Stelle des nicht befolgten Kunstkanons tritt eine politische Information. Parallel dazu wird die rein instrumentale Musik wieder sprachähnlich: sie ist Fortsetzung des Dialogs mit anderen Mitteln, Einübung in Lernprozesse und Haltungen. Archetypisches, Signalhaftes, Tradiertes fließt ein; Monotonie wird zum Insistieren auf Inhaltliches.

Programmplaner Walter Bachauer hat den Begriff „Metamusik“ nicht erfunden, aber er hat ihn im richtigen Augenblick stimulierend und heilsames Ärgernis erregend angewandt. „Metamusik als Aktionsprogramm“, ließ sich Bachauer zum Einstand des neuen Festivals vernehmen, bezeichne „Querlinien, die über der Weltmusik verlaufen“: das sibyllinische Wort reizte die Philister zum Spott, doch gewiß zu Unrecht; um nichts anderes ging es als um die Begründung des Prinzips Offenheit. Auch wohl um Absicherung gegen Mißverständnisse, denn „Metamusik existiert als Genre der Tonkunst nicht“. Aber eine Art Definition lieferte er (1974) an anderer Stelle doch: die Chiffre META stehe für musikalische Prozesse „jenseits des nur Ästhetischen“. Zur Wirkung des reinen Schönen gesellten sich die Aspekte des Politischen, Religiösen, des Meditierens, des Lernens (in thematisch „meta“-orientierten Seminaren) oder eben jener vielberufenen „Weltmusik“, die akademisch betriebsame Musikwissenschaftler und sensorisch nach innen horchende Träumer gleichermaßen bewegt und die vor allem Ausdruck einer Sehnsucht ist: Musik möge unterschiedslos in aller Welt wieder ihren reinen, naturbezogenen Klang zurückgewinnen anstelle der künstlichen Aufspaltung in „Harmonie“ und

„Dissonanz“. „Wer weiß“, schrieb Mario Bertoncini zu seinem (auch im Metamusik-„Konzert“ nur reduziert ausführbaren) Projekt „Vele“ (Segel) oder „Listen to the wind“, „wer weiß, ob sich vielleicht jemand daran erinnern wird, was der Mensch unausweichlich zu verlieren droht: das 'Machen' mit seinen Händen, das Lebendige einer Non-Perfektion, der nur Kälte und Tod fehlt – und die nicht endenden Überraschungen der Naturphänomene. Meinerseits lausche ich viel lieber dem Wind als dem unerträglichen Geschwätz pedantischer Propheten.“ Propheten freilich pflegt man gerade im „Meta“-Bereich zu begegnen: dank seiner – auf den Echttheitsgehalt hin schwer überprüfbaren – Öffnung zum Magischen und Mythischen, der Hereinnahme von „Geheimnissen“ des Ostens oder (häufig verspielter, showhafter) von Traditionen Schwarzafrikas. Gleichwohl erwies sich die über alle scheinhaften Klassifizierungen der abendländischen Musik und des gegenwärtigen Musikbetriebes kühn hinwegsehende Ungebundenheit der Veranstaltungsfolge als produktive Herausforderung. Nicht, daß nach „Qualität“ nicht mehr zu fragen war: aber deutlich wurde, wie gering unser „Wissen“ ist. Die erlernten und im hektischen Alltag kaum noch überprüften Kriterien erschienen mit einem Mal seltsam brüchig und unzulänglich. Wichtig wurde, was Ronald Laing als „Phänomenologie der Erfahrung“ beschrieb: die Botschaft der „inneren Welt“. Gewiß war damit – da uns nur die eigene, nicht die fremde, in Jahrhunderten gewachsene Erfahrungswelt zu Gebote steht – eine Wendung zum Subjektiven verbunden, zur eigenen Psyche; aber solche Ich-Erfahrung, solche Ich-Stärkung ist letzten Endes auch der Ansatz zu kommunikativem, zu gesellschaftlich verantwortlichem Handeln. Von der Sache her Vergleichbares gab es, in Nachzeichnung aktueller Kunstlinien, bisher nur bei „Pro musica nova“, der Mini-Biennale von Radio Bremen. Dort gibt es jedoch nicht das Publikums-Potential einer Stadt wie Westberlin; das Avantgarde-Festival, an Präsentationsformen gebunden, wie sie einem Rundfunksender eben noch möglich sind (wenn auch diese Formen immer wieder erfrischend negiert werden), hat vor allem ein Elite- und Fach-Publikum.

Ein theatralisches Moment ist an Metamusik unverkennbar. Zum sound-environment fügen sich Graphik, Gestik, Licht und Dias; einstimmend, belehrend, überredend. Klang ist bereichert ums „Schauspiel“, und er lebt davon, daß zugleich „gespielt“ wird; sei es mit der nicht eigens bezeichneten Gestik der Instrumentalisten, sei es von Tänzern oder tibetischen Mönchen (die ihr Ritual eben auch nur „vorführen“), sei es unbewußt vom Publikum selbst.

Das Wichtige, Neuartige in Berlin waren womöglich nicht einmal die Klänge oder waren es nicht nur die Klänge: es war die im Laufe des ersten Festivals sich anbahnende und 1976 vertiefte „Aktionseinheit“ zwischen Spielern und Publikum, wobei an die *inneren* Schwingungen zu denken ist. Natürlich entzieht sich dergleichen der Nachprüfbarkeit; ich kann mich nur auf mein Empfinden berufen und auf Erfahrungen, die mir von vielen artifiziell „höherwertigen“ Festivals und Zyklen her gegenwärtig sind: in der Regel wird – so seltsam das erscheinen mag – kaum zugehört. Man geht mal hin, man kennt das schon, man ordnet ein, man war dabei. Das war in Berlin gewiß anders. Die in der Nationalgalerie am Boden hockenden oder liegenden, überwiegend jungen Menschen vermißten artifizielle Informationen nicht. Man war entspannt und im Hier und

Jetzt zufrieden. Auch der „Fremde“ fühlte sich nach wenigen Tagen an diesem Konzertort wie zu Hause. Mütter kamen mit kleinen Kindern; eine junge Frau wickelte zwischen zwei Stühlen ihr Baby. Der Kunst-Raum als Lebensraum? Vielleicht war man der Verwirklichung dieses Gedankens ein kleines Stück näher gekommen . . .

Den am stärksten nachwirkenden Eindruck vermittelten 1974 (ich konnte nicht alle Veranstaltungen hören) die Mönche des nach Nordindien emigrierten Gyuto-Klosters, eines im 15. Jahrhundert in Zentraltibet gegründeten tantrischen College: Sie produzierten in der Baßlage ein von jeder einzelnen Stimme gleichsam zur „Mehrstimmigkeit“ aufgefächertes Singen, zum „Klang“ angereichert durch exakt gebildete, mittels Atemtraining an verschiedenen Stellen des Körpers hervorgerufene Obertöne; man mag sich ein exotisches Zupfinstrument vorstellen, dessen tiefe Saiten derart differenziert in Schwingungen versetzt werden, daß der Eindruck sich überlagernder Töne entsteht. Ein nach unserer Vorstellung unreines Intervall gewinnt „magische“ Bedeutung; der Gesang ist (wie ich mir sagen ließ) schamanistischen Ursprungs und von dorthier eine Mitteilung von Geheimnissen an Eingeweihte. Inhaltliche Zentren der Zeremonien waren die Identifikation mit den Gottheiten sowie Anrufung und Opferung. Wie in der katholischen Liturgie findet bei den tibetischen Mönchen das Geistige, Symbolische theatralischen Ausdruck, sei es in der Verwendung von kleinen Skulpturen aus Teig oder in der Zubereitung einer Speise für die Opferung, oder auch im Schwingen der Glöckchen, wie wir es von heimischen Liturgien her kennen.

Zwei Jahre später hatte sich Walter Bachauers Konzept verdichtet und weiter geklärt; als Veranstalter zeichneten wiederum die Berliner Festspiele GmbH und das Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, diesmal ausdrücklich „unter Mitwirkung von RIAS Berlin“ – eine sinnvolle Kooperation. Demonstriert wurde abermals der (gewiß nicht unproblematische) Einfluß asiatischer Denk- und Lebensweisen wie auch die seitenverkehrte Symbiose, der Transport ritueller Inhalte auf dem westlich getönten Avantgarde-Karren; darüber hinaus jedoch wurden die Phänomene von 1974 – das Melodische und Meditative, Rauschhafte und Esoterische – kontrapunktiert durch die Antriebe des Rhythmus, gebannt in ein Schlagzeug-Instrumentarium, von dem wir in Europa immer noch allenfalls vage Vorstellungen haben, aber auch zu begreifen als vitalisierende, lebensspendende Kraft. Latent erfahrbar (um die mögliche Kehrseite zu nennen) sind wohl Auswüchse der Aggression: sie entstehen freilich nur dann, wenn die fremdartige Überlieferung, weitab von einfühlendem Verständnis, in kommerzieller oder ideologischer Absicht mißbraucht wird.

Ein Gegenbild zu den tantrischen Zeremonien, ein nicht minder faszinierendes, bot das japanische Ensemble „Ondeko-Za“: Auf einem Wagen wurde die große japanische Festtagstrommel ins Licht gefahren, Yatai Bayashi – im magischen Viereck, gerahmt von Lampions. Junge Männer mit nacktem Oberkörper sprangen auf den Wagen, gingen in die Hocke, bearbeiteten von beiden Seiten die Trommel. Dann standen sie aufrecht, vergrößerten den Abstand zum Instrument, veränderten dadurch die Dynamik; wurden angetrieben mit hellem Tschinellenklang, mit Zurufen zur höchsten Kraftentfaltung. Der Atem ging gleich-

mäßig, man spürte keine Anstrengung; physische Kraft war in die Musik eingebracht. Wie gesagt: ein unvergleichlich schönes Bild – und ein bedrohliches auch. Mit dem Dröhnen der Yatai Bayashi, der größten der „Teufelstrommeln“ von der Insel Sado, sollen vor 400 Jahren die Arbeiter angefeuert worden sein, riesige Granitblöcke für den Schloßbau von Osaka zu bewegen.

Maki Ishii, teils in Berlin, teils in Tokio lebend, der für die „Ondeko-Za“ im Auftrag des Metamusik-Festivals eine hochintelligente, die elementaren rhythmischen Möglichkeiten sensibel formende Komposition geschrieben hat, „Monochrome II“, bestätigte mir: aus europäischer Sicht mag das Aggressive und zugleich unerbittlich Perfekte dieser Musik sogar „faschistoid“ erscheinen. Aber unsere Sicht ist natürlich falsch – und das hängt unter anderem mit dem unterschiedlichen Zeitempfinden zusammen. „Monochrome II“ verbindet einen „Kunst“-Anspruch mit volkstümlicher Überlieferung derart, daß ein Drittes entsteht: ein empfindliches Gleichgewicht, für das ich keine begriffliche Kategorie zur Verfügung habe . . . So kam es zu „Schwüngen“ zwischen festgelegter und freier Textur – dadurch, daß jenseits des Notierten und mit dessen vollkommener Beherrschung die Persönlichkeit der Spieler sich frei entfaltete (nach neunmonatiger Probenarbeit).

Ferner waren an „Weltmusik“ aufgeboten: Balinesisches Gamelan mit Tanz, Pantomime und Schattenspiel; indische Ragas auch auf der Tablatarang, einem als Melodie-Instrument gestimmten Trommel-Set; koreanische Rezitation als Vereinigung mimisch-gestischer und sprachlich-musikalischer Elemente; die perfekte Show und Clownerie aus Ghana – berückender Harfenklang, ineinandergleitende Rhythmen und „Echo“-Gesang aus Sénégál; das Gastspiel des Kaiserlich-Japanischen Hoforchesters Gagaku mit „Kangen“ (einer Art Kammermusik), „Bugaku“ (einer Musik mit Tänzen, in denen Requisiten, Masken und Kostüme eine wichtige Rolle spielen) und „Mi-kagura“, der vielleicht ältesten erhaltenen Musik der japanischen Inseln, einem Widerschein nächtlicher Feste religiösen Ursprungs, im Schein von Freudenfeuern . . . Indes: was kann wirklich „verstanden“ werden von alledem, beispielsweise von den chiffrierten, oft aus sozialem Impuls heute umgedeuteten Legenden, wenn – wie in „Barong“ aus Bali – ein Maskentier mit lieblicher Fresse, skurrile Dämonen, jagende Prinzen und wandelnde Bäume auftreten, wenn die abendländische Moralvorstellung von „gut“ und „böse“ keine Geltung hat? Sollte überhaupt etwas „begriffen“ werden oder ging es primär um die Verlockung durch einen ganz anderen „Kultur“-Begriff? Ein wesentlicher Schlüssel des erstaunlichen Erfolges der beiden bisherigen Metamusik-Festivals scheint mir die „nachtwandlerische“ Sicherheit zu sein, mit der Walter Bachauer als Programmleiter bislang auf einem schmalen Grat balancierte. Dieser Grat trennt Wesentliches von Banalem, aber genauso avantgardistische Spiegelfechtereien von ernsthaften Versuchen, aus der Volks- oder (sogenannten) Trivialmusik oder auch aus Tonskalen und Farbspektren und rhythmischen Teilungen fernöstlicher Provenienz Frische und Mitteilungskraft zu gewinnen. Und als Generalnenner bietet sich das neu aufgespürte Gefühlsmoment an, eine in der Neuen Musik der Nachkriegszeit aus Gründen geschichtlicher Erfahrung häufig verdrängte, risikoreiche, aber zuverlässig das Ohr und die Sinne der Hörer erreichende emotionale Überzeugungskraft.

Metamusik ist nicht gleichzusetzen mit außereuropäischer Musik; gleichwohl sei als Beispiel für eine ästhetische Meta-Erfahrung besonderer Art das Auftreten von Tscho-wol Park aus Seoul mitgeteilt, einer Meisterin des koreanischen „P'ansori“: das ist ein Schauspiel aus Rezitation mit Trommelbegleitung, in Korea bis zu fünfzehn Stunden dauernd; eine dramatische Erzählung mit Musik, die aber den Text nicht „begleitet“, sondern die Vortragsform selber ist. Koreanische Volksmärchen sind durchsetzt mit Szenen aus dem Alltagsleben; es gab viel zu lachen, und nach und nach ließ sich das Publikum von den wenigen, die der koreanischen Sprache mächtig waren, anstecken. Im Nicht-Verstehen der Worte wurde manches hellhörig aufgenommen: vor allem die Vielfalt der Nuancen zwischen Gesang und Sprache, zwischen kehliger Zeichnung eines Charakters – halb Mensch vielleicht, halb Tier – und glöckchenhaftem Parlieren in einer Art von Konversationsstil; zu ahnen war das Ausmaß der Empfindung hinter einer nur angedeuteten Geste, einem Verändern der Haltung, dem Entfalten des Fächers – ahnbar war, welche Ungeheuerlichkeit durch ein paar Tanzschritte dargestellt sein mochte. Man hörte die reichen Modifikationen im Tempo, die „komponierten“ Rhythmen der Darstellung. Man sah eine kleine, gedrungene, alterslose Frau von unendlicher Grazie.

Wird außereuropäische Musik zur „Metamusik“, wenn sie in Europa das Verlangen nach Exotik und Vitalität erfüllt? Ist, andersherum, die von Europäern oder Amerikanern kreierte Metamusik eine Musik zwischen vielen Stühlen – traumverloren oder voller Swing und Drive, vom Computer über 16 Kanäle irrlichternd durch den Raum gejagt oder pseudosakral und phantasmagorisch? Vor zwei Jahren gab es eine bezeichnende Auseinandersetzung zwischen dem amerikanischen Komponisten Steve Reich (auf dem zweiten Metamusik-Festival mit der heftig akklamierten europäischen Erstaufführung seiner „Music for 18 Musicians“ vertreten, einem genau kalkulierten Protokoll jenes Lebensgefühls, das auch Encounter-Groups und „Antörn-Therapie“ hervorgebracht hat), – zwischen Steve Reich also und dem Musikwissenschaftler, Rundfunk-Redakteur und Avantgarde-Chor-Dirigenten Clytus Gottwald: Reich beklagte das deutsche Unverständnis seiner Musik gegen-

über, das er das „Fließband-Syndrom“ nannte und mit einem Schuld-Komplex als Folge der Nazi-Herrschaft erklärte. „Jede Art von Musik, die durch sorgfältige Kontrolle, Präzision und engmaschige Ensemblearbeit gekennzeichnet“ sei, setze „sofort Assoziationen mit totalitären politischen Kontrollen frei.“. Daran ist Richtiges und Falsches, denn Kontrolle oder Nicht- bzw. weniger Kontrolle sind nicht so entscheidend wie andere Aspekte der Musik; etwa wie der, welche Haltung vom Publikum erwartet wird und welche der Komponist selber zu seinem Werk einnimmt. Ich sagte schon: Die musikalische Avantgarde hat eine Zeitlang das Emotionelle sträflich gering geachtet; heute nun wird vielfach – und die Metamusik-Festivals registrierten auch das! – als Ideal angesehen, daß der Hörer sich hineinziehen läßt in die Musik. Das würde sich durchaus zu Erscheinungen des Industrie-Zeitalters und der Überproduktion („Fließband“) fügen, weil schließlich auch die Werbung für irgendwelche Produkte (die man genausowenig „braucht“ wie letzten Endes die Musik) auf die Ausschaltung kritischer Wahrnehmung hinzielt.

Metamusik insgesamt ist wohl ein Protokoll der (seelischen, gesellschaftlichen, politischen) Erfahrung; wie es in ihr mehr auf den gestischen Ausdruck dieser Erfahrung als auf das „Neue“, „Originelle“, gar auf Ur- oder Erstaufführungen von „Werken“ ankommt, kann sie auch nicht stets aufs Neue mit sicherem Ausgang oder Gewinn geplant und projiziert werden: sie bleibt ein Risiko, ein Abenteuer – für Musiker und Hörer. Darin aber liegt zugleich ihre einmalige Chance. Denkbar wäre als zukünftiger Aspekt die Hereinnahme des (wie immer gearteten) Theatralischen, des befreienden Spiels im weitesten Sinne. Eine solche Progression böte sich (das hoffe ich deutlich gemacht zu haben) aus den bisherigen Verläufen an. Und ein Wunsch bleibt noch zu denken: daß auch *unsere* naheliegenden – in Berlin beispielsweise täglich zu erfahrenden – psychischen und sozialen Probleme mitgespielt würden oder doch irgendwie Eingang fänden. Das ist absichtlich so vage formuliert; denn es zieht die Frage nach der Mitteilungskraft wortloser Musik nach sich – und das wäre denn ein neues Kapitel.

Claus-Henning Bachmann



## Metamusik in Berlin

Das „Metamusik“-Festival des Jahres 1974, das erste überhaupt, überraschte durch hohe Besucherzahlen, durch einen Zulauf jungen Publikums, der gänzlich unerwartet kam. Das „Metamusik“-Festival II des Jahres 1976 fand über zwanzig Tage lang in einer bedrängend gefüllten 'Nationalgalerie' statt und wurde von Pressekommentaren begleitet, die durchaus überschwängliche Züge hatten. Walter Bachauers Bemühungen um jene musikalische Zwischenwelten, die sich in das übliche musikgesellschaftliche Konfrontationsmodell 'Traditionelle Musik – Avantgarde-musik – U-Musik' sinnvoll nicht einfügen ließen, hatten in ungewöhnlich kurzer Zeit nicht nur Verständnis gefunden, sondern waren enthusiastisch aufgenommen worden. In unserer von den Marktstrategen beherrschten Massenkultur geschehen solche Neuerwerbungen von kulturellem Fruchtländ mit einigem Erfolg, auch finanziell, nur, wenn bisher verborgene Interessenlagen aufgebohrt wurden. Das aber ist in der Tat die schöpferische Leistung Walter Bachauers, die seinem Festival eine zwar changierende, nichtsdestoweniger aber solide Basis gibt: Im Grunde geschieht hier die musikalische Ausgestaltung einer latenten Interessen- und Bedürfnislage.

Man hat über den Begriff „Metamusik“ gerätselt, man hat ihn als eines der törichten, unzutreffenden, gegenwärtig vielfältig gehandelten Modeworte kritisiert. Daß mit diesem Reizwort ein psycho-musikalisches Potential offengelegt worden ist, blieb indes unbestritten. „Metamusik“, das sind nach dem Geständnis Bachauers die „Querlinien, die über der Weltmusik“ verlaufen. „Metamusik“, das ist aber auch Musik, die ins Utopische weist, die das Gegenwärtige, das Bestehende tendenziell überschreitet. Darin der „Metaphysik“ ähnlich, muß sie als Strukturmodell des Neuen in tastenden Schritten allmählich erobert werden. Wenig prophetische Gabe gehört dazu, dieses Zukünftige als „Weltmusik“ zu imaginieren. Darum hat Walter Bachauer von Anbeginn – und seine „Woche der Avantgardistischen Musik 1972“ hatte bereits Modellcharakter – Außer-europäische Musik und Avantgardemusik in seinen Programmen konfrontiert. In der richtigen Einsicht, daß eine Integration nationaler Kulturen und kontinentaler Bewußtseinsstrukturen überhaupt nur sinnvoll zustande kommen kann, wenn die Kulturen selbst in ihren lebensvollen und authentischen Formen ein Forum finden würden. Für die Außereuropäische Musik war dementsprechend die selbstgestellte Aufgabe zu bewältigen, in den alten Musikkulturen Asiens, Afrikas und Arabiens pure, in Kontakt mit der eigenen Tradition lebende Musiker zu entdecken. Eine Arbeit mit durchaus detektivischen Zügen, die Bachauer glänzend bewältigte. Die europäisch-amerikanische Avantgarde aber wurde nach Gesichtspunkten abgeklopft, die weniger greifbar, weniger handfest sind, sie wurden eher Negativ-Kriterien unterworfen. Soweit sie nicht mit Emphase zur traditionsreichen Avantgarde sich bekannte, für musikalische Zwischenwelten – Jazz, Pop, Außereuropäisches – sich aber öffnete, sollte sie auf dem „Metamusik“-Festival ihren Platz bekommen. Amerikanische Musiker der „Minimal Music“ wie Reich, Riley aber auch Moran, Europäer wie Curran, Ferrari oder Hamel, aber auch Stockhausen und Asiaten wie Ishii oder Kang haben interessante metamusikalische Beispiele geliefert. Mit großem Erfolg konnte auch die Popgruppe „Tangerine Dream“ auf dem ersten „Metamusik“-Festival ihre musikalische Position zeigen.

Daß Walter Bachauer im Avantgarde-Bereich seines Festivals zu Kompromissen gezwungen ist, hängt nicht zuletzt mit den finanziellen Zuwendungen zusammen, die er dem DAAD verdankt. Als Gegenleistung muß er gelegentlich auch Komponistenpersönlichkeiten auf seinem Festival präsentieren, wie sie der Zufall – die Jury des DAAD richtet sich selbstverständlich nur nach Kriterien kompositorischen Niveaus – im Jahres-Rhythmus nach Berlin bringt. Auf diese Weise waren die Avantgarde-Programme des „Metamusik“-Festivals atmosphärisch den üblichen Workshop-Konzerten durchaus nahe. Gerade die spezifische Atmosphäre der „Metamusiken“ aber, die 'Nationalgalerie' lud sich bisweilen mit der Intensität, der spirituellen Vibration eines Kultraums auf, unterscheidet dieses Festival wesentlich von anderen Festivals Neuer Musik. Musik wird hier nicht als musikalisch-essayistisches Konzentrat, als eine Art konzentrierter musikalischer Lektüre angeboten, die öffentlich, im Saal stattfindet. Tendenziell wird sie vielmehr zu einem Lebenselement, wird integrierbar in einen ausgedehnten Abend, den man mit gleichgesinnten Menschen in offener Gesellschaft verbringt.

Der allabendliche Griff zum Kunststoffkissen, das auf den Boden gelegt wird und den Besucher und Hörer zu einer Art meditativer Sitzhaltung zwingt, hat bereits den Charakter einer ersten Einübung in eine gänzlich andere, gelöstere, unprätentiöse Rezeptionshaltung. Nicht strukturelles Hören dominiert in solchen Konzerten, sondern eine Haltung grundsätzlicher Offenheit und Gelöstheit. Einschwingen ist eher gefragt, eine neue Bereitschaft zur musikalischen und mentalen Hingabe. Alles Zirzensische, aller Leistungsdruck, alle Tricks, wie sie in Popkonzerten und solchen mit Jazzmusik zur Regel gehören, sind hier undenkbar. Aber auch die Eitelkeiten der kennerischen Musikliebhaber, der Opernfans, der Klassikspezialisten bleiben ausgesperrt. Die beiden „Metamusik“-Festivals machten mit einem Hörertypus bekannt, der mit geradezu adventistischer Hingabe auf der Selbstbegegnung durch Musik besteht. Auch das läßt für die Zukunft unserer Musikkultur hoffen.

Die Berliner Musikszene ist reich an Perspektiven des Neuen. Die Berliner Akademie der Künste veranstaltet regelmäßige Zyklen mit Neuer Musik, die „Gruppe Neue Musik Berlin“ stellt hier ihre neuen Produktionen vor, der SFB konfrontiert in gemischten Konzerten Pop- und Avantgardemusik mit solcher der Tradition. Die Berliner Philharmoniker unterhalten eine eigenständige Reihe mit Neuer Musik. Seit 1969 gibt es zudem wahre Eroberungszüge, regelmäßig und systematisch, zu den Schatzkammern Außereuropäischer Musik, die dem Berliner „Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien“ zu danken sind. So war kürzlich in Berlin eine einzigartige und umfassende Darstellung der mehrtausendjährigen Musikkultur des indischen Subkontinents erlebbar. Neues oder Wiederentdecktes – in den letzten Jahren das Werk Schönbergs und das fast vergessene Kurt Weills – findet sich auch regelmäßig in den Präsentationen der Berliner Festwochen. Im Frühjahr der „Workshop für Freie Musik“, im Sommer die Jazzreihe im Garten der Nationalgalerie, im Herbst das Berliner Jazz-Festival, all diese musikalischen Aktivitäten vermitteln Kenntnisse von den Rändern der Neuen Musik, von den Grenzbezirken, in denen sich Jazz und Avantgarde seit nunmehr über 15 Jahren, seit dem Aufbruch des Jazz zum Free Jazz, begegnen.

Walter Bachauers „Metamusik“-Festival, das bisher im Zweijahres-Rhythmus stattfand und dessen immense Attraktivität und allmähliche internationale Ausstrahlung die jährliche Wiederkehr wünschenswert scheinen läßt, ist also keineswegs eine singulare Erscheinung. Seine Funktion indes ist einzigartig. Auf seine behutsam beharrliche Weise macht es auf verborgene Zusammenhänge zwischen den seit Jahrtausenden isoliert gewachsenen Musikkulturen aufmerksam. Kaum weniger bedeutungsvoll ist seine Funktion als Überwinder verharschter, eingefahrener Klischees über die Bedeutung der konkurrierenden Musik-Genres Jazz und Pop oder der 'primitiven' Außereuropäischen Musik. Denn das Klischee von der vermeintlich kauzigen oder rührenden Folklore hat bis heute vermocht, das wahre Bewußtsein von den Außereuropäischen Musikkulturen zu überdecken. Und Ähnliches gilt vom Jazz, der unverrückbar im öffentlichen Bewußtsein mit der Atmosphäre der frühen Neger-Ghettos und des Verruchten zusammengehört wird. Walter Bachauers „Metamusik“-Festival gestaltet also nicht nur eine neue musikalisch-mentale Bewußtseinslage aus, die zu sich selbst kommen will, sondern jedes der Festivals war zugleich auch ein glänzendes Beispiel für Courage im Umgang mit einst Tabuiertem. Solche wohlthuend ausgleichende, auf Lernbereitschaft, auf Versöhnung der Gegensätze, auf menschliche Maßstäbe bestehende Funktion besitzen die Festivals

aber nicht zuletzt für Berlin selbst. Denn hier greifen ja nicht nur die politischen Gegensätze hart aneinander, sondern auch die divergenten, mit der Genesis der Stadt zusammenhängenden, kulturellen Sphären. In Berlin ist das typische Bildungsbürgertum zwar vorhanden, aber es lebt ohne eine breite ökonomische Basis und dementsprechend ohne Bereitschaft, den nurmehr zur Schau getragenen Bildungsanspruch auch mäzenatisch durchzusetzen. Denkbar im Kontrast dazu, nicht zuletzt verursacht durch die überaus geistlose, musikalisch unheilvolle kulturelle Arbeit des Fernsehens, drängt eine musikalisch verproletarisierte Masse jugendlicher Zuhörer zu tausenden in die Popkonzerte. Ohnmächtig kontrapunktiert von der kleinen, aber unentwegten Elite von Hörern, die ihr anderes Bewußtsein in den Avantgardekonzerten mehr oder weniger deutlich und perspektivenreich durchgesetzt erleben.

Angesichts solchen zutiefst ungunstigen Tatbestandes, der die bestehenden musikalischen Institutionen prägt, der musikalische Produktion, Rezeption und Kommunikation fühlbar bestimmt, sind die „Metamusiken“ durchaus als Oase des Besseren empfunden worden. Und wie man hören konnte, nicht nur in Berlin.

Wolfgang Burde



Asahi-Shinbun vom 21. 2. 1977  
(Übersetzung aus dem Japanischen)

### **Festival Neuer Musik in Berlin Befreiung von Klassensystem und lokaler Eingrenzung**

Die Grenzen der europäischen Musik werden bewußt gemacht

Toshi Ichihyanagi (Komponist)

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahres hielt ich mich ungefähr fünf Monate lang in Europa auf. Bisher war ich jedesmal, wenn ich in Europa war, etwas verunsichert, da ich deutlich fühlte, daß die Europäer auch heute noch einen fast absolut zu nennenden Glauben an den Wert bzw. die Existenzberechtigung der Kunstmusik und an ihre Möglichkeiten haben. Auch auf gesellschaftlicher Ebene steht die Musik in Europa, verglichen mit Politik, Wirtschaft und Wissenschaften, keinesfalls im Hintergrund. Daß in einer Welt wie der heutigen der Kunstmusik ein derartiger Stellenwert beigemessen wird, ist zwar beneidenswert, doch kann ich leise Zweifel nicht unterdrücken, daß ein solcher Glaube an die Kunstmusik auch seine Berechtigung hat. Während meines Aufenthalts dort habe ich jedoch eine Reihe von Konzerten neuer Musik besucht und festgestellt, daß die Musik der Gegenwart Europas einen nicht zu übersehenden Wandel durchgemacht hat. Gleichzeitig habe ich aber auch den Eindruck, daß in der Einstellung der Europäer zur Musik Anzeichen einer Wandlung zu bemerken sind. Dieses Gefühl hatte ich ganz besonders, als ich das in West-Berlin veranstaltete „Metamusik-Festival“, eine Konzertveranstaltung für neue Musik, besuchte.

Dieses Festival findet alle zwei Jahre statt und ist, was Inhalt und Durchführung betrifft, recht verschieden von Konzerten neuer Musik der bisherigen Art in Europa. So spielt z. B. beim Metamusik-Festival die Europäische Musik nicht die dominierende Hauptrolle, sondern es wird auf der Musik verschiedenster Länder aufgebaut. Beispielsweise stehen auf dem Programm sehr viele traditionelle Musikstücke verschiedener Nationen, wodurch sich dieses Musikfestival schon zwangsweise von der bisherigen Praxis, die den Fokus auf neue Musik im engsten Sinne gerichtet hatte, unterscheidet und ihm u. a. einen Charakter gibt, der die Transzendenz der Zeiten bzw. der Epochen aufzeigt.

Mit der Vorstellung eines von der Insel Bali eingeladenen Gamelan-Ensembles begann das Metamusik-Festival 1976. In der Zeit vom 1. Oktober bis zum 22. Oktober wurde jeden Abend, außer montags, in zwei Veranstaltungen jeweils um 19.00 und 21.00 Uhr in der Nationalgalerie traditionelle Musik aus außereuropäischen Ländern in Verbindung mit erstklassigen Aufführungen neuer Musik aus verschiedenen europäischen Ländern sowie Amerika, Kanada, China, Kuba, Japan u. a. gebracht. Unter den hierzu eingeladenen Künstlern und Interpreten traditioneller Musik waren, außer dem oben erwähnten Gamelan-Ensemble, eine Tanz- und Trommelgruppe aus Ghana, aus Sénégal ein Ensemble mit Schlagzeug- und Saiteninstrumenten, Musiker aus Indien, eine Rezitatorin aus Korea, Gagaku und Ondeko-Za aus Japan usw.

### **Nicht nur beschränkt auf den Zauber des Ausländischen**

Hier muß bemerkt werden, daß die Auswahl der Musik, die sozusagen dem europäischen Geschmack nahek mmt, sich durchaus nicht auf das Gebiet des „exotischen“ beschränkte. Es wäre natürlich falsch, zu sagen, daß dafür überhaupt kein Interesse vorhanden wäre, aber zumindest haben die Organisatoren dieses Festivals aus der Überzeugung heraus geplant und durchgeführt, daß die bis jetzt häufig vernachlässigte Musik außereuropäischer Kultursph ren künftig für die Musikkultur der Welt als konstruktives Element eine äußerst wichtige Rolle spielen kann.

Bis vor kurzem war es doch so, daß die Auffassung von neuer Musik zunächst jegliche alte Musik der Vergangenheit ignorierte, um im Gegensatz zu allen etablierten Musikstilen neue Werte zu schaffen. Auch wenn man diese Bewu tseinshaltung als gegeben akzeptiert, läßt es sich nicht verleugnen, daß ein Großteil der neuen Musik, die auf der Grundlage einer solchen Exklusivität immer Neues zu schöpfen versuchte, zu Formen mit isoliertem, engem Inhalt absank. Und hier hatte ich den Eindruck, daß das Metamusik-Festival versucht, zu verschiedenen Aspekten eine andere Denkweise aufzuzeigen.

Ein Aspekt ist z. B., sich mit der Problematik der Klassenstruktur in der Musik grundsätzlich auseinanderzusetzen. Der Aufbau der Musikwelt hat – allerdings nicht direkt sichtbar – sozusagen Pyramidenform und die Klassenstruktur in der Musikwelt stellt sich so dar, daß die Spitze dieser Pyramide von der europäischen klassischen Musik gebildet wird, während ihre Basis von der Unterhaltungsmusik eingenommen wird. Und dazwischen verteilen sich beispielsweise Jazz, Rock, halbklassische Musik wie auch traditionelle Musik der verschiedenen Gebiete. Dadurch, daß nun das Metamusik-Festival die verschiedenen Musikarten der Welt gleichwertig der europäischen Musik begreift, gelingt es hier, die Problematik des Klassenbewu tseins, die in der Musikwelt im Verborgenen durchaus existent ist, zu verdeutlichen und bloßzustellen.

Ein weiterer Punkt ist, daß die Musik der verschiedenen Teile dieser Erde aus der lokalen, der geographischen Gebundenheit befreit ist, mit dem Ziel, die gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit der verschiedenen Musikarten aufzuzeigen. Tatsächlich hat das Metamusik-Festival neue Musik und traditionelle bzw. Volksmusik nicht beziehungslos nebeneinander gestellt, sondern in Programmaufbau und Gestaltung die gegenseitige Befruchtung und Verbindung dieser Musikarten zu erforschen versucht, das heißt, auch auf dem Gebiet der neuen Musik wurden Stücke bzw. Komponisten ausgewählt, die eine tiefe Verbundenheit zur Musik außereuropäischer Kultursph ren haben, wie z. B. Steve Reichs Kompositionen und afrikanische Musik, Peter Michael Hamel und indische Musik usf.



## Metastories

### Non-Fiction von der anderen Seite des Festivals

Der Dezember 1971 ist in New York C. überaus kalt. Frierend pendle ich zwischen den Protagonisten des Manhattan-Avantgarde-Undergrounds und werde immer überzeugter, daß Europa eine Generation von Komponisten dieser Stadt einfach nicht zur Kenntnis nimmt. Die jüngste, diejenige, die dem eurozentrischen Weltbild all dieser „Ästhetiker“ nicht hörig ist, jene, die nicht den „Staten Island Serial Stile“ schreibt. Am letzten Tag vor dem Abflug nach Los Angeles vertreibe ich mir die Zeit im Museum of Modern Art. Am schwarzen Brett hängt ein Plakat: „Steve Reich: 'Drumming'. Premiere“. Die Anzeige bezieht sich auf den kommenden Abend, auf das Keller-Auditorium des Museums. Ich verspäte mich und der Saal ist übervoll. Während unzähliger Wiederholungen immergleicher Melodiebruchstücke fühle ich zuerst argen Widerstand gegen „Monotonie“. Aber der Versuch eines rationalen Einspruchs scheitert an der fast automatischen Veränderung meiner Wahrnehmung. Ich bemerke, wie auch andere Leute in ihre Sitze fallen, als würde die Energie der Musik eine besondere Position des Körpers verlangen. Als stünde ein ungeheurer Start bevor. Ich falle in einen Traum von Sonnenaufgängen. Irgendwie folgen sie den Wellen von Aufbau und Zerstörung in den Rhythmen der Musik, die dort vorn mit einem präzisen Gleichmut geschlagen wird. Doch auch den Zusammenhang zwischen Klängen und Farben der inneren Bilder kann ich nicht verfolgen. Begonnene Überlegungen werden weggespült, die synästhetischen Träume reißen alles mit sich. Es ist, als würde ich rückwärts fliegen, in einen Strom bunter Partikel ohne Angst fallen. Der Strom versiegt nach 83 Minuten mit dem Finale der Musik. Jetzt fällt mir ein, daß ich ähnliche, von farbigen Linien erfüllte Räume in einem Film Stanley Kubricks sah. Als ich mit dem japanischen Komponisten Makoto Shinohara das Museum verlasse, finde ich Vergnügen bei dem Gedanken, daß die musikalische Utopie stets noch unkalkulierbar und jäh aus den Kellern kommt. Shinohara und ich sind bester Laune, als uns auf der 53th Street zwei schwarze Boys links und rechts überholen. Sie machen kurzen Prozeß und erbeuten grinsend 20 Dollar. Shinohara rühren sie nicht an. Er ist in ihren Augen „farbig“. Die Boys laufen zum nächsten U-Bahn-Eingang und schreien dabei die verdutzten Passanten an. Ich verstehe nur „... Power ...“

Terry Riley wohnt bei mir für die Zeit seiner Berliner Konzerte. Wie zu Hause im californischen Bergdorf Camptonville steht er jeden Morgen um vier Uhr auf, hüllt sich in einen Schlafsack, so dick, daß er einem Basislager im Himalaya gut anstehen würde, begibt sich in die Position sitzender Buddhas und beginnt Ragas zu singen. Seine Stimme ist in ihrer weichen Fülle kaum von der seines Lehrers Pandit Pran Nath zu unterscheiden, einem vokalen Meister des Kyal-Stils. Riley erzählt, daß Pran Nath sich, nach einem Jahrzehnt in den Staaten und vieler gemeinsamer Arbeit, sehr bald für immer in die nordindischen Berge und in völlige Einsamkeit zurückziehen wird. Riley kommen bei dieser Vorstellung die Tränen. Zum erstenmal lerne ich einen westlichen Menschen kennen, der sich das asiatische System der Lehre mit aller auch persönlichen Selbstopferung zur Maxime seines Lebens machte. Die Morgenkonzerte im strengen Kyal mit und ohne mich als einzigem Hörer dauern nicht unter fünf Stunden. Wenn ich

länger schlafe, träume ich als letzten Traum der Nacht, durch die immer bewußter werdenden Melodien von nebenan hindurch. Den Moment, als ich zum erstenmal indischen Boden betrat. Um fünf Uhr morgens, nach einem zermürenden Flug, öffnet sich die Tür der Boeing auf dem Palam Airport Delhi. In den klimatisierten Raum strömt ungeheuerliche Hitze. Sie trägt den Brandgeruch herein, der kurz vor dem Monsunregen ganz Nordindien durchzieht.

Nach einer Woche auf der Insel Bali falle ich in Depression. Noch habe ich hier keine Musik gehört, die mit etwas mehr historischer Patina daherkäme als der eher flache „neue Stil“ der Balinesen. Abends treffe ich in „Poppies Restaurant“ in Kuta Beach zufällig zum drittenmal einen Mann, der tagsüber mit dem einzigen Chevrolet der Insel amerikanische Touristen an die garantiert uninteressantesten Plätze fährt. Wir machen auch diesmal Jokes über die herrlichen kleinen Tricks, mit denen die Strandhändler über ihre nackten, bleichen Opfer aus dem Westen herfallen. Astisukartika trinkt heute ungewöhnlich viel. Gegen Morgen wird er ernst und fragt mich ziemlich rüde, was denn ich auf seiner Insel suche. Ich erkläre ihm die Sache mit dem Festival in Berlin, die Möglichkeit, dort ein ganzes Dorf seiner Insel Gamelan spielen zu lassen. „Willst Du wissen, welche Musik uns selber noch interessiert?“, fragt er mich, als die Sonne schon über dem Garten des Restaurants aufgeht. Am nächsten Tag fahren wir mit der gemieteten Honda nach Teges Kanginan, einem Dorf am Fuße des Vulkans Batur. Die Reisbauern sitzen, als wir in die „main street“ einbiegen, nach Frauen und Männern getrennt im Gemeinschaftshaus. Die Männer spielen Karten. Astisukartika stellt mich dem Häuptling I Wayan Sudera vor und einem Mann, der älter erscheint als alle Balinesen, die ich bisher traf. Made Grindem lächelt unvergleichlich und seine Muskulatur hat nichts von der Schlawheit eines Greises. „Grindem ist der beste Gender-Wayang-Spieler in Bali. Sein Dorf spielt noch das alte Orchester Semar Pegulingan. Er sieht darauf, daß sich daran nichts ändert, solange er lebt. Als Begleiter des Schattenspiels war er schon in Paris und London. Aber das Orchester seines Dorfes spielt nicht für Touristen. In Berlin werden sie auftreten, weil sie das Europa sehen wollen, von dem ihnen Grindem so viel erzählte.“ Made Grindem und sein Sohn musizieren für mich Proben aus dem Ramayana. Zum erstenmal höre ich balinesische Kammermusik von singulärer Qualität. Auf dem Hof von Grindems kleinem Anwesen zwischen Scharen von Gänsen und Hühnern. Wir wollen uns drei Tage später wiedersehen. Ich soll ein paar hundert Rupien für Kaffee, Rauchzeug und Süßigkeiten mitbringen. Als Gegenleistung wollen sie die Tempelinstrumente, die zum Üben nicht verwendet werden, einmal ohne rituellen Anlaß klingen lassen. Die seidig tönenden Metallophone des Semar Pegulingan verzaubern mich schon eine Stunde, da tritt ein kleiner Junge im löchrigen T-Shirt auf die freie Fläche vor dem Orchester. Ich sah ihn gerade noch spielend unter anderen Kindern – jetzt stellt er sich in Tanzposition. Muskeln an Armen und Beinen spannen sich. Auf den Einsatz der Musik quellen ihm die Augen hervor. Eine Dämonenmaske aus menschlicher Materie steht da, auf einen Kinderkörper gepflanzt. Während einer langen Folge komplizierter Choreographien zieht sich die Nacht über Teges zusammen. Die Leibhaftigkeit mimetischer Magie, inkarniert in einem Dorfjungen, weist mir barsch die Grenzen westlichen „Verstehens“. Ballett – eine fast lächerliche Vision von Gemachtheit angesichts der

Verwandlung eines wirklichen Menschen in ein wirkliches Fabelwesen. Tierstimmen aus den Palmenwäldern rundum konzertieren mit den Genders und Gongs. Kein Zweifel, daß dieses Schauspiel, unter einer Gaslampe bei feuchten fünfunddreißig Grad, nirgendwohin „transportierbar“ ist. Die Vorstellung endet mit dem Verschwinden des Jungen in der Kindermenge, die ihn aufnimmt, als wäre nichts geschehen. In den folgenden Tagen sprechen die ältesten Männer mit Astisukartika und mir über die Reise. „Wie kannst Du uns garantieren, daß wir ohne den schlechten Einfluß Eurer westlichen Kultur hierher zurückkommen?“, ist die Hauptfrage. Ich kann es nicht garantieren. Wir wollen versuchen, das Orchester in einem Haus mit Garten und eigener Küche außerhalb der City wohnen zu lassen. Sie stimmen zu. Meine einzige Angst bleibt – nach einem Aktenordner voll Korrespondenz –, daß die gute Tonne vierhundert Jahre alter Metallinstrumente auf dem Moskauer Flughafen zwischen zwei Anschlußflügen verloren geht. Und so geschieht es auch. Am Tag vor der Premiere des „Legong“ in der Nationalgalerie hat sie aber dann doch eine sowjetische Geisterhand nach Berlin bewegt. Nur Astisukartika kommt nicht. „No time for Berlin because of my business. Have just bought a second Chevrolet. A lot of americans this year in Bali.“

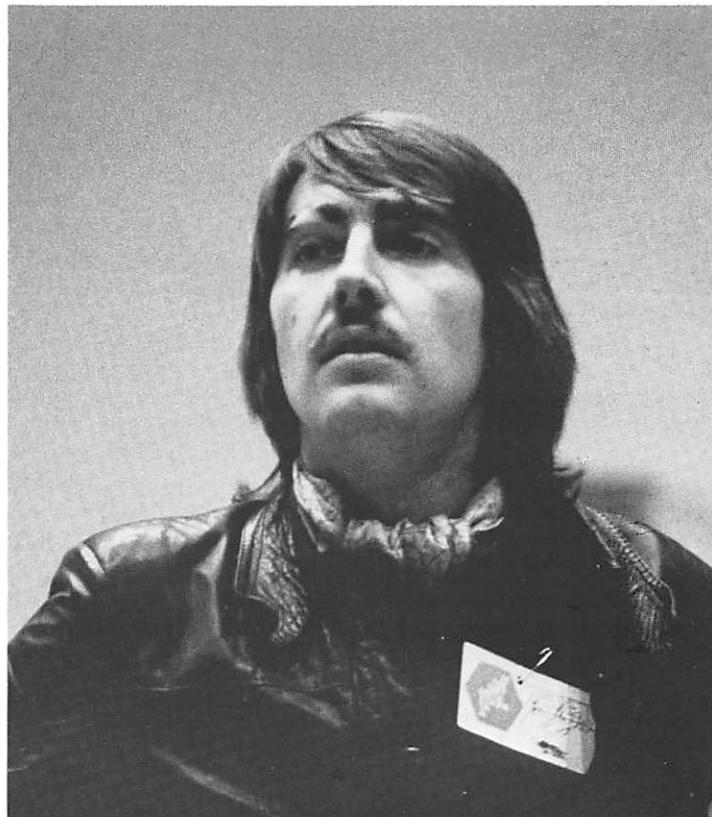
In der Londoner Ghana-Botschaft beantrage ich vergeblich ein Visum. In meinem Paß steht „Journalist“. Ein dicklicher Beamter gibt mir zu verstehen, daß „solche Leute“ nur mit Genehmigung der Regierung nach Accra reisen dürfen. Das dauere üblicherweise drei Monate. Ich fliege dennoch anderntags nach Afrika. Die Ghana-Botschaft im senegalesischen Dakar weiß nichts von der Sonderstellung „solcher Leute“ und stempelt das Visum ein. Aber Ghana erweist sich als Dickicht für einen, der Musik auf den Dörfern sucht. Ich fliege zu einem Festival in die nördliche Provinzhauptstadt Kumasi und fahre mit dem Rover die Küste ab. Fröhliche, sicherlich unverfälschte Musik überall – aber: jeder Marktflecken in diesem Land ist stolz auf „seinen“ Rhythmus, „seine“ Lieder. Die lokalen Gruppen sind stets nur einer musikalischen Gattung untertan, einem besonderen Set von Instrumenten. Ihre Leittrumpfen sprechen die Phoneme der Ewe oder Ga oder Ashanti, ja die Vielheit der Sprachen in diesem kolonial-synthetischen Staat fächert die Musik in tausend eifersüchtig gehütete Facetten. Gemeinsam ist ihnen nur die Definition des musikalischen Inhalts nicht durch Melodien, sondern Rhythmen. Hebungen und Senkungen der percussionistischen Poesie sind identisch mit Hoheitselementen von kleinen und großen Potentaten. Ein abendfüllendes Programm, das europäischen Ohren auch nur Bruchteile solcher Fülle zeigen will, müßte ein Dutzend Gruppen zu einem sicherlich schauerhaften Musikzirkus summieren. Die Sache scheint äußerst verfahren und der Aufwand all der Touren durch aufgeweichte Waldtracks und armselige Wellblech-siedlungen umsonst. Wieder in Accra suche ich die Diskussion über einen Ausweg mit dem renommiertesten Musicologen Afrikas, Kwame Nketia, graue Eminenz des 'Institute for African Studies' an der Universität Legon. Schon bei der Einfahrtskontrolle zum weitläufigen Legon-Campus höre ich Trommeln. Der Wind trägt ihren Klang weither. Es sind Dondos, uhrglasförmige Hausa-Instrumente, deren Tonhöhen sich mit dem Druck der Oberarmmuskulatur modulieren lassen. Ein charakteristischer Sound, ganz ungewöhnlich für die Region hier im Süden. Ich vergesse Nketia und gehe der Musik nach. Neben den Wegen

aus ziegelrotem Lehm, zwischen weit verstreuten niedrigen Gebäuden, blühen Bäume in jeder Schattierung von Orange. Die Hausa-Trommeln spielen in einem Barackenhof: Nketias Institut. Doch der Professor ist nicht da. Seine Studenten, die mir wie eine Compagnie ausgewählter Gestalten aus allen Regionen Ghanas erscheinen, machen sich offenbar einen freien Nachmittag mit Musik und Tanz. Doch der joviale Musikmeister Opoku klärt mich auf; dies sei Unterricht. „Wir sind keine wissenschaftlichen Buchhalter, die Musik aus dem Volk in irrelevante Notenbilder transkribieren, wie ihr das in Europa macht. Wir sind ein Ensemble, in dem die Musik weiter 'leben' wird. Wissenschaft auf ghanesisch ist Praxis. Diese Studenten spielen nicht nur die wichtigsten musikalischen Genres unseres Staates, sondern halb Westafrikas, meist sogar besser als die Dorfmusiker, von denen sie lernen.“ – Das „Ghana Dance Ensemble“ ist schon auf dem Weg nach Frankfurt, da erreicht uns ein Telex vom Flughafen Kairo, wo ein Stop für die Nacht vorgesehen ist. „Ghana Dance Ensemble wegen unzüchtiger Kleidung auf dem Gelände des Flughafens sistiert.“ Waren schwarzafrikanische Hüllen islamischer Moral nicht gewachsen? Nein, die Ägypter blühten. Und sie hatten gute Gründe. Fünfzehn schwarzhäutige Menschen vom Südrand der Sahara waren mit einem überbuchten Flug kollidiert. Man hat sie aus der startklaren Maschine geworfen, ihre Plätze weißen Touristen angewiesen, in Afrika, nördlich der Sahara.

Die Fahrt beginnt in Pathankot, einer staubigen Stadt noch in der Ebene. Der bunt bemalte Bus, unterteilt von harten Holzbänken, windet sich im ersten Gang durch die Vorberge des Himalaya. Manchmal hält er an einem Wasserrohr, das aus dem Felsen ragt. Man sieht die Straße ganz hoch oben in einer Wand und kann sich nicht vorstellen, jemals dort anzulangen. Wenn Kurven auf künstlichen Trassen aus dem Berg hängen, sieht man, daß die Stützmauern, längst verwittert wie der Stein rundum, nur noch eine begrenzte Zahl bunter Busse verkraften werden. Daß sie diesen noch passieren lassen, indische Denkart wird daran nicht zweifeln. Nach acht Stunden kommen wir in Daramsala an. Es sind zwei Orte. Am Fuß des Berges wohnen Inder, auf dem Gipfelplateau Tibeter. Unten Hindus und Moslems, oben Buddhisten. Auf dem zentralen Platz von Upper Darashala drehen sich jede Stunde des Tages die bronzenen Gebetsmühlen mit der Prägung OM MANI PADME HUM. Jeder, der vorbeikommt, versetzt einen der Metallzylinder in Drehung. Hier residiert der Dalai Lama, weltliches und geistliches Oberhaupt aller emigrierten Tibeter, auf einem vorgeschobenen Hügel, außerhalb der Siedlung. Im Hotel Kailash, dem einzigen hier, miete ich ein Zimmer. Es ist von anderen Zimmern durch Bretter mit großen Fugen getrennt. Man wirft sich gutnachbarliche Blicke zu. Eine Woche warte ich auf die Audienz beim Dalai Lama. Ich will ihn bitten, Mönche des Gyuto-Klosters nach Europa reisen zu lassen und ihre esoterischen wie geheimen Rezitationen fremden Ohren preiszugeben. Der Dalai Lama entscheidet zu Gunsten der Reise und entläßt mich mit einem weißen Schal, der dem Bittsteller Segen verspricht. Das Gyuto-Kloster liegt in einem anderen Himalaya-Tal, nur auf dem Umweg über die Ebene zu erreichen. Oben in Dalhousie stehen Hotels im viktorianischen Stil, gebaut von Engländern, die das Wüstenklima der Gangesebene nicht ertragen. Doch das Gyuto-Kloster bleibt unauffindbar in dieser Siedlung auf sieben verschiedenen Hügeln, deren Flanken in steile Täler führen.

„Die Klöster liegen höher in den Bergen, aber wir wissen so gut wie nichts über ihre Bewohner“, erzählt ein Inder, der sich ausnahmsweise zu einer Auskunft herabläßt. Der Weg führt in dichte Wälder. Wenn sich die Bäume lichten, sieht man im fernen Violett die schneebedeckten Berge der vorgeschobenen Himalaya-Kette. Ich erkenne das Kloster an kleinen ausgebleichen Fahnen, die im Winde wehen. Der Abt Tara Tulku und die Ältesten versammeln sich und bewirten mich mit Keksen und gesalzenem Tee, auf dem eine Schicht Butter schwimmt. Die potentielle Reise wird in Klausur beraten. Dieweil reicht mir der Klosterarzt einen großen Karton mit deutschen Medikamenten, die ein Tiroler Chirurg gespendet hat. Ich soll dem tibetischen Mediziner übersetzen, wofür die Pillen taugen. In langen heiteren Debatten verständigen wir uns über die anatomische Lage von Organen, oder vielmehr Begriffen wie „Leber“ oder „Niere“, die die tibetische Heilkunde nicht ganz so exakt definieren will wie die westliche. Mehr als die Hälfte der Präparate sind gegen Blutdruckkrankheiten, an denen Tibeter grundsätzlich nicht leiden. Nach Ende der Klausur fällt Tara Tulku sein Urteil. „Wir sind ein aussterbendes Volk und wollen unsere Lehre weitergeben. In Europa werden wir Freunde gewinnen, auch wenn sie Text und Musik unserer Zeremonien nicht verstehen können. Und überdies schützt uns ihr Unverständnis vor dem Verrat jener wahren esoterischen Geheimnisse, die mit uns vergehen werden.“

Walter Bachauer



„Eine Pressestimme  
vorher . . .“

„Eine Pressestimme  
nachher . . .“

„Spandauer Volksblatt“  
29. September 1974

Was ist das, Metamusik? „Metamusik existiert als Genre der Tonkunst nicht“, wie es so schön im Manifest der Organisatoren dieses Festivals heißt. Und nach einigen Fragen stellt sich bald heraus, daß Metamusik eigentlich überhaupt keine Musik, sondern vielmehr etwas Abstraktes ist. Eine Fiktion, die zwischen der Musik liegt und über ihr schwebt, und die verschiedene Musiken oder Musiker über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg miteinander verbindet, ohne daß sich diese darüber bewußt zu sein bräuchten. (. . .) Das Festival stellt laut Bachauer die Möglichkeit bereit, „drei Wochen lang kontinuierlich mit musikalischen und anderen künstlerischen Erfahrungen zu verbringen, die man sonst nirgendwo auf der Welt in solcher Geschlossenheit geboten bekommt“. Die Frage ist nur, wer wird kommen? Der Veranstalter erhofft sich ein Publikum, das eine Mischung darstellt aus Leuten, die bisher schon Avantgarde-Musik hörten, die bisher schon in Konzerte mit außereuropäischer Musik gingen und die sich bisher schon für Randgruppen des Rock interessierten. Allein wer wird die Zeit haben, jeden Tag, oft sogar mit zwei Veranstaltungen hintereinander, in der Nationalgalerie zu verbringen? – Doch auch wer nur einen, allerdings etwas repräsentativen, Teil der Veranstaltungen gehört hat, wird hinterher nach Bachauers Überzeugung „ein anderes Musikverständnis gewonnen haben“.

Rückschau auf Metamusik 1  
„Mannheimer Morgen“  
25. Oktober 1974

Die Vorsilbe „meta“ bedeutet laut rororo-Fremdwörterlexikon unter anderem soviel wie „zwischen“, „jenseits“, „hinter“; und „Metamusik“ wäre demnach eine Musik zwischen, jenseits und hinter dem, was unser tradiertes Musikbewußtsein bisher als gültige Musik zu akzeptieren bereit war. Der Begriff „Metamusik“ ist allerdings so umfassend und dehnbare, daß er fast alles deckt, was sich derzeit in Europa, Amerika, Asien und Afrika jenseits sowohl von Unterhaltungsmusik als auch von der klassisch-romantischen Musik und den Hervorbringungen der Avantgarde artikuliert. Aber gerade dadurch deckt er auch Tendenzen, die in die Zukunft weisen, und Klangbereiche, die heute noch am Rande des exakt vermessenen Gebiets der Neuen Musik liegen; er deckt, mit anderen Worten, die noch verbliebenen weißen Flecken auf der Weltkarte der Musik. (. . .)

Solcher Reichtum an Perspektiven und Aspekten macht das Festival fruchtbar, ja aufregend. Die sieben oder acht schwächeren Konzerte, die man im Verlaufe dreier so strapaziöser wie interessanter Wochen absitzen mußte, ändern daran nichts. Dem Metamusik-Festival kann nachgesagt werden, was man den etablierten Musikfesten etwa von Darmstadt und Donaueschingen mit ihren etablierten Avantgarden und ihren nicht minder etablierten Rezipienten beim besten Willen nicht mehr nachzusagen vermag: es hat das musikalische Bewußtsein seiner Teilnehmer erweitert und die musikalische Landschaft verändert. Ob diese Erweiterung und diese Veränderung von Dauer sein wird, bleibt abzuwarten.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The music is in 2/8 time and consists of five measures. The first measure is marked with a first ending bracket and contains a triplet of eighth notes. The second measure has a second ending bracket. The third measure has a third ending bracket. The fourth measure has a fourth ending bracket. The fifth measure has a fifth ending bracket. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staff, the dynamic marking *ppc sempre* and the tempo marking *M* are written.

# Metamusik-Festival 1/1974

Handwritten musical notation on a five-line staff, measures 6 through 8. Measure 6 has a first ending bracket. Measure 7 has a second ending bracket. Measure 8 has a third ending bracket. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff, measures 9 through 12. Measure 9 has a first ending bracket. Measure 10 has a second ending bracket. Measure 11 has a third ending bracket. Measure 12 has a fourth ending bracket. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff, measures 13 through 16. Measure 13 has a first ending bracket. Measure 14 has a second ending bracket. Measure 15 has a third ending bracket. Measure 16 has a fourth ending bracket. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for three instruments: Bassflöte, Schalmeng Schellen, and Schlag. 1. The Bassflöte part has a first ending bracket and a *pp* dynamic marking. The Schalmeng Schellen part has a *pp* dynamic marking. The Schlag. 1 part has a *pp* dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for Klavier. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The dynamic marking *pp* is present.

Handwritten musical notation on a five-line staff, measures 17 through 20. Measure 17 has a first ending bracket. Measure 18 has a second ending bracket. Measure 19 has a third ending bracket. Measure 20 has a fourth ending bracket. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staff, the dynamic marking *ppc sempre* is written. The instruments listed are Tam-T., Bassklarinette in B, große Trommel, and Schlag. 2.

<b>Freitag 27. September 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Premiere: „Metamenagerie“, eine Oper ohne Musik und Handlung für ein Schaufenster am Kurfürsten- damm von Robert Moran Ort: Wertheim am Ku'damm Hauptdarsteller: Robert Moran Inszenierung: Robert Moran	<b>22.00 Uhr</b> Nationalgalerie Terry Riley spielt „The Descending Moonshine Dervishes“ Orgel und Zeitverzögerung	* Produktion im Auftrag des Metamusik-Festivals
<b>Samstag 28. September 1974</b>	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Mario Bertoncini: „Vele“ oder „Listen to the Wind“ für Äolsharfen und Ensemble* UA Mario Bertoncini/Mitsutaka Ishii: „Focus“ für einen Tänzer, Tonband und Schlagzeug* UA	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie „Tantra“, eine Puja der tibetischen Mönche des Gyuto- Klosters (Dalhousie/Bomdila, Nordindien) Ven. Tara Tulku (Abt) Rev. Tenpa Gyaltzen Rev. Samten Rev. Ngawang Jayang Rev. Jampa Tashi Rev. Lobsang Tsering Programm I	
<b>Sonntag 29. September 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche (an der Nationalgalerie) Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“ (praktische und theoretische Übungen in Aufmerksamkeit und Gewähr- werden mit klingenden Medien. In englischer Sprache)	<b>17.30 Uhr</b> Nationalgalerie Terry Riley spielt „A Rainbow in Curved Air“ Orgel und Zeitverzögerung	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Christian Wolff: „Accompaniments“ Frederic Rzewski, Gesang und Piano Christian Wolff: „Exercises & Songs“ (1973/74 Teil I)* UA Christian Wolff Frederic Rzewski Gordon Mumma David Behrmann Garrett List und Gäste
<b>Montag 30. September 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie „Tantra“, eine Puja der tibetischen Mönche des Gyuto- Klosters (Dalhousie/Bomdila, Nordindien) Ven. Tara Tulku (Abt) Rev. Tenpa Gyaltzen Rev. Samten Rev. Ngawang Jayang Rev. Jampa Tashi Rev. Lobsang Tsering Programm II	
<b>Mittwoch 2. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Mitsutaka Ishii: „Market“ Dance Performance	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Christian Wolff: „Changing the System“ Christian Wolff: „Exercises & Songs“ (1973/74 Teil II)* UA Christian Wolff Frederic Rzewski Gordon Mumma David Behrmann Garrett List und Gäste
<b>Donnerstag 3. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Musica Elettronica Viva (New York) „Improvisation I“ Frederic Rzewski Richard Teitelbaum Gregory Reeve Garrett List Als Gast: Karl Berger	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Ricercare, Ensemble für Alte Musik Zürich „Tänze der Renaissance“ Michel Piguet, Richard Erig, Renate Hildebrand, Nils Ferber, Claude Wassmer, Lorenzo Alpert, Anthony Bailes

<b>Freitag 4. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Musica Elettronica Viva (New York) „Improvisation II“ Frederic Rzewski Richard Teitelbaum Gregory Reeve Garrett List Als Gast: Karl Berger	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Ram Narayan, Sarangi Suresh Talwalkar, Tabla Abendragas
<b>Samstag 5. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Zygmunt Krauze „Automatophone“** UA für Zupfinstrumente und mechanische Musikautomaten Ein Zupfensemble Produktion: Zygmunt Krauze	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie British Rock of the Avantgarde Nico, John Cale, Eno
<b>Sonntag 6. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros: „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Traditionelle Shakuhachi-Musik: Kokû-Reibo (Töne in der Leere) Sagari-Ha (Fallende Blätter) Makoto Shinohara: Kyûdô A für Shakuhachi Tayutai für Koto Traditionelle Shakuhachi-Musik: Shika-No-Töne (Orgeln der Hirsche in der Entfernung) Ôshû-Saji Tatsuya Sano (Shakuhachi) Makoto Shinohara (Koto)	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Yuji Takahashi spielt: Sesshu Kai: „Music for Piano“ Jo Kondo: „Click Crack“ Yuji Takahashi: „Chromamorph II“ „Bridges I“, „Tadori“ Toru Takemitsu: „Corona“
<b>Montag 7. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Pauline Oliveros „Sonic Meditation“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Pauline Oliveros „Sonic Meditations“ Pauline Oliveros Bonnie Mara Barnett Joan George Ron George und Gäste	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Feedback Studio Köln Johannes Fritsch: „Sul G“ Mesias Maiguashca „Übungen für Cello und Synthesizer“ Johannes Fritsch: „Hochtöner“ „Liveelektronische Improvisation“ Johannes Fritsch (Bratsche) David Johnson (Flöte, Synthesizer) Mesias Maiguashca (Klavier, Percussion, Synthesizer) Gaby Schumacher (Cello)
<b>Mittwoch 9. Oktober 1974</b>	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Klang/Licht/Duft-Spiele Josef Anton Riedl: „Klang- synchronie“, „Reaktionen auf Papermusic, Neue Version“ „Douce-Amère“ Tony & Beverly Conrad: „Four Square“ 4-Filme-Projektion	Josef Anton Riedl: „Vielleicht-Duo, 2. Version“ „Rhipsalis/Silphium“ „Klangsynchronie“ Musik/Film/Dia/Lichtgalerie Simone Rist, René Bastian, Jim Fulkerson, Johannes Göhl, Al Gromer, Mike Lewis (Instrumente, Stimme)	Material: Manfred Kage (Kristallo/Histographik, Blüten- makros), Willrich Mattes, Steffen Metzner, Josef Anton Riedl (Strukturen), John Stehura (Film) Anna Hueber, Willrich Mattes, Jörg Hunger, Michael Stralek (künstlerische Assistenz, Technik) Josef Anton Riedl (Klang/Lichtregie)
<b>Donnerstag 10. Oktober 1974</b>	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Feedback Studio Köln „Liveelektronische Improvisation“	Johannes Fritsch Rolf Gehlhaar David Johnson Robert Moran: „Solovoice and Multitape“** UA	
<b>Freitag 11. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche (an der Nationalgalerie) Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“ (Praktische Übungen zur Erweite- rung der Stimme mit meditativen Techniken. Insbesondere „Over- tone-Chanting“. In englischer Sprache)	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Ensemble Salamat Ali Khan (Pakistan) „Vokale Ragas im Stil Kyal“ Salamat Ali Khan (Stimme) Shaukat Khan (Sarangi) Bux Khan (Tabla) Programm I	

<b>Samstag 12. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>17.30 Uhr</b> Nationalgalerie Ensemble Salamat Ali Khan (Pakistan) „Vokale Ragas im Stil Kyal“ Salamat Ali Khan (Stimme) Shaukat Khan (Sarangi) Bux Khan (Tabla) Programm II	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Robert Moran: „The Eternal Hour“ * UA RIAS-Kammerchor (Leitung: Uwe Gronostay) Berliner Konzertchor (Leitung: Fritz Weisse) RIAS-Jugendorchester (Leitung: Caspar Richter) Produktion: Robert Moran
<b>Sonntag 13. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>17.30 Uhr</b> Nationalgalerie Alvin Curran spielt „Songs and Views from the Magnetic Garden“	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Electronic-Rock Tangerine Dream (Berlin) spielt „Conversation“
<b>Montag 14. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>20.00 Uhr</b> Mounir Bachir spielt die Arabische Laute Al Ud	
<b>Dienstag 15. Oktober 1974</b>	<b>20.00 Uhr</b> RIAS Studio 10 Schöneberg, Fritz-Elsas-Str. 8 Sonderkonzert des Berliner Künstlerprogramms (DAAD) in Zusammenarbeit mit RIAS Berlin Steve Reich and Musicians (New York)	Steve Reich: „Clapping Music“ (1972) „Piano Phase“ (1967) (Neue Version für 2 Marimbas) „Music for Pieces of Wood“ (1973) „Violin Phase“ (1967) (UA der Version für 4 Streicher) „Six Pianos“ (1973) „Music for Mallet Instruments, Voices and Organ“ (1973)	Steve Reich, Russ Hartenberger, Bob Becker, Glen Velez, Linda Burman-Hall, James Preiss, Pamela Fraley, Janis Jarrett, Jay Clayton, Steve Chambers und Gäste In „Violin Phase“ Margret Schleicher, Isolde Schön- feld, Angela Sinell, Alicia Niedziella (Mitglieder des RIAS-Jugendorchesters)
<b>Mittwoch 16. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Philip Glass Ensemble (New York) Philip Glass: „Music in 12 Parts“ Abschnitt 1: Parts 1, 2, 3, 4	Philip Glass, Jon Gibson, Dickie Landry, Richard Peck, Kurt Munkacsi, Bob Telson, Joan Labarbara
<b>Donnerstag 17. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Philip Glass Ensemble (New York) Philip Glass: „Music in 12 Parts“	Abschnitt 2: Parts 5, 6, 7, 8 Philip Glass, Jon Gibson, Dickie Landry, Richard Peck, Kurt Munkacsi, Bob Telson, Joan Labarbara
<b>Freitag 18. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Roberto Laneri: „Multiphones Singen“ <b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Vokal-Ensemble Prima Materia (Rom) „Multiphone Improvisation I“ Susan Gormlie, Michiko Hirayama, Roberto Laneri, Dary John Mizelle	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Banjar-Gruppe (Berlin) Paul Gutama Soegijo: „Whales“ * UA An Anthem to Innocence, a Play for Banjar Gruppe Musik und Inszenierung: Paul Gutama Soegijo Besetzung: Hans Reiners, Masanori Fujita, Gerhard Kastner, Michiaki Kunigo, Neidhart Bousset,	Mehmet Ü. Solakoglu, Paul Gutama Soegijo sowie Kaoru Ishii (Tanz) und das Kind Rié Masanori Fujita: „Gooru“ * UA Eine Sitzung mit der Banjar Gruppe (Einige außereuropäische Instru- mente wurden uns freundlicher- weise vom Museum für Völker- kunde, Berlin-Dahlem, zur Verfügung gestellt. Unser herz- licher Dank gebührt Herrn Dr. Artur Simon.)
<b>Samstag 19. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>18.00 Uhr</b> Nationalgalerie Vokal-Ensemble Prima Materia (Rom) „Multiphone Improvisation II“ Susan Gormlie, Michiko Hirayama, Roberto Laneri, Dary John Mizelle	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Ustad Vilayat Khan und Ensemble „Abendragas“, Programm I Ustad Vilayat Khan (Sitar) Shujaat Khan (Sitar) Sankha Chatterjee (Tabla)
<b>Sonntag 20. Oktober 1974</b>	<b>12.00 Uhr</b> Matthäuskirche Seminar Roberto Laneri: „Multiphones Singen“	<b>17.30 Uhr</b> Nationalgalerie Banjar-Gruppe (Berlin) (Wiederholung des Konzerts vom 18. 10., 20.00 Uhr, Details siehe dort)	<b>20.00 Uhr</b> Nationalgalerie Ustad Vilayat Khan und Ensemble „Abendragas“, Programm II Ustad Vilayat Khan (Sitar) Shujaat Khan (Sitar) Sankha Chatterjee (Tabla)

Freitag  
27. September  
22.00 Uhr  
Nationalgalerie

Terry Riley spielt  
„The Descending  
Moonshine Dervishes“  
Orgel und Zeitverzögerung

Der 1935 in Colfax (Kalifornien) geborene Terry Riley finanzierte sein Musikstudium als Ragtime-Pianist, ging mit dem Abschlußexamen nach Paris, tingelte in den Bars der Place Pigalle, trampelte durch Frankreich mit einer Showtruppe und später durch Skandinavien, wo er musikalische Happenings und Straßentheater inszenierte. Im Erfahrungsaustausch mit Künstlern der Avantgarde-Szene, wie La Monte Young, entwarf er Konzepte für live-elektronische

Improvisationen und komponierte in der ersten Hälfte der 60er Jahre Stücke, die auf dem Prinzip kontinuierlich ausgeglichener Modalstrukturen basierten, wie sie später für die ganze amerikanische Schule der „minimal music“ bedeutsam wurden. Zur eigenen Persönlichkeitsentfaltung und weiteren musikalischen Entwicklung begab sich Riley unter die Obhut eines Gurus, der ihn in die Geheimnisse indischer Raga-Kunst einweihte.



Terry Riley: „Meine Musik, die ich Anfang der 60er Jahre entwickelte, gehört zu den individuellsten und einflußreichsten Stilen dieser Zeit. Obwohl sie in herkömmliche Kategorien schwer einzuordnen wäre, kann man sie als „modal“ und „zyklisch“ bezeichnen, mit dem Hauptgewicht auf wiederholten melodischen Mustern und überlagernden Strukturen, die dem Hörer erlauben, eine tonale, melodische und harmonische Landschaft aus mehreren Standpunkten wahrzunehmen. In den letzten 10 Jahren habe ich die traditionelle Rolle des Komponisten aufgegeben zugunsten selbstinterpretierender Improvisation. Weil meine Ideen weder der östlichen noch der westlichen Tradition direkt verpflichtet sind, habe ich viel Energie auf die Komposition formaler Elemente verwandt, auf denen die Improvisation basiert. In einem gewissen Sinn bezieht sich meine Musik stark auf die Techniken der klassischen indischen Musik, deren Interpreten endlose Folgen

aus demselben Thema, einem fixierten Modus oder einer rhythmischen Periode (10, 12, 16 Schläge etc.) entwickeln können. Bei diesem Konzept bleiben die komponierten Teile unverändert, aber der Musiker ist frei genug, sie in den Grenzen seiner Imagination fortzuspinnen. Der verwendete Modus (Tonleiter) und begleitende Melodiefiguren etablieren die Stimmung und Atmosphäre, in der sich die Improvisation manifestiert. Wenn man diese Bedingungen gegenwärtig hat, steht es einem frei, über die allmähliche Auffächerung eines musikalischen Universums zu meditieren. Ich spiele die Orgel, weil sie eine große Zahl von Möglichkeiten bereithält. Sie ist polyphon, erlaubt die simultane Entwicklung verschiedener und integrierter Teile und den Wechsel von Haupt- und Nebenstimmen aus demselben Material. Es ist diese Art der Integration, die ich als die Quelle meiner musikalischen Gedanken bezeichne.“

„Der Tagesspiegel“  
29. September 1974  
*Der erste Abend des Festivals, in Farben getaucht, wie von Mönchsgewändern gewohnt, orangene, gelbe, zart violette Töne, stellte Terry Riley, jenen amerikanischen Innovator der „Minimalmusic“, und „The Descending Moonshine Dervishes“ für Orgel und Zeitverzögerung vor.*  
*Die Faktur dieser Musik ist so simpel wie andererseits reich an Sound und ungewöhnlichen Zeitschichten. Einerseits lebt sie vom Ostinato, von der permanent wiederholten Figur, die durch gleiche oder ähnliche oder andere Figuren überlagert wird und so als dichtes, schwebendes oder wogendes Farbgewebe in die Erscheinung tritt. Andererseits aber nutzt Rileys Musik klöppelnde Klangregister zu einer Art Gamelan-Musik, und hier nun auch überraschte er immer wieder durch frei eintretende melodische Gänge, wie sie in den letzten Jahren zunehmend auch Ligeti einfügte. Die „Minimalmusic“, einst doch eher Sound-Environment denn plastisch sich*

*aussprechende musikalische Prosa, eher einen musikalischen Umraum kreierend, ein Kommunikationsfeld, denn Komposition, reichert sich offenbar an, wird tendenziell zum auskomponierten Prozeß. Die Neue Nationalgalerie war überfüllt, das junge Publikum genoß offenbar eine Musik, die seiner Wellenlänge entsprach.*

„Süddeutsche Zeitung“  
15. Oktober 1974  
*So wurde zum Beispiel Terry Riley recht beifällig aufgenommen – zwar ist nicht zu leugnen, daß Riley der Avantgarde der sechziger Jahre manchen Impuls gegeben hat, indem er höchster struktureller Kompliziertheit seine statische, meditative Musik entgegengesetzt hat, aber seine pseudoindischen Klangbänder haben vorwiegend Bedeutung als Funktionsmusik. Je mehr Sorgen zu vergessen und verdrängen sind, desto lieber und länger mag sich einer auf den Rücken legen und sich vom Wohlklang einlullen lassen. Der Schwebezustand der Seele ist das Ziel.*

Samstag  
28. September  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

„Tantra“  
Eine Puja der tibetischen  
Mönche des Gyuto-Klosters  
(Dalhousie/Bomdila,  
Nordindien)  
Ven. Tara Tulku (Abt)  
Rev. Tenpa Gyaltsen  
Rev. Samten  
Rev. Ngawang Jayang  
Rev. Jampa Tashi  
Rev. Lobsang Tsering  
Programm 1



**Gyuto Datsang**  
**Das obere tantrische College**  
Dieses große College der tibetischen Gelugpa-Sekte (seine Studenten tragen gelbe Hüte) wurde 1474 (christlicher Zeitrechnung) in Zentraltibet gegründet, vor allem um Mahassiddhi zu lehren und zu studieren, die höchste geistige Disziplin. Sein Gründer war Jetsun Kungha Thondup (Amandasiddhi), geboren 1419 in einem Dorf der Provinz Tsang. Er empfing die Lehre aus den Händen mehrerer hoher Lamas. Einer von ihnen war Gyalwa Gendundup (Sanghapiriyal), der erste Dalai Lama, ein anderer war Je Sherap Singhe (Frajhasingh), der selbst ein Schüler von Je Tsong Khapa war, des Gründers der Gelugpa-Sekte. Jetsun Kungha Thondup gewann eine so große Kenntnis und ein so tiefes Verständnis des Dharma (Lehre), daß er später einer von Tibets großen Heiligen wurde. 1474 begann er das „Tantrayana“ im Kloster Uto Jampa Ling Gonpa zu lehren. Zunächst beteiligte er an dem Projekt 32 Mönche, Lehrer und Schüler, eine Zahl, die er für ein besonders gutes Omen hielt, weil sie zugleich die Zahl der Gottheiten im Samaja Guhya, der Gesellschaft des Mystizismus, repräsentiert. Jetsun Kungha Thondup verließ die Welt 1486, als er seine Mission erfolgreich beendet

hatte. Jahr um Jahr wuchs die Zahl der Studenten – 1959 besaß das tantrische Klostercollege mehr als 900 Mitglieder. Gegenwärtig residiert das aus Tibet vertriebene Kloster im nordindischen Dalhousie, in den Vorbergen des Himalaya. Das College hat nur 160 Studenten, aber es ist unsere Pflicht, das Licht der Lehre nicht verlöschen zu lassen und den traditionellen Weg der geistlichen Liturgie zu konservieren. Etwa 80 junge Novizen im Alter von 7 bis 14 Jahren sind darauf vorbereitet, den Platz der älteren Mönche einzunehmen. Die Verjüngung ist für das tantrische Kloster außerordentlich bedeutsam und wird uns helfen, zu überleben. In der Emigration haben wir unsere Regeln verändern müssen: Solange das Kloster in Tibet residierte, konnte niemand vor dem Erreichen des 20. Lebensjahres und einer ausführlichen Schulung in anderen Klöstern das Gyuto College besuchen. Heute wäre diese Auslese unsinnig. Die Mönche des Gyuto erzeugen kunsthandwerkliche Gegenstände, aus deren Verkauf sich das Kloster teilweise erhält: handgewebte Teppiche und Umhänge mit besonderem alten Muster aus der tibetischen Tradition.

Einige von uns sind im Besitz der Lehre für das Malen der Bilder der Gottheiten (Thangkas). Jeder Mönch bringt etwa 7 Stunden des Tages mit praktischer Arbeit zu, außer wenn besondere Feierlichkeiten anderes vorschreiben. Zeremonien, die wir in Berlin zelebrieren wollen:  
Dak Juk: Wörtlich bedeutet Dak „ich“ und Juk „eintreten“. Die Mönche imaginieren sich selbst als Gottheit und indem sie in das Haus (Mandala) der Gottheit eintreten, suchen sie Zuflucht darin. Die Zeremonie ist in zwei Teile geteilt, wobei der erste den Eintritt in das Mandala symbolisiert. Das Mandala hat vier Tore an jedem der vier kardinalen Punkte und jedes Tor muß geöffnet werden, beginnend mit dem östlichen. Der zweite Teil findet im Mandala selbst statt. Vier Gottheiten repräsentieren die kardinalen Punkte und eine fünfte, die Hauptgottheit, bildet das Zentrum. Die Handgesten (Mudras) der Mönche symbolisieren die der Götter. Es wird dabei der Segen für die Weitergabe der Lehre erbeten.  
Rab Net: Dies heißt wörtlich „gute Anwesenheit“. Der symbolische Zweck der Zeremonie ist die Einweihung von Bildern, Tempeln und Heiligengemälden. Die Buddhas werden angerufen und gebeten zu kommen und bei

den zelebrierenden und allen gesegneten Wesen zu bleiben. Zuerst stehen die Mönche, um die Buddhas aufzurufen. Indem sie sich niederlassen, erbitten sie den Segen für alle lebenden Kreaturen.  
Kangso Chenmo: Diese Zeremonie, ein Gesang für Gonpo, ist Teil der Kangso Chenmo Zeremonie, die an vier besonderen Tagen des Jahres zelebriert wird. Für das Opfer werden kleine Skulpturen aus Teig verwendet. Gonpo ist der tibetische Name für Mahakala, den Verteidiger der Lehren Buddhas und Beschützer des Gyuto-Klosters.  
Sem Chim: Eine Zeremonie mit Opferungen für die Buddhas und Boddhisattvas und alle lokalen Gottheiten des Landes.  
Gyo Shong: Ein Gesang aus dem 2. Kapitel des Gyu Shong, einem Text über Sang Wa Duspa, die Hauptgottheit des Gyuto. Dieses Kapitel basiert auf Meditation.  
Tashi Ten Shuk: Dieser Schlußgesang ist die Bitte um die Anwesenheit der angerufenen Gottheiten. Die Zuhörer sind eingeladen aufzustehen und mit den Mönchen zu beten.  
Tara Tulku  
(Abt des Gyuto-Klosters)



„Die Welt“

4. Oktober 1974

Walter Bachauer hat argusäugig Umschau gehalten überall in der Welt, um Metamusiker nach Berlin zu ködern. Nicht alle erwiesen sich dabei als so schwer zugänglich wie die Mönche des tibetischen Gyuto-Klosters in ihrem nordindischen Exil, die, den verehrungswürdigen Abt Tara Tulku an der Spitze, zu sechst herbeiflogen, ihre Metamusik, in Jahrhunderten entwickelt und zu meditativen Zeremonien geformt, vorzuführen – ohne allerdings ihre Geheimnisse preiszugeben. Nicht dazu, ließen sie erklären, seien sie gekommen. Sie gestatteten, ihrem Gottesdienst beizuwohnen, mehr aber

nicht. Sie nahmen nur Gott zur Kenntnis, nicht aber die metamusikalische Neugier zu ihren Füßen. Sie sangen sich durch die allen Außenstehenden undurchdringliche und unentwirrbare Rätselhaftigkeit ihrer Kultübungen, deren Ablauf zwar im Programmheft beschrieben war, das sich aber ohnmächtig zeigte, auch nur anzugeben, welche der verschiedenen Zeremonien denn nun gerade vor aller Augen und Ohren zelebriert würde. blieb also die Musik: das stundenlange Aussingen des tiefsten einer menschlichen Kehle mächtigen Tons, einem unendlichen Atem anvertraut. Dazu leiser Glockenschlag, ein Klirren gerie-

bener Beckenschalen hin und wieder, winzigste Pfeifchensignale von Zeit zu Zeit. Sonst aber das Dahindämmern der menschlichen Orgeltöne im Baßregister. Ein Gleitflug tiefster menschlicher Stimmen durch die musikalische Zeit. Und immer wieder, in längsten Intervallen, minimalste Korrekturen der Dynamik – kaum weniger aufregend als der unerwartete Geräuschwechsel bei langlaufenden Flugzeugdüsen. Ein Gran Unruhe, pochend unter der Klanghaut. Ein winziges künstliches Riff unter der Oberfläche des ruhig dahinspiegelnden Musikmeers: Nachweis für die außerordentliche Kontrolle, unter der das musikalische Exerzitium

der Tibeter steht, daß es weit entfernt ist vom mystischen Ungefähr. Es folgt Bauordnungen, von denen einige Bausteine sich vor den Hörern und Zuschauern hinstapelten, den Grundriß dieser Metamusik in Andeutungen offenbarend, doch ihren Ausriß nicht.

„Frankfurter Allgemeine Zeitung“  
18. Oktober 1974

*Die Mönche, einst in Lhasa ansässig, jetzt aus Tibet vertrieben und in die Vorberge des Himalaya übergesiedelt, zelebrierten ihr jahrhundertealtes Zeremoniell so gemessen und unberührt, als befänden sie sich in der klösterlichen Abgeschlossenheit und nicht am Ort großstädtischer Betriebsamkeit mit all ihren akustischen und optischen Irritationen, die auch durch die gläsernen Fronten der Nationalgalerie hindurch bemerkbar blieben. Eine Prüfung für die meditative Versunkenheit der Tibetaner, eine Situation aber auch, die nolens volens etwas von der Atmosphäre einstiger Völkerschauen mit sich brachte. Zunächst schien es, als sei der Mönchsgesang musikalisch nicht so sehr ergiebig. Er besteht aus Orgelpunktönen in der schwärzesten Baßlage. Aber in diesen Fundamentalklängen ist ein intensives Mikroleben. Schattierungen und kaum merkliche An- und Abschwellevorgänge geben dem statischen Unisono der Bässe besonderes Kolorit. Offenbar erzeugen die Mönche die belebenden Schwebungen dadurch, daß sie zwar einstimmig singen, innerhalb dieser Einstimmigkeit jedoch sich jeweils um ein Winziges in der Tonhöhe gegeneinander abheben und derart den Ton nuancieren. Es spricht nicht nur für die Konzentrationsfähigkeit der Mönche, sondern gerade auch für das ja nicht gleichermaßen auf Introversion eingelebte Publikum, daß solche minimalen, doch wesentlichen musikalischen Reizwerte an diesem Abend eine Rolle spielen konnten.*

„Der Tagesspiegel“  
1. Oktober 1974

*Sensationellen Charakter hatte in der Neuen Nationalgalerie der Auftritt von sechs Mönchen des Gyuto-Klosters, das 1474 in Zentral Tibet gegründet wurde und sich heute nach der Emigration im nordindischen Dalhousie befindet, in den Vorbergen des Himalaya. Die Mönche zelebrierten einige Zeremonien, die weniger durch ihre Farbenprächtigkeit oder ihren gestischen Reichtum als durch ihren Konzentrationsgrad beeindruckten. Ungewöhnlich zunächst die tiefe Baßlage des Rezitationstons, der durch Obertöne angereichert wird, die dem Gesang der Mönche eine staunenswerte Mächtigkeit geben. Gelegentlich von Atemzäsuren gerät der Gesang ins farbenreiche, allmähliche Gleiten, um sich wieder in die Tiefe zu begeben, oder er wird durch Glockentöne, durch Töne der Zimbeln energisch kontrapunktiert. Eine gemessen sich gebende, Gottsuchende Leidenschaft wird in diesen Gesängen hörbar, ein konzentrierendes spirituelles Vermögen, das das Heikle der Situation, den Gedanken an die Säkularisierung der Zeremonien, sehr bald zurückdrängte. Die Neue Nationalgalerie war überfüllt. Das überwiegend junge Publikum zeigte sich ungewöhnlich beeindruckt.*

„Süddeutsche Zeitung“  
15. Oktober 1974

*Das Ungewöhnliche gipfelte in der Attraktion zweier – Konzerte kann man nicht sagen, also: – Auftritte einer Gruppe tibetischer Mönche. Bachauer konnte die Lamas, die seit der chinesischen Okkupation im indischen Exil leben, zu einer Reise nach Berlin überreden. Das Erstaunliche ist: selbst wenn man keine Vorstellung vom einstigen Gyuto-Kloster hat, keine Ahnung von den mystischen Voraussetzungen der Zeremoniengesänge, keinen Text versteht, geht von dieser Musik mehr als nur ein exotischer Reiz aus. Der Gesang verharrt mit ganz kleinen, seltenen Abweichungen auf einem einzigen Ton – aber was für einem Ton! Die sechs Mönche singen – ein Ghiaurov oder Talvela könnte neidisch werden – abgrundtief (für Pedanten: auf dem Kontra-B!) litaneiarartige Phrasen, die im ersten Abschnitt des zweistündigen Rituals nur von kleinen Handglocken und einem hölzernen Schlaginstrument, dann auch von Paukenschlägen und dem mächtigen Klang einer Holztrompete, eines tibetischen Alphorns, interpunktiert werden. Faszinierend an diesem Gesang ist nicht nur die klangvolle Tiefe, sondern eine besondere Stimmetechnik, die bestimmte Obertöne so stark hervortreten läßt, als sängen die Mönche mehrstimmig. Der tiefere mystische Zusammenhang zwischen den Proportionen des Kosmos und des menschlichen Körpers, diesen und der Obertonreihe (jeder vernehmbaren Tonhöhe wird zwischen Solarplexus und Stirn eine Körperpartie zugeordnet, die ihr Sitz ist) kann allerdings nicht so ohne weiteres begriffen werden.*

Sonntag  
29. September  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Christian Wolff:  
„Accompaniments“  
Frederic Rzewski,  
Gesang und Piano  
Christian Wolff:  
„Exercises & Songs“  
(1973/74 Teil 1) \* UA  
Christian Wolff  
Frederic Rzewski  
Gordon Mumma  
David Behrman  
Garrett List

und Gäste  
\* Produktion im Auftrag  
des Metamusik-Festivals



Christian Wolff wurde 1934 in Nizza an der Côte d'Azur geboren. Das war ein Zufall; denn Nizza geriet seinen jüdischen Eltern auf der Flucht vor den Nazis zur Zwischenstation zwischen Berlin und den USA. Sein Vater, Kurt Wolff, war ein ziemlich prominenter Nazi-Verfolger. In seinem berühmten Berliner Verlag hatte Kurt Wolff vor 1933 so manchen bedeutenden Autoren der expressionistischen Ära der deutschen Literatur erstveröffentlicht. Carl Sternheim, Franz Kafka und Robert Walser sind nur drei aus dem großen Kreis, dem Kurt Wolff seine exemplarische verlegerische Sorgfalt hat zuteil werden lassen. Seit 1941 lebte die Familie Wolff in New York, und dort begann Christian Wolff mit 15 Jahren seine kompositorischen Versuche. 1950, eben 16 Jahre alt geworden und immer noch die Schulbank drückend, hatte er das Glück, mit John Cage zusammenzutreffen, und Cage lernte den Oberschüler schon damals als musikalischen Menschen schät-

zen wie wohl kaum einen anderen; jedenfalls ist Christian Wolff der einzige geblieben, dem Cage je so etwas wie Kompositionsunterricht erteilt hat. Der Cage'sche Einfluß ist in den ganz frühen Kompositionen, wenn auch damals schon als ein durchaus reflektierter, zu erkennen, so z. B. in dem 1951 komponierten Stück „For Prepared Piano“, das als April-Nummer 1951 des „New Music Quarterly's“ publiziert worden ist. Damit dürfte Christian Wolff wohl auch der mit Abstand jüngste Komponist sein, den die Redaktion dieser von Henry Cowell mit Charles Ives' finanzieller Hilfe begründeten kooperativen Musikpublikationsreihe für veröffentlichenswert gehalten hat. Obschon seine Musik in jener Zeit ebenso häufig oder genauso selten aufgeführt wurde wie die seiner Kollegen John Cage, Earle Brown und Morton Feldman, zu denen er die engsten Beziehungen unterhielt, entschloß sich Christian Wolff – wie rund

60 Jahre vor ihm Charles Ives, der erste bedeutende amerikanische Komponist – gegen eine Musikkarriere. Stattdessen begann er 1955 mit dem Studium der „Classics“, der Sprachen und der Literaturen des klassischen Altertums, des Griechischen und Lateinischen, an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, der Schwesterstadt Bostons; das Studium schloß er 1963 mit seiner Promotion ab. Seitdem hat er an mehreren amerikanischen Universitäten in seinem Fach unterrichtet und ist gegenwärtig Associate Professor, zu Deutsch: Extraordinarius im „Classics Department“, aber auch im „Music Department“ am Dartmouth College in New Hampshire.



„Der Tagesspiegel“  
1. Oktober 1974

Mit aller Schärfe und gebotenen Deutlichkeit brachte das Metamusik-Festival am Wochenende einen Aspekt der Weltmusik ins Bewußtsein, der selbst schon seine eigene nunmehr zwanzigjährige Geschichte, kaum aber an Schockkraft eingebüßt hat: Christian Wolfs „Musik ohne Klebstoff“, die hier durch den ersten uraufgeführten Teil von „Exercises and Songs“ vertreten war. Cage hatte in seinem berühmten Vortrag über die „Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten“ diese Musik unter anderem so charakterisiert: „Wo die Notwendigkeit empfunden worden war, Töne aneinander zu binden und eine Kontinuität herzustellen, empfanden wir die umgekehrte Notwendigkeit: den Klebstoff fahren zu lassen, auf daß Töne sie selber sein möchten. Christian Wolf war der erste, der solches vollbrachte.“

Zu hören waren eintönige, zweitönige zu vier oder fünf Tönen ergänzte musikalische Gesten, die meist von mehreren Instrumenten, vielfarbig also, ziseliert wurden. Wolfs Einstimmigkeit perpetuierte sich so selbstverständlich, so gelassen wie andererseits unermüdlich. Und vor dem Hintergrund des geschlossenen ästhetischen Systems der seriellen Musik der fünfziger Jahre gesehen, hatte solche gleichsam absichtslose Kunst durchaus ihre Funktion. Heute, in einer von auseinanderweisenden Tendenzen heimgesuchten kulturellen Landschaft und in eine Gesellschaft hineinmusiziert, der es eher an Selbstbewußtsein, an übergreifendem Consensus mangelt, wirkt solche Musik quälend selbstgenügsam. Und der einstige Mut, die Attitüde des Meisterwerks fahren zu lassen, sogenannte Sinnzusammenhänge den Phraseologen der Politik zu überlassen, kehrt sich heute um als Mangel an Artikulationsvermögen, wirkt seltsam privat und abgeschlagen.

Kaum anderes ließe sich auch von Frederic Rzewskis „Accompaniments“ sagen, einem Stück, das in tröpfelnden Klavierphrasen einem gesprochenen Text über die Probleme der chinesischen Landbevölkerung – Schwangerschaft oder Hygiene – nachgeht.

„Frankfurter Rundschau“  
23. Oktober 1974

Völlig mißlingen mußte dagegen der Versuch Christian Wolfs und Frederic Rzewskis, das politische Bewußtsein unmittelbar anzugehen und mit ihren bekannten musikalischen Mitteln engagierte Texte (zum Beispiel über die Errungenschaften des Mao-Kommunismus) an den Mann zu bringen. Die von John Cage als „Musik ohne Klebstoff“ gepriesenen Hervorbringungen klingen, als ob ein Trupp Leute auf ein paar herumliegende Instrumente gestoßen sei und nun munter drauflos Töne bläst oder fiedelt; Töne ohne sinnvollen Zusammenhang, eben „ohne Klebstoff“. Das mag allenfalls als Hör- und Denkanstoß einmal einen Sinn gehabt haben.

Samstag  
5. Oktober  
18.00 Uhr  
Nationalgalerie

Zygmunt Krauze  
„Automatophone“\*\* UA  
für Zupfinstrumente  
und mechanische  
Musikautomaten  
Ein Zupfensemble  
Produktion:  
Zygmunt Krauze

\* Produktion im Auftrag des  
Metamusik-Festivals



Zygmunt Krauze wurde 1938 in Warschau geboren. Er studierte Komposition bei Kazimierz Sikorski und Klavier bei Maria Wilkomirska am Warschauer Konservatorium, später bei Nadia Boulanger in Paris. Als Pianist spezialisierte er sich auf Neue Musik, gewann 1966 den 1. Preis des Internationalen Gaudeamus-Wettbewerbs für Interpreten moderner Musik in Utrecht. Er ist Gründer und Leiter des „Warschau Music Workshop“-Ensembles. 1970/71 lebte Krauze

als Leiter einer Klavierklasse der Cleveland State University in den USA. 1973/74 war er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Automatophone ist eine Komposition für 10–15 automatische mechanische Musikinstrumente und 10–15 Zupfinstrumente. Dauer: etwa 40 Minuten. Die Idee der Komposition ist die gleichzeitige Schichtung verschiedener Melodien der Musikautomaten in Konfrontation mit live gespielten Zupfinstrumenten. Das Klangmaterial der Automaten enthält auch originale Aufnahmen aus dem Fin de Siècle auf Metallplatten. Die Musik der Zupfinstrumente basiert auf

Zitaten und transformierten Zitaten von Melodien der Volks- und Populärmusik aus verschiedenen europäischen Ländern und Regionen. Das Interesse des Komponisten an musikalischen Zitaten existiert indes nur insoweit, als sie im Zusammenhang einer Form ohne Kontraste, als Gewebe mit maximaler Homogenität erscheinen. Die Komposition verwendet über 100 Melodien.

Sonntag  
6. Oktober  
18.00 Uhr  
Nationalgalerie

Traditionelle Shakuhachi-  
Musik: Kokû Reibo  
(Töne in der Leere)  
Sagari-Ha (Fallende Blätter)  
Makoto Shinohara:  
Kyûdô A für Shakuhachi

Tayutai für Koto  
Traditionelle Shakuhachi-  
Musik: Shika-No-Töne  
(Orgeln der Hirsche in der  
Entfernung) Ôshû-Saji  
Tatsuya Sano (Shakuhachi)  
Makoto Shinohara (Koto)



Makoto Shinohara: 1931 in Osaka geboren. Kompositionsstudien an der Universität der Künste in Tokyo (bei T. Ikenouchi), am Conservatoire in Paris (bei O. Messiaen) und an der Hochschule für Musik in Köln (bei K. Stockhausen und G. M. Koenig). Weitere Aufenthalte mit Stipendien in München (bayerisches Kultusministerium), Utrecht (Institut für Sonologie), Rom (italienische Regierung) und New York (J. D. Rockefeller 3rd Fund). Seit Ende 1966 Wohnsitz in Berlin, zuerst als Gast des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, dann als freischaffender Komponist.

Tatsuya Sano: 1947 in Tokyo geboren. Studium des Shakuhachi-Spiels bei Shizuo Aoki. Dozent für das Fach Shakuhachi an der Abteilung für die japanische Musik in der Meiji Universität in Tokyo. Mit einem großen Repertoire von klassischen und modernen Werken für Shakuhachi gehört er bereits heute zu den hervorragendsten Shakuhachi-Spielern der jungen Generation in Japan.

Tayutai für Koto  
Das Werk ist für das Koto, eine alte japanische Zither mit 13 Saiten, komponiert. Die Saiten werden nicht in der herkömmlichen pentatonischen, sondern in einer neuen Skala gestimmt,

die aus der Abwechslung zwischen der kleinen Sekunde, der Quarte und der Quinte besteht. Die traditionelle Spielart mit Fingerplektren auf den Saiten ist um einige Techniken bis hin zum Spiel mit verschiedenen Schlegeln und an dem Gehäuse des Instrumentes erweitert. Außerdem spielt der Ausführende Muschel-, Bambus- und Seeigelrasseln sowie Holz- und Steinplatten, und spricht oder singt gleichzeitig voneinander isolierte altjapanische Wörter, die die psychologischen Schwankungen in der Einsamkeit äußern.

Kyûdô A für einen Shakuhachi-Spieler  
Das Werk ist für einen Shakuhachi-Spieler mit 2 verschiedenen Shakuhachis (in d und g) komponiert, der den in sich konzentrierten und nach der Erleuchtung suchenden Menschen darstellt. Wenige Klänge im großen dynamischen Kontrast sind von vielen langen Pausen getrennt. Versucht ist die Erweiterung der Shakuhachi-Klänge mit den feineren Klangfarbenunterschieden und der Multiphonie, dazu sind das Singen und die Ausrufe der kurzen Silben sowie das Geräusch des Fußstampfens integriert. Die Körperhaltung, das Gehen und das Aufhalten des Spielers verdeutlichen noch den seelischen Ablauf des darstellenden Menschen.

„Der Tagesspiegel“  
8. Oktober 1974  
*Für Shakuhachi und die alte japanische Zither Koto hat sich Makoto Shinohara neue Kompositionen ausgedacht, von denen je eine zu hören war. Koto spielte er selbst, über die Tradition hinausgehend nicht nur mit Fingerplektren, sondern auch mit Schlegeln, bediente außerdem Rasseln und sprach Wörter in die Musik – alles, um mehr zu umfassen als die alten Möglichkeiten. Tatsächlich gab es Lautwerte bis zum Leuchten, knallende Quartan, auffahrendes Geräusch und in dem modernen Shakuhachi-Stück (für zwei Instrumente in d und in g) ein eigenes Ritual von Gängen, von Fußtritten; dennoch spürte man die große Schwierigkeit, mit einem geliebten Instrumentarium aus schon vorhandenem Reichtum in die Zukunft aufzubrechen.*

„Der Tagesspiegel“  
8. Oktober 1974  
*Auf einer Bambusblockflöte, Shakuhachi genannt, leitete Tatsuya Sano mit traditioneller Musik einen japanischen Tag des Metamusik-Festivals ein. Er spielte solo in der Nationalgalerie die assoziationsreichen Titel „Töne in der Leere“, „Fallende Blätter“ und, nach einem modernen Intermezzo, „Orgeln der Hirsche in der Entfernung“ mit einer Beredsamkeit des Instrumentaltons, die europäischer Blockflötenpraxis fremd ist. Das Espressivo war im dritten Stück so elementar, daß die gleiche Tonfolge mit immer wieder verschiedenem Affekt aufklang: eine Blockflöte, die zu allem fähig zu sein schien! Sano gilt in Tokio als junger Meister seines Fachs, und mit der quartig archaisierenden, in zielstrebigem kleinen Sekunden bebenden Melodik seines Spiels, den Storzato-Effekten, Glissandi und Liegetönen zwischen hauchiger Andeutung und sonorer Fülle begegneten Stimmungen der Seele in sublimierten Nuancen des Ausdrucks. Metamusik, die wieder einmal respektvolles Staunen lehrte.*

Sonntag  
6. Oktober  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Yuji Takahashi spielt:  
Sesshu Kai:  
„Music for Piano“  
Jo Kondo: „Click Crack“  
Yuji Takahashi:  
„Chromamorph II“  
„Bridges I“, „Tadori“  
Toru Takemitsu: „Corona“



Yuji Takahashi: 1938 in Tokyo geboren. Musikalische Ausbildung an der Musikabteilung der Tōhō Universität in Tokyo (Komposition bei M. Shibata). 1963–66 in Berlin mit I. Xenakis als Gast des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Danach in den USA, zuerst als Stipendiat des J. D. Rockefeller 3rd Fund in New York für Computerkomposition, dann als Dozent für Komposition und Klavier am „Center for the Creative and Performing Arts“ in Buffalo und am San Francisco Conservatory, und als stellvertretender Direktor am Forschungszentrum für mathematische und automatisierte Musik an der Indiana University. 1972 Rückkehr nach Japan und Mitwirkung am Gramsicom Projekt an der Tokyo Universität. Er lebt in Kamakura. Vielseitige Tätigkeit als Komponist (Werke: Orphika für Orchester 1969, Kagahi für Klavier und Orchester 1971, usw.) und Pianist, Lehrer und Redakteur der Musikzeitschrift „Transonic“.

„Der Tagesspiegel“  
8. Oktober 1974  
*Der Pianist und Komponist Yuji Takahashi, den in sinnvoller Ergänzung das Abendprogramm präsentierte, ist von seiner DAAD-Zeit Mitte der sechziger Jahre in Berlin bekannt und heute wieder in Japan tätig als Lehrer sowie als Redakteur der Zeitschrift „Transonic“. Seiner eigenen Elektronik, zumal „Tadori“ (1972) merkt man die Xenakis-Erfahrung an in der vielschichtigen Dichte der an Naturphänomene erinnernden Ereignisse. Am Ende musikalisiert er das Ganze zum Klavierklang hin. Dieser bleibt beherrschend in „Corona“ von Toru Takemitsu, einem Stück für Band und live-Spiel, das in Korrespondenzen und Imitationen schneller Gesten einige nur dieser Kombination mögliche Erfahrungen bringt, dann aber verträpelt.*

*Am eindrucksvollsten von Takahashis Avantgarde-Angebot fand ich eine zehnminütige „Music for Piano“ (1973) von Sesshu Kai: eine Komposition, die aus kreisender Einstimmigkeit zwischen großer und kleiner Sekund über eine farbig wiederholungsreiche Sektion präparierter Klänge sich zu heller, harter Akkordik und schließlich ins gebändigte Furioso weitet. Totale Klaviermusik für einen Pianisten wie Takahashi.*

Freitag  
11. Oktober 1974  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Ensemble Salamat  
Ali Khan (Pakistan)  
„Vokale Ragas im Stil Kyal“  
Salamat Ali Khan (Stimme)  
Shaukat Khan (Sarangi)  
Bux Khan (Tabla)  
Programm I



Salamat Ali Khan wurde 1935 in Hoshiapur – jetzt Ost-Punjab – geboren. Wie viele andere pakistanische und indische Musiker kommt er aus einer Familie mit langer künstlerischer Tradition. Unter der Anleitung seines Vaters, Ustad Vilad Ali Khan, erhielt er sehr früh Gesangsunterricht. Salamat wurde bald als Wunderkind zu den großen „Music Conferences“ auf dem Subkontinent eingeladen. Seit dieser Zeit stehen er und sein Bruder in dem Ruf, die besten Interpreten des Gesangsstils Kyal zu sein. Für ihre Verdienste um die Musik wurden sie mit hohen Auszeichnungen durch den Präsidenten von Pakistan und den König von Afghanistan geehrt. In den Konzerten des Metamusik-Festivals tritt Salamat Ali Khan als Vokal-Solist auf, begleitet von Shaukat Khan (Sarangi) und Bux Khan (Tabla).

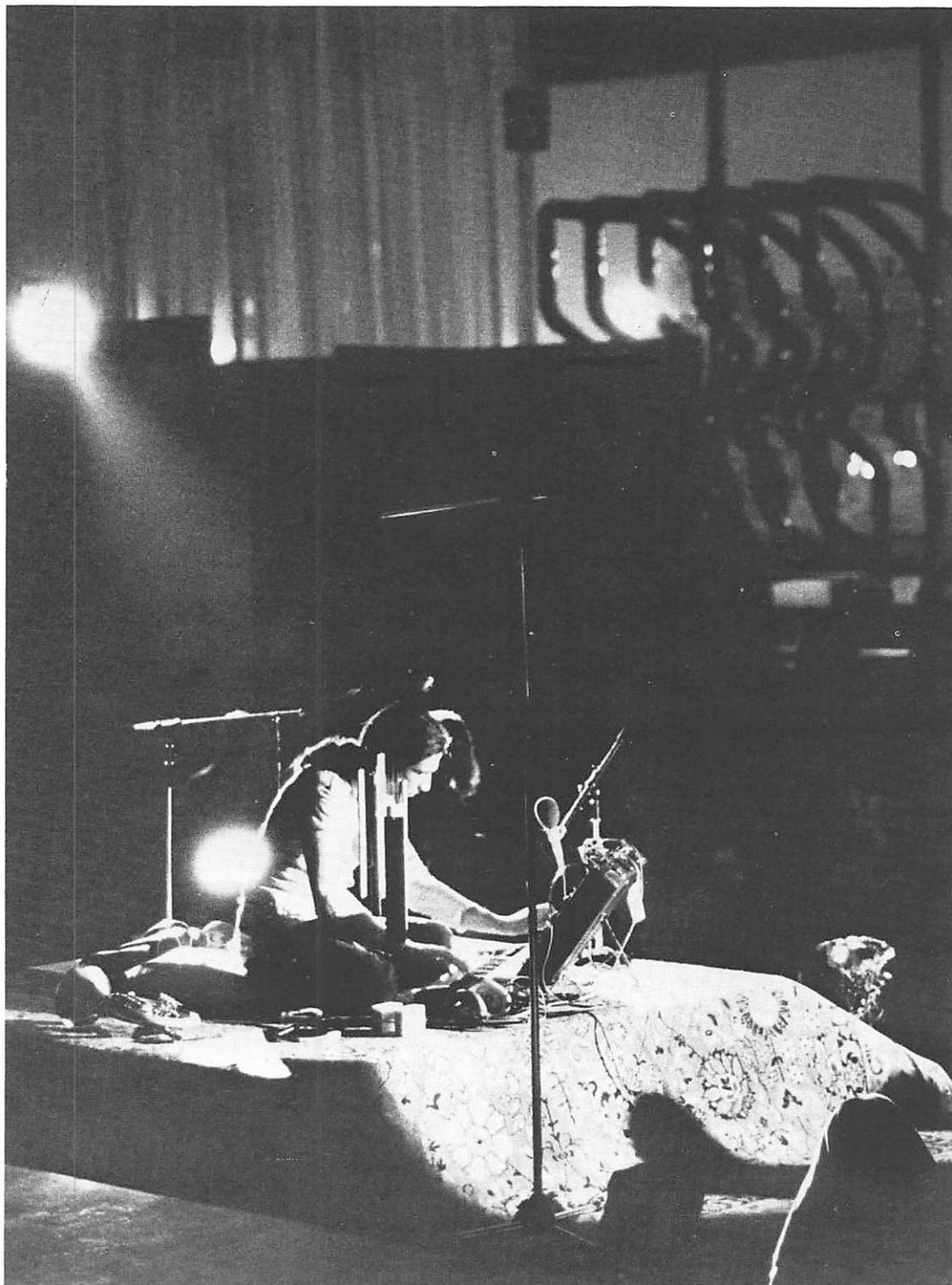
„Der Tagesspiegel“  
15. Oktober 1974

*Musik in menschlichem Maßstab schien dagegen Salamat Ali Khan, der berühmte pakistanische Sänger, zu formulieren. Zugrunde liegen dem Gesang Ragas, aber die Melodiemodelle nehmen hier einen Ausdrucksradius an, der erstaunlich ist. Ali Khan scheint die sängerischen Figurationen manchmal wie ein orientalischer Händler verscherbeln zu wollen, wiegt sie mit den Händen auf oder läßt sie jäh mit dem niederfahrenden Schlag der Hand verstummen. Geschmeidig bewegt er sich in den Hüften und gibt seinen Improvisationen plötzlich die Leichtigkeit von Scat-Gesang. Im schmerzvollen Tremolo blähen sich Tonbeziehungen auf, oder wie ein Fächer öffnet der Sänger plötzlich den Obertonreichtum eines dunklen Tons. Hier wird eine Nuancierungsvielfalt der Stimme geübt, eine orientalische Kunst der Beredsamkeit, die hinreißend ist. „Tangerine Dreams“ lustvolle, ins Weite schweifende Träume wurden durch Ali Khan gleichsam konkretisiert, ins Hier zurückgebracht und auf die Füße gestellt.*



Sonntag  
13. Oktober 1974  
17.30 Uhr  
Nationalgalerie

Alvin Curran spielt  
„Songs and Views from  
the Magnetic Garden“



Alvin Curran stammt aus Providence, Rhode Island. Er war Schüler von Elliott Carter an der Yale University und war Gast des Berliner Künstlerprogramms in dessen Gründungsjahr. Seit 1966 lebte er in Italien, wo er zusammen mit Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum die Gruppe „Musica Elettronica Viva“ gründete. In den letzten Jahren kombinierte Curran viele musikalische Experimente zu einer Solomusik, die Synthesizer, traditionelle Instrumente und Tonbänder verwendet. Curran ist daran interessiert, die menschlichen Melodien und die der Natur in einer harmonischen und „flüssigen“ Polyphonie zu konfrontieren.

Songs and Views from the Magnetic Garden ist eine Art „Concerto“ für einen Spieler und Tonband mit einer Dauer von etwa 90 Minuten. Das melodische Material ist von drei Melodien aus „Music for Every Occasion“ – einer Kollektion von 50 monophonen Stücken – abgeleitet und bildet den Ausgangspunkt für die Improvisation einer spontanen und persönlichen Musik des Spielers, der sich sein Instrumente frei wählen kann. Bei der Uraufführung des „Garden“ im Juni 1973 im Teatro Beat 72 in Rom spielte Curran ein verstärktes Cymbal, Kuhglocken, Flügelhorn und Synthesizer.

Sonntag  
13. Oktober 1974  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Electronic Rock  
Tangerine Dream (Berlin)  
spielt „Conversation“



Tangerine Dream wurde 1967 in Berlin gegründet. Nach anfänglichen Experimenten mit konventionellem Instrumentarium wurde 1970 durch die Benutzung von Synthesizern die Klangrealisierung um ein Vielfaches erweitert. Die Arbeit mit elektronischen Klanggebern bildet inzwischen einen Hauptteil der Plattenproduktionen der Gruppe und hat eine Basisfunktion innerhalb zahlreicher live-Konzerte. Tangerine Dream hat sich im Laufe der letzten drei Jahre zu einer Musikgruppe entwickelt, die ihre Arbeit und ihren inneren Zusammenhalt zwei gegensätzlichen Aspekten verdankt. Der musikalische Realisationsprozeß innerhalb der Gruppe fordert aufgrund der reinen Improvisationsbasis ein unbedingtes Aufeinandereingehen der Musiker. Zum anderen grenzen sich die Mitglieder bewußt voneinander ab, um ihre jeweils persönliche Auffassung als sich ergänzenden Gegensatz erhalten zu können. Der Verschmelzungsprozeß ihrer Ideen wird nicht durch vorgelegte Kompositionen erreicht, sondern

unterliegt der Spontaneität. Keines ihrer Konzerte wird daher den Charakter des durch lange Probenarbeit festgelegten und im vorhinein konservierten Klangablaufs tragen. Jedes Mitglied erhält den musikalischen Freiraum, der nötig ist, um sich innerhalb der Improvisationsabläufe optimal mitzuteilen. Darüber hinaus empfindet sich die Gruppe als Teil jener Improvisationsmodelle, die seit einigen Jahren innerhalb der musikalischen Szene Möglichkeiten aufzeigen, auch dem Publikum den direkten Zugang zum Entstehungsprozeß zu ebnet.

„Conversation“ ist die globale Werkbezeichnung des Konzerts im Metamusik-Festival. Erworbene Erfahrungen im Umgang mit musikalischen Stilrichtungen alter und neuer Zeit bilden den strukturell erkennbaren Hintergrund. Als Klanggeber werden folgende Instrumente eingesetzt: vier Synthesizer Typ VCS 3 und AKS, ein Moog Synthesizer, Mellotron, fünf Orgeln, ein elektrisches Piano, Gitarre.

„Der Tagesspiegel“  
15. Oktober 1974

Viel ist neuerdings von den kulturellen Zusammenschlüssen der Kontinente die Rede. Der Tag scheint nicht mehr fern, an dem die Weltmusik als die eine große musikalische Muttersprache ins Weltlicht tritt. Solchen Imaginationen und Utopien setzte das Metamusik-Festival an zwei Improvisationsabenden gegenwärtige musikalische Realität entgegen. Und es zeigte sich, daß pakistanische und Berliner Improvisationsprozesse in der Tat durch Welten getrennt sind, wenn auch keineswegs unüberbrückbar. „Tangerine Dream“, das Berliner Electronic Rock-Ensemble, entwirft riesige Klangpanoramen, Klangmeere wogen, Klangwolken schieben sich allmählich ineinander. Assoziationen an Riesenorgeln, an Riesenorchester, aber auch an Ligetis Klangfarbenkompositionen drängen sich auf. Und in der Tat schwankt diese elektronische Live-Improvisation zwischen nahezu puristischer klanggewaltiger Klangfarbendarstellung und quasisinfonischen

Kantilenen. Irgendwie grüßt Bruckner herüber mit seinen gewaltigen Unisono-Gesten, und eher versteckt und am Rande spricht sich dann hier auch einmal die typische Rock-Repetition aus, der Beat, der in die Beine fährt. „Tangerine Dream“ erweckt Sehnsüchte. Aber das geschieht mit so viel Intensität und so viel Nuancierungsvermögen, daß man interessiert den großräumigen Improvisationen an den Synthesizern zuhört.

Mittwoch  
16. Oktober 1974  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Philip Glass Ensemble  
(New York)  
Philip Glass:  
„Music in 12 Parts“  
Abschnitt 1: Parts 1, 2, 3, 4  
Philip Glass, Jon Gibson,  
Dickie Landry, Richard Peck,  
Kurt Munkacsi, Bob Telson,  
Joan Labarbara



Philip Glass über seine Komposition „Music in 12 Parts“: Die „Musik in 12 Teilen“ wurde zwischen Mai 1971 und April 1974 komponiert. Die vollständige Aufführung des Zyklus würde normalerweise 3 Abende dauern. Einzelne Teile – in den beiden Berliner Konzerten werden die ersten 8 gespielt – stellen jeweils einen oder mehrere Aspekte einer „normalen“ musikalischen Sprache in den Vordergrund, deren Entwicklung allerdings ungewöhnliche Wege geht. Im zweiten Abschnitt von Teil 4 gibt es eine Form von Improvisation mit ausgehaltenen Tönen innerhalb genauer harmonischer Grenzen. Einige Prinzipien der „Music in 12 Parts“ sind Konstanten – eine stabile Harmonik, sich wiederholende Strukturen und ein gleichbleibender 8teiler Beat. Bei der Melodiebildung werden additive Prozesse eingeführt: Etwa: eine einfache melodische Figur wird nach einer Reihe von Wiederholungen durch die Addition oder Subtraktion einer Gruppe von Noten oder einer einzigen Note verändert.

Dies geht nicht selten mit zyklischen Rhythmen einher, wie es in Traditionen nicht-westlicher Musik häufig der Fall ist. Als ich an eine Komposition von dieser Länge ging, wollte ich die direkte Konfrontation mit dem Problem der musikalischen Zeitskala. Die Musik befindet sich außerhalb der gebräuchlichen Zeitskala, sie ist „nicht-erzählend“ in einem erweiterten Gefühl für die Zeit komponiert. So kann es vorkommen, daß einige Hörer, die die üblichen musikalischen Strukturen oder „Landmarken“ vermissen, mit der tatsächlichen Wahrnehmung der Musik in Schwierigkeiten geraten. Doch wenn feststeht, daß nichts im üblichen Sinn „passiert“ und daß, stattdessen, die graduelle „Vermessung“ musikalischen Materials die Aufmerksamkeit des Hörers herausfordern kann, mag er vielleicht eine neue Art Aufmerksamkeit entdecken, eine, in der weder Gedächtnis noch Vorwegnahme (die psychologischen Maximen der barocken, klassischen, romantischen und modernen Musik) eine Rolle in der Qualität

musikalischer Wahrnehmung spielen. Es wäre zu hoffen, daß dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als ein pures Klangmedium, als „Gegenwart“ wahrgenommen wird. Elektronisch verstärkte Instrumente (Tastaturen, Blasinstrumente, Stimmen) waren das Medium meiner Musik seit 1968, als das gegenwärtige Ensemble gegründet wurde. Dickie Landry, Jon Gibson und ich selbst sind ein Teil des Ensembles seit seiner Einführung. Andere Mitglieder der ersten Gruppe waren Steve Reich, Arthur Murphy und James Tenny. Richard Peck und Kurt Munkacsi kamen 1971 zu uns, Bob Telson 1972 und das jüngste Mitglied Joan Labarbara in diesem Jahr. Da die Musik als „offene Partitur“ konzipiert wird, ist die Instrumentation in gewisser Weise flexibel und die Zuordnung der Parts zu den Spielern wie auch die Veränderung mancher Details sind Resultat der Perioden, in denen wir proben.

„Der Tagesspiegel“  
18. Oktober 1974  
*Daß das so ähnlich sein würde wie zuvor Terry Riley und Steve Reich – ein bißchen viel ja von der gleichen Sorte auf diesem Festival –, war zuvor klar; mit letzterem hat ja Glass einmal musiziert. Also auch ständig repetierte, nur langsam sich verändernde, sich überlappende melodische und rhythmische Formeln. Nur hat es nicht den melodisch-harmonischen Reichtum von Riley und nicht die knisternde, maschinelle rhythmische Präzision von Reich, der doch von den dreien der Beste bleibt. Glass und seine Leute sind nicht so exakt und instrumentieren einen ziemlich undurchsichtigen Brei. Die Orgeln über-tönen alles, die musikalischen Fäden und Muster sind einfach nicht auseinander zu halten. Da sehnt man sich wieder nach den leisen, hundertmal differenzierteren Asiaten.*

Freitag  
18. Oktober 1974  
20.00 Uhr  
Nationalgalerie

Banjar-Gruppe (Berlin)  
Paul Gutama Soegijo:  
„Whales“\* UA  
An anthem to innocence,  
a play for Banjar-Gruppe  
Musik und Inszenierung:  
Paul Gutama Soegijo  
Besetzung:  
Hans Reiners  
Masanori Fujita  
Gerhard Kastner  
Michiaki Kunigo

Neidhart Bousset  
Mehmet Ü. Solakoglu  
Paul Gutama Soegijo  
sowie Kaoru Ishii (Tanz)  
und das Kind Rié  
Masanori Fujita:  
„Gooru“\* UA  
Eine Sitzung mit der  
Banjar-Gruppe

\* Produktion im Auftrag des  
Metamusik-Festivals



Banjar-Gruppe  
„Banjar“ ist eine balinesische Bezeichnung für Dorf, Gemeinschaft, in der alle Lebensbereiche wie Ackerbau, dörfliche Zeremonien (Musik, Tanz, religiöse Feiern), aber auch der gemeinsame Wiederaufbau abgebrannter Hütten solidarisch geregelt werden.  
Die Banjar-Gruppe wurde im Frühjahr 1972 in Berlin auf Initiative der Komponisten P. G. Soegijo und Thomas Kessler sowie des Autodidakten und

Flötenbauers Hans Reiners gebildet, um das Bedürfnis nach einer Musikwerkstatt zu befriedigen, in der sich Spekulation und Erfahrung entwickeln können. Inzwischen hat Thomas Kessler die Gruppe wegen seiner Dozentur an der Baseler Musikakademie verlassen. Neue Mitglieder sind hinzugekommen.

Paul Gutama Soegijo (Indonesien): Nach Abitur zunächst Bankangestellter. Abendstudium der Malerei. Bis zum 20. Lebensjahr Musik-Analphabet. Spätes Musikstudium in Europa: Konservatorium Amsterdam und später Staatliche Hochschule für Musik Berlin (Komposition bei Boris Blacher). Studium oft unterbrochen durch Betätigung als Kellner, Filmstatist, Hilfsarbeiter. 1968 erste Kompositionsarbeit. 1970 erste Erfahrung in Ensemble-Arbeit (Live Electro-

tics). 1972 initiierte er die Musikwerkstatt Banjar-Gruppe. 1972/73 Auftritte als Musiker-Tänzer-Schauspieler in seinem ersten metamusischen Werk „Karawitan“, in London, Berlin, Manchester und in acht Städten Japans, zusammen mit Stomu Yamash'ta. Danach Inszenierung/Choreographie seiner Kompositionen „Ortsende“ und „Kaoru“ mit der Banjar-Gruppe. Seit 1970 lebt Soegijo als freischaffender Komponist in Berlin.

Paul Gutama Soegijo

über Whales:

Der Titel Whales ist ein Symbol für die noch existierenden alten, vor-industriellen Kulturen der Dritten Welt; wie die friedlichen, musikalischen Wale werden sie durch die immer rascher um sich greifende Zivilisation und profitorientierte Industrialisierung allmählich ausgerottet.

In diesem metamusischen Werk – mit seinen in Art und Weise der Dritten Welt verbundenen musikalischen und dramatischen Gesten und der Wahl der außer-europäischen Musikinstrumente – möchte ich mein Bekenntnis zu diesen vitalen und bedrohten Kulturen ablegen.

Eine Beschreibung:

Vorbereitung: Erlebnis aus der Kindheit: Die Faszination, die von den meist zu einer Familie gehörenden Männern, Frauen und Kindern eines wandernden Straßentheaters ausging; wenn sie ihre Instrumente und Requisiten auspackten, die Kostüme anzogen, Masken aufsetzten, während Zuschauer und Neugierige, angelockt durch die Gongrupe, von allen Seiten des Kampongs herbeiströmten.

Ankunft/Begrüßung: Die Gäste werden herzlich begrüßt und willkommen geheißt. Inzwischen nähern sich Musiker, Tänzer und ein Weihrauchträger in Baris-Formation der Spielfläche. Der Weihrauch soll Glück und Segen bringen; zugleich aber ist sein Träger mit der Fratze der Hexe Rangda (Bali) maskiert, die der Welt nur Schrecken, Leid und Zerstörung bringt. Ist Rangda jetzt gebändigt – kommt Glück und Segen über die Menschheit?

Anrufung der Musik: Wo fangen wir an? Nehmen wir einen Ton, zwei oder vielleicht alle verfügbaren Töne? Beginnen wir doch mit einem Spiel, einem Kinderspiel. Oder fangen wir mit einem Geräusch an; diesem vertrauten Geräusch des Säuberns von Reiskörnern . . .

Die Wale: Wale und andere, selten gewordene Tiere und Charaktere tauchen auf.

Bebonangan: Wer verbietet Wiederholungen vom selben Ton, vom selben Rhythmus? Wer meint, dies sei primitiv? Das Wiedererkennen, das Sich-Erinnern ist Wieder-Erleben. Es gleicht dem Wiederkehr-Motiv im Webmuster eines pflanzlich gewebten Tuches von der Sumbawa-Insel.

Eine Vielzahl kleiner Gongs (Bonangs) wird einzeln oder paarweise geschlagen. Es entsteht das „Bebonangan“: Wiederkehrende melodische, rhythmische, metrische Webmuster, Bebonangan begleitet Festivitäten. Erinnern wir uns einmal an die Festivitäten auf Bali. Erinnern wir uns an die Festivitäten in Afrika.

Gendèran: Ein glückliches Gendèr beschließt diese Fassung von Whales.

Masanori Fujita (Japan): Kompositionsstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik, Berlin, bei Isang Yun. 1970 erster Preis im Kompositionswettbewerb beim japanisch-deutschen Festival für Neue Musik. 1974 Kompositionspreis der Stiftung „Alte Kirche Boswil“ in der Schweiz. Seit 1970 zahlreiche Aufführungen in Berlin, Köln, Bremen, Hamburg und Tokyo. Seit 1974 Mitglied der Banjar-Gruppe.

Masanori Fujita über Gooru: Mit Gooru will ich die Zen-Auffassung der Musik neu entdecken und formulieren. Gooru ist ein philosophischer Begriff des Zen-Buddhismus und der darauf basierenden Kunst des Shakuhachi-Spiels. Eine Deutung dieses Begriffs lautet: „Am Anfang war die Stille, und die Stille ward Ton.“

„Der Tagesspiegel“

20. Oktober 1974

Eine andere interessante Begegnung von mitteleuropäischer und asiatischer Musikalität spielt sich seit zwei Jahren in einer Berliner Gruppe ab, der zur Zeit wohl kreativsten und lebendigsten in dieser Stadt. Die Banjar-Gruppe ist von dem Indonesier Soegijo gegründet worden, einige weitere Asiaten, einige Berliner spielen mit. Bemerkenswert, daß da auch Musiker aus dem Berliner Ensemble für Alte Musik dabei sind, für die sich also Rekonstruktion von historischen Klangbildern und Suche nach neuen Welten nicht ausschließen, vielmehr in dialektischer Beziehung zueinander stehen. Banjar, das ist das bali-nesische Wort für eine solidarische Dorfgemeinschaft, und das scheint für die Gruppe mehr zu sein als nur ein Name. Sie ist offenbar dem Status nahe, wo Leben und musikalisches Tun nicht mehr zweierlei sind.

So fängt Soegijos neues Stück „Whales“ eigentlich gar nicht an. Es wächst heraus aus der allmählichen Ansammlung von Publikum, dem gelassenen Auspacken und Ausprobieren der Klangwerkzeuge, aus alltäglichen Verrichtungen wie dem Säubern von Reis, Essen und Trinken. Die Tänzerin Kaoru Ishii begrüßt einzelne Zuschauer, indem sie ihnen ein Blütenblatt an die Stirn heftet. Das achtjährige Mädchen Rié, von einem Liebreiz und einer Anmut, wie sie nur Kindern eigen ist, zeichnet mit Kreide auf die Erde jene Quadrate, über die wohl kleine Mädchen in aller Welt hüpfen. Aber die Idylle ist bedroht. Aus einem Kleiderbündel schält sich eine Hexe heraus, die in bizarren Tänzen Schrecken verbreitet, verschiedene Charaktere, Tiere werden gemimt, elementare Auseinandersetzungen werden von Mann, Frau und Kind getanzt, schließlich aber siegt fröhliche Ausgelassenheit. Nach den harten, sehr gestischen Schlagwerkattacken breiten sich kreisende Gewebe aus Klang und Rhythmus aus; in glückseligem, unendlich beruhigendem Glockenspiel klingt das Stück aus, das Kind ruht friedlich im Schoß der Tänzerin. Soegijo erinnert nicht

nur an die letzten, bedroht vorindustriellen Kulturen der Dritten Welt, er entwirft zug, mit seiner Gruppe eine Utopie, ein Bild davon, wie Zusammenleben sein könnte.

„Gooru“, der Titel einer ebenentworfenen Komposition von dem Japaner Masanori Fujita, kann in Zen-Buddhismus bedeuten: „Am Anfang war die Stille, und die Stille ward Ton.“ Das meditative Stück, das auf die theatralische Komponente verzichtete, rückte die entwickelte, variable, nuancenreiche Vokalkunst der Gruppe und ihr hochdifferenziertes Instrumentalspiel auf diversen asiatischen Flöten und einer Fülle von Schlagwerk ins volle Licht. Das gelassene Umkreisen eines Grundtones, versprengte Interpunktionen verdichteten sich zu Eruptionen, zu gleichmäßigem heftigem Pulsieren endlich, das zuletzt ein einsames Vokalsolo aus sich entließ. Schon allein eines solchen Tages wegen hätte sich das Festival gelohnt. Das Publikum tat diese Überzeugung in lang anhaltendem Beifall kund.

rogramm I  
an (Sitar)  
(Sitar)  
atterjee (Tabla)



Shujaat Hussain Khan, der 14jährige Sohn Ustad Vilayat Khans, ist der 7. Nachfolger der ältesten Sitar-school (Gharana) Indiens. Im Alter von 2½ Jahren konnte er zur großen Freude seines Vaters bereits richtige Tonfolgen auf einer kleinen Sitar spielen. Der noch nicht 6jährige gab bereits sein erstes Konzert. Seitdem trat er in ganz Indien und auch im Ausland auf, zusammen mit seinem Vater oder allein.

Sankha Chatterjee ist einer der führenden Tabla-Meister Calcuttas. Große Meister wie Maseet Khan, Keramatulla Khan und Alla Rakha Khan waren seine Lehrer. Chatterjee, der aus einer angesehenen Familie in Bengalen stammt, hat seit seinem 3. Lebensjahr Tabla gespielt. Neben seiner Arbeit als produzierender Künstler und seiner Aufgabe bei All India Radio lehrt er an der Rabindra Bharati University in Calcutta. Als Komponist wurde er bekannt mit einer Anzahl von „Tals“ (rhythmischen Zyklen) und einigen rhythmischen Kompositionen für Tabla und Pakhawaj. Dem europäischen Publikum ist er seit 1968 bekannt.

Ustad Vilayat Khan zählt zu den bedeutendsten Interpreten der indischen Langhalslaute Sitar. Experten sehen in ihm den strengsten Hüter der nordindischen Tradition des Raga und einen engagierten Gegner aller Konzessionen an westliche Auditorien.

Die Traditionen der Musikerfamilie Khan — Vilayats jüngerer Bruder Imrat, der Vilayat als seinen Guru ansieht, konzertierte mehrmals in Berlin — reichen Jahrhunderte zurück. Die mütterliche Linie brachte vor allem Sänger hervor, die väterliche Interpreten der Saiteninstrumente. Vilayats Großvater, Imdad Khan, sein Vater Enayet Khan und andere Mitglieder der Familie haben einen Platz im historischen Pantheon der indischen Musik. Ihrem musikalischen Talent schrieben die Inder Wunderkräfte zu, etwa die Fähigkeit, Blumen aufblühen und den Regen fallen zu lassen. Indiens Musiker waren seit langer Zeit bemüht, das Sitar-spiel zu vervollkommen. Ustad Vilayat Khan war darin zweifellos am erfolgreichsten. Als eine seiner größten musikästhetischen Neuerungen gilt die Übertragung des Gesangsstils (Gayaki Anga) auf die Sitar. Ustad Vilayat Khan ist ein hochangesehener und beliebter Meister seines Instruments. Neben zahlreichen Studenten orientieren sich auch anerkannte Künstler an der Technik und dem Stil seines Sitar-spiels.

#### „Der Tagesspiegel“

22. Oktober 1974

*Metamusik, obwohl als Genre der Tonkunst nicht existierend, ist nicht mehr wegzudiskutieren. Das letzte Wochenende des Festivals '74 ließ noch einmal imaginäre Fäden einer Weltmusik in der Neuen Nationalgalerie zusammenkommen und gab das letzte Wort Indien als verehrungswürdiger Hochkultur. Ustad Vilayat Khan spielte auf der Sitar „Abendragas“, Sankha Chatterjee begleitete auf der Tabla. Mitgliedern der Musikerfamilie Khan werden von den Indern Wunderkräfte nachgesagt. Und der Traum von einer Musik, die Blumen aufblühen und Regen fallen lassen kann, erschien nicht so abwegig bei der gleichsam verschwiegenen Virtuosität, mit der Khan den Abend beging. Sein Instrument fasziniert mit einer Palette von Farben, die wie Cembalo-Register abtastbar sind. Gleichwohl verachtet seine Kunst jede Anbiederung an den europäischen Geschmack, wenn sie den Raga abtastet, abschreitet, wiederholungsreich, unendlich zart in der Abweichung, wie eine leuchtende Etüde.*

Handwritten musical score for measures 98-102. The score is written in red ink on a five-line staff. It features a melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 12/8. Measure numbers 98, 99, 100, 101, and 102 are indicated at the top. There are some markings like '3' and 'mf'.

# Metamusik-Festival 2/1976

Handwritten musical score for measures 103-106. The score is written in red ink. It includes a melodic line and a percussion part. The melodic line starts with a 'legato' marking and a dynamic of 'mf (sempre)'. The percussion part includes 'Glockenspiel' and 'Vibraphon', both marked 'legato'. Measure numbers 103, 104, 105, and 106 are indicated. There are also markings like 'Se', 'mf', and '3'.

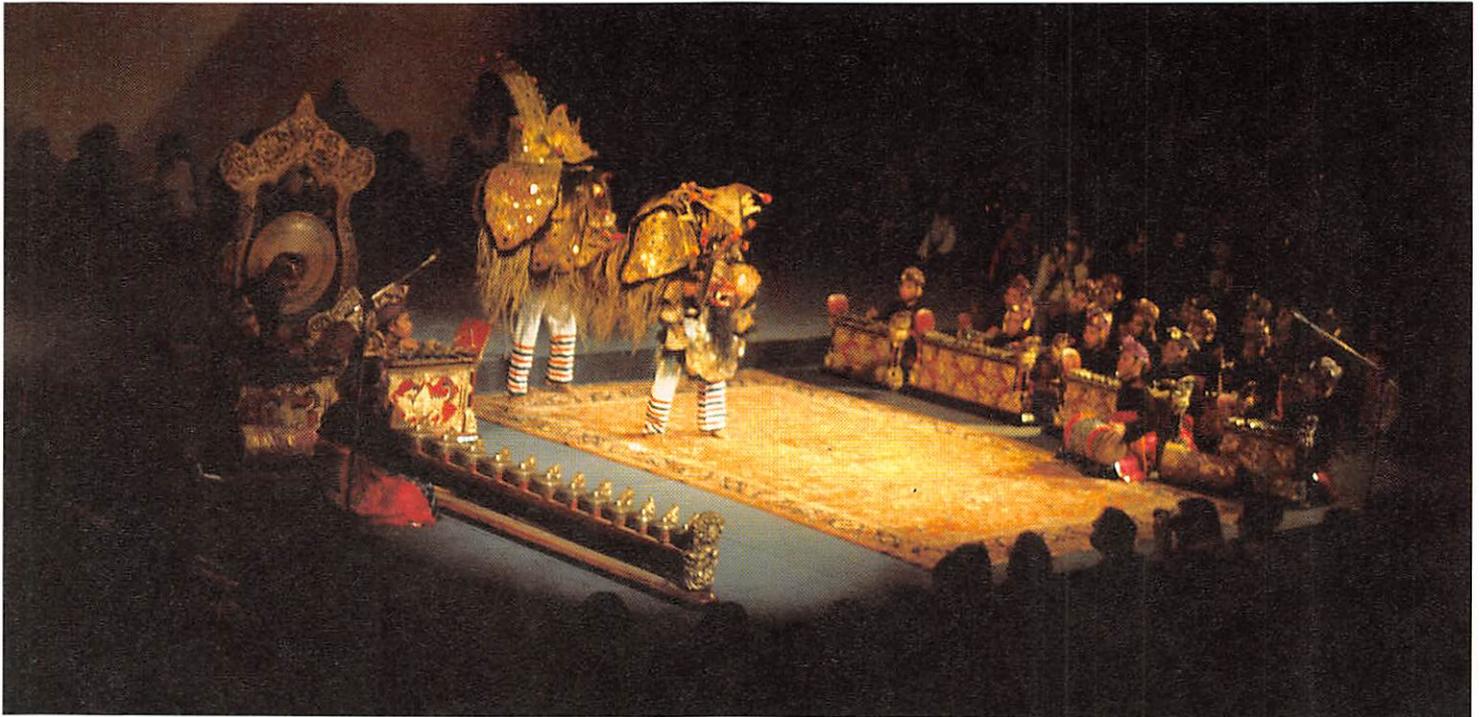
Handwritten musical score for measures 107-110. The score is written in red ink. It continues the melodic and percussion parts. The melodic line has a dynamic of 'mf (sempre)'. The percussion part includes 'Xylo' (Xylophone). Measure numbers 107, 108, 109, and 110 are indicated. There are markings like '3' and 'mf'.

<b>Freitag 1. Oktober 1976</b>	<b>21.00 Uhr</b> Teges/Bali Tänzerinnen und Orchester Semara Pegulingan „Legong“ Programm I		* Auftragskomposition des Metamusik-Festivals
<b>Samstag 2. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Woodstock/USA Duo Karl Berger/ Edward Blackwell „Free World Music“ auf Percussion	<b>21.00 Uhr</b> Teges/Bali Tänzer und Orchester Semara Pegulingan „Barong“ Programm I	
<b>Sonntag 3. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Tokyo Tokk Ensemble Tokyo Yasunori Yamaguchi „Visitor 1“ Masaru Tanaka „Innervation IV“ Kazuo Fukushima „Ka-Shin“ – Version II –	Joji Yuasa „Inter-Posi-Play-Tion“ Yoshiro Irino „Klänge“ Toshi Ichiyangi „Music for Living Process“	<b>21.00 Uhr</b> Sado-Insel/Japan Ensemble Ondeko-Za Musik, Rituale, Tänze für Riesentrommeln, Gongs, Shamisen, Shakuhachi, Oke-Daiko, Stimmen, O-Daiko, Chappa und Chanchiki und Maki Ishii „Monochrome II“* UA
<b>Dienstag 5. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Berlin Klaus Schulze „Electronic Rock“ mit Harald Großkopf, Schlagzeug	<b>21.00 Uhr</b> Teges/Bali Gendèr Wayang Schattenspiel „Ramayana“ I	
<b>Mittwoch 6. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Stockton/USA Edward Kobrin's Computer-Studio Hybrid V Programme und Improvisationen für 16 Kanäle I	<b>21.00 Uhr</b> Teges/Bali Tänzerinnen und Orchester Semara Pegulingan „Legong“ Programm II	
<b>Donnerstag 7. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Ein Berliner Ensemble spielt Kompositionen für Percussion u. a. von Carlos Farinas,	Maurice Weddington, Sukhi Kang* UA außerdem Elektronische Musik von Yoji Yuasa	<b>21.00 Uhr</b> Teges/Bali Tänzer und Orchester Semara Pegulingan „Barong“ Programm II
<b>Freitag 8. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Teges/Bali Gendèr Wayang Schattenspiel „Ramayana“ II	<b>21.00 Uhr</b> New York Steve Reich and Musicians Steve Reich „Music for 18 Musicians“ Europäische Erstaufführung	
<b>Samstag 9. Oktober 1976</b>	<b>21.00 Uhr</b> Radio-Symphonie-Orchester Berlin Dirigenten: Kotaro Sato (Japan), Carlos Farinas (Kuba), Kek-Tjiang Lim (Hongkong)	Hsin Hu-Kuang: Symphonisches Poem „Ka-Ta-Mei-Ling“ Ho Zhan-Hao/Chen Kung: Violinkonzert „Liang-Zhu“ Solist: Janos Nagyesy Toru Takemitsu: Marimba-Konzert „Gitimalya“ Solistin: Sumire Yoshihara Carlos Farinas „El bosque ha echado a andar“* UA	
<b>Sonntag 10. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Calcutta/Indien Ali Ahamed Hussain, Sahanai (Schalmei) Sankha Chatterjee (Tabla) Nordindische Ragas	<b>21.00 Uhr</b> Berlin/München RIAS-Kammerchor und Gruppe Between Josquin Desprez „O Virgo Virginum“	Morton Feldman „Christian Wolff in Cambridge“ „Chorus and Instruments“ Peter Michael Hamel „Integrale Musik“* UA Soli: Gruppe Between
<b>Dienstag 12. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Yokohama/Japan Sumire Yoshihara spielt Percussions-Soli u. a. Karlheinz Stockhausen „Zyklus“	<b>21.00 Uhr</b> Seoul/Korea Tscho-Wol Park, Sprechgesang rezitiert das traditionelle Musikdrama „P'ansori“ Begleitung Chong-Chol Kang, Trommel	

<b>Mittwoch 13. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Berlin/Rom No-Set-Ensemble und Michiko Hirayama Live-Elektronische Improvisationen Vokal-Soli von Giacinto Scelsi	<b>21.00 Uhr</b> Calcutta/Indien Kamalesh Moitra, Tablatarang Sankha Chatterjee, Tabla Nordindische Ragas auf tonhöhengestimmten Tablas	
<b>Donnerstag 14. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> „Calcutta Music Night“ Ali Ahamed Hussain, Sahanai Prakriti Mazumder, Gesang	Kamalesh Moitra, Tablatarang Braja Rakhal Das, Khole Madhuri Chatterjee, Violine Sankha Chatterjee, Tabla „Ragas und Tablas“	
<b>Freitag 15. Oktober 1976</b>	<b>21.00 Uhr</b> Tokyo Das Kaiserliche Hoforchester Gagaku „Bugaku und Gagaku“	Traditionelle Tänze und Kompositionen (in Verbindung mit dem Internationalen Institut für Vergleichende Musikstudien)	
<b>Samstag 16. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Calcutta/Indien Ali Ahamed Hussain, Sahanai Sankha Chatterjee, Tabla Nordindische Ragas	<b>21.00 Uhr</b> Legon/Ghana Ghana Dance Ensemble Trommel-Ensembles und Tänze aus Ghana Ewe und Ashanti	
<b>Sonntag 17. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> „Africa Music Night“ Dakar/Sénégal Instrumental-Ensemble Théâtre Sorano Gesänge und Soli mit Cora-Harfe Sénégal-Trommeln I	<b>21.00 Uhr</b> Legon/Ghana Ghana Dance Ensemble Trommel-Ensembles und Tänze aus West-Afrika I	
<b>Dienstag 19. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Legon/Ghana Ghana Dance Ensemble Trommel-Ensembles und Tänze aus West-Afrika II	<b>21.00 Uhr</b> Paris Duo Jean-Pierre Drouet/ Gérard Frémy mit Luc Ferrari	Piano-Percussion-Elektronik John Cage „Music for Marcel Duchamp“ Jean-Pierre Drouet „2 x 4“ François-Bernard Mâche „Kemit“ Luc Ferrari „Cellule 75“ UA
<b>Mittwoch 20. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Stockton/USA Edward Kobrin's Computer-Studio Hybrid V Programme und Improvisationen für 16 Kanäle II	<b>21.00 Uhr</b> Köln Alfons und Aloys Kontarsky Kompositionen für zwei Klaviere: Oliver Messiaen „Trois Pièces de Visions de l'Amen“ Pierre Boulez: Chapitre II aus	„Structures, Deuxième Livre“ Gösta Neuwirth „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ György Ligeti „Monument, Selbstportrait, Bewegung“ Tilo Medek „Lesarten an zwei Klavieren“
<b>Donnerstag 21. Oktober 1976</b>	<b>21.00 Uhr</b> Straßburg Les Percussions de Strasbourg	Ivo Malec „Missa“ John Cage „Constructions in Metal No. I“ Edgar Varèse „Ionisation“	
<b>Freitag 22. Oktober 1976</b>	<b>19.00 Uhr</b> Dakar/Sénégal Instrumental-Ensemble Théâtre Sorano Gesänge und Soli mit Cora-Harfe Sénégal-Trommeln II	<b>21.00 Uhr</b> Straßburg Les Percussions de Strasbourg François Bernard Mâche „Maraé“ Yoshihisa Taïra „Hiérophonie V“ Iannis Xenakis „Persephassa“	

Freitag  
1. Oktober 1976  
21.00 Uhr

„Legong“ (I)  
Tänzerinnen und Orchester  
Semara Pegulingan  
aus Teges/Bali



### Die balinesische Szene

Für den Musiker ist Bali die letzte glückliche Insel, wo Musik, Tanz und Theater nicht nur von allen geliebt werden, sondern eine äußerst wichtige Rolle im täglichen Leben spielen. Bei Tempelzeremonien und im Dorf ist die Musik so notwendig wie Weihrauch, Blumen und Opfergaben.

Auch heute noch klingt in den Dörfern die ganze Nacht hindurch Musik, während das gebannte Publikum der Vorführung eines Tanzdramas oder Schattenspiels folgt.

Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen auf dieser kleinen Insel, auf der eine Lebensart fortdauert, die anderswo in Indonesien längst nicht mehr existiert. Die Erklärung hierfür liefert Balis Geschichte.

Bali, einst Teil des großen hindu-javanischen Reiches, das mit der Ausbreitung des Islams im späten 15. Jahrhundert unterging, verblieb seither in kultureller Isolation, und selbst heute ist es die einzige Insel Indonesiens, die gegenüber der islamischen oder christlichen Bekehrung praktisch immun ist. Immer noch halten die Balinesen lieber an ihrer hinduistischen Religion fest und an dem reichen kulturellen Erbe, in dem Musik, Tanz und Theater stets eine führende Rolle spielten. Ebenso wie auf Java und den anderen Inseln des Archipels wurde der Hinduismus auf Bali allmählich eingeführt. Bereits im ersten Jahrhundert u. Z. bestanden zwischen Indien und Indonesien Handelsbeziehungen. Hinduistische Händler, gefolgt von Priestern und Gelehrten sowie Fürsten mit ihren Gefolgen von Handwerkern, Architekten, Musikern und Tänzern, kamen in den folgenden Jahrhunderten in zunehmender Zahl ins Land und machten eine bereits hochentwickelte Zivilisation mit der Hindu-Kultur bekannt. Die folgenden Jahrhunderte sahen den Aufstieg einer indonesisch-hinduistischen Zivilisation, die immer stärker eigene Züge entwickelte und schließlich unter dem Majapaht-Reich von Ost-

Java im 13. und 14. Jahrhundert zu höchster Blüte gelangte. Sowohl in der Musik als auch im Tanz war die Kreativität der Balinesen ständig am Werk. Generationen von Tanzlehrern haben zwar die stilisierten Gesten und Bewegungen beibehalten, haben aber dennoch die feierlichen Dramen des traditionellen Theaters mit ihren langsamen Bewegungen allmählich in schnell bewegte, dramatische Choreographien umgewandelt. Eine ähnliche Umwandlung erfuhr die Musik. Man braucht nur den archaischen Stil der alten zeremoniellen Ensembles mit der barocken Eleganz der wenigen, in den dreißiger Jahren noch bestehenden Hoforchester oder mit der Orchestrierung und virtuosen Spielart moderner Gamelans zu vergleichen, um die schöpferischen Wandlungen zu erkennen, aus denen die heutige balinesische Musik hervorgegangen ist.

Die Veränderungen, die in Bali zu Beginn dieses Jahrhunderts stattfanden, haben unzweifelhaft die Entwicklung des modernen Musikstils beeinflusst. Bis 1906, als Bali unter niederländische Herrschaft gelangte, war die Insel in eine Anzahl kleiner Königreiche geteilt, zwischen denen häufig Fehden ausgetragen wurden. In jedem Königreich waren der Königshof und die kleineren Paläste des führenden Adels Kulturzentren, die für Zeremonien und zur Unterhaltung große Gamelans unterhielten und häufig Tänzer und Schauspielertruppen beschäftigten, ferner Handwerker, die auf Masken, Puppen, Theaterkostüme und Steinschnitte spezialisiert waren. Die umgebenden Dörfer, die entsprechend ihren Mitteln Schritt zu halten suchten, hatten ihre eigenen, weniger imposanten Orchester und Theateraufführungen für Festtage und Tempelzeremonien. Unter der niederländischen Herrschaft wurde die Insel schließlich vereinigt und in acht Bezirke gegliedert, die jeweils der weisungsgebundenen Verwaltung durch einen früheren örtlichen Herrscher unterstan-

den. Ein tiefgehender kultureller Wandel griff nunmehr Platz. Die führenden Paläste gaben einer nach dem anderen ihre überkommene Förmlichkeit und ihren Prunk auf. Die Hoftheater wurden abgeschafft, Gamelans wurden an die Nachbardörfer verkauft oder anstelle früher dem Feudalherrn zustehender Leistungen in Zahlung gegeben. Heutzutage ist die Musik in Bali vor allem eine Volkskunst. In den meisten Dörfern sind die Musikklubs lebensvolle Freizeitzentren, wo das Einstudieren von Tänzen und das Üben von Musik als fesselnder Zeitvertreib betrieben wird. Die Maßstäbe sind weiterhin hoch, denn nach wie vor ist das grundlegende Ziel, für festliche Musik und Unterhaltung bei sämtlichen Gelegenheiten zu sorgen, insbesondere für die regelmäßigen dreitägigen Tempelfestspiele, bei denen das Programm aus Tänzen, Theaterspielen und Musik so lang und vielfältig wie möglich sein soll.

### Die balinesischen Orchester

Einst rühmten sich die größeren Höfe Balis mindestens fünf verschiedener Orchester für zeremonielle und Unterhaltungsmusik. Im äußeren Hof stand das große Gamelan gong gedé, dessen ca. 40 Musiker jeden Morgen etwa eine Stunde lang spielten. Die Instrumente, mit geschnitzten Drachen oder barockem Blattwerk hübsch geschmückt, glänzten von Lack und Blattgold; das volltönende Orchester ließ seinen majestätischen Glockenton erklingen und füllte die Luft mit vibrierendem Klang. In einem Innenhof des Palastes, dem nach Semar, dem Liebesgott, benannten Semarabawa, spielte am Nachmittag und Abend das wie Glöckchen klingende, sanfttönende Gamelan, das nach dem Semar der Schlafräume Semar Pegulingan hieß.

### Das Gamelan Semara Pegulingan

In der allgemeinen Erscheinung und instrumentellen Organisation ähnelt das Gamelan Semar Pegulingan dem Gamelan Gong, ist jedoch weitaus lieblicher und im Klang zarter. In

vollständiger Form ist dieses Gamelan als siebentöniges Saih-7-Orchester angelegt, damit es die Kompositionen des Gambuh-Repertoires in den Originalskalen aufführen kann. Häufiger jedoch ist es ein im Modus Selisir gestimmtes Fünfton-Ensemble, dessen Stimmung etwas höher als Selisir Gong liegt.

Das führende Melodieinstrument des Orchesters ist der Trompong, der im Ton heller und länger nachklingend ist als der Trompong des Gamelan Gong und einen weiteren und höherliegenden Tonumfang hat. Zur Begleitung gewisser Tanzdarbietungen, insbesondere von Legong, können Gendèrs mit weitem Tonumfang vorhanden sein. Der lieblichere, leichtere Klang des Semar Pegulingan-Orchesters ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß die im Gamelan Gong benutzten dumpfklingenden Sarons und die vielen großen Becken fehlen. Ebenso wie das Gambuh-Theater war das siebentönige Semar Pegulingan 1931 bereits fast verschwunden. Es gab einige sechstönige Orchester, die so aufgebaut waren, daß sie unterschiedliche Repertoires in den beiden Skalen Tembung und Selisir spielen konnten. Jedoch waren nur zwei siebentönige Ensembles anzutreffen, die noch eine gewisse Tätigkeit entfaltet.

### Legong

Die Aufführung des Legong erfordert zwei Haupttänzer, die eigentlichen Legongs, die sich in Größe und allgemeiner Erscheinung gleichen sollen, und einen dritten Tänzer, die Chondong oder Hofdame, eine Rolle, die oft einem Knaben übertragen wird. Die Legongs führen die Haupttänze aus, während die Chondong sie mit einem einleitenden Tanz vorstellt, ihnen die Fächer übergibt und abtritt. Die Legong-Choreographien können irgend eine bekannte Geschichte erzählen, wobei die drei Tänzer verschiedene Rollen übernehmen, oder können rein formal und abstrakt sein. Die Schulung stellt hohe Anforderungen, und vor dem ersten

Auftreten muß mindestens ein Jahr lang geübt werden. Ein umfangreiches Tanzvokabular bezeichnet die Vielfalt der Handstellungen und Gesten, die verschiedenen Kopf- und Armbewegungen, das Spiel der Augen, die Körperhaltungen und die Schritte und Bewegungen über die Bühne. Vor ihrem öffentlichen Auftreten im Alter von etwa 8 Jahren haben die kleinen Tänzerinnen etwa vier oder fünf umfangreiche Choreographien erlernt, und die folgenden Jahre benötigen sie, um weitere einzustudieren. Mit Beginn der Adoleszenz scheiden sie aus, und der Club beginnt mit der Ausbildung neuer Tänzer.

#### Barong

Eine Art von Maskentier, das von zwei Tänzern bewegt wird, die in einem mit Pferdehaare oder Federn behängten Rahmen verborgen sind; gewöhnlich trägt es einen komplizierten Kopfschmuck aus vergoldetem Leder. Die mit einem beweglichen Unterkiefer versehene Maske ist barock in Form eines mythologischen Löwen, Tigers oder Ebers geschnitten. Am häufigsten hat der Barong die Gestalt des Löwen, des magischen Schutzpatrons des Dorfes. Dieser Barong wird, wenn er nicht benutzt wird, im Tempel aufbewahrt. Während der Galungan-Festtage, wenn, wie man glaubt, die Geister der Verstorbenen in dieser Welt zu Besuch weilen, spielt der Barong eine ähnliche Rolle wie der chinesische Neujahrsdrache; er durchtanz das ganze Dorf und macht an jedem Hauseingang halt, um alle Teufel und Dämonen aufzuschrecken. In Tanzspielen stellt der Barong häufig die magische Verwandlung des Königs oder eines Heiligen dar. Der Barong-Tanz ist eine wechselhafte Mischung von Stimmungen; nacheinander wird das Geschöpf als stolz, verspielt, scheu und bedrohlich dargestellt. Die Bewegungen der beiden Tänzer, von denen man nur Füße und Knöchel sieht, sind wohl koordiniert, so daß die Illusion eines lebenden, behenden Tieres entsteht.

#### Das Gendèr-Wayang

Ihre vielleicht vollkommenste Ausdrucksform findet die balinesische Musik in der Begleitung des Wayang oder Schattenspiels. Für dieses Miniaturtheater wird das Instrumentalensemble auf ein im Modus Slèndro gestimmtes Gendèr-Quartett verkleinert, das wegen seiner Stimmung und besonderen Funktion Gendèr-Wayang genannt wird. Mit diesen vier Instrumenten wird ohne Gong- oder Trommel-Begleitung ein faszinierender musikalischer Hintergrund von leichtem und transparentem Klang erzeugt, der wegen der Slèndro-Stimmung von einzigartiger tonaler Klangfarbe ist. Ein Repertoire an Kompositionen, das nirgendwo sonst zu Gehör kommt, klein im Skalenumfang, funkelnd mit komplizierter Figurierung und von ingenieuser Erfindung, unterstreicht die verschiedenen Episoden des Spiels. Das Repertoire besteht aus verschiedenen, vor Beginn der Vorstellung zu spielenden Kompositionen, der Eröffnungsmusik oder „Ouverture“ und verschiedenen Gendings, die zur Begleitung von Szenen gespielt werden, die Zärtlichkeit, Kampf, Drohung, Clownerie oder tiefen Schmerz darstellen. Die mit kleinen Schattenmarionetten dargestellten Spiele bauen hauptsächlich auf Kawi-Übersetzungen und -Adaptionen des Mahabharata und Ramayana auf, die bei dieser Form der Darbietung auf das balinesische Publikum einen besonderen Reiz ausüben. Die Marionetten sind flache Lederfiguren mit gelenkig angebrachten Armen, die mit an den Händen befestigten dünnen Stäben bewegt werden. Vom Kopf abwärts läuft durch die Mitte der Figur eine schlanke Strebe aus Horn, die über die Füße hinausreicht und als Griff dient. Die Marionetten sind derart von winzigen Öffnungen durchbrochen, daß bei Betrachtung im Gegenlicht die Puppen aus Spitze zu bestehen scheinen. Die Vorführung findet in der Nacht statt. Am späten Abend beginnend, dauert sie oft bis zum Morgengrauen. Beim Tempel, auf dem Marktplatz oder viel-

leicht vor dem Haus eines Mannes, der aus Anlaß irgendeines häuslichen Festes eine Vorstellung bestellt hat, wird eine erhöhte Bude aufgebaut. Auf ihrer Vorderseite wird ein durchscheinendes, weißes Tuch gespannt, das von hinten durch eine hängende Lampe beleuchtet wird und durch das die Marionetten als Silhouetten sichtbar sind. Unter der Lampe sitzt, neben sich die Puppenkiste, der Dalang, der die Puppen bewegt und ihre Texte spricht. (Nach Informationen aus Colin McPhee „Music in Bali“)

#### „Der Tagesspiegel“

3. Oktober 1976

Eröffnung des Metamusik-Festivals in der Neuen Nationalgalerie  
Was immer Metamusik sei – „Meta“ steht für „Über“-Griff, für ein kasten- und kästchenloses Musikbewußtsein –, sie erfreut sich eines Interesses, das dem altgedienter musikalischer Sparten nicht nachsteht. Im Gegenteil: Metamusik scheint, nach der Zusammensetzung des Publikums, eine Sache der jüngeren Generation, also optimistisch geschlossen: der Zukunft zu sein. Es sei nicht alles keine Metamusik, was auf dem Festival nicht gezeigt werde, räumte Walter Bachauer heute mit einer scheinbar kuriosen Liberalität ein, die indes für seinen Hauptgedanken nur förderlich sein kann: „Metamusik 2 dokumentiert den langen Marsch zum dialektischen Bewußtsein der Vielheit und der Einheit in der Weltmusik.“ Daß jede Gleichmacherei, jede oberflächliche Verbrüderung auf diesem Weg nur Rückschritt bedeutet, ist klar. Daher gilt es zunächst, Kenntnisse vom anderen zu sammeln, die Vielheit zu begreifen, um zur Einheit zu kommen: eine Sache geschärften Bewußtseins, hellhörig zu werden gegen das, was sich kosmopolitisch nennt und den eigenen Vorteil meint. Bachauer will, was außereuropäische Musik angeht, sein Publikum aggressiv machen gegen Verfälschungen. Aus Teges/Bali hat er, selbst stark fasziniert von deren Kunst, Tänzer und Orchester Semara Pegulingan nach Berlin eingeladen, und ich

glaube, daß es im Sinne des obigen Programms gut ist, wenn sich neben Faszination und Bewunderung zunächst der Eindruck von Fremdheit einstellte. Die Gäste repräsentieren (europäisch begriffen) das Paradoxon einer örtlichen Hochkultur. Ihrem ersten Konzert, mit dem am offiziell vorletzten Festwochentag das dreiwöchige Metamusik-Festival 2 eröffnet wurde, lauschte die Sitzkissen-Gemeinschaft in der Neuen Nationalgalerie mit gebannter Aufmerksamkeit. Das Gamelan Semara Pegulingan – der Name, hergeleitet vom Innenraum eines Palastes, bedeutet „Schlafgemach des Liebesgotts“ – ist von relativ lichtem, leichtem Klang. Im Vordergrund, auch klanglich, der Trompong mit seinen Bronzeklangesseln, die in einem Holzrahmen aufgehängt sind: das melodieführende Instrument. Ihm gesellen sich die sanften Längsflöten und Singstimmen. Hinzu kommen die vielen verzierenden, umspielenden, den Rhythmus unterteilenden Instrumente, unter denen der Gendèr (Metallplättchen über Bambusrohr) das Sagen hat, sowie Trommeln, Schellenbaum und Gongs. Genug der Theorie: das Instrumentarium mit den Spielern dahinter sieht hinreißend aus, ein gleißendes Bild von rotgrün-violett-goldener intensiver Farbenpracht. Wie man hörte, ist das Alter einiger der Instrumente unbekannt und ihr Wesen heilig. Nicht jeden Tag darf auf jedem Instrument geübt werden. Die Tradition reicht über 400 Jahre zurück, die Siebentönigkeit wurde erst in jüngster Zeit aufgegeben. Was Staunen macht, ist die Perfektion des Musizierens, das in seinen dynamischen Wellen eine Ensemblekultur zeigt, die nachprüfbar den internationalen Vergleich sucht. Ebenso der Umgang mit der Zeit, das Ritardando der vielschichtigen Perkussion, die Beschleunigungen des hämmernenden Metallklangs. Zum „Legong“ traten nach mehreren reinen Orchesterstücken drei Tänzerinnen auf, eine Vor- und zwei einander gleichende Haupttänzerinnen, während das umformierte Orchester (ohne Trompong) einen Halbkreis um sie bildete. Räucherstäbchen auf stilisiertem Kopfputz, der uns die Assoziation Katze oder Schmetterling nahelegt, die kanonisierten Gesten der eckig abgespreizten Hände, die ruckartigen Kopfbewegungen, die Blicke der mittanzenden Augen, die von vielen Kniebeugen begleiteten Schritte – alles sprach von einem ernsthaften Selbstverständnis, das sich jedenfalls nicht anbietet im Sinne von „Bali meets Berlin“. Die Gäste werden innerhalb des Festivals noch bis zum 8. Oktober verschiedene Programme vorführen.

Yasunori Yamaguchi:  
„Visitor 1“  
Masaru Tanaka:  
„Innervation IV“  
Kazuo Fukushima:  
„Ka-Shin“ – Version II –  
Joji Yuasa:  
„Inter-Posi-Play-Tion“  
Yoshiro Irino: „Klänge“  
Toshi Ichianagi:  
„Music for Living Process“

Tokk Ensemble Tokyo  
Maki Ishii (Leitung)  
Toshi Ichianagi (Keyboards)  
Katsuya Yokoyama  
(Shakuhachi)  
Kinshi Tsuruta (Biwa)  
Ayako Shinozaki (Harfe)  
Yasunori Yamaguchi  
(Percussion)



Tokk Ensemble Tokyo  
Westliche Musik – vor mehr als 100 Jahren in Japan eingeführt – fand sofort das Interesse und die lebendige Pflege, die abendländischer Kultur allgemein entgegengebracht wurde. Daneben vernachlässigte man traditionelle japanische Musik keineswegs, legte aber bis in die Mitte unseres Jahrhunderts besonderen Wert darauf, beide Stile in reiner Form zu erhalten. Erst im Zuge des allgemeinen Experimentierens über zeitliche

Epochen und ethnische Räume hinweg gingen auch japanische Komponisten daran, eine Synthese aus eigenständiger und importierter Musik zu versuchen. In diesem Sinne konstituierte sich 1973 das Tokk-Ensemble in Tokyo unter der Leitung des Komponisten Maki Ishii, der nach Abschluß seiner Studien in Japan Schüler von Boris Blacher und Josef Rufer an der Berliner Hochschule für Musik war (1958–1961). Außer japanischen Instrumenten wie

Shakuhachi, Biwa und Sho sind die westlichen Instrumente Harfe, Schlagzeug und Klavier in diesem Ensemble vertreten, das bei seinen weltweiten Konzert-Tourneen vor allem Werke japanischer Avantgarde-Komponisten aufführt.

**Yasunori Yamaguchi**  
Jahrgang 1941, gehört zu den führenden Schlagzeugspielern Japans. Nach Abschluß seiner Studien an der Tokyo University wurde er vom American Wind Symphony zu einer Konzert-tournée nach Amerika eingeladen. 1967 trat er beim Berkshire Festival in Tanglewood auf und gab anschließend auch in Europa Konzerte. Yasunori Yamaguchi widmet sich vornehmlich Aufführungen Neuer Musik und ist daneben Mitglied des New Japan Philharmonic Orchestra.

„Visitor 1“  
wurde 1976 für einen Solo-Schlagzeuger geschrieben. Der Titel bezieht sich auf ein kleines Instrument (das der Spieler selbst wählt), das tönen kann ohne angeschlagen zu sein, aber auch dazu benutzt werden kann, andere Instrumente durch Anschlag oder „visit“ zum Tönen zu bringen. Somit entstehen zwei Arten von Klängen: die des anschlagenden und die des angeschlagenen Instruments. Der Klang soll große Ruhe bringen. Aus der großen Ruhe soll sich der Klang entfalten.

**Masaru Tanaka**  
wurde 1946 in Japan geboren. Trompete und Klavier standen am Beginn seiner musikalischen Ausbildung, zu der später noch Dirigierunterricht kam. Von 1965–71 widmete er sich Kompositionsstudien an der Musikhochschule in Tokyo, die er anschließend an der Berliner Musikhochschule bei Isang Yun fortsetzte. Zwei seiner Kompositionen erhielten Preise bei Wettbewerben in Bilthoven (Holland) und Hamburg.

„Innervation IV“ (1976)  
„Allgemein spricht man von der Sprache in der Musik als von der Musikalischen Sprache, die sich z. B. in der Heftigkeit des Tons und im Gefühlsausdruck zeigt. Die Sprache trägt normalerweise nicht zur Bildung des Rhythmus bei. In diesem Stück, „Innervation IV“, versuche ich, wie die Sprache den Spieler reagieren läßt, und ob die Töne ohne funktionelle Verbindung

existieren können. Das bedeutet, daß Töne, die nebeneinander stehen, nicht die Verbindung als Funktion haben, sondern daß jeder einzelne Ton eine eigene charakteristische Existenz hat.“

**Kazuo Fukushima**  
1930 in Japan geboren, ist als Komponist Autodidakt. 1953 schloß er sich einer Gruppe junger Komponisten an, die ihre Erfahrungen in einem „Experimental Workshop“ austauschten. Auf Empfehlung Igor Strawinskys wurde 1960 eine seiner Kompositionen in Los Angeles aufgeführt. Ein Jahr darauf hielt er bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik ein Referat über zeitgenössische Musik in Japan. Seither stehen seine Werke häufig auf den Programmen internationaler Festivals für Neue Musik. Gegenwärtig lehrt Kazuo Fukushima am Gueno Gakuen College und ist Direktor des Forschungsarchivs für japanische Musik am gleichen Institut.

„Ka-Shin“ – Version II für Shakuhachi, Biwa, Piano und Percussion wurde 1976 in Tokyo für die Europa-Tournée des Tokk-Ensembles geschrieben. Die Bambusflöte Shakuhachi wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts von japanischen buddhistischen Priestern aus China nach Japan eingeführt. Das Instrument hat fünf Griff-löcher, vier auf der Oberseite, eins auf der Unterseite. Durch Lippenansatz in verschiedenen Winkeln und durch Verschuß der Grifflöcher in unterschiedlichen Fingerpositionen sowie durch die Stärke des Anblasens wird ein Tonumfang von drei Oktaven erreicht. Im Gegensatz zu anderen japanischen traditionellen Musikstilen ist das Shakuhachi-Spiel ursprünglich eine Zen-Übung. Das Instrument wurde besonders von Priestern gespielt, die durch politische Umstände aus der Kriegerkaste der Samurai hervorgegangen waren und mit ihren Shakuhachi durch ganz Japan wanderten. Sie gründeten die Fuke-Sekte des Zen-Buddhismus, die das Shakuhachi-Spiel als religiöse Handlung beson-

ders pflegte. Gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts verlor diese Sekte an Bedeutung. Daher und vor allem wegen der allgemeinen gesellschaftlichen Umwälzungen fand die Bambusflöte immer größere Verbreitung auch in bürgerlichen Kreisen. Die Saiten der Kurzhalslaute Biwa sind aus Selde, Resonanzkörper und Plektrum aus Holz. Die Finger der linken Hand greifen die Saiten zwischen Bündeln, die verhältnismäßig hoch sind, daher können durch wechselnden Fingerdruck feine Veränderungen der Tonhöhe und Klangfarbeneffekte erzielt werden. Historisch ist die instrumentale Biwa-Musik ein Bestandteil der traditionellen Hofmusik. Sie begleitete auch die Lesung der heiligen Schriften des Buddhismus und die Rezitation des „Heike-Monogatari“. Heute werden Konzerte mit klassischer Biwa-Musik in den japanischen Salons (Zashiki), in modernen Konzertsälen oder im Rundfunk und Fernsehen gegeben. Außerdem wird diese alte Tradition von Liebhabern als Hausmusik weiterhin gepflegt.

**Joji Yuasa**  
wurde 1929 in Japan geboren. Während seines Medizinstudiums an der Universität Keio erwachte sein Interesse für Musik. Schließlich widmete er seine gesamte Zeit dem Kompositionsstudium in Tokyos „Experimenteller Werkstatt“. Er hat die Großen Preise des japanischen Kunstfestivals und den Prix Italia sowie zahllose weitere Auszeichnungen für seine Rundfunk-, Fernseh- und Filmpartituren gewonnen. Als Stipendiat der New York Japan Society Fellowship unternahm Yuasa 1968 eine Vortragsreise durch die Vereinigten Staaten und Europa. Für die Expo 70 in Osaka komponierte er mehrere Auftragswerke. Joji Yuasa ist Mitglied der „TranSonic“, der Gruppe führender japanischer Komponisten, zu denen Ichiyanagi, Matsudaira, Takahashi, Takemitsu und andere gehören.

„Inter-Posi-Play-Tion“  
1970 entstanden, konzipiert die Idee einer Komposition, an deren

Realisierung alle Ausführenden beteiligt sind. Vereinbarte Zeichen in der Partitur geben Töne, Pausen, Zeit- und Klangwerte an, die intuitiv, quasi improvisatorisch, in musikalisches Geschehen umgesetzt werden sollen. Konformität im Grundsätzlichen erlaubt dem einzelnen Spieler weitgehende Liberalität im Zusammenspiel.

**Yoshiro Irino**  
1921 in Wladiwostock geboren, studierte zunächst Wirtschaftswissenschaft. Nach Ende des 2. Weltkriegs wandte er sich ganz der Musik zu und machte sich sehr bald einen Namen als erster Zwölfton-Komponist Japans. Viele japanische Organisationen zur Förderung eines modernen Musikbewußtseins verdanken ihr Entstehen seiner Initiative. Gegenwärtig ist Yoshiro Irino Professor an der Tokyo University of Music und Präsident der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Japan.

„Klänge“ (1976)  
„Ich beabsichtige in diesem Stück die verschiedenen Klänge von Piano und Percussion als eine kontinuierlich wechselnde Ganzheit zu verbinden. Es ist jedoch keine Gegenüberstellung von Chaos und Kosmos. Wenn wir einen Klang hören, mag er uns an manchem Zeitpunkt als Chaos erscheinen, aber es ist in ihm ein Plan verborgen, der einen Wechsel vom Chaos zum Kosmos bewirkt und umgekehrt. Ich wählte ein deutsches Wort für dieses Stück, weil das Wort 'Klang' in Verbindung mit anderen Wörtern ebenfalls seine Bedeutung ändern kann: Ausklang, Einklang, Dreiklang etc.“

**Toshi Ichiyanagi**  
1933 in Japan geboren, schloß seine musikalischen Studien an der Juilliard School in New York ab und war anschließend Kompositionsschüler von John Cage. Bei der Expo 70 in Osaka wirkte er mit als einer der musikalischen Leiter und veranstaltete danach Ausstellungstourneen durch Japan mit Klang-Environments. In der letzten Zeit trat Toshi Ichiyanagi besonders hervor als Organisator inter-

medialer Veranstaltungsreihen  
am Seibu Theater und am Seibu  
Museum in Tokyo.

„Music for Living Process“ (1972)  
Der Komponist versucht in  
diesem Werk alle optischen  
Möglichkeiten der Notation für  
eine akustische Realisierung  
auszuschöpfen. Die Partitur mit  
den Stimmen für Harfe, Schlag-  
zeug, Piano, Shakuhachi und  
Biwa ist daher ein eigenständi-  
ges graphisches Kunstwerk.

#### „Die Welt“

5. Oktober 1976

Das Tokk-Ensemble koppelt  
traditionelle japanische Instru-  
mente wie Biwa (eine mit dem  
Plektrum gerissene Lautenart) und  
Shakuhachi (eine vertikal gebla-  
sene Bambusflöte) mit Klavier,  
Harfe und vielfältigem Schlagzeug.  
Dabei sollen natürlich vor allem  
auch die Spielweisen der japani-  
schen Instrumente revolutioniert  
werden.

Das wirkt sich so aus, daß man  
es bei einer eventuellen Wieder-  
geburt als Instrument in einem  
späteren Leben bei weitem vor-  
ziehen würde, als Flöte, nicht als  
Biwa auf die Welt zurückzu-  
kehren. Denn mit dem Blatsi, dem  
Plektrum, total in die Zähne ge-  
schlagen zu werden, kann wenig  
Freude bringen.

Aber Freude zu bringen, scheint  
überhaupt nicht das Ziel der in  
sich versponnenen Japaner. Sie  
machen nicht etwa Musik  
schlechthin. Sie schreiben betont  
Neue Musik im international  
gängigen Styling – und zwar in  
Häppchen von elf bis dreizehn  
Minuten Dauer.

Yasunori Yamaguchi, ein virtuoser  
Perkussionist, hatte sich selbst  
das Eingangsstück „Visitor 1“  
dediziert: Abenteuer im Schlag-  
zeugwald. Das Klangbild erinnert  
an die Geräusche eines Eindring-  
lings, der im Finstern durch eine  
fremde Wohnung tappt und dabei  
versehentlich alles Erdenkliche  
umstößt. Es setzt bald feines,  
bald stärkeres Getöse. Alles fällt  
aber – im Gegensatz zur bitteren  
Realität – mit Sensibilität zu  
Boden.

Yamaguchi – dies die Idee seines  
Stücks – benutzt zur Klang-  
erzeugung Schlagwerkzeuge, die  
aus sich selbst klingen. Es  
mischen sich stets zwei Ton-  
quellen: das angeschlagene  
Instrument tönt in den Eigen-  
klang des schlagenden ein –  
ein origineller Gedanke, den  
ausgesponnen zu hören ein  
knappes Viertelstündchen fein-  
schmeckerischer Überraschungen  
brachte.

In Masaru Tanakas „Innervation  
IV“ ergeht die Harfe sich in Solo-  
tönen, die um jeden Preis ver-  
meiden, zueinander in Beziehung  
zu treten: Eine Spielweise, nach  
der die von Natur aus nach  
Glissandi lechzende Harfe sich  
offenkundig kaum sehnte.

In Kazuo Fukushimas 2. Version  
von „Ka-Shin“ traten dann die  
genannten japanischen Instru-  
mente hinzu, beide mit einer  
Verkniffenheit vorgeführt, als  
wollten sie demonstrieren, wie  
stark ihr Ausdruck gezügelt,  
geradezu kaserniert zu werden  
vermag.

#### „Der Tagesspiegel“

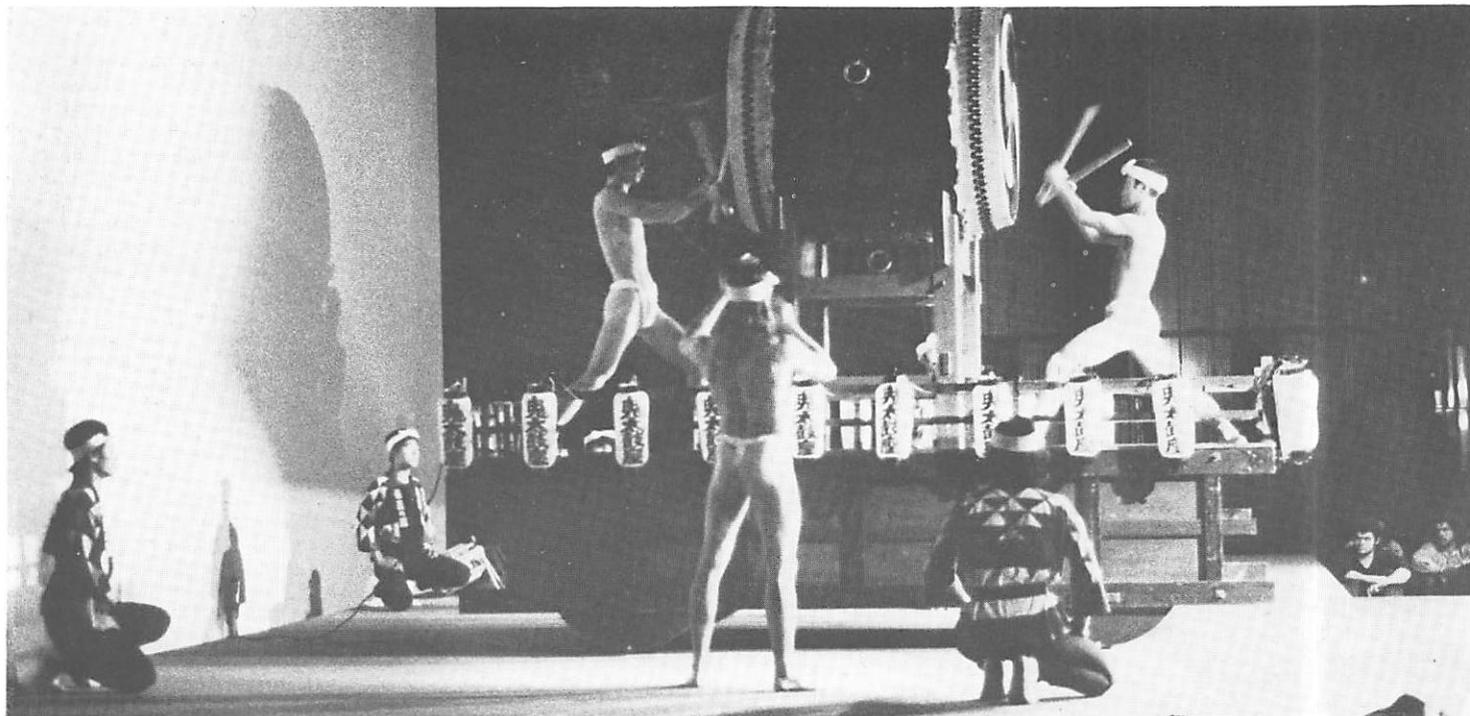
5. Oktober 1976

Maki Ishii, der für das ländliche  
Traditionsensemble komponierte,  
ist zugleich Gründer der avant-  
gardistischen Gruppe „Tokk“  
aus der Großstadt Tokio, die  
zuvor musizierte. Auch das meint  
Metamusik – solche Querverbin-  
dungen. Doch welch ein Kontrast  
zwischen den beiden Konzerten  
– kaum glaublich, daß beides  
von Japan herrührt. Bei „Tokk“  
vornehmlich eine Musik der zarten  
Klangereignisse, die einen großen  
Hof der Stille um sich breiten, der  
sie isoliert, voneinander ab-  
schneidet – die Musik des  
Augenblicks, Musik, die auf kein  
Ziel zutreibt, Stücke, die länger  
dauern können, aber auch kürzer  
sein könnten, subtile Klanglich-  
keit, Gelassenheit, die den Willi-  
gen zur Meditation einlädt, dem  
Sensationslüsternen freilich die  
Weile etwas lang werden läßt.  
Instrumente, die durch ihre  
Vibration andere Klangerzeuger  
in Bewegung bringen, bei Yama-  
guchi, einem der bekanntesten  
Schlagzeuger Japans; sensible  
Reaktion einer Harfe auf Sprache  
bei Tanaka, der als Schüler Isang  
Yuns in Berlin bereits gut bekannt  
ist; nicht ganz geglückte Inte-  
gration historischer Instrumente  
bei Fukushima; flüssige Inter-  
aktion und faszinierende Ein-  
schmelzung von differenti-  
en Instrumenten in einen einheit-  
lichen Klangraum bei Yuasa:  
merkwürdige stilistische Hetero-  
genität von impressionistischen  
Dreiklängen und Avantgarde-  
material bei Irino; eine grafische  
Partitur schließlich von Ichyanagi,  
von deren klanglicher Umsetzung  
die Spieler wohl mehr hatten als  
die Hörer.

Die subtile Intellektualität im  
„Tokk“-Ensemble Tokios – die  
vitale Körperlichkeit von „Ondeko-  
Za“ – zwei ganz verschiedene  
Gesichter Japans, jedes in seiner  
Weise erregend.

Sonntag  
3. Oktober 1976  
21.00 Uhr

„Musik, Rituale, Tänze“  
aus der japanischen  
Tradition im Zyklus der  
Jahreszeiten und Maki Ishii:  
„Monochrome II“  
(Auftragskomposition des  
Metamusik-Festivals)  
Ensemble Ondeko-Za



### Ondeko-Za

Im Dialekt von Sado, einer kleinen Insel, die 275 km nordwestlich von Tokyo vor der japanischen Küste liegt, werden „Oni Daiko“ (Teufelstrommeln) als „Ondeko“ bezeichnet. „Ondeko“ ist außerdem der Name für ein Tanz-Trommel-Fest der Insel Sado, und die Ondeko-Za (oder Ondeko-Gruppe) ist auf dieser Insel beheimatet. Die Gruppe wurde vor sechs Jahren gegründet und besteht aus fünf Frauen und elf Männern (Durchschnittsalter 24 Jahre) und dem Gründer und Leiter der Gruppe, Tagayasu Den. Wenn sich die Ondeko-Za auf Sado aufhält, beginnt der Tag für die Gruppe um 4 Uhr morgens. Zu dieser frühen Stunde üben sie auf den verschiedenen „Matsuri-Taiko“, den traditionellen Festspieltrommeln, proben Tänze und Lieder, üben auf der „Shakuhachi“, der vertikalen Bambusflöte und der „Fue“, der horizontalen Bambusflöte. Zum weiteren Übungsprogramm gehören Ballett, japanische Kalli-

graphie und englische Konversation. Und es wird viel gelaufen. Die Ondeko-Za läuft jeden Morgen 20 km und jeden Nachmittag zwischen 5 und 30 km. Am Neujahrstag und in regelmäßigen Abständen im Laufe des Jahres werden von der Gruppe die 42 km des offiziellen Marathon-Laufs zurückgelegt. Während der Sommermonate auf Sado wird eigentlich nichts so intensiv betrieben wie das Laufen. Die Gruppe hat verschiedene Erklärungen, warum sie sich diesen Anstrengungen unterwirft, ist aber in erster Linie davon überzeugt, daß der Langstreckenlauf für ihr professionelles Können auf der Bühne notwendig ist. „Auf der Bühne“ führt die Ondeko-Za schließlich eine Auswahl der vielen Festtagstrommelstücke und Tänze vor, die in Japan in zahlloser Vielfalt auf dem Land zu finden sind. Zu den „Taiko“, den Trommelstücken, gehören „Chichibu Yatai Bayashi“, „Mikuni O-Daiko“ von Fukui, das dynamische

„Gojinjo Daiko“ aus Ishikawa, „Kokura Gion Daiko“, das in Kyushuu zu finden ist, „Wachi Daiko“ aus den Bergen in der Nähe von Kyoto, „Nishimikawa Daiko“ von Sado und natürlich das tanzartige „Oni Daiko“ der Insel Sado, das der Gruppe den Namen gegeben hat.

Maki Ishii wurde 1936 in Tokyo geboren. Er entstammt einer Künstlerfamilie. Sein Vater war ein Wegbereiter des modernen Tanzes in Japan, sein Bruder Kan ist ebenfalls Komponist. Seine 1958 in Tokyo abgeschlossenen Musikstudien (Komposition, Dirigieren, Klavier) komplettierte er von 1958 bis 1961 an der Berliner Hochschule für Musik, wo er Kompositionsschüler von Boris Blacher und Josef Rufer war. In dieser Zeit besuchte er auch die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und die Internationalen Musikwochen in Bilkthoven (Holland), wo erstmals Kompositionen von ihm aufgeführt wurden. 1961 kehrte er

nach Japan zurück. Nach einer gewissen Zeit des Experimentierens hat Ishii zu einer eigenen Sprache gefunden. Mittelpunkt seines Interesses scheint stets der Klang zu sein. Obwohl er aleatorische Verfahren nutzte und mit Multi-Media-Effekten arbeitete, stellte sich bald heraus, daß er sich durch die Erfahrungen mit der europäischen Musikavantgarde zwar bereichern, aber nicht „europäisieren“ ließ. Maki Ishii, der sich sowohl in Japan als auch in Deutschland intensiv für Neue Musik eingesetzt hat, lebt seit 1969 nach einer Einladung durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst im Rahmen des „Berliner Künstlerprogramms“ in Berlin. 1973 unternahm er mit dem von ihm gegründeten Tokk-Ensemble Tokyo eine Welttournee mit Konzerten u. a. in Teheran, Bonn, Berlin, Rom, New York, Hong-Kong, Jakarta und Manila.

„Die Welt“

6. Oktober 1976

*Japanische Perkeos*

*trommeln sich in Raserei.*

*Mishima lebt! Sein pathetischer Aufruf zur Erneuerung des japanischen Lebens aus der Tradition, unterschrieben mit dem eigenen Blut, damals, als er vor den Augen der Welt Harakiri beging, scheint auf fruchtbaren Boden gefallen. Das Ensemble Ondeko-Za jedenfalls, für einen einzigen Tag nur zu Gast in Berlins Metamusik-Festival in der Nationalgalerie, wirft sich geradezu mit herrenhafter Gewalttätigkeit in die Rückeroberung des Überlieferten.*

*In Europa spielt man – wenn es hochkommt – mit musikwissenschaftlicher Spürsinnigkeit die alten Notentexte nach und stellt sie der Fachwelt oder den gebildeten Amateuren zur eifrigen Diskussion. Die Mächtigkeit und die Macht jedoch des musikalischen Aufschreis wird dabei gern heruntergehandelt.*

*Gewiß – auch die jungen Japaner wissen ihre Shamisen auf die delikateste Art zu spielen, geladen mit Expression. Sie können der Shakuhachi, der vertikalen Bambusflöte, die zartesten, die reichsten Schattierungen abgewinnen: geblasene Meditationen, Klänge wie ingetuschelt: das große Entzücken.*

*Was aber das Ondeko-Za-Ensemble zu einer Weltsensation macht, ist nicht die Kultivierung der Tradition allein. Es ist die Ekstase, mit der sie sich zurücktrommelt in die Vergangenheit. Vor allem aber schlägt die Gruppe sich trommelnd Bahn – und dies jetzt gleich rund um die Welt: auf einer einjährigen Welttournee, die derart ausgebuht ist, daß nur ein einziger Tag für Deutschland abfiel – den Auftritt im Rahmen der Metamusik, dieses Festivals der Perkussion und der Perkussionisten.*

*Prunkstück ihrer Aufführung ist Yatai Bayashi, die große japanische Festtagstrommel, aussehend wie ein kleinerer Zwilling des Heidelberger Fasses, doch beidseitig tellbespannt und geschlagen von gelbhäutigen nackten, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Perkeos. Sie bearbeiten die Trommel mit Schlägeln von Armdicke und Armlänge. Im Trommelfeuer erhitzt, speit man ihnen wiederholt Kühlung über die Leiber. In das dumpfe Hämmern mischt sich Gesang, das Pfeifen der schrillen Fue, der japanischen Querflöte. Musik als athletischer Akt, als Ritus, als Trommeltrance. Denn neben der auf schwerem hölzernen, von Lampions umleuchteten Gerüst herbeigefahrenen Riesentrommel warten noch weitere, in der Größe von Bierfässern: eine abgeprotzte Batterie von Mörsern, die Trommelklang wie Tod und Verderben spielen.*

„Monochrome II“

Dazu der Komponist: „Monochrome II ist so konzipiert, daß sich der Rhythmus vom Determinierten zum Indeterminierten in ständigem Wechsel der Struktur spiralförmig entwickelt. Mit Monochrome II wird, was Meditation und Improvisation anbelangt, ein für das europäische Bewußtsein paradoxer Anspruch gestellt. Monochrome II wurde für die Trommlergruppe Ondeko-Za, die auf der Insel Sado im Norden Japans lebt, geschrieben. Die besondere kommunale Lebensweise dieser Gruppe ermöglichte die wichtigste Voraussetzung dieses Stückes: seit seiner Entstehung im Januar 1976 bis zu seiner Uraufführung im Oktober 1976 – also neun Monate – wurde dieses Stück täglich mehrere Stunden lang intensiv geübt, ein Vorgehen, das der traditionellen asiatischen Kunstschiule entspricht. Es ermöglicht jedem einzelnen Spieler, sich mit der technischen Durchführung derart vertraut zu machen, daß er sich vom physischen Spielen unabhängig machen kann und sein Bewußtsein bzw. sein Gefühl sich so verdichtet, daß er den Zustand der Meditation erreicht und auf diese Weise rückwirkend seine musikalische Vorführung beeinflusst.

Die Instrumente, die bei Monochrome II gespielt werden, sind traditionelle japanische Trommeln: 7 Shime-daiko, 3 Chudaiko, 1 Odaiko und 2 Shinadora (chinesische Gongs). Durch die charakteristischen Eigenschaften dieser Instrumente und ihrer Spielweise soll im Raum ein Zusammenprall der Klänge entstehen, so daß sich daraus ein improvisatorischer Klang ergibt.“

*Und ihnen wiederum gesellen sich sieben kleine Trommeln zu, die mit herkömmlichen Hölzern gespielt werden in rhythmisch geradezu unerhörter Bravour. Härtester Körpereinsatz führt zu einer streng gesteuerten rhythmischen Raserei, die jedoch immer durchhörbar bleibt. Und es will auch durchaus einleuchtend erscheinen, daß diese gezüchtete Frenesie zu einem Sprung über den eigenen Schatten führt: mitten hinein in Meditation, während die nackten Körper Trommelverzückung zucken. Für ein solches Ensemble zu schreiben mußte natürlich einen modernen Komponisten reizen. Im Auftrag des Berliner Metamusik-Festivals komponierte Maki Ishii der übrigens auch wildfeierlich tanzenden Truppe ein Stück auf die Trommelleiber, das in neunmonatiger, täglich mehrstündiger Probenarbeit dem Ondeko-Za-Ensemble buchstäblich in Fleisch und Blut überging: eine „Monochrome II“ in Gelb.*

„International Herald Tribune“  
5. Oktober 1976

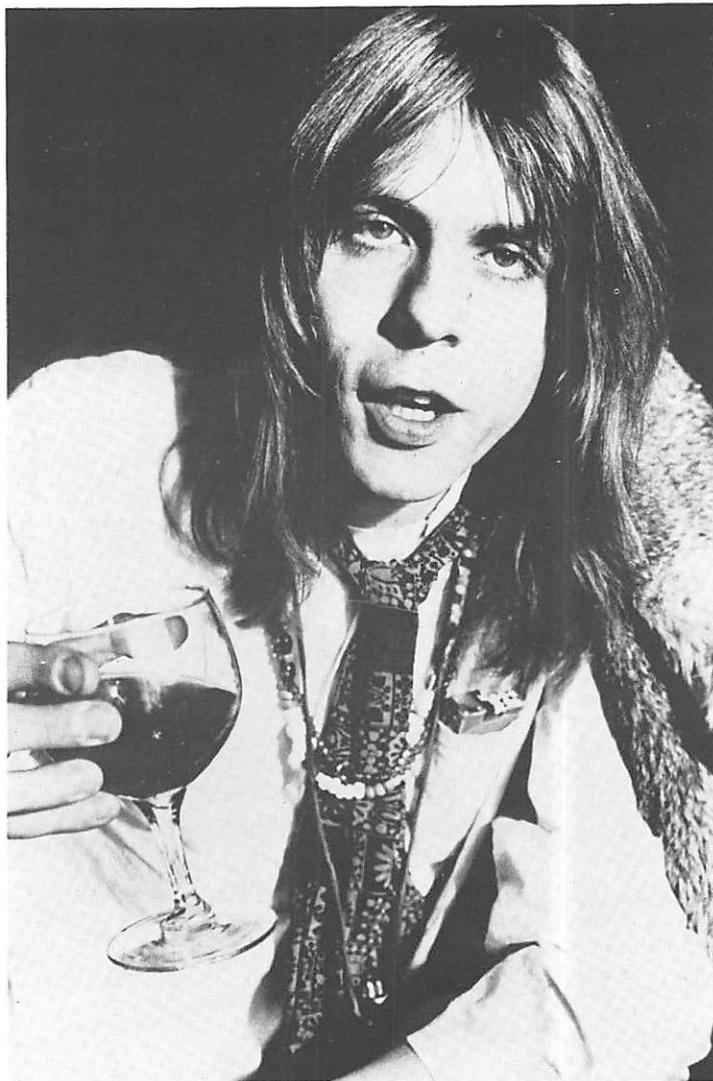
*One writer in the Mainichi Shimbun has aptly said that this drumming has "the natural beauty and violence of a hurricane." It does indeed. At moments of orgiastic, orgasmic climax, these men don't merely beat these drums, they clout them, pound them, wallop them, with sticks ranging up to the size of small logs, at one point stripping to little more than G-strings and leaning enthusiastically into their endeavor with every ounce of strength from their lean, taut, muscular, sweating bodies. This drumming reached one high point in "Monochrome II", a brilliant work which Metamusik commissioned for Ondeko-za from Maki Ishii, a former pupil of Boris Blacher and, since 1969, a Berlin resident.*

Dienstag  
5. Oktober 1976  
19.00 Uhr

„Electronic Rock“  
Improvisation  
Klaus Schulze  
(Live-Elektronik)  
Harald Großkopf  
(Schlagzeug)

Klaus Schulze über Klaus Schulze  
„Meine Musik entsteht spontan. Ich improvisiere. Durch Erfahrungen – technische wie emotionelle – entstehen natürlich Muster und Strukturen in meiner Musik, die man als „Stil“ bezeichnen könnte. Ich fing an als Schlagzeuger, der, wie damals alle, anglo-amerikanische Popmusik nachspielte. Dann erstes Auskundschaften neuer Klänge mit meiner Gruppe Psy Free. 1970 stieß ich dann als Schlagzeuger zu Tangerine Dream. Dort wurden ebenfalls Versuche unternommen, einen spezifischen neuen Klang zu finden (LP: Electronic Meditation). Ein Jahr später gründete ich mit Manuel Göttsching und Hartmut, die zuvor Bluesrock gespielt hatten, die Gruppe Ash Ra Tempel. Hier versuchte ich, mit der klassischen Besetzung g/b/dr die damals übliche Form des Rock auszuweiten. In der damaligen Berliner „Szene“ wurde das durchaus honoriert (LP: Ash Ra Tempel). Langsam hing mir aber diese Art Musik, die immer noch auf dem Rock oder Pop basierte, aus dem Hals. Zurückblickend kann ich allerdings sagen, daß diese Zeit sehr ergiebig war und Spaß machte. Wir übten nie, alles entstand spontan durch musikalische wie menschliche Übereinstimmung.“

Im Februar 1973 hatten Ash Ra Tempel mit mir in Paris das erste wirkliche Konzert. Ich hatte mir am Tag davor extra eine neue Orgel besorgt und eine einigermaßen gute P.A. Es klappte auf Anhieb, obwohl wir lange Zeit nicht zusammen gespielt hatten. Als Abschluß spielte ich solo. Die Reaktion des Publikums kann man nur als „enthusiastisch“ beschreiben. Das war wohl mein und A.R.T.'s Durchbruch in Gallien. Bald darauf wurden auch meine inzwischen drei (Picture Music) Platten in Frankreich vertrieben und alle Presse-Reaktionen waren äußerst erfreulich. Anders als in Deutschland, wo immer noch eine Vorliebe für englische Popmusik oder US-Importe bestand und besteht. Meiner Musik steht die Presse und ein Großteil der Zuhörer immer noch ratlos gegenüber. Der Erfolg und Einfluß meiner Art Musik, vor allem im Ausland, ließ sich an der Reaktion in Konzerten und an meiner „Fan“-Post ablesen. Nachdem meine LP „Timewind“ erschienen war, zog ich von Berlin in die Lüneburger Heide. Für die Zukunft gibt es Pläne, zusammen mit Terry Riley Konzerte zu geben. Außerdem möchte ich mit dem Schlagzeuger Harald Großkopf, der auf meiner letzten LP „Moondawn“ mitspielt, Konzerte geben. Wir werden sehen ...“



Klaus Schulze  
1947 in Berlin geboren, besuchte von 1954–1968 diverse Schulen, trieb von 1970–1974 diverse Studien (Musik, Germanistik, Psychologie) und ist seit 1969 professioneller Musiker.



### „Die Welt“

7. Oktober 1976

Der Glashangar proppenvoll. Vor den geschlossenen Drehptorten lungernd, die Nasen sich platt drückend an den Fensterscheiben, tatenlose, aber musikhungrige Jugend in Fülle. Darunter (wenn auch weniger jung und musikhungrig, aber mit Einlaßkarte) ich. Ausgeschlossen als Spätkömmling durch Überfüllung von Klaus Schulzes „Electronic Rock“. Wink- und Klopfsignale wirkungslos. Wie Metamusik über die übliche, so schießt leider auch die Meta-Unhöflichkeit anscheinend über die traditionelle hinaus. Im Besitz eines Amtes, eines Postens, einer Türhüterpründe genießt sich offensichtlich metamusikalische Macht – und dies schon im frischesten Alter.

### Das Erstaunliche und Ertreuliche:

Nach Ende des elektronischen Rock wankte und wich die Zuhörerschaft nicht. Sie blieb auch beim balinesischen Schattenspiel treu und brav im Schneidersitz hocken. Das aber bewirkte, daß ich von den feinen Umrissen nichts sah, sondern nur sich ballende Finsternisse vor einer spärlichen Flackerflamme. Das „Ramayana“-Spiel, mir filigranhaft von ferne erzählt, verklumpte sich düster. Man sieht: Großertolge, dem Metamusik-Festival herzlich gegönnt, können sich leicht gegen die Sache wenden, der doch vor allem damit gedient werden soll.

### „Der Tagesspiegel“

7. Oktober 1976

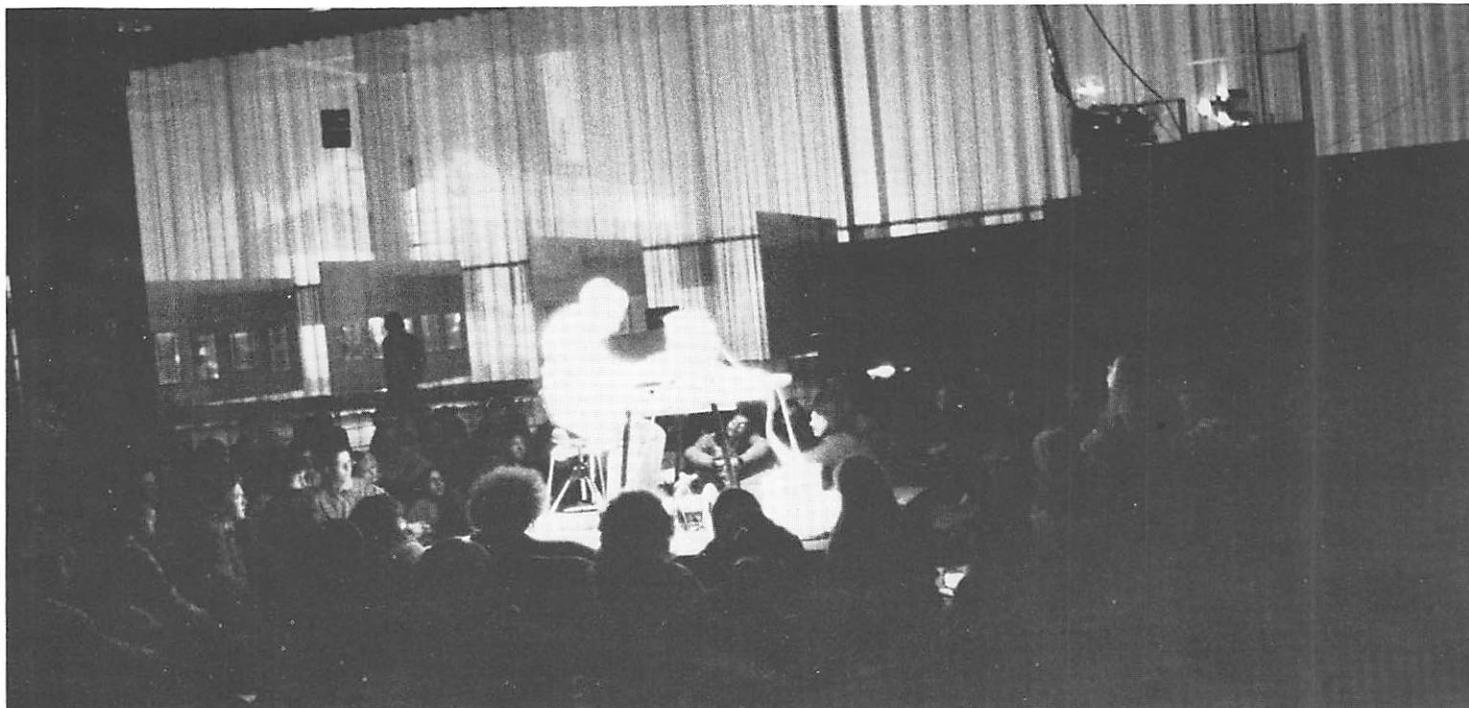
Ein imposantes Gebäude aus Keyboards, Synthesizern, Sequenzern und Tonbandmaschinen ist errichtet. Die Maschinerie hebt erst einmal „von selbst“ zu tönen an – Klänge wie von fernen Chören wogen in die Halle. Dann federt eine weißgewandete Gestalt ins rötlich-schummrige Licht und kauert sich inmitten der Apparatur nieder, beginnt vorgefertigte, gespeicherte Sounds abzurufen und zu manipulieren, die Sequenzer liefern ostinate Formeln und Figuren: Klaus Schulze zelebriert zum Metamusik-Festival seinen „Electronic Rock“. Der rockige Rhythmus indes kommt erst nach einer Weile hinzu, mit dem Schlagzeuger Harald Großkopf.

Klaus Schulze hat sich als Musiker bei Tangerine Dream und Ash Ra Tempel eine Gemeinde geschaffen. Er, der sich noch immer mißverstanden wähnt, laut Programmheft, hat jedoch unterdessen eine Anhängerschaft, die fanatisch genug war, die Sperrn der ausverkauften Nationalgalerie einzurennen. Oder ist auch dieser Enthusiasmus wieder ein Mißverständnis?

Mir jedenfalls war nicht ganz wohl dabei. Gewiß, das ist schon raffiniert, wie da rhythmische Muster, Klangschichten in langsamer Veränderung sich ineinanderschieben und lösen, vor- und zurücktreten. Wobei noch immer bedenkenwert ist, wie wenig bei allem Aufwand live ausgerichtet werden kann, wie immobil das Angebot an Klangprodukt bleibt. Problematisch aber ist vor allen Dingen der Sound, den so befähigte Musiker wie Schulze und Großkopf jetzt produzieren. Der hämmernde Rhythmus ist stets eingehüllt in breit ziehende Moll-Melodien und Klangbänder, die nach einer Mischung aus Choral und französischer Orgel-Spätromantik klingen, widerstandslos einlullend. „Die Aggression des Hörers gegen derlei falsches Bewußtsein aufzuwiegeln, wäre ein Sinn von Metamusik 2“, heißt es im Manifest. Aggression jedoch wurde bloß laut, als Schulze schon nach einer Stunde abtrat.

Mittwoch  
6. Oktober 1976  
19.00 Uhr

„Hybrid V“  
Computer-System  
Klangexperimente  
für 16 Kanäle Live (I)  
System-Design und  
Programmierung:  
Edward Kobrin  
Jeff Mack



Edward Kobrin  
geboren 1945 in Chicago, studierte von 1963–67 Komposition und Violine an der Northwestern University. Von 1968–70 widmete er sich weiteren Kompositions- und Ingenieursstudien an der University of Illinois. 1971 komponierte er – mit einem Fulbright Stipendium – im Warschauer Studio für elektronische Musik und veranstaltete Live-Aufführungen elektronischer Werke inner- und außerhalb Polens. 1972 wurde er Leiter der technischen Forschung am Center for Music Experiment an der University of California, La Jolla; dort wurden digitale Klang-Experimente durchgeführt, außerdem Stimmensynthese, Video-Grafiken und Computer-Steuerung von vorwiegend elektronischer Musik. Kobrin ist z. Z. Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms (DAAD).

Edward Kobrin:  
Das Computer-Studio HYBRID  
Bis vor kurzem konzentrierten  
sich in der elektronischen Musik  
die Arbeiten an der Klang-

synthese auf die Entwicklung hochgezüchteter Anlogschaltungen für die Erzeugung und Abwandlung von Schall; dies gilt etwa für die Arbeiten von Moog, Buchla und ARP. Hierbei wurde das Problem der wirksamen Steuerung der verschiedenen Anlogschaltungen weitgehend vernachlässigt. In den Studios für elektronische Musik galten Hand-schalter, Potentiometer und klavierähnliche Tastaturen als normale und nicht in Frage gestellte Steuerungsmittel. Unser Hauptziel war der Einsatz von digitalen Steuerschaltungen zusammen mit umfangreicher Computer-Software, um mit Hilfe eines kleinen Computers die Erzeugung, Abwandlung und Verteilung von Schall wirksam steuern zu können. Bei der Entwicklung eines solchen Instruments wurde davon ausgegangen, daß musikalisch eine unmittelbare Echtzeit-Interaktion zwischen dem Komponisten/ Spieler und seinem Instrument erforderlich ist.

#### System Hardware

Die Analog-Schaltkreise für dieses System bestehen gegenwärtig aus Hardware für vier Schallkanäle. Zu jedem Kanal gehören:

1. ein spannungsgesteuerter Oszillator (VCO), der Eingangssignale mit drei Wellenformen (Dreieck, Sägezahn und Rechteck) erzeugt; auch kann eine akustische Eingabe, z. B. ein Mikrofon oder ein zuvor bespieltes Tonband, Verwendung finden.
2. ein spannungsgesteuertes Tiefpaßfilter (VCF) mit zwei Steuereingängen, die addiert werden.
3. ein spannungsgesteuerter Verstärker (VCA).

Das Ausgangssignal jedes Kanals wird einer 200-Hz-Frequenzweiche zugeleitet, die den niederfrequenten Signalanteil einem Verstärker zuführt, der seinerseits große Theaterlautsprecher steuert, die diese niederfrequenten Signale ohne Richtwirkung wiedergeben können. Der hochfrequente Anteil

des Signals wird mit einer 4 x 16-Kanal-Analog-Schaltmatrix zugeleitet, die das Signal an eine beliebige Kombination von 16 Leistungsverstärkern weitergibt. Diese Lautsprecher sind an verschiedenen Stellen des Aufführungsortes angebracht, so daß der Hörer vollständig in die Klangumgebung eingetaucht wird.

Das System wird von einem PDP-11/10-Computer mit 16 k-Speicher, Sichtgeräte-Terminal, einer klavierähnlichen Tastatur (für Tonhöhenkontrolle und Makrosteuerung) und Zweispur-Digital-Kassetteneinheit gesteuert. Das Digital-Interface besteht aus Treiberverstärkern, Interrupt-Modulen, Adressen-Dekodierern, 8- und 10-Bit-Digital/Analog-Wandlern mit Halteregeleinheiten, programmierbaren Zählern und Sonderzweckdienenden Tastenauswerteeinheiten und Nachführregistern. Jede Analogvorrichtung wird durch den zugehörigen Digital/Analog-Wandler gesteuert. Die Dauer sämtlicher musikalischer

Ereignisse wird durch zwanzig programmierbare Zähler gesteuert, die nach Beendigung jedes Ereignisses Interrupts bewirken. Jeder programmierbare Zähler ist sowohl durch Software als auch durch Hardware einer der zwanzig Analogvorrichtungen zugeordnet. Die programmierbaren Zähler zählen Uhrenimpulse von 2 ms Dauer.

#### System Software

Beim Schreiben der Software wurde von folgenden Überlegungen ausgegangen:

1. Der Komponist/Spieler soll das Instrument auf verschiedenen komplexen Niveaus der Programmierung benutzen können.
2. Auf jedem dieser Niveaus sind die zum Spielen des Instrumentes erforderlichen Fernschreibereingaben möglichst kurz zu halten, wenn man ein effektives Instrument für Echtzeit-Aufführung erreichen will.

Die Interaktion zwischen dem Komponisten/Spieler und dem Instrument erfolgt, indem man auf dem Tastenfeld des Fernschreibers oder auf einer anderen gleichwertigen Eingabevorrichtung einfache Befehlsketten schreibt. Nach Beendigung der Befehlskette wird der Befehl ausgeführt. Die Befehlskettenstruktur ist so angelegt, daß der Komponist/Spieler so wenig wie möglich zu schreiben braucht, während das Ende jedes Feldes innerhalb einer Befehlskette dennoch ausdrücklich angegeben wird. Für die Entwicklung eines Echtzeit-Aufführungsinstrumentes war die Kürze der Befehlsketten natürlich von höchster Wichtigkeit.

Das System kann im wesentlichen auf drei Niveaus betrieben werden. Das niedrigste Niveau gestattet dem Komponisten/Spieler, durch Tastatureingaben einem ausgewählten Teil des Synthesizers spezifische Werte einzugeben. So kann z. B. gefordert werden, den Frequenzbereich eines Oszillators einzustellen. Diese Betriebsart kann auch von Nutzen sein, wenn das Instrument auf eine besondere Hörumgebung „abgestimmt“ werden soll, indem

man die Resonanzeigenschaften der Umgebung mit spezifischen Frequenzwerten und mit Filterung ermittelt. Schließlich kann diese Betriebsart bei der kompositorischen Arbeit von Nutzen sein, wenn man die Elemente einer komplizierteren kompositorischen Struktur im einzelnen zu untersuchen wünscht.

Auf dem zweiten Betriebsniveau schreibt der Komponist/Spieler für eine gegebene Analogvorrichtung eine Reihe von Werten zur Steuerung dieser Vorrichtung und eine Reihe von Zeitintervallen vor, welche festlegen, wann diese Werte verwendet werden sollen. Der Komponist/Spieler kann eine Reihe von zeitlich genau festgelegten „Noten“ spielen, indem er an der Tastatur einen einfachen Befehl eingibt. Diese Betriebsart dient zur Schaffung der von dem Hybridinstrument auszuführenden kompositorischen Grundelemente; hier ist der Punkt erreicht, an dem das Hybridinstrument sich von einem klassischen Musikinstrument zu unterscheiden beginnt. Dies ist die Betriebsebene, die dem Komponisten/Spieler ermöglicht, komplizierte Klanggefüge und Klangverteilungen zu synthetisieren.

Das dritte und höchste Betriebsniveau des Hybridinstrumentes ist das Macro-Niveau. Dieses Niveau ermöglicht dem Komponisten/Spieler die Aufführung komplexer Klangstrukturen durch Definition und Ausführung von Macros, d. h. von Programmeinheiten, die Befehle für eine oder mehrere Vorrichtungen enthalten. Macros können mit Parametern oder ohne Parameter benutzt werden. Durch Verwendung von Macros kann der Komponist/Spieler komplizierte kompositorische Elemente sehr wirksam ausführen.

System-Design und Programme:  
Edward Kobrin, Associate Fellow  
Center for Music Experiment  
UCSD

La Jolla, California  
Jeffrey Mack, Associate Fellow  
Center for Music Experiment  
Fermilab  
Batavia, Illinois  
Entwicklung des Keyboards:  
Thomas Noggle

#### „Der Tagesspiegel“

8. Oktober 1976

Edward Kobrin, DAAD-Stipendiat und Spezialist für elektronische Musik, brillierte auf dem Metamusik-Festival mit musikalischen Exkursionen, die im besten Sinne des Wortes experimentell zu nennen sind. Synthesizer und Computer werden von ihm so gesteuert, daß sie nicht nur vorfabrizierte Programme aus sich entlassen, sondern Kobrin hat es nunmehr auch möglich gemacht, die Musikproduktion durch Live-Spiel auf einer dritteltönig gestimmten Klaviatur zu verlebendigen. Denkt man an die Starre des Sinustons, an die ersten elektronischen Kompositionen am Beginn der fünfziger Jahre, dann ist der technische Fortschritt, der in diesem Medium zu beobachten ist, zweifellos überwältigend. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß auch den Kobrinschen Strukturen ein oft genug bemerkter Mangel an wirklicher kompositorischer Verfügung über die elektronischen Mittel anzumerken ist. Allzu unvermittelt wurden hier beispielsweise die durch den Raum schwirrenden Klangpartikel mit melodischen Gebilden von eher populärem Einschlag konfrontiert, und Kobrins Arbeit schien eher Stilmittel anzureißen als sie wirklich auszuschöpfen.

#### „Frankfurter Allgemeine Zeitung“

9. November 1976

Gleichförmige Muster und Impuls-schemata sind häufig auch Prinzipien der Computermusik. In Berlin erlebte man nun eine fesselnde Expansion in der Vorführung des Computer-Systems „Hybrid V“ von Edward Kobrin in einer sechzehnkanaligen Wiedergabe. Kobrin hat über eine hochkomplizierte Programmierung hinaus Computer und Synthesizer so geschaltet, daß man ihnen mittels einer Tastatur sowohl Tonhöhen als auch festgelegte Prozesse zusätzlich zu den ablaufenden Bändern eingeben kann. Der Musiker spielt, und die Apparatur spielt sensibel mit. Daraus ergeben sich Klangfolgen und Klangwanderungen im Raum, wie man sie in ihrer ebenso sanft einullenden wie abwechslungsreich wachhaltenden Art noch nicht erlebt hat – bislang die überzeugendste Demonstration von Computermusik.

#### „Berliner Morgenpost“

22. Oktober 1976

Das Computer-System „Hybrid V“ wurde auf dem Metamusik-Festival in der Neuen Nationalgalerie von den Amerikanern Edward Kobrin und Jeff Mack mit „Klangexperimenten für sechzehn Kanäle live“ vorgestellt. Was sich so furchterregend technisch anhört, sieht äußerst bescheiden aus: ein kleines Steuerpult mit Sichtgerät und einer klavierähnlichen Tastatur kombiniert – das ist die ganze Schaltzentrale, an der der Komponist als eigener Interpret, Klangregisseur und Technokrator sitzt.

Verwirrend ist, daß das, was der Klangmanager da in die Tasten drückt – man nennt das nicht mehr „Spiel“, sondern „System-Design und Programmierung“ – nicht synchron mit dem Höreindruck verläuft. Der Computer speichert eben die Befehle. Daher kann der Komponist auch zwischendurch aufstehen und spazieren gehen.

Aus 16 rundum im abgedunkelten Raum verteilten Lautsprechern drängen akustische Signale, die sich durch ihre unterschiedliche rhythmische Verteilung zu stereophonen Mustern gruppierten. Sie umhüllten das am Boden lagernde Auditorium, in dessen Mitte, von Spots beleuchtet, das technische Gehirn thronte. Dieses Arrangement ließ an eine spiritistische Sitzung denken, auf der es allerdings weniger okkult als nüchtern zuging.

Eine alte Erfahrung bestätigte sich: Auch der gescheiteste Computer kann immer nur das „komponieren“ was ihm an menschlicher Phantasie einprogrammiert wurde. Der gegenwärtig als DAAD-Gast in Berlin weilende Kobrin ist jedoch offenbar noch derart in seine Technik verliebt, daß ihm zur Erfindung von Musik noch nicht viel Zeit geblieben ist.

Donnerstag  
7. Oktober 1976  
19.00 Uhr

Maurice Weddington:  
„Nina Larker“ op. 25  
Carlos Farinas:  
„Concerto“  
– Uraufführung –  
Joji Yuasa:  
„Icon“  
„My Blue Sky in  
Southern California“  
Sukhi Kang:  
„Buru“  
(Kompositionsauftrag des  
Metamusik-Festivals)

Joachim Winkler  
(Schlagzeug)  
Axel Knut (Schlagzeug)  
Janos Negyesy (Violine)  
Gabriele Schreckenbach (Alt)  
Beate-Gabriela Schmitt  
(Flöten)

Hans Hartmann (Klarinette)  
Toyoko Yamashita (Klavier)  
Kioikhi Sano (Schlagzeug)  
Hans-Jochen Ulrich  
(Schlagzeug)



Maurice Weddington  
ehemaliger Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms (DAAD),  
wurde 1941 in Chicago geboren.  
Seit 16 Jahren lebt er in Europa,  
wo viele seiner Kompositionen  
bei Internationalen Festivals und  
Wettbewerben aufgeführt wurden.

Carlos Farinas  
1934 in Cienfuegos, Las Villas,  
geboren, studierte Musik am  
Städtischen Konservatorium  
Havanna. 1956 war er Stipendiat  
des Tanglewood Festivals, USA,

wurde Kompositionsschüler von  
Aaron Copland und erhielt 1961  
für zwei Jahre einen Studienplatz  
am Moskauer Tschaikowsky-  
Konservatorium. 1963–66 war  
Carlos Farinas Direktor und  
Professor für Komposition am  
Konservatorium „Alejandro  
Garcia Caturia“. Seit 1967 ist er  
musikalischer Berater in der  
staatlichen Kommission für  
Bibliothekswesen sowie Organisator  
und Leiter zahlreicher  
öffentlicher Konzerte in der  
Nationalbibliothek zur Förderung

zeitgenössischer kubanischer  
Instrumental- und elektronischer  
Musik. Gegenwärtig lebt Carlos  
Farinas als Stipendiat des Berliner  
Künstlerprogramms (DAAD)  
in Berlin.

Joji Yuasa  
wurde 1929 in Koriyama (Japan)  
geboren. Schon während seines  
Medizinstudiums an der Universität  
Keio erwachte sein  
Interesse für Musik, und schließlich  
widmete er seine gesamte  
Zeit dem Kompositionsstudium

in Tokyos „Experimenteller  
Werkstatt“. Als Stipendiat der  
New York Japan Society Fellowship  
unternahm Yuasa 1968 eine  
Vortragsreise durch die Vereinigten  
Staaten und Europa, war 1969  
Organisator des japanischen  
Austauschfestivals, bei dem  
Multi-Media-Werke japanischer  
und amerikanischer Künstler  
gezeigt wurden und schrieb  
für die Expo 70 in Osaka  
mehrere Auftragskompositionen.  
Er ist Mitglied der „TranSonic“,  
der Gruppe führender japani-

scher Komponisten, zu denen Ichihyanagi, Matsudaira, Takahashi, Takemitsu und andere gehören. Auch er lebt zur Zeit als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms (DAAD) in Berlin.

**Sukhi Kang**  
1934 in Seoul geboren, studierte an der Hochschule für Musik der Seoul National University. 1971 kam er nach Berlin, um seine kompositorischen Studien an der Hochschule für Musik bei Isang Yun und Boris Blacher fortzusetzen. Daneben beschäftigte er sich mit Akustik und experimenteller Musik und erweiterte seine musikästhetischen und -physiologischen Erkenntnisse durch Erfahrungsaustausch mit anderen zeitgenössischen Komponisten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und den Sommerkursen der Gaudeamus-Stiftung in Bilkhoven (Holland). Sukhi Kang schrieb Musik für den koreanischen Pavillon der Expo 70 in Osaka. Seit 1969 ist er künstlerischer Leiter der Biennale Seoul, seit 1971 Präsident der IGNM, Sektion Korea. 1975 wurde er Dozent an der Hochschule für Musik der Seoul National University.

„Buru“ für eine Stimme, Flöte, Klarinette, Klavier und 2 Schlagzeuger (Kompositionsauftrag des Metamusik-Festivals).

Dazu der Komponist: „Buru“, das bedeutet in der altkoreanischen Sprache „Weg der künstlerischen Harmonie“. Vor etwa 1500 Jahren, zur Zeit des koreanischen Silla-Reiches, bildete sich durch die Verbindung des bodenständigen Schamanismus mit dem sich immer mehr ausbreitenden Buddhismus eine neue Gesellschaftsform. Die jungen Männer der höchsten Gesellschaftsschichten jener Zeit schlossen sich zu Rittergemeinschaften zusammen, Hwarang genannt. Sie trainierten ihre Körper, übten sich im Bogenschießen, im Schwertkampf und in der Reitkunst. Ihren religiösen Gefühlen gaben sie Ausdruck in Liedern und Tänzen, aus denen ihre tiefe Verbundenheit mit der Natur sprach.

Diese Komposition ist ein Versuch, das Lebensgefühl jener Menschen über Raum und Zeit in unsere Gegenwart zu transzendieren. Eine schamanistische Zeremonie bildet die Einführung in die Komposition, in deren Mittelpunkt eine Frau steht, die von Anfang bis Ende Zaubersprüche rezitiert, die eine schamanistisch-buddhistische Atmosphäre evozieren.

Die Musik, in der die Menschheit einen Weg zur Harmonie sucht, findet in den drei Elementen ihren Ausdruck, die dem Zauberspruch folgend, den Aufbau der Komposition bestimmen: in einer extrem hohen Stimme, einer tiefen Stimme und einer Stimme, die charakteristische Klangfigurationen kontinuierlich wiederholt.

Die Instrumente als konkrete Klangelemente schöpfen den ganzen seelischen Bereich zwischen extremen Höhen und Tiefen aus, während das Schlagzeug, besonders im abschließenden Teil, durch fortdauernde Wiederholungen ekstatische Emotionen symbolisiert.

Das melodramatisch rezitierte Gedicht ist das buddhistische Prajna-paramita-hridaya-sutra.

„Die Welt“  
10. Oktober 1976

Großer Zulauf zur neuesten Ausgabe der Metamusik in der Nationalgalerie. Die Vorkonzerte mit Stücken der Avantgarde fangen an, bald ebensoviel Zuhörer zu fangen wie die exotischen Sensationsgastspiele. Mehr kann man nicht erwarten. Metamusik, offensichtlich, ist „in“.

Diesmal gab es, gespielt von einem namenlosen Ensemble, gebildet aus hervorragenden Berliner Musikern, drei Instrumentalstücke zu hören: unter ihnen ein Kompositionsauftrag des Festivals und eine Uraufführung, außerdem aber zwei rein elektronische Werke.

Vier Schlagzeuger brachten von Maurice Weddington, einem farbigen Amerikaner, ein Crescendo für Percussionisten mit dem rätselhaften Titel „Nina Larker“ zu Gehör. Wer Nina Larker war oder ist, darüber schweigt des Trommlers Höflichkeit – wie denn überhaupt die Fünfzig-Pfennig-Programme sich auf eine Weise verschwiegen geben, die man auch nur als Meta-Zurückhaltung ansprechen kann.

Weddington schrieb seinen Schlagzeugern eine allmähliche, aber stetige Verdichtung des Klangvolumens vor, bewirkt mit recht subtilen und vielfarbigen Mitteln. Aus sehr verhaltenem Beginn wächst langsam, aber sicher eine Klangorgie, an der Trommeln, Becken, Gong, Pauken, Vibraphon herzhalt beteiligt sind. Es gab viel Beifall für die vier exzellenten Strategen der amerikanischen Trommelschlacht. Danach ließ – als Uraufführung – Carlos Farinas aus Kuba, zur Zeit Gast des DAAD in Berlin, sein „Concerto“ hören, ein waschechtes Violinkonzert von knapp 25 Minuten Dauer, geschrieben für einen Geiger von Format und zwei ausgezeichnete Schlagzeuger.

Das Stück fängt an, nachdem es schon eine Weile begonnen hat. Während einer der Schlagzeuger noch seinen Part stumm memoriert, sein Instrumentarium zu-rechtrückt, tönt aus der Ferne schon der erste Geigenton im Flageolet. Und geigend, wie er das Podium betrat, wird der phänomenale Janos Negyesy am Ende auch abgehen. Dazwischen liegen Augenblicke reiner Geigenbetörung, wie sie die Neue Musik nur noch selten zustande bringt.

Carlos Farinas komponiert nicht hinein ins avantgardistische Ungefähr. Er weiß, wie weit man zu weit gehen kann in der Musik und hält sich infolgedessen zurück. Er liebt offensichtlich das Instrument, für das er schreibt – schon dies ist ein heutzutage immer seltener werdendes Glück. Es gibt viele Geigen-Soli in Farinas' Kammerkonzert. Sie ge-

fallen mir durch intelligente Art. Sie machen sich nicht maugig; sie kratzen nicht; sie singen, ohne einen Augenblick zu zigeunern. Daß Neue Musik die traditionelle Klangschönheit nicht preisgeben muß, weisen Farinas und sein Interpret Negyesy nach. Der Geiger spielte das Werk mit mit-reißender Virtuosität, in großer, voll klingender Pracht, die immer wieder – wie von zwei eifersüchtigen Krawallmachern am Schlagzeug – vernichtet wurde, abgebrochen und zeitweilig ausgelöscht.

Dies aber nicht aus Mißgunst, eher aus dem sehnsüchtigen Gefühl heraus, sich einmischen zu müssen in den stimmungschönen Monolog. Zwei Schlagzeuger auf der Suche nach Kommunikation mit einer singenden Geige. Sie wurde bezwingend hergestellt, ein um das andere Mal.

Joji Yuasa, auch er DAAD-Gast in Berlin, gilt als der Hexenmeister der Elektronik im Fernen Osten. Sein „Icon“, vierkanalig verströmt, nutzt einzig weißes Rauschen, das durch viele Filterungen gejagt wird.

Dieses berühmte-berüchtigte „weiße Rauschen“ ist in der Elektronik gewissermaßen, was das Weiße vom Ei für die Küche ist: ein Nichts und ein Alles. Yuasa schäumte es überzeugend auf. Aber es hat sich inzwischen wohl doch schon herumgesprochen, daß reine Elektronik, ohne Unterstützung durch Live-Interpreten, eher ein verstecktes Gähnen her-vorrufft. Und so gab es denn für den ausgezeichneten Elektroniker den kärglichsten Beifall des Abends – selbst für seine Studie „My Blue Sky in Southern California“, ein sehr vitales Getön von einigem Pomp.

Abschluß des Konzerts bildete der Vortrag der Auftragskomposition des Festivals, die an den Koreaner Sukhi Kang gefallen war, einen sehr feinsinnigen, kennerischen Mann. Sein Stück mit dem Titel „Buru“ schrieb er für Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier und zwei Schlagzeuger. Zaubersprüche verströmt die Singstimme in langgezogenen Vokalisieren, die das ganze Stück unterziehen.

Freitag  
8. Oktober 1976  
21.00 Uhr

Steve Reich:  
„Music for 18 Musicians“  
Europäische Erstaufführung  
Steve Reich and Musicians



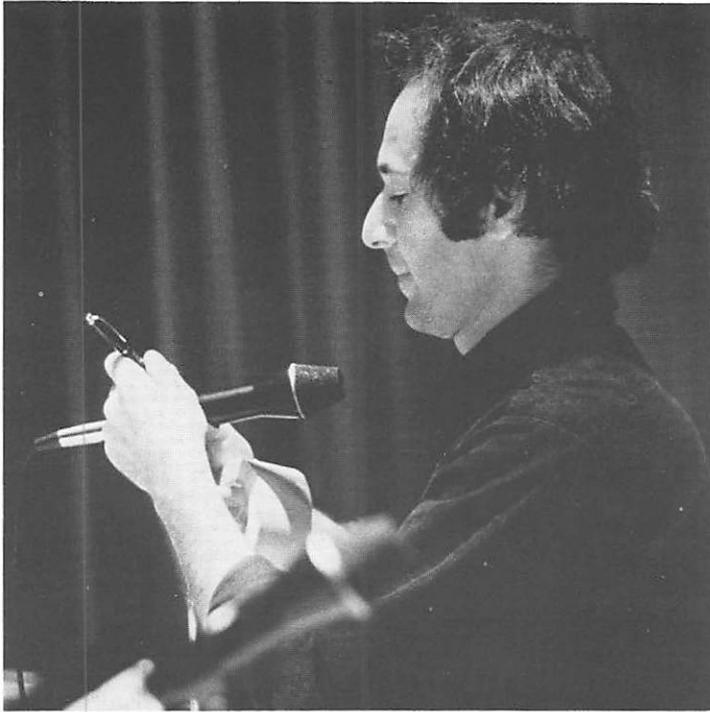
### Steve Reich and Musicians

Steve Reich wurde am 3. Oktober 1936 in New York geboren. Aufgewachsen ist er in Kalifornien und in New York. Im Jahre 1957 legte er sein Philosophie-Examen an der Cornell University mit Auszeichnung ab, studierte von 1958 bis 1961 an der Juilliard School of Music und erhielt 1963 am Mills College in Kalifornien seinen Master of Arts in Musik. Dort hatte er bei Darius Milhaud und Luciano Berio studiert.

Im Jahre 1966 gründete er mit drei Musikern sein eigenes Ensemble. Seitdem spielt er seine Musik immer mit diesem Ensemble – „Steve Reich and Musicians“. Die Gruppe ist inzwischen auf

18 Mitglieder angewachsen. 1971 wurden die ersten Konzerte mit der anderthalbstündigen Komposition „Drumming“ am Museum of Modern Art an der Brooklyn Academy of Music und in der Town Hall gegeben. Im selben Jahr kam auch „Phase Patterns“ in Pierre Boulez' erster Konzertreihe „Zukunftsmusik“ zur Aufführung. „Four Organs“ wurde mit Michael Tilson Thomas, Steve Reich und Mitgliedern des Boston Symphony Orchestra in der Symphony Hall in Boston aufgeführt. Dieses Konzert wurde im Jahre 1973 in der New Yorker Carnegie Hall wiederholt. Steve Reichs Plattenaufnahmen umfassen „Come Out“ der CBS Odyssey im Jahre 1967, „It's

Gonna Rain“ und „Violin Phase“ von Columbia im Jahre 1969, „Phase Patterns“ und „Four Organs“, herausgegeben von der kleinen französischen Firma Shandar 1971, eine begrenzte Auflage des Stücks „Drumming“ mit vollständiger Partitur, herausgegeben im Jahre 1972 von dem New Yorker Kunstverlag Multiples, eine andere Aufnahme der „Four Organs“ von Angel-EMI im Jahre 1973, und eine Dreierkassette mit „Drumming“, „Six Pianos“ und „Music for Mallet Instruments, Voices and Organ“ von der Deutschen Grammophon im Jahre 1975. Steve Reich ist ehemaliger Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms (DAAD).



Steve Reich:

„Music for 18 Musicians“  
Die „Music for 18 Musicians“ hat eine Spieldauer von ungefähr 55 Minuten. Die ersten Aufzeichnungen datieren vom Mai 1974, beendet wurde das Stück im März 1976. Obwohl sein regelmäßiger Takt und seine rhythmische Energie vielen meiner früheren Stücke ähneln, sind Instrumentierung, Harmonie und Aufbau neu. Was die Instrumentierung betrifft, ist in „Music for 18 Musicians“ die Anzahl und die Verteilung der Instrumente neu; Geige, Cello, 2 Klarinetten, Baß-Klarinette, 4 Frauenstimmen, 4 Klaviere, 3 Marimbas, 2 Xylophone und ein Metallophon (Vibraphon ohne Motor). Alle Instrumente sind rein akustisch. Der Einsatz von Elektronik beschränkt sich auf Mikrophone für die Stimmen und einige der Instrumente. In den ersten 5 Minuten der „Music for 18 Musicians“ gibt es mehr harmonische Bewegung als in irgendeinem anderen Werk, das ich bisher vollendet habe. Die

Bewegung von Akkord zu Akkord ist zwar häufig nur ein Zurückrufen, eine Umkehrung oder ein verwandter Moll- oder Dur-Akkord des vorangegangenen, aber dennoch spielt die harmonische Bewegung innerhalb dieser Beschränkungen in diesem Stück eine wichtigere Rolle als in allen anderen, die ich bislang geschrieben habe. Was den Rhythmus angeht, gibt es in „Music for 18 Musicians“ zwei grundsätzlich verschiedene Tempi, die gleichzeitig erscheinen. Das erste besteht in einem regelmäßigen rhythmischen Takt der Klaviere und Holzinstrumente und zieht sich durch das gesamte Stück. Das zweite ist der Rhythmus des menschlichen Atems in den Stimmen und Blasinstrumenten. Die gesamte Einleitung und der Schluß des Stückes und in gewissem Maße auch die dazwischen liegenden Teile enthalten den Takt der Stimmen und Blasinstrumente. Der Musiker atmet tief ein und spielt oder singt Takte besonderer Noten so lange, wie er den

Atem gut halten kann. Der Atem ist das Maß für die Dauer der Taktgabe.

Dem Aufbau der „Music for 18 Musicians“ liegt ein Zyklus von elf Akkorden zugrunde, die gleich zu Beginn des Stücks gespielt und am Ende wiederholt werden. Alle Instrumente und Stimmen spielen oder singen innerhalb eines jeden Akkords taktgebende Noten. Die Saiteninstrumente, die ja keinen Atem holen müssen, folgen dennoch dem Auf und Ab des Atems, indem sie sich dem Atemmuster der Baßklarinette anschließen. Jeder Akkord wird für die Dauer von zwei Atemzügen gehalten, dann wird schrittweise der nächste Akkord eingeleitet, und so weiter, bis alle elf Akkorde gespielt sind und das Ensemble zum ersten Akkord zurückkehrt. Dieser erste taktgebende Akkord wird dann von zwei Klavieren und zwei Marimbas gehalten. Während dieser Akkord ungefähr 5 Minuten lang gehalten wird, baut sich darauf ein kleines Stück auf. Ist dieses Stück beendet, gibt es einen plötzlichen Wechsel zum zweiten Akkord, auf dem ein zweites kurzes Stück oder ein Satz aufgebaut wird. Das bedeutet, daß jeder Akkord, der in der Einleitung fünfzehn oder zwanzig Sekunden gedauert haben mag, zur Grundmelodie für ein fünfminütiges Stück ausgedehnt wird, ganz ähnlich, wie eine einzige Note in einem Cantus firmus oder in der melodieführenden Stimme eines Organums von Perotinus aus dem 12. Jahrhundert als harmonischer Mittelpunkt eines Satzes des Organums auf einige Minuten ausgedehnt werden konnte. Der Einleitungszyklus der „Music for 18 Musicians“ mit den elf Akkorden ist eine Art taktgebender Cantus für das ganze Stück. Ein grundlegendes Mittel zur Variation oder Entwicklung liegt bei vielen Sätzen dieses Stückes im rhythmischen Verhältnis zwischen Harmonie und Melodie. So kann eine Melodiefigur wieder und wieder aufgegriffen werden; indem jedoch mit einer Kadenz von zwei oder vier Akkorden darunter eingeleitet wird, wobei zuerst auf dem einen Takt

des Musters und dann auf einem anderen begonnen wird, kann man in der Melodie eine Akzentverschiebung wahrnehmen. Dieses Spiel zwischen sich änderndem harmonischem Rhythmus und bleibender Melodiefigur ist eine der Grundtechniken in diesem Stück, und ebenfalls wieder eine Technik, die ich noch niemals zuvor benutzt habe. Durch diese Akzentverschiebung erscheint etwas verändert, was im Grunde unverändert bleibt. Der Wechsel von einem Satz zum anderen, sowie auch der Wechsel innerhalb eines jeden Satzes werden durch den Einsatz des Metallophons angezeigt, dessen Figuren nur einmal gespielt werden, um den Übergang zum nächsten Takt abzurufen, ähnlich, wie der Trommler in einem balinesischen Gamelan hörbar nach einem Figurenwechsel ruft, oder wie der Vortrommler in der westafrikanischen Musik nach einem Wechsel verlangt. Hörbare Einsätze werden Teil der Musik und ermöglichen es den Musikern, der Musik mit dem Gehör zu folgen.

### „Frankfurter Rundschau“

13. Oktober 1976

Ein überwältigender Eindruck: Steve Reich und sein Ensemble mit der in Europa zum erstenmal aufgeführten „Music for 18 musicians“. Mies van der Rohe Nationalgalerie mit ihrer riesigen Eisen-Kassettendecke wurde zur Kathedrale des technischen Zeitalters, in der die Musiker mit Stimmen und herkömmlichen Instrumenten alle elektronische Musik an die Wand spielten. Nur eins war zu beklagen: daß das Stück nach 55 Minuten zu Ende war. Man hätte es wenigstens zweimal hintereinander hören können müssen, aber damit wären die 18 New Yorker Musiker physisch und konzentrationsmäßig überfordert gewesen. Auch in diesem neuen Stück ist Steve Reich seinen kompositorischen Grundprinzipien treu geblieben, dem regelmäßigen Takt und den ostinaten Tönen, Schlägen und kleinen Figuren, die sich viestimmig überlagern und durch ständige Hinzufügung und Wegnahme eine fließende Veränderung von Klangfarbe, Dynamik und Rhythmus ergeben. Soweit das nach einmaligem Hören zu beurteilen ist, hat Steve Reich gegenüber seinem großen Werk „Drumming“ (das 1972 in Europa

vorge stellt worden ist und inzwischen auch auf Schallplatten vorliegt) in der „Music for 18 musicians“ neue, bereichernde Elemente eingeführt, nämlich eine ebenfalls fließend sich verändernde Harmonik und weitere Bewegung durch das kontinuierliche Anwachsen einzelner Töne zu kleinen Tontolgen. Das Ergebnis ist ein wunderbar atmender musikalischer Organismus, zu den unmittelbar erzeugten Klängen treten im Raum Schwebungen hinzu, das harmonische, rhythmische und akustische Gegen- und Miteinander ergibt einen unglaublichen Reichtum musikalischer Wirkungen. Manchmal „swingt“ das sogar richtig schön. Dadurch, daß Menschen und nicht Maschinen die Musik machen, bekommt sie ihre pulsierende Lebendigkeit. Zugleich stellen Steve Reich und seine Musiker eine Art Quintessenz von „Metamusik“ her. Afrikanische Trommel, balinesisches Gamelan (die Reich beide am Ort studiert und praktiziert hat), der Jazz, aber auch Richard Wagner (Waldweben aus dem „Siegfried“), früher Strawinsky und Schönbergs „Gurrelieder“ werden evoziert.

### „Die Welt“

11. Oktober 1976

In vertraute Gefilde holte Steve Reich mit seiner New Yorker Truppe die Zuhörer. Der Amerikaner, der sich vor einigen Jahren mit „Drumming“ so nachdrücklich ins Bewußtsein der Europäer trommelte, stellte sein neuestes Stück vor. „Music for 18 Musicians“ ist auch wieder hitverdächtig. Eine Musik, die sich fast 60 Minuten lang in die Ohren schmeichelt, verströmt ein exquisites klingliches Gift. Gebraut ist es aus einer schmalen Handvoll Akkorde, die schier endlos wiederholt werden. Wer nicht bereit ist, sich von ihnen einflullen zu lassen und sein Bewußtsein zur Ruhe zu betten, für den wird sich das alles sehr monoton anhören. Wer aber lange genug hinzuhört, wird feststellen, daß die rigorose Einförmigkeit doch Veränderungen, wenn auch ganz minimale, Entwicklung, Spannung und Entspannung in sich birgt. Außerdem hat Steve Reich etwas sehr Wesentliches eingebracht: Melodie. Geige, Cello und drei Klarinetten steuern kleine Floskeln bei, dunkeln ab oder hellen das Klangbild auf, während zwei Klaviere, drei Marimbas und zwei Xylophone, durch vier Frauenstimmen ergänzt, unablässig mit maschinenhafter Präzision ihre Akkordformeln in den Raum stoßen.

Samstag  
9. Oktober 1976  
21.00 Uhr

Hsin Hu-Kuang:  
Symphonisches Poem  
„Ka-Ta-Mei-Ling“  
Ho Zhan-Hao/Chen Kung:  
Violinkonzert „Liang-Zhu“  
Toru Takemitsu:  
Marimba-Konzert  
„Gitimalya“  
Carlos Farinas:  
„El bosque ha echado a  
andar“ (Kompositionsauftrag  
des Metamusik-Festivals)

Radio-Symphonie-Orchester  
Berlin  
Dirigenten:  
Kotaro Sato (Japan)  
Carlos Farinas (Kuba)  
Kek-Tjiang Lim (Hongkong)  
Solisten:  
Janos Negyesy (Violine)  
Sumire Yoshihara  
(Marimbaphon)



„Ka-Ta-Mei-Ling“ –  
Symphonisches Poem  
Dieser Komposition liegt ein  
chinesisches Epos zugrunde, in  
dessen Mittelpunkt ein mongoli-  
scher Held steht, der sein Volk  
zum Kampf gegen Feudalherren  
führte und dabei sein Leben  
opferte.  
Die Einleitung besteht aus einem  
Thema des mongolischen Volks-  
lieds „Ka-Ta-Mei-Ling“, das in  
getragener Zeitmaß die ganze  
Weite der fernöstlichen Steppe  
zum Ausdruck bringt. Galoppie-

rende Pferde und Schlachtenlärm  
werden im Mittelteil vernehmbar,  
und das tragische Ende des  
Helden verkündet wiederum die  
mongolische Melodie.  
Die Komponistin Hsin Hu-Kuang  
absolvierte ihre Studien 1956  
am Central Conservatory in  
Peking. Das Symphonische Poem  
„Ka-Ta-Mei-Ling“ gilt als eines  
ihrer bedeutendsten Werke.

„Liang-Zhu“ – Konzert für  
Violine und Orchester  
Im 4. Jahrhundert nach unserer

Zeitrechnung lebte in China  
ein liebliches Mädchen, von einer  
wohlhabenden Familie behütet.  
Zhu Ying Tai, so hieß die junge  
Schöne, war keineswegs einver-  
standen mit den Beschränkungen,  
die ihrem Geschlecht von der  
Tradition auferlegt waren.  
So verkleidete sie sich und  
reiste als Jüngling nach Hang-  
tschau, um zu studieren. Dort  
lernte sie Liang Shan Po kennen,  
einen edlen, klugen jungen  
Mann. Sie wurden Studienkame-  
raden und lebten drei Jahre

zusammen wie Brüder. Daraus  
entstand eine herzliche Freundschaft,  
und als die Zeit der Trennung  
kam, versuchte Zhu Ying Tai  
auf die zarteste Weise, ihre  
wahre Natur zu entdecken. Doch  
vergeblich! Ein Jahr später, als  
Liang erfuhr, daß Zhu ein Mäd-  
chen war, eilte er zu ihr, um sie  
zu heiraten. Aber ihr Vater hatte  
sie bereits einem reichen Mann  
versprochen. Bei ihrem letzten  
Beisammensein schwuren sie  
einander ewige Treue, und bald  
darauf starb Liang in Verzweif-

lung. Als Zhu vom Tod ihres Geliebten hörte, ging sie zu seinem Grab und weinte bitterlich über ihr Schicksal. Dann stieg sie zu dem Toten in die Gruft, die sich ihr wie zum Willkommen geöffnet hatte, und die Liebenden wurden in Schmetterlinge verwandelt, die für immer glücklich miteinander leben durften.

Ho Zhan-Hao und Chen Kung, zwei zeitgenössische chinesische Komponisten, die in Shanghai studierten, schrieben 1958 zu dieser poetischen Handlung ein Konzert für Violine und Orchester. Sie füllten jedoch den westlichen Rahmen mit der nuancenreichen Klangskala und rhythmischen Expressivität, die für das Orchester der chinesischen Oper charakteristisch sind.

Toru Takemitsu  
1930 geboren, gehört zu den wichtigsten Vertretern der zeitgenössischen Musikszene in Japan. Als er sich im Alter von sechzehn Jahren entschloß, Komponist zu werden, gab es in seiner Heimat noch keine Tradition moderner Musik. Takemitsu selbst hat nie eine regelrechte Ausbildung gehabt. Obwohl von Debussy, Skrjabin, Messiaen und Varèse beeinflusst, ist sein Stil doch unabhängig von jeder Schule. Seine Musik bewegt sich in der Dimension des reinen, von Stille umgebenen Klangs. „Musik“, sagt Takemitsu, „ist der Protest menschlicher Äußerung gegen die Stille.“  
„Gitimalya“, 1974 komponiert, bedeutet etwa „Melodienstrauß“.

Carlos Farinas  
1934 geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Städtischen Konservatorium Havanna. Von 1961–63 studierte er am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Seit 1967 ist er musikalischer Berater in der staatlichen Kommission für Bibliothekswesen, Organisator und Leiter öffentlicher Konzerte in der Nationalbibliothek zur Förderung kubanischer Instrumental- und elektronischer Musik. Gegenwärtig lebt Carlos Farinas als Stipendiat des Berliner

Künstlerprogramms (DAAD) in Berlin.

„El bosque ha echado a andar“  
Dieses Stück verdankt seine Entstehung drei verschiedenen Anregungen. Die erste kam von dem Yoruba-Sprichwort „Ein Busch ist kein Wald – aber er fängt damit an“. Die zweite erhielt ich durch die Deklaration von La Habana, die sich mit aller Entschiedenheit gegen Unmenschlichkeit wandte: „Die große Menschlichkeit sagt 'Schluß damit!' und setzt sich in Bewegung.“ Die dritte gab mir Shakespeares „Macbeth“. Büsche und Bäume stürmen den Palast des Tyrannen. Ein gleichbleibender Pulsschlag beherrscht das ganze Werk, das aus zwei gegensätzlichen Hauptteilen besteht, die durch volles Orchester einerseits und Schlagzeuggruppe andererseits dargestellt sind. Im ersten Teil geben Zwölftonreihen, diatonische Akkorde und Harmonien einen ruhigen, festgefühten Untergrund. Im zweiten entstehen aufsässige rhythmische Manifestationen, die aus dem „Toques“ genannten Ritual der Yoruba-Trommeln (Batás) der afro-kubanischen Tradition stammen. Diese Trommeln sind ein Bestandteil der insgesamt 30 Instrumente umfassenden Schlagzeuggruppe. Der Pulsschlag des Menschenwaldes ist nicht mehr zu unterdrücken. Vor einigen Jahren, in einer kleinen, ländlichen Schule im Anden-Gebiet, wurde Ché ermordet. Man schnitt ihm die Hände ab und verstümmelte seinen Körper. Seinem lebendigen Andenken ist dieses Stück gewidmet.

Berlin, 6. Oktober 1976  
Carlos Farinas

„Der Tagesspiegel“  
12. Oktober 1976

Zur Weltmusik gehört auch diejenige, die heute in der Volksrepublik China geschrieben beziehungsweise gespielt wird. Und während das Metamusik-Festival an außereuropäischer Musik sonst gern das sucht und präsentiert und womöglich fördert, was sich noch authentisch erhalten hat – wie etwa das gerade abgereiste Gamelan Semara Pegulingan aus Bali –, handelt es sich im chinesischen Fall um einen Verschmelzungsprozeß.

Von der großen Rolle der Musik im chinesischen Leben, die zum Beispiel schon in der Dschou-Zeit (1050–256 vor Christus) dazu geführt hat, daß ein eigenes Musikministerium errichtet worden ist, die ferner mehrere Hochblüten erlebt hat, von deren Ausstrahlung auf die Nachbarvölker hier demnächst das Kaiserliche Hoforchester Gagaku Zeugnis geben wird – von dieser Bedeutung der Musik in der chinesischen Öffentlichkeit sprechen auch die Werke aus der jüngsten Vergangenheit.

Zu ihrer Vorführung debütierte das volle Radio-Symphonie-Orchester Berlin in der Nationalgalerie. Was man zu hören bekam, war Programmsinfonik auf der Basis heldischer Epen aus der Vergangenheit. Die Stücke, das „Symphonische Poem“ mit dem Titel „Ka-Ta-Mei-Ling“ von der Komponistin Hsin Hu-Kuang und das Violinkonzert „Liang-Zhu“ (1958) von dem Komponistenteam Ho-Zhan-Hao/Chen Kung, dauern jeweils über zwanzig Minuten. Sie bekunden in jedem Augenblick, wie dort Kreativität mit der Notwendigkeit konfrontiert ist, sich unmittelbar verständlich auszudrücken. In breiten Apotheosen, die auf volkstümlicher chinesischer Melodik basieren, wird der für eine gute Sache gestorbene Held verklärt. Die Natur spielt eine wichtige Rolle. Im besseren Fall (dem ersten Stück) mochte man ein bißchen „Siegfried-Idyll“ assoziieren, im weniger guten (Hartenakkorde, Flötentriller mit Vogelstimmen-Effekt, süßes Violin-solo) alle einschlägigen Errungenschaften der internationalen Unterhaltungsbranche. Illustrativ geht es dann auch im schnellen Mittelteil zu: Schlachtenlärm, Pferdegetrappel, ehe das überhöhte Lied die Gefühle bindet und erhebt.

Interessant schien mir das kompositorische Gefälle im gegebenen Rahmen: die Komponistin Hsin Hu-Kuang ist mit reicheren, will sagen: feineren Mitteln an ihre Aufgabe gegangen als ihre männlichen Kollegen. So war dies durchaus ein instruktiver Teil des Metamusik-Festivals, finanziell unterstützt vom RIAS. Dem Aufgebot von drei Dirigenten – Kek-Tjiang Lim für die

chinesische Musik sowie im folgenden Kotaro Sato und Carlos Farinas, dieser für sein eigenes Stück – standen zwei Solisten gegenüber: wiederum der einsatzfreudige Geiger Janos Negyesy und Sumire Yoshihara, sanft-virtuose Interpretin eines Marimba-Konzerts „Gitimalya“ von Toru Takemitsu. Das Stück bietet, um die raumgreifenden Soli herum, eher verschwiegene Arbeit, glitzernd unter der Oberfläche. Anders Farinas mit seiner zwanzigminütigen Komposition „El bosque ha echado a andar“, die als Auftragswerk des Metamusik-Festivals uraufgeführt wurde. Ein Perkussionsstück für großes Orchester. Der gleichbleibende Pulsschlag, der das Werk beherrscht, meint etwas Unbeirrbares. Als Anregungen gibt der Komponist das Yoruba-Sprichwort: „Ein Busch ist kein Wald – aber er fängt damit an“, die Deklaration von La Habana und Shakespeares „Macbeth“ an: Büsche und Bäume im Ansturm auf den Tyrannenpalast. Obwohl die Schlagzeuggruppe 30 Instrumente umfaßt, greifen die Pulsschläge auch auf die übrigen Orchestergruppen über, und in der Umlärbung und Umgestaltung der gleichmäßigen Schläge zeigt sich Farinas' reiche Klangphantasie. Zu lange Partien füllt er mit dem Stampfen des Schlagwerks hinter Liegeklängen der Streicher; in ihren dichtesten Momenten indes, wenn er die Pulsschlagreihen gegeneinander verschiebt, erreicht Farinas eine Atmosphäre von Minimal-music, die sein Programm dennoch trägt. Das Stück ist dem „lebendigen Andenken“ Chés gewidmet.

Sonntag  
10. Oktober 1976  
21.00 Uhr

Josquin Desprez:  
„O Virgo Virginum“  
Morton Feldman:  
„Christian Wolff in  
Cambridge“  
„Chorus and Instruments“  
Peter Michael Hamel:  
„Integrale Musik“  
(Kompositionsauftrag des  
Metamusik-Festivals)  
RIAS-Kammerchor  
Leitung: Uwe Gronostay

Gruppe „Between“  
Sankha Kumar Chatterjee  
(Tablatrommeln)  
Jeffrey Biddeau  
(Congatrommeln)  
Tom van der Geld  
(Vibraphon)  
Peter Michael Hamel  
(Klavier)  
Peter Friedrich Müller  
(Tanpura)



Josquin Desprez von seinen Zeitgenossen „Fürst der Musik“ genannt, wurde um 1450, vermutlich in der Picardie, geboren und starb 1521 in Condé-sur-l'Escaut. Als Kapellsänger und -Meister stand er an den Höfen von Mailand, Rom und Ferrara in hohem Ansehen. Seine Messen und Motetten gehören zu den schönsten Werken des zu jener Zeit in höchster Blüte stehenden a-cappella-Chorgesangs. Luther rühmte an seiner Musik, daß „alles fröhlich, willig, milde herausfließt“ und „nitt zwungen und gnedigt (genötigt) per regulas“ sei.

Morton Feldman wurde 1926 in New York geboren. Enge Kontakte zu John Cage und dessen Kreis beeinflussten sein kompositorisches Schaffen ebenso wie seine Beschäftigung mit abstrakter Malerei. So entwickelte er geistesverwandte musikalische Konzepte und brachte ein Element vorausgeplanter Unbestimmtheit in die Aufführung seiner Musik. Morton Feldman ist ein Spezialist des Einfachen, der beinahe mit seinem gesamten Werk den Versuch unternimmt, aus wenigen Tönen und Akkorden, die aus dem pianissimo aufklingen, eine große Spannweite des musikalischen Ausdrucks zu umfassen.

„Christian Wolff in Cambridge“ und „Chorus and Instruments“ Diese beiden Werke sind Beispiele für Feldmans Kunst, Musik wie aus der Ferne klingen zu lassen, ohne Dramatik, ohne eigentliche Spannungsmomente und ohrenfällige Zusammenhänge. Was ihn interessiert ist der Zusammenklang, die Schwingung simpler tonaler Ereignisse, deren genaue Abtönung von den Sängern äußerste Konzentration verlangt.

Peter Michael Hamel 1947 in München geboren, studierte von 1965–1970 Komposition bei Fritz Büchtger und Günter Bialas an der Hochschule für Musik in München, Musikwissenschaften, Soziologie und Psychologie an der Technischen Universität in Berlin. Auf mehrmonatigen Asienreisen studierte er Atemtherapie, fernöstliche Gesangsstile und Tonsysteme. Peter Michael Hamel hat bereits mehrere Orchester- und Chorwerke geschrieben und ist Mitbegründer der international besetzten Musikgruppe „Between“.



**„Integrale Musik“ für Stimmen,  
Tonband und Instrumente  
(1975/76)**

Dazu der Komponist: „Magisch-archaische Musik lauscht der „Eintönigkeit“ andauernder Grundklänge, dem Rhythmus des Körpers und dem Spektrum der Obertöne. Mythische Musik erlebt feinste Mikrointervalle in Relation zum Zentralton und stellt die seelische Wirkung der einstimmigen, modalen Ton-skalen in den Vordergrund. Musik des mentalen Bewußtseins entwickelt Mehrstimmigkeit, Kontrapunkt und Harmonik, emanzipiert mit der 12-Ton-Technik die Dissonanz und atomisiert sich bis zum Geräusch in der konkreten Musik. Der Schritt zur integralen Musik besteht nun in einer mehrdimensionalen Vereinigung des körperlichen (eindimensionalen) Hörens von Rhythmus und tiefsten Grundtönen, des seelischen (zweidimensionalen) Erlebens der Modi und des geistig-strukturellen (dreidimensionalen) Erfassens von funktionaler und

dodekaphonischer Tonalität, sowie von Geräusch- und Klangfarbenmusik.

Diese integrale Musik hat die Ebene immanenter Ästhetik hinter sich gelassen – zugunsten einer therapeutischen Funktion, die gleichermaßen eine politische ist: Musik zur Intensivierung des Bewußtseins von sich selbst. Von der Morgenlandfahrt nach Hause zurückgekehrt, geht es um den Versuch der Integration und Durchdringung von abendländischer und asiatischer Bewußtseinsebene. Die „Gurus“, sprich indonesische, indische oder tibetische Klang-Archetypen werden nicht mehr unreflektiert übernommen, sondern den Techniken und Erregungseigenschaften des Westens integrierend gegenübergestellt. Die Kenntnis der seelischen Wirkung und archaischen Kraft fernöstlicher Tonwelten verführte leicht zur defizienten Regression ins Irrationale. Es ist jedoch nicht die Absicht dieser integralen Musik, in den Mutterschoß des Magischen und Mythischen zu-

rückzukehren, sondern ohne Verlust der eigenen Wurzeln die Schätze der fernen (aber auch tief in uns ruhenden) Tonwelten für unsere überrationalisierte Musikkultur nutzbar zu machen.“

**„Frankfurter Allgemeine Zeitung“  
20. Oktober 1976**

*Musikalischer Brückenschlag aber bleibt ein frommer Gedanke, wenn die musikalische Ausarbeitung hinter den theoretischen Intentionen zurückbleibt. Hamels Komposition „Integrale Musik“, mehr noch als seine früheren Kompositionen, versucht den fünfzehnten Schritt vor dem zweiten zu machen. Cage hat einmal gesagt, er würde nichts unternehmen, was sich ihm nicht von selbst erschließt: ein der Persönlichkeit Cages entsprechender, weiser Satz. Hamels Gedankenwelt dürfte davon nicht sehr weit entfernt sein, die Musik ist es leider. Hamel zwingt Heterogenes zu einer Musik, die aus den Nähten platzt und auf die wenigstens partiell das zutrifft, was Walter Bachauer in seinem oft nicht gerade zur Erhellung beitragenden „ad notam“ des Programmheftes zu Recht als „jene unerträgliche Verniedlichung“ entlarvt wissen möchte, „die unter der Fahne des Kosmopolitismus sich oberflächlich verbrüderd . . .“.*

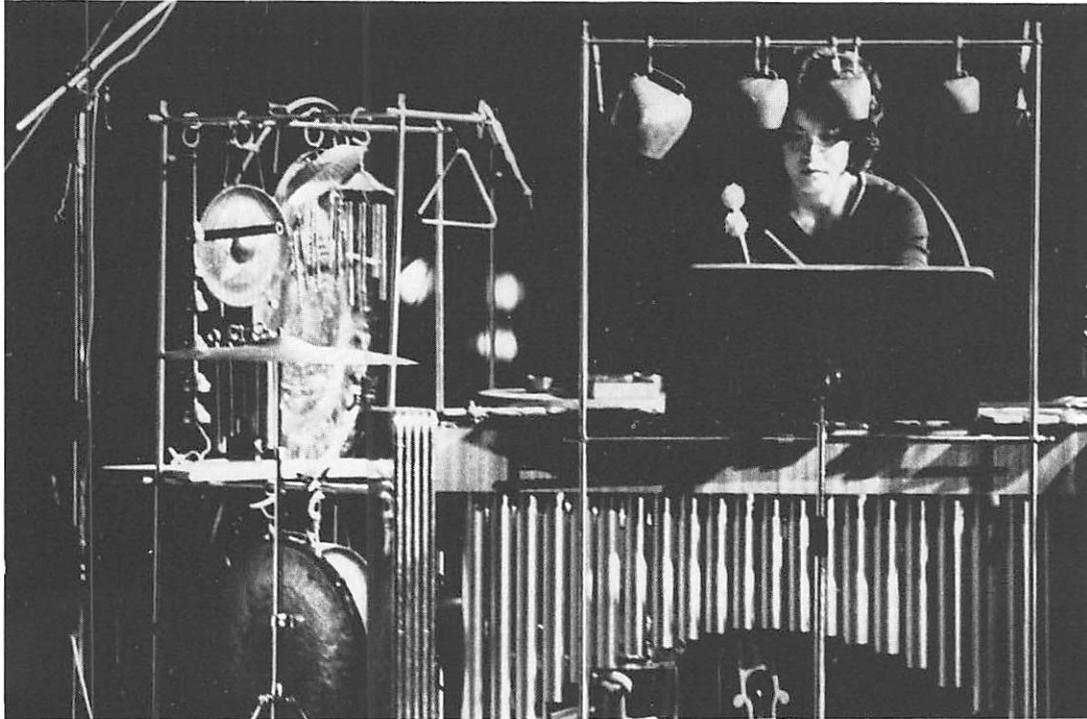
**„Berliner Morgenpost“  
12. Oktober 1976**

*Peter Michael Hamels Auftragswerk wurde von der Gruppe „Between“ und Uwe Gronostays hochqualifiziertem RIAS-Kammerchor uraufgeführt. „Integrale Musik“ nennt Hamel mit Recht diese komprimierte, spannungsgeladene und dennoch ungemein entspannende Synthese verschiedener Geisteshaltungen und unterschiedlicher Techniken. Integriert wird hier Meditatives und Konstruktives, Europäisches, Afro-Amerikanisches und Asiatisches, Improvisiertes und Festgelegtes, Dramatisches und Introvertiertes. Mit dieser inneren Spannweite und seinem bewußten Formempfinden erwies sich Hamel erneut als eine der wichtigsten Begabungen unter den jungen deutschen Komponisten. Ein a-cappella-Stück des Renaissance-Meisters Josquin Desprez hatte zuvor die Brücke zur europäischen Tradition geschlagen und auch in dieser Beziehung dem Aspekt „Weltmusik“ Rechnung getragen. Als Fremdkörper wirkten dazwischen nur Vokalsächelchen des Amerikaners Morton Feldman („Christian Wolff in Cambridge“, „Chorus and Instruments“).*

Dienstag  
12. Oktober 1976  
19.00 Uhr

Masanori Fujita:  
  
Toshi Ichianagi:  
„Arrangements“  
Norio Fukushi:  
„Ground I“  
Toru Takemitsu:  
„Munari by Munari“

Karlheinz Stockhausen:  
„Zyklus“  
Sumire Yoshihara  
(Percussion Solo)



Sumire Yoshihara  
1949 in Tokyo geboren, kam schon im Kindergarten auf die recht ungewöhnliche Idee, Marimbaspielderin zu werden. Eine gleichaltrige Freundin, die auf diesem Instrument erste Spielversuche machte, gab die Anregung dazu. Seit ihrem 6. Lebensjahr studierte Sumire Yoshihara ernsthaft Marimba und machte schon als Vierzehnjährige Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Die National-Universität für Schöne Künste und Musik in Tokyo erwartete von einer angehenden Percussionistin allerdings die Beherrschung der kleinen Trommel, und so mußte sie für die Aufnahmeprüfung noch ein paar Jahre Trommelübungen machen. 1968 war es so weit; und schon vier Jahre später konnte sie ihre Universitätsstudien mit dem akademischen Grad eines Bachelor of Fine Arts abschließen. Im selben Jahr – 1972 – gewann sie den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb in Genf und dazu einen amerikani-

schen Sonderpreis. Darauf folgte eine Konzerttournee durch die Schweiz sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Frankreich und Italien. Seither hat sich Sumire Yoshihara in Japan und in Europa als hervorragende Schlagzeugsolistin einen Namen gemacht. 1973 gab sie ihr Berlin-Début in einem Philharmonie-Konzert der Reihe „RIAS stellt vor“, und im vorigen Jahr konnte RIAS die Künstlerin für eine Studio-Produktion gewinnen.

Masanori Fujita:



Der Titel ist ein – so der Komponist – unübersetzbares buddhistisches Symbol, dessen Unterzeile die Wechselbeziehung zwischen dem Nichts und dem Alles darstellt. Die Partitur verwendet eine einheitliche graphische Sprache aus verschiedenen großen Punkten, deren Beziehung durch Querlinien, dynamische Zeichen und offene wie auch geschlossene geometrische Figuren geregelt werden.

Toshi Ichianagi: „Arrangements“  
Die „Arrangements“ können von einem, aber auch mehreren Percussionisten in sehr freier Weise interpretiert werden. Die Grundzeichen sind Kreise, Punkte, Rhomben und Quadrate. Angaben über das Tempo und den Wechsel der Dynamik werden mit punktierten und ausgezogenen Linien charakterisiert. Die Dauer des Stücks ist dem Interpreten überlassen.

Norio Fukushi: „Ground I“  
Fukushis „Ground I“ folgt dem Trend, Stücke wieder in präziser Notenschrift zu determinieren. Die Partitur neigt zu kleinen Notenwerten, Tonrepetitionen, aber auch großen Sprüngen bei Intervallen und Klangfarben.

Toru Takemitsu:  
„Munari by Munari“  
„Munari by Munari“ ist ein kleines Heft aus verschiedenen Papiersorten, dessen einzelne Blätter in verschiedenen Formen geschnitten und teilweise auch von kleinen Zeichen durchge-

„Der Tagesspiegel“  
14. Oktober 1976

... Hinter dieser so hinreißenden wie lehrreichen Begegnung verblaßte, was vorangegangen war, obwohl die junge japanische Schlagzeugin Sumire Yoshihara durchaus Beachtung verdient. Denn die junge Siegerin beim Internationalen Wettbewerb von Genf, die in Berlin vom RIAS betreut wird, verfügt über eine stupende Virtuosität, da sie sich seit ihrem sechsten Lebensjahr ernsthaft mit dem Marimba-Spiel beschäftigt hat. Außer einer gedrängten Fassung von Stockhausens „Zyklus“ brachte sie zeitgenössische japanische Komponisten: Fujita, Toshi Ichianagi, Fukushi und Takemitsu. Bis auf das Stück von Fukushi, „Ground I“, das besonders gut ankam, weil es unter anderem dazu angetan ist, vorhandene Virtuosität zu beweisen, stellte die japanische Musik das Schlagwerk-Arsenal eher als Instrument einer erstaunlich esoterischen Kunst vor.

stanzt sind. Zusammen mit aufgedruckten Spielanweisungen ergibt dies eine der ungewöhnlichsten Spielvorlagen für eine freie musikalische Interpretation.

Karlheinz Stockhausen: „Zyklus“  
„Zyklus“, der heute in der Ausgabe von 1961 gespielt wird, gehört zu den Standardwerken der Schlagzeugliteratur, die aus dem Denken der Darmstädter Schule hervorging. Die Partitur muß sowohl Tonhöhenanweisungen wie auch graphische Zeichen, Kreise und Quadrate mit fester Bedeutung kontrastieren zu Kurven, die eine weitgehend freie Auslegung im Detail erlauben. Einzelne in sich geschlossene Strukturkomplexe können gegeneinander vertauscht werden.

Dienstag  
12. Oktober 1976  
21.00 Uhr

„P'ansori“  
Tscho-wol Park  
(Rezitation)  
Chong-Chol Kang  
(Trommel)



Tscho-wol-Park ist die größte Meisterin der musikdramatischen Form P'ansori. In Korea wird ihre Person offiziell als „National Treasure“ angesehen. Frau Park, die in diesem Jahr ihren 60. Geburtstag feiert, will mit dem Auftritt beim Metamusik-Festival ihre Karriere beschließen. Sie hat P'ansori zuvor nur in Japan und Süd-Vietnam außerhalb ihrer ständigen Vorstellungen in Korea interpretiert. Mit dem Studium der P'ansori-Tradition

begann sie mit 13 Jahren. Heute zählt sie selbst 400 Schüler, von denen 10 als Anwärter auf ihre Nachfolge betrachtet werden. Sie selbst beherrscht außer der Rezitation eine große Zahl traditioneller koreanischer Instrumente und wäre jederzeit imstande, auf eine gegebene Geschichte Musik im Stil der Tradition zu komponieren. Frau Park beherrscht alle 5 Arten des P'ansori, ihre Aufführungen können bis zu 15 Stunden ohne Pause dauern. In ihrem letzten

Konzert wird sie eine zweistündige Version vortragen.

Chong-Chol Kang der Begleiter mit der Trommel Buk, wurde 1923 geboren. Er ist selbst seit 30 Jahren P'ansori-Rezitator und spielt die Rolle des Begleiters nur für die Meisterin Tscho-wol Park.



#### P'ansori

Unter P'ansori versteht man ein Schauspiel, in dem ein von einem Trommler begleiteter Sänger durch Gesang (sori), Erzählung (aniri) und Gestik (pallim) eine lange Geschichte wie z. B. Ch'unhyangga oder Simch'ongga wiedergibt. P'ansori gehört zur traditionellen koreanischen Musik. Die melodische und rhythmische Struktur zeigt deutlich den wesentlichen Charakter der koreanischen Musik. Wegen der Erzählung und der Gestik gilt P'ansori als eines der bedeutendsten Volksstücke.

Die P'ansori-Texte zählen zu den beliebtesten der traditionellen koreanischen Volksmärchen und stecken voller naiver und lustiger Themen aus dem Alltagsleben. P'ansori ist ein zusammengesetztes Wort. Es läßt sich trennen in die Vorsilbe p'an, die wörtlich „Ort“ oder „Platz“ bedeutet, an dem die verschiedensten Volksstücke aufgeführt werden, und die Nachsilbe sori, die wörtlich „Klang“ oder „Lied“ bedeutet, das an einem Unterhaltungsort namens nori-p'an dargeboten wurde. Setzt man die beiden Wörter zusammen, so läßt sich P'ansori ethymologisch als ein „Lied“ erklären, das an einem „zur Unterhaltung bestimmten Platz“ dargeboten wird. Die häufigsten Gelegenheiten, bei denen die verschiedenen Darbietungen stattfanden, waren die Dorfmarkttag, traditionelle Festtage und Hochzeiten. Gespielt wurde gewöhnlich auf dem Versammlungsplatz eines Dorfes, dem Marktplatz einer Stadt oder eines Fischerdorfes oder im Garten eines wohlhabenden Mannes. Heutzutage wird P'ansori jedoch fast ausschließlich auf der Bühne eines modernen Theaters westlichen Stils dargeboten.

Der P'ansori-Sänger trägt ein traditionelles koreanisches Gewand und einen Roßhaarputz, hält in seiner rechten Hand einen Fächer und in seiner linken ein Taschentuch. Er nimmt in der Mitte einer traditionellen Strohmatte seinen Platz ein. Sein Trommler sitzt links vor ihm, wobei sein Gesicht dem Sänger zugewandt ist. Während einer

Vorstellung singt, erzählt und gestikuliert der Sänger je nach den Situationen der Geschichte. Häufig wird die Geschichte auch durch Tanz und Mimik illustriert. Der Solist macht dabei vielseitigen Gebrauch von dem Fächer und dem Taschentuch, die als seine Requisiten zu verstehen sind.

Der Trommler schlägt das „changdan“, bei dem es sich um feste rhythmische Strukturen handelt (zu denen jeweils ein bestimmtes Tempo gehört), variiert jedoch die Wiederholungen, um die Melodie zu unterstützen, die durch die mit „Anschwellen – Schweben – Binden – Lösen“ beschriebene übliche Folge musikalischer Spannung fortschreitet. Er spornt den Sänger auch dadurch an, daß er bei Satz-Enden ruft: „Ui!“ „Choch'il!“ („Schön!“).

Durch das große soziale Gefälle der Zuhörerschaft wurde zwangsläufig ein breites Spektrum sprachlicher Ausdrucksfähigkeit bedingt. Daher sind die P'ansori-Texte auch sehr differenziert und umfassen alle Arten des sprachlichen Ausdrucks der modernen Gesellschaft; in ihnen kommen sowohl Zitate aus der klassischen chinesischen Literatur als auch volkstümliche Sprichwörter vor.

Wenn ein P'ansori-Meistersänger seine Kunst beim königlichen Hof oder bei adligen Familien vorgetragen hatte, erhielt er als Honorar eine Handvoll Kupfermünzen oder mehrere Scheffel Reis. Manchmal wurde ihm auch ein Ehrentitel verliehen, was für die P'ansori-Musiker der damaligen Zeit die höchste Auszeichnung bedeutete. Daher war es auch der Wunsch eines jeden Musikers, sein Sohn möge ein bekannter P'ansori-Sänger werden. Verfügte ein Sohn nicht über ausreichendes stimmliches Talent, dann lehrte ihn der Vater Instrumente wie kayagum (zwölf-saitige Zither), chottae (horizontale Bambusflöte) oder p'iri (zylindrische Bambus-Oboe). Schlug auch das fehl, dann übte sich der Sohn in Künsten wie Seiltanz und Akrobatik. Diese Tradition war bis in die späte Periode der Yi-Dynastie ein un-

geschriebener, erblicher Brauch der Berufsmusiker. Zeigte jemand, daß er Talent für das P'ansori besaß, so schickten ihn die Eltern zu einem bekannten P'ansori-Sänger.

Anfangs wurde er dann von dem Meistersänger mit den Grundzügen der P'ansori-Texte und der Musik vertraut gemacht. Mehrere Jahre lang war er dann damit beschäftigt, in einem Tempel auf einem hohen Berg oder in einer stillen Berghöhle für sich allein das P'ansori zu üben. Gelegentlich suchte ein solcher Schüler berühmte Meistersänger auf und besuchte Vorstellungen, die bekannte P'ansori-Musiker gaben. Hatte er das Glück, einen Mäzen der Yangban-Klasse zu finden, so verfügte er über finanzielle Sicherheit und konnte es sich leisten, seine noch groben P'ansori-Texte zu bearbeiten. Shin Chae-hyo (1812–1844) war während des 19. Jahrhunderts der berühmteste Mäzen des P'ansori. Er verfügte nicht nur über umfassende P'ansori-Kenntnisse, sondern war ein P'ansori-Lehrer und Sammler von P'ansori-Texten. Da er als der bedeutendste Förderer des P'ansori galt, gab es im 19. Jahrhundert kaum einen bekannten P'ansori-Musiker, der nicht unter seiner Anleitung studiert hatte. Für die koreanische Musikgeschichte hat er einen ganz wesentlichen Beitrag geleistet: er hat P'ansori-Texte, die häufig noch recht kunstlos waren, überarbeitet und geschliffen und manchmal ganze Passagen neu verfaßt.

(Prof. Man-Young Hahn  
Leiter der Abteilung koreanische Musik, Musikakademie der Universität Seoul, Korea)

#### „Der Tagesspiegel“

14. Oktober 1976

Ein tönender Nationalschatz  
Tscho-wol Park beim Metamusik-Festival

Daß die Welt(musik) stille künstlerische Sensationen bereithält, von denen wir hier bisher kaum eine Ahnung hatten, bestätigte der Auftritt der koreanischen Rezitatorin Tscho-wol Park in der Neuen Nationalgalerie. Frau Park pflegt das traditionelle Musikdrama „P'ansori“, das eine lange Geschichte und einen anscheinend religiösen Ursprung hat, eine Art von Solo-Schauspiel für einen Sänger-Sprecher-Akteur, den ein Trommler begleitet. Der schlägt bestimmte rhythmische Strukturen und spornt den Sänger mit leisen Zwischenrufen an, etwa von der inhaltlichen Bedeutung: „Schön!“.

Tscho-wol Park gilt in ihrer Heimat als Meisterin dieser Kunst und sogar offiziell als „National Treasure“. Tournées haben sie nicht über Japan und Südvietnam hinausgeführt – bis zu diesem Berlin-Gastspiel. Sie begann das Studium der P'ansori-Tradition mit dreizehn, steht heute im sechzigsten Lebensjahr und hat vierhundert Schüler, unter denen zehn als Anwärter auf ihre Nachfolge betrachtet werden. Wie kommt Walter Bachauer, kommt das Metamusik-Festival an einen solchen „Schatz“? Vermittler war Sukhi Kang, der koreanische Komponist, der die Berliner Szene beinahe so gut kennt wie die seines Landes.

Zuhause, vor ihrem koreanischen Publikum, pflegte Frau Park bis zu fünfzehn Stunden ohne Pause zu rezitieren, in der Nationalgalerie beließ sie es bei zweieinhalb (mit Pause), ehe sie gegen 23.30 Uhr ihr bezaubertes Berliner Publikum verabschiedete, das überwiegend, das vorangegangene Perkussions-Konzert hinzugenommen, immerhin seit 19 Uhr musikhörend am Boden gehockt hatte.

Ein Juwel unter den Preziosen der Weltkultur: es war exklusiv aus Korea zum Metamusik-Festival gekommen, und mit dem Berliner Konzert wollte die Künstlerin, wie es hieß, ihre Karriere beenden. Sie stand, klein von Gestalt, in weitem traditionellem

Seidengewand – vor der Pause intensives Orange, nachher Schneeweiß mit roten Blüten – vor einem Wandschirm, barhäuptig, das schwarze Haar in der Mitte gescheitelt und streng zurückgekämmt. In der Rechten einen Fächer, als Fächer und als Requisit für alles mögliche – Musikinstrument oder Schlagstock. Gelegentliches Niederlassen auf den Boden, ein paar Tanzschritte, ein paar Gesten, alles sehr zurückgenommen. Der Trommler Chong-Chol Kang saß mit schwarzem breitkrempigem Hut in konzentriertester Bescheidenheit zu ihren Füßen.

Das unerhört Faszinierende war die Stimme der Frau sowohl beim Singen als auch beim Sprechen des singenspielartig angeordneten Langzeit-Dramas „Sugung-ga“ (Lied vom Unterwasser-Palast), eine Sache, die, wie mir ein koreanischer Experte erklärte, von Tieren mit menschlichen Verhaltensweisen handelt. Selbst Sukhi Kang gestand, zwar vom gesprochenen, aber keineswegs vom gesungenen Wort alles zu verstehen.

Wir, die wir gar nichts verstanden, begegneten dennoch einem unvergleichlichen Ausdrucksreichtum: die leichte helle Stimme der Frau Park, alt und jung und mädchenhaft zugleich wie die ganze Erscheinung, kann reibeisenrauh klingen wie die von Louis Armstrong oder lieblich wie die von Erna Berger, stark tremulierend oder vibratolos flach, virtuos im schnellen Parlando, heiser im Schrei, gequetscht in einer Andeutung von Zweistimmigkeit, flexibel in den geschüttelten Melismen und vor allem in dem charakteristischen Umschlagen in die obere oder untere Oktave, das völlig intonationsrein geschieht. Je länger man sich zuhörend auf diese differenzierte Alleinunterhaltung einließ, die jeden Affekts fähig und dabei immer äußerst charmant und diskret war, desto intensiver wirkte sie.

Donnerstag  
14. Oktober 1976  
19.00 Uhr

„Calcutta Music Night“  
Khayal/Dadra/Bhajan  
Madhuri Chatterjee (Violine)  
Prakriti Mazumder (Gesang)  
Ali Ahamed Hussain  
(Sahanai)  
Kamalesh Moitra  
(Tabla Tarang)  
Braja Rakhal Das (Sri Khole)  
Sankha Chatterjee (Tabla)  
Krishna Both (Tanpura)  
Siegbert Böhmer (Tanpura)

Dhiraj Roy (Harmonium)  
Pankaj Chatterjee  
(Harmonium)



Eine musikalische Nacht  
in Calcutta

Calcutta ist eine Musikstadt. Wenn es eine gute Music Conference gibt, spielt es keine Rolle, ob die politische Szene ruhig oder unruhig ist, ob es regnet oder die Temperaturen selbst für indische Verhältnisse zu hoch werden – die Liebhaber von Raga und Tala sind hungrig nach guter Musik. Fast alle berühmten Musiker sind durch Auftritte in Calcutta berühmt geworden.

Zugleich wurden die in Calcutta ansässigen Musiker bewußter und erfahrener durch das Beispiel all der großen Meister, die an ihnen vorbeizogen. Das Publikum ist dabei so kritisch geworden, daß man heute allgemein Konzerte in Calcutta als Tests ansieht. Es ist ein geflügeltes Wort, daß der in Calcutta Erfolgreiche keine musikalische Szene des übrigen Indien zu scheuen braucht. Eine typische Calcutta Music Conference ist eine Serie von

Konzerten, die drei bis fünfzehn Tage dauert, mit vielen verschiedenen musikalischen Genres. In den Konzerten, die eine halbe Nacht dauern, tritt normalerweise ein Sänger, ein Sitarist oder Sarodist und zwei Tablaspieler und ein Tänzer auf. Sitar und Sarod können auch gegen Tabla Tarang, Violine, Sarangi oder Sahanai vertauscht werden. An Samstagen und Feiertagen gibt es Konzerte, die die ganze Nacht dauern. Sie beginnen um 20.00 Uhr und enden

um 9.00 Uhr am nächsten Morgen. Diese Nächte sind ein Reservat der Meister-Musiker mit einer Ausnahme: manchmal gibt man am frühen Abend einem oder zwei jungen talentierten Künstlern eine Chance. Der Rest der Nacht gehört den Stars, meist in der Reihenfolge Gesang, Sitar, Sarod, Tabla Tarang, Tabla solo, Tanz, Violine, etc. etc.

Konzert in seinen Mauern zugestand. Ali Ahamed Hussain ist gegenwärtig einer der ständigen Musiker bei All India Radio Calcutta und schon seit der Bengal Music Conference von 1956, wo er eine hohe Auszeichnung erhielt, ist er in allen prominenten Konzertsälen Indiens zu Hause. Ali Ahamed Hussain spielt heute zum erstenmal in Deutschland.

**Die Sahanai**  
2500 Jahre vor Christi Geburt gab man den noblen Ägyptern und den Pharaonen ein Instrument mit ins Grab, das den Namen „Nay“ trug. Viele Inder glauben, daß die gegenwärtige Form der Sahanai ein direkter Abkömmling der Nay sei. In der indischen Urdu-Sprache heißt das Wort für „König“ „Saha“ und die „Nay“ war eines der favorisierten Instrumente der alten Könige. So glaubt man, daß sich die beiden Silben zu „Sahanai“ vereinigt hätten. Andere Musiker sagen: „siahai“ bedeutet „schwarz“ und „nay“ bedeutet ein Art von Flöte. Also bedeutet „Sahanai“ „schwarze Flöte“. Die alten indischen Pandits aber leiten die Sahanai direkt von der alten Flöte Madhukari ab. Sie hatte einen süßen Klang und konnte jedermann mit ihrer Magie bezaubern. Also gab man ihr auch noch den Namen „Sunadi“. „Su“ bedeutet „schön“ und „Nad“ bedeutet „Klang“. Die Sahanai ist die einzige Oboenform in Indien. Sie hat 8 oder 9 Grifflöcher und der Spieler kann die Töne durch Forcierung des Drucks „überblasen“. Das Mundstück besteht aus einem dünnen Rohr, an dem mit Seidenfäden zwei Rohrblätter befestigt werden. Die Sahanai wird überwiegend bei Hochzeiten, in Tempeln, bei der Geburt eines Kindes und der Eröffnung von Festivals gespielt. Oft beginnt eine durch die ganze Nacht gehende Music Conference mit einem Sahanai-Konzert und endet auch mit einem Sahanai-Konzert am Morgen. Man sagt, das Instrument bringe Glück.

**Madhuri Chatterjee**  
In einer typischen Calcuttamusiknacht ist es guter Brauch, am Beginn eines Konzerts einem jungen Künstler eine Chance zu geben. Madhuri Chatterjee, die heute Abend die Violine auf indische Weise spielt, ist ein großes Nachwuchstalente aus Bengalen. Sie stammt aus einer Familie professioneller Musiker und studierte Violine bei dem Meister Pandit V. G. Jog. Sie ist eine der besten Schülerinnen dieses bekannten Musikers.

**Prakriti Mazumder** ist ein bekannter Sänger der musikalischen Szene Calcuttas. Er ist ein Schüler des verstorbenen Sangitacharya Surjapada Roy und studierte später bei Dr. Jamini Nath Ganguly, einem berühmten Gesangslehrer der Stadt. Seinen Meistergrad erhielt Prakriti Mazumder von der Prayag Sangit Samity in Allahabad. Schon seit einigen Jahren gehört er zu den ständigen Künstlern von All India Radio und leitet jetzt das Sangitayan, ein Music College in Jamshedpur.

**Ali Ahamed Hussain** wurde 1939 in Calcutta geboren. Schon als Kind erhielt er Unterricht bei seinem Vater. Später leitete sein Onkel, Ustad Imdad Hussain, seine musikalischen Studien. Von Anfang an spezialisierte sich Ali Ahamed Hussain auf das Sahanai-Spiel, der musikalischen Haupttradition seiner Familie. Sein Großvater war der erste indische Musiker, dem der Buckingham Palace ein Sahanai-

**Kamalesh Moitra** wird heute als der bedeutendste Virtuose der Tabla Tarang im östlichen Indien angesehen. Er war der musikalische Direktor des international bekannten Uday Shankar Ballets, für das er über mehr als ein Jahrzehnt die Musik komponierte. Dazu qualifizierte ihn nicht zuletzt eine professionelle Ausbildung und Meisterschaft an sieben verschiedenen indischen Instrumenten, wovon als einziges die Tabla Tarang die von Moitra geliebte Synthese melodischer und rhythmischer Spieltechniken erlaubt. Moitra ist auf dem ganzen indischen Kontinent bei den Liebhabern der nordindischen Klassik ein Begriff. Seine Tourneen führten ihn schon sehr früh nach Europa, in die USA, den Nahen Osten und in die Volksrepublik China. In Calcutta unterrichtete er an der Rabindra Bharati University.

**Die Tabla Tarang**  
„Tarang“ bedeutet „Wellen“. Gemeint sind die Wellen der Klänge, die das multiple Tabla-Instrumentarium hervorbringt. In der Form der Tabla Tarang werden normale Tablas, wie sie auch zur Begleitung von Sitar und Gesang Verwendung finden, als Melodie-Instrumente gespielt und unterliegen keinem anderen improvisatorischen Gesetz als dem des Raga-Spiels. Der Spieler verwendet nur die hochklingende der beiden Trommeln und läßt die der linken Hand zugeordnete Bayan weg. Die Tabla Tarang wird ihrerseits von einem normalen Tabla-Set oder von den Trommeln Khol oder Pakhawaj begleitet. Normalerweise braucht man 10 bis 13 Tablas, um sie als Melodie-Instrumente auf einen bestimmten Raga-Modus einzustimmen. Die Differenzierung in Tonhöhen wird auch durch verschieden große Bauweisen möglich. Die kleinste Tabla hat einen Durchmesser von etwa 7,5 cm, die größte mißt etwa 18 cm. Der Spieler stellt die Instrumente im Halbkreis auf und schlägt sie mit den geöffneten Händen. Er kann nahezu alle indischen Musikgattungen spielen: klassische Ragas, Folklore, devotionale

**Kirtans u. a.**  
Es gibt nur sehr wenige Tabla Tarang-Spieler in Indien, obwohl ihre Darbietungen überaus populär sind.

**Braja Rakhai Das** ist ein sehr bekannter Interpret der Sri Khole Trommel. Geboren in einer Baishnab-Familie — Anbeter von Lord Vishnu — begann er schon als Kind Sri Khole zu spielen. Als Schüler des verstorbenen Ram Ranjan Kundu erhielt Braja Rakhai Das 1958 ein Nationalstipendium der indischen Regierung. Auch er ist einer der ständigen Musiker bei All India Radio und unterrichtet an der Rabindra Bharati University in Calcutta.

**Die Khole Trommel** ist ein sehr populäres Percussionsinstrument des östlichen Indien. Sie wird überwiegend in Bengalen, in Assam und in Madhura gespielt und dient vor allem der Verehrung von Lord Krishna, dem die sogenannten Kirtans, Gesänge auf Geschichten von Krishna und Radha, musikalisch huldigen. Die Trommel ist auch mit einer Tanzform verbunden, die vor allem in Assam gepflegt wird: Manipuri Dance. Die Khole Trommel wurde bekannt zur Zeit des Sri Chaitanaya Mahaprabhu, einem großen Heiligen Bengalens im 15. Jahrhundert. Einige Musikologen glauben daher, daß die Khole Trommel von dem Heiligen erfunden wurde. Das ist auch der Grund, warum religiöse Menschen die Trommel Sri Khole nennen und ihr großen Respekt zollen.

Der Klang der Trommel ist von dem der Tabla und Pakhawaj recht verschieden. Auch die Lautsprache und die Kompositionen sind anders. Die schmalere Seite mit dem in der Mitte gummi-belegten Fell nennt man Dahina, die größere Seite Baya. Die Spezialität der Khole Trommel liegt aber nicht nur in ihrer Bauart, sondern auch in den Tala-Kompositionen, die man einer Improvisation zugrunde legen kann. Die Talas umfassen außerordentlich lange Perioden, sie beginnen bei 8 Schlägen mit Fortsetzungen bis zu 58.

Sankha Chatterjee ist einer der führenden Tabla-Meister Calcuttas. Er wurde 1936 in Bengalen geboren, spielte seit seinem 3. Lebensjahr Tabla und erhielt später eine Ausbildung bei bedeutenden Lehrern wie Keramatulla Khan und Alla Rakha Khan. Er bekam von der indischen Regierung ein Stipendium, 1961 einen 1. Preis und eine Goldmedaille. Seitdem hat er als Solist und Begleiter bei vielen prominenten musikalischen Veranstaltungen in Indien mitgewirkt. Neben seiner Arbeit als produzierender Künstler und seiner Aufgabe bei All India Radio lehrt er an der Rabindra Bharati University, einer bekannten Kunsthochschule in Calcutta. Dem europäischen Publikum ist Sankha Chatterjee seit 1968 bekannt. Gegenwärtig lebt er als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms (DAAD) in Berlin.

Die Tabla ist das populärste und wohl auch attraktivste Percussionsinstrument Indiens. Obwohl ihre Spieltechnik nur im Solospiel voll in Erscheinung tritt, spielt die Tabla eine sehr wichtige Rolle im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, bei der Begleitung von Sängern und Tänzern.

Ihre große Wichtigkeit als Begleitinstrument hat die Tabla durch eine besondere instrumentale Qualität erlangt. Sie hat einen fast melodischen Klang und kann auf verschiedene Skalen gestimmt werden, die mit beinahe jeder Art von Musik zusammenpassen. Die Leute sagen: „Tabla – ein Paar indischer Trommeln“. Obwohl sie in ihrem Zuschnitt wie Trommeln aussehen, sind sie doch auf keinen Fall nur Trommeln. Viele verschiedene Töne und Klangfarben können durch wiederum sehr differenzierte Spieltechniken erzeugt werden. Techniken, die es bei keiner anderen Gattung von Trommeln gibt. „Tablas sind nicht zum Trommeln da, sondern zum Spielen.“

Die alten Meister haben vor allem an diese Spielarten gedacht und daraus eine unendliche rhythmische Vielfalt entwickelt. Noch wichtiger, sie versuchten melodische Ideen

als Rhythmen darzustellen. Vielfach hat man ihre Kompositionen auch mit in Rhythmen gegossener Poesie verglichen, und dies ist eigentlich der Sinn des Tablaspielens.

„Der Tagesspiegel“  
16. Oktober 1976

„Calcutta Music Night“  
beim Metamusik-Festival  
Wer in Kalkutta als indischer Musiker Erfolg hat, hat das Tor zur Berühmtheit aufgestoßen. Kalkutta, die Musikstadt, ist der Prüfstein. Das Metamusik-Festival, auf dem in der gegenwärtigen Phase die klassische Musik Indiens dominiert, hat eine „Calcutta Music Night“ in die Nationalgalerie transportiert. Sie begann – und das ist typisch – mit dem Auftritt eines Nachwuchstalents, der bengalischen Geigerin Madhuri Chatterjee. Und es ist verblüffend, wie sich der Tonfall, die Tongebung des Raga-Spiels ein Instrument unverändert, das nicht eigentlich in die indische Tradition gehört. Nichts vom sinnlichen Vibrato der internationalen Stars; Verhaltlichkeit hier, Expressivität der Nuance. Und dabei entwickelt sich die Improvisation ganz vom Instrument her, von seiner Stimmung, deren Struktur zugleich zum Gerüst der Improvisation wird. Madhuri Chatterjee bietet zwar noch nicht den Phantasie-reichtum der Meister auf, sie rekurriert immer wieder auf Refrains, die auch im europäischen Verstande sinnfälliger sind, gänzlich ungerechtfertigt war dennoch danach der rüde Zwischenruf aus dem Publikum, auf den sie alsbald, sichtlich betroffen, mit dem Weglegen des Instruments reagierte. Der Gesangsvirtuose Prakriti Mazumder ist ein ganz anderes Temperament, mit seinen unstillen Gesten für einen indischen Musiker ungewöhnlich unruhig wirkend. Und zunächst dünkte mich sein Vortrag fast ein wenig glatt und obenhin, gewann später freilich an Intensität. Neu für Berlin ist die beidseitig gespielte Trommel Khole, die im östlichen Indien der Verehrung Krishnas dient. Braja Rakhal Das, der hinreißende Kontrapunkte gegen den ostinaten Klanghintergrund setzte, hat mit dem Publikum zwischendurch ein bißchen rhythmische Didaktik betrieben. Er führte die Lautsprache vor, die die ungewöhnlich langen rhythmischen Perioden versinnlicht. Neu für mich war auch Tabla Tarang, eine Gruppierung von etwa einem Dutzend in Form einer Skala gestimmten Trommeln. Von hohem Reiz daran, die verschiedenen Grade von Unbestimmtheit der Tonhöhe, die variablen Obertonspektren, die jede Trommel hergibt. Und faszinierend, wie sich Kamalesh Moitra in diesem fließenden Bereich bewegt, wo Rhythmus in Melodie, ja geradezu in Mehrstimmigkeit und Harmonik umschlägt. Und köstlich die Dialoge mit Sankha Chatterjee auf dem normalen Tabla-Set. . . .

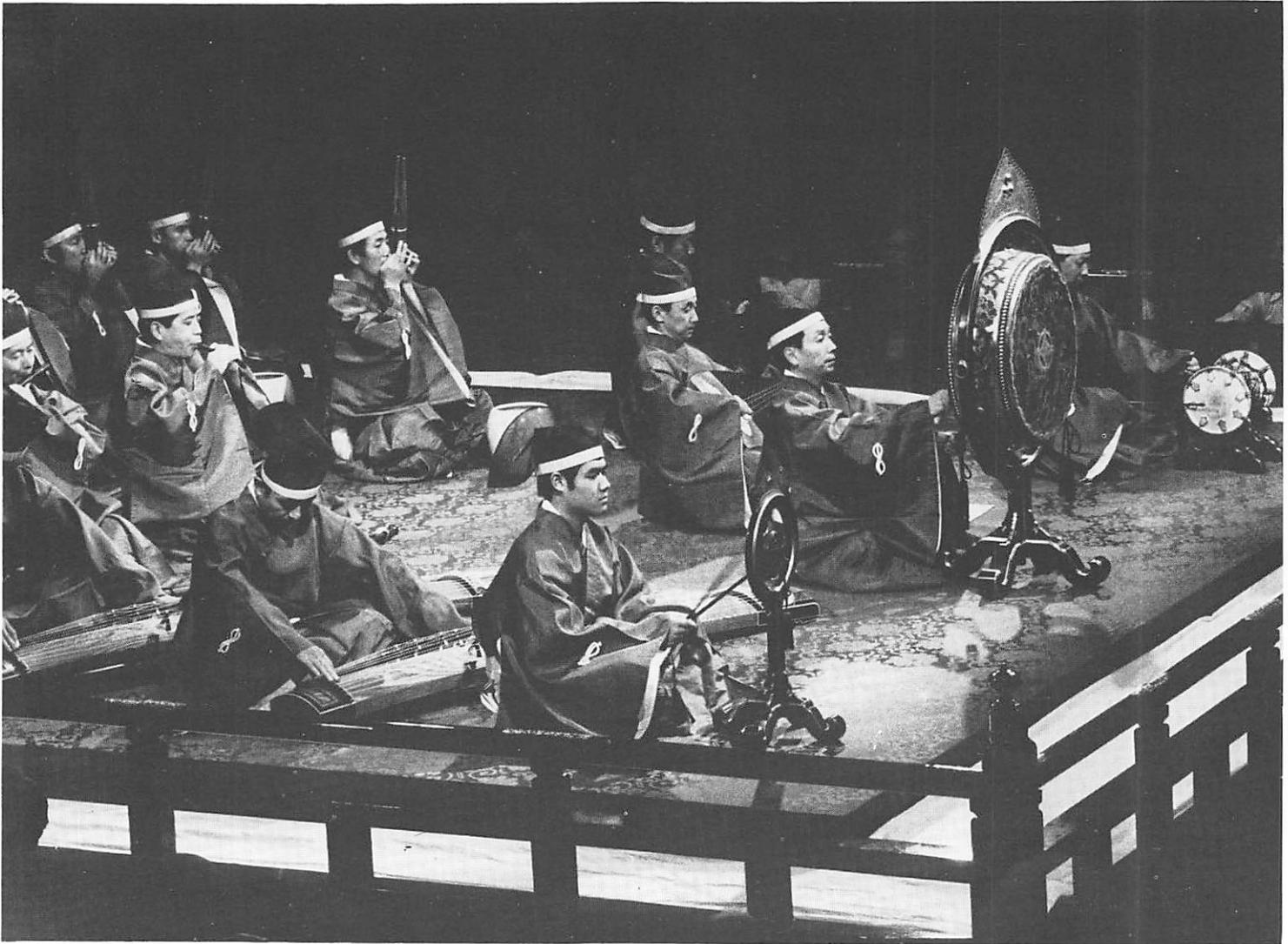
„Die Welt“  
16. Oktober 1976

Ausschließlich in Nordindien haben sich die Programmierer umgesehen und umgehört. Ein wahres Staraufgebot von Künstlern kam angereist, alle beheimatet in Kalkutta, dem Bayreuth für indische Musik: Ali Ahamed Hussain mit seiner Sahanaï, einer Schalmei voller einschmeichelnder Töne. Kamalesh Moitra, ein wahrer Hexenmeister auf der Tabla Tarang, einem Set 13 kleiner Handtrommeln, die auf Tonhöhen gestimmt sind. Madhuri Chatterjee, die die Violine auf indische Weise handhabte, und schließlich Braja Rakhal Das mit der Khole, einer dickbauchigen Trommel, die zuvor noch nie in Europa zu hören war. Nach Solokonzerten an einzelnen Abenden gab es einen spektakulären Höhepunkt. Alle Musiker fanden sich zusammen zu einer „Calcutta Music Night“, einer indischen Nacht, die zum ausschweifenden Gelage eskalierte, bei dem exquisite Klanggenüsse verabreicht wurden. Vier Stunden lang. Die Teilnehmer, auf Sitzkissen im Schneidersitz hockend und gebannt lauschend, schienen tatsächlich jene Stimmung nachzuempfinden, die der jeweils gespielte Raga meint. Fand man kein so spontanes Verhältnis zu jener Aura aus Versenkung, Räucherstäbchenatmosphäre und religiöser Feierlichkeit, die die indische Musik umgibt, so konnte man immerhin seine Freude daran haben, zu beobachten, wie die Musiker sich verhalten, wie sie es „machen“. Man konnte verfolgen, wie sie allein aus den Kräften ihrer Phantasie über vorgegebene Tonfolgen improvisieren, melodische Linien erfinden, ihrem Partner zuspielden, der sie weiterspinnet.

Freitag  
15. Oktober 1976  
21.00 Uhr

„Bugaku und Gagaku“  
(Traditionelle Tänze und  
Kompositionen)  
Das Kaiserliche  
Hoforchester Gagaku, Tokyo  
(In Verbindung mit dem  
Internationalen Institut für  
Vergleichende Musikstudien)

Netori  
Seioraku  
Etenraku  
Ninjo no mai „Sonokoma“  
Enbu  
Goshoraku No Han und Kyu  
Ryo-O  
Bairo



**Gagaku**  
Von Toshiro Kido  
Die Ursprünge der Gagaku lassen sich in der Musik und im Tanz des alten asiatischen Kontinents finden, die zwischen dem siebten und zehnten Jahrhundert nach Japan gebracht wurden. Musik und Tanz aus Indien, Zentralasien, China und den angrenzenden Gebieten wurden in China gesammelt und geordnet und gelangten im siebten Jahrhundert über die koreanische Halbinsel und vom achten

Jahrhundert an auf direktem Weg aus China nach Japan. Im neunten Jahrhundert überquerten eine Reihe japanischer Musiker und Tänzer das Meer nach China und studierten unter den Meistern der T'ang-Dynastie. Musik und Tanz der T'ang-Dynastie, die verschiedene Musikstile und Tänze des alten Asien beinhalteten, waren von äußerst komplexem Charakter. Bei der Übernahme dieser Musik trafen die Japaner eine Auswahl danach, ob sie für die japanische

Gesellschaft geeignet war. Da zum Beispiel eine bestimmte Art religiöser Musik, die sich „mikagura“ nannte, schon seit langem im Rahmen der japanischen Religion (Shintoismus) gespielt wurde, machte man keinen Gebrauch von irgendwelcher Musik, die sich auf den Buddhismus bezog, die Religion, die damals in China praktiziert wurde. Vergleichen wir Gagaku mit alten Partituren, die die in der T'ang-Dynastie in China studierenden Musiker kopierten und

mit nach Japan brachten, mit den Partituren, die in Tunhuang in China ausgegraben wurden, erkennen wir, welche Mühe sich die japanischen Musiker bei der Anpassung der Musik an japanische Verhältnisse gaben. Auch in der Zusammensetzung des Gagaku-Orchesters wurde von der ursprünglichen Form der großen Vielfalt der Instrumente auf die heutige abgewichen, bei der nur drei Blasinstrumente, zwei Streich- und drei Schlaginstrumente verwendet werden.

## Die Philosophie der Gagaku-Musik

Ein großer Gedanke, der allen Aspekten der alten asiatischen Kultur gemeinsam ist, bildet die Grundlage der Gagaku. Es ist der Gedanke der Verehrung der Kraft, die die Bewegung des gesamten Universums bestimmt, und der Ehrung der Lebensweise desjenigen, der sich mit dieser Kraft in Harmonie befindet. Dieser Gedanke liegt der Gagaku als Prinzip zugrunde. Die Tanzbühne wird im Freien unter strenger Einhaltung der Himmelsrichtungen errichtet. Die Frontseite der Bühne muß stets nach Norden blicken. Denn der Kaiser, der sich die Aufführung ansieht, soll als Verkörperung der Sonne nach Süden schauen. Togaku wird die Musik der Linken (saho) und Komagaku die Musik der Rechten (Uho) genannt. Je eine Komposition aus jeder dieser beiden Arten, die in der Hierarchie der Stücke gleichen Rang haben, werden zu einem „Satz“ verbunden. Die Musik der Linken muß zuerst gespielt werden, dann die der Rechten. Da es sich bei rechts und links um die Richtung aus der Sicht des Kaisers handelt, ist die linke die östliche, die rechte die westliche Seite. Dieser Verlauf der Vorstellung, die mit der Linken beginnt und mit der Rechten weitergeht, bedeutet, daß mit der Richtung angefangen wird, in der die Sonne aufgeht, und mit der Richtung des Sonnenuntergangs geendet wird. Die Grundkomposition eines Stückes der Gagaku-Musik hat die Form eines bestimmten Themas, das jeweils leicht abgeändert wiederholt und entwickelt wird. Die langsame aber sichere Entwicklung der Musik birgt in sich selbst die Größe, die uns an die Bewegung des Universums erinnert. Die Grundstruktur des Gruppentanzes besteht darin, daß eine bestimmte Anzahl von Tänzern die gleichen Schritte und die gleichen gemeinsamen Bewegungen vollziehen, wodurch sie die Vervielfachung des einen Tanzes darstellen und dadurch eine unendliche Erweiterung des Raumes implizieren.

## Vier Gagaku-Gattungen Mi-kagura

Dieser Begriff bezeichnet die Musik und den Tanz, die in Japan aufgeführt wurden, ehe im siebten Jahrhundert die Musik und der Tanz des asiatischen Festlandes seinen Einfluß geltend machten. Mi-kagura wurde im Shintoismus, der ursprünglichen Religion Japans, für religiöse Zwecke eingesetzt. Bei Mi-kagura liegt die Hauptbetonung auf dem Lied. Die begleitenden Instrumente sind zwei Blasinstrumente (kagurabue und hichiriki), ein Streichinstrument (wagon) und ein Schlaginstrument (shaku-byoshi). Mit Ausnahme des hichiriki, das seinen Ursprung in der T'ang-Dynastie in China hat, stammen all diese Instrumente aus Japan. Die Darsteller tragen weiße Kostüme und keine Masken. Mi-kagura wird abends im Freien unter Anzünden von Freudenfeuern gespielt und dauert bis zur Morgendämmerung.

## Togaku

Togaku basiert auf der Musik und dem Tanz, wie man sie im alten Indien, in Zentralasien und in China kannte. In der chinesischen T'ang-Dynastie wurde diese Art Musik zu einer Einheit zusammengefaßt und nach Japan gebracht. Die Japaner fügten die in Japan Rin'yugaku genannte Musik- und Tanzform aus Vietnam hinzu, die von ihnen assimiliert und umgestaltet worden war. Der Name Togaku ist aus der T'ang-Dynastie abgeleitet, die auf japanisch als To bezeichnet wird (gaku bedeutet Musik). Togaku gilt als wesentlichste Richtung der Gagaku. Bei der Bugaku werden die Tänze, die durch Togaku begleitet werden, als die Tänze der Linken bezeichnet. Die dafür verwendeten Kostüme haben abgestufte Rottöne. Bei einigen Stücken tragen die Tänzer Masken. Wird nur Musik gespielt und nicht getanzt, so bezeichnet man die Aufführungsform als Kangen. Die bei Togaku verwendeten Instrumente sind je nach Art der Aufführung verschieden. Wird Togaku als Begleitung zum Tanz gespielt, finden drei Blasinstrumente

(sho, hichiriki und ryuteki) und drei Schlaginstrumente (kakko, taiko und shoko) Verwendung. Bei Kangen, wo nur Musik gespielt wird, werden den obigen Instrumenten zwei Streichinstrumente (biwa und so) hinzugefügt. Es gibt keinen Dirigenten, der Spieler des Kakko bestimmt den Verlauf der Musik durch den Klang seines Instrumentes. Kakko wird folglich vom Leiter des Ensembles gespielt.

## Komagaku

Komagaku basiert auf Musik und Tanz, die im siebten Jahrhundert über die koreanische Halbinsel nach Japan kamen, und zwar bevor die Musik, die nach dem 8. Jahrhundert direkt aus China kam, zur Hauptströmung der Gagaku-Musik wurde. In der Bugaku-Musik werden die Tänze zu Komagaku als die Tänze der Rechten bezeichnet. Die Kostüme haben Blauschattierungen, und in einigen Stücken werden Masken getragen. Bei der Komagaku-Musik gibt es den Kangen-Stil, bei dem nur die Musik gespielt wird, nicht.

Die heutige Gagaku-Musik Es wird nicht versucht, die Techniken der modernen Musik auf Gagaku anzuwenden, sondern eher, dem heutigen Leben durch die der Gagaku eigenen Ausdrucksweisen eine Stimme zu verleihen. Das ist speziell dann möglich, wenn die Originaltechniken der Gagaku extensiver interpretiert werden. Im Laufe der Musikgeschichte ist stets versucht worden, neue Gagaku-Stücke zu schaffen, aber erst seit den 70er Jahren hat man sich daran gemacht, derlei Kompositionen zu realisieren.

## Kangen

Unter Kangen versteht man die Darbietung der Togaku-Musik, die auch zum Genre der Gagaku gehört, als Kammermusik. Sie entwickelte sich als Salonmusik am Hof. Häufig waren die Kaiser selbst beteiligt und musizierten zusammen mit ihren Höflingen und Hofmusikern. Diese Art Musik wurde gyoyu genannt. Bei diesen Anlässen spielten die Männer höheren Rangs die Saiteninstru-

mente, während die Berufsmusiker für die Blasinstrumente da waren. Da der Kangen-Stil durch diese gyoyu-Aufführungen hohe Perfektion erreichte, wird er auch als gyoyu-gakari oder gyoyu-Stil bezeichnet. Einige Musikstücke wurden für die Kangen-Musik neu gesetzt, so daß sie in kleineren Ensembles gespielt werden können als die Bugaku, und manchmal besteht sogar im Tempo ein Unterschied. Mit dem kleineren Ensemble werden verfeinerte Ausdrucksformen angestrebt.

## Bugaku

Bemerkenswert bei der Gagaku-Musik ist, daß alle Instrumentalisten tanzen und daß alle Stücke von Männern getanzt werden. Daraus erklärt sich die ruhige und ernste Ausdruckskraft der Gagaku. Es werden wohl bei einigen Tänzen Masken, aber es wird grundsätzlich keine Schminke verwendet. Ein Bugaku-Stück besteht aus drei Hauptsätzen, jo, ha und kyu, die von mehreren weiteren Sätzen begleitet werden. Jo ist ein ruhiger Satz ohne bestimmte Zeitstruktur und gleichzeitig der wichtigste Satz. Ha hat größere Brillanz und folgt auf den Jo-Satz, wenn die Spannung des Höhepunktes nachläßt. Kyu, in schnellerem Tempo, steht am Schluß des Werkes. Diese Satzstruktur hatte auf die gesamten schönen Künste Japans einschließlich des No-Theaters einen starken Einfluß. Es existiert jedoch nur eine kleine Anzahl von Bugaku-Stücken, bei denen alle Sätze erhalten sind. In vielen Fällen werden nur die ha- und kyo-Sätze gespielt. Die Aufführung des längsten Werkes, bei dem alle Sätze intakt sind, nimmt ungefähr vier Stunden in Anspruch.

## „Der Tagesspiegel“

17. Oktober 1976

Das Kaiserliche Hoforchester Gagaku beim Metamusik-Festival Vor tausend Jahren überquerten japanische Musiker das Meer, um im China der T'ang-Dynastie höfische Musik- und Tanzkultur zu studieren. Sie trafen auf eine Musik, die selbst vielfältig von anderen Musikkulturen, denen Indiens und Zentralasiens vor allem, beeinflußt war. Als Prozeß des Assimilierens und Adaptierens bildete sich so allmählich die japanische Hofmusik heraus, Gagaku, die vornehme Musik. Zwei Präsentationsformen dieser tausend Jahre alten Musik waren in einem Konzert des „Kaiserlichen Hoforchesters Tokio“ im Rahmen des Metamusik-Festivals zu erleben: Kangen, die Darbietung der Togaku-Musik (Musik der T'ang-Dynastie) als Kammermusik, und Bugaku-Instrumentalmusik, die die Tänze der Männerensembles begleitet. Beide Musikformen unterscheiden sich nicht nur in dem, was man den Ausdruckshorizont der Werke nennen könnte, sondern auch im Instrumentarium. Bugaku-Musik ist vom Schlagzeug begleitete Bläsermusik, Mundorgeln, Flöten, Oboen konzertieren miteinander. Die Tänze werden entweder durch Soli eingeleitet oder aber die Klangbänder der Mundorgeln stehen am Beginn der rituellen Tänze. Im Verlauf des Tanzes kommt es dann zu Verdichtungen des Klanges, eine Art verhalten ausgespielte Leidenschaftlichkeit wird hörbar, die kompositionstechnisch durch schnell aufeinanderfolgende Stimmeinsätze der Bläser bewirkt wird. Die Tänzer selbst, deren anmutig beherrschte Tanzbewegungen den Spielraum nutzen, den die langen Gewänder gestatten, Schrittbewegungen vor allem, faszinieren eher durch spürbare Konzentration, durch spirituelle Gelassenheit als durch tänzerische Vitalität. Auf der grün ausgeschlagenen, von einem roten hölzernen Geländer eingefassten viereckigen Bühne bewegen sie sich bisweilen wie Meister eines von Musik begleiteten Schachspiels. Symmetrie, Synchronität der Bewegung herrschen vor. In einer angedeuteten Tanzszene beispielsweise, in der vier Tänzer mit Schild und Speer und Schwert agieren, wird die Bühne auch zu diagonalen Bewegungsverläufen genutzt. Nur im Ryo-o, einem Solomaskentanz, in dem von einem Prinzen geredet wird, der so schön war, daß er, um seine Feinde abzuschrecken, eine groteske Maske tragen mußte, wagt der Tänzer gelegentlich Sprünge und größere, raumgreifendere Motionen. Hinter solcher Gemessenheit, hinter solchem Vordergrund von Disziplin, verbirgt sich freilich nicht nur eine spezifische, womöglich



„kriegerische“ Mentalitätslage, sondern Gagaku-Philosophie. So wird durch die Synchronität der Bewegung der Tänzer, durch diese Vervielfachung des einen die unendliche Erweiterung des Raumes tänzerisch dargestellt. Geistige Grundlage des Gagaku überhaupt ist der Gedanke: „der Verehrung der Kraft, die die Bewegung des gesamten Universums bestimmt, und der Ehrung der Lebensweise desjenigen, der sich mit dieser Kraft in Harmonie befindet“. Greifbar wurde solches transzendierende Lebensgefühl in den Repräsentationen des Kangen, der Kammermusik. Rituell sind die Bewegungen der Koto- und Biwaspieler eher auf ein imaginäres Ziel ausgerichtet als auf Unmittelbarkeit des Klanges. Rituell auch die Akzente der Schlagzeuge, die verkürzt nur das zulassen, was für uns selbstverständlich ist, Pulsation. Daß diese bemerkenswert holzschnittartige, alle vordergründige emotionale Verausgabung scheuende Musik dennoch ungewöhnlich interessant und faszinierend war, lag nicht zuletzt an ihrem staunenswerten Klangreichtum, an den wechselnden Arrangements des Gagaku-Instrumentariums, an den intimen kammermusikalisch feinen Duetten zwischen Oboen und Koto oder Flöten und Schlagzeug, an den zarten Heterophonien und zweistimmigen Bläserinventionen. Musikalische Zeit wird hier nicht mit Pointierungen gefüllt, mit konzentrierten Formeln des Augenblicks, sondern scheint unmittelbar an ein Lebensgefühl angeschlossen, dessen philosophisch religiöse Verankerung, dessen heitere Gelassenheit sich in jedem Augenblick mitteilt. In der dichtbesetzten Nationalgalerie wurden die japanischen Gäste ungewöhnlich herzlich gefeiert.

Sonntag  
17. Oktober 1976  
19.00 Uhr

Africa Music Night  
"Ensemble Lyrique  
Traditionnel"  
(Instrumental-Ensemble  
des "Théâtre National  
Daniel Sorano")  
Gesänge und Soli mit  
Cora-Harfe  
Sénégal-Trommeln

Sonntag  
17. Oktober 1976  
21.00 Uhr

„Ghana Dance Ensemble“  
Trommel-Ensembles und  
Tänze aus West-Afrika



Musik in der afrikanischen Gesellschaft  
(Aus einem ungedruckten Essay von Prof. Kwame Nketia, Institute for African Studies, Legon/Ghana)

In vielen Teilen Afrikas ist die Musik in das Gesellschaftsleben integriert, ist mit politischen und gemeinschaftlichen Aktionen verbunden und spielt eine wesentliche Rolle in allen Wirkungsbereichen, in denen afrikanische Volksgemeinschaften ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, Auffassungen und Lebenseinstellungen zum Ausdruck bringen oder festigen. Ist gemeinschaftlich zu verrichtende Arbeit zu organisieren, wie z. B. das Roden des Busches, das Säen, Ernten oder Bauen, so sind meist auch Musiker anwesend oder die Leute singen bei der Arbeit. Auch Lieder, die die Verrichtung häuslicher Arbeit begleiten, wie Mahlen, Stampfen, Bierbrauen, sind an vielen Orten aufgezeichnet worden.

Gelegenheit zum Musizieren bieten spezielle rituelle Anlässe oder bestimmte kultische Zeremonien, wie z. B. „Sheitani“, wobei es sich um Rituale handelt, die in Ost- und Zentralafrika zur Heilung oder Beseitigung gewisser psychischer Störungen verbreitet sind. Das Musizieren kann aber auch einem bestimmten Thema der Anbetung gelten – einer speziellen Gottheit oder der Gesamtheit der Gottheiten und ihrer kultischen Verehrung. Ein weiteres Gebiet, das beim Gemeinschaftsleben den Einsatz bestimmter Musikformen erforderlich macht, ist die Politik. In tradierten Gesellschaften spielen religiöse Werte auch hier eine Rolle und was über den Komplex Anbetung und Musik gesagt worden ist, kann auch auf das politische Leben zutreffen. Es existieren mythische Amtssymbole – materielle Gegenstände, zu denen auch Musikinstrumente gehören können. Bei den Ankole in Uganda ist ein derartiges Symbol eine geweihte Trommel, die als Bagyendanwa bezeichnet wird, und die ein ganz spezieller Kult umgibt. Auch die Lovedu im Transvaal haben geweihte

Trommeln. Es soll davon vier geben, wobei die kleinste mit dem Leben der Königin und dem Wohlergehen des Stammes auf mystische Weise verbunden ist. Regierende Häuptlinge können in einem mystischen Verhältnis zu Ahnenhäuptlingen stehen, die noch heute auf die Geschicke der Lebenden Einfluß nehmen. In der Akan-Gesellschaft werden diese durch heilige, geschwärzte Schemel repräsentiert, die jeweils eine Glocke tragen, mit denen die Geister der Ahnen gerufen werden.

Wegen der religiösen Basis, auf der die politische Autorität beruht, übt ein afrikanischer König häufig „priesterliche“ Funktionen aus. Es kann durchaus vorkommen, daß er gewisse Zeremonien, die dem Wohle aller dienen, überwacht oder diese sogar selbst ausführt. Es kann sich bei diesen Riten sowohl um private als auch um kollektive öffentliche Riten handeln. Dazu gehören periodische Ahnenriten, Regenriten, Aussaatriten etc., die von Musik umrahmt sind.

Um die nationale Solidarität zu festigen, werden auf der Grundlage bestimmter Agrarriten Feste veranstaltet, wobei die Gottheiten als nationale Gottheiten gefeiert werden. Es kann sich dabei auch um Episoden aus der Geschichte und um Bräuche einer bestimmten Volksgemeinschaft handeln. Derartige Feste bieten fast immer eine großartige Gelegenheit zum Musizieren und zur Demonstration der Glaubensvorstellungen und Werte, auf denen das Gemeinschaftsgefühl einer Nation beruht.

In Gesellschaften, die nicht nach sozialen Schichten organisiert sind, wird auf die aktive Teilnahme am Musikleben großer Wert gelegt, denn im Gemeinschaftsleben wird das Musikmachen als Teil der tradierten Lebensweise und nicht als Ausschmückung verstanden. Das Musizieren ist für ein erfülltes Leben genauso unerlässlich wie die Befriedigung sonstiger menschlicher Bedürfnisse. Ein Dorf, das kein organisiertes Musikleben hat oder das gemeinschaftliche Singen, Trommeln und Tanzen vernachlässigt, gilt

als tot. Das Musizieren ist daher das Aushängeschild einer lebendigen Gemeinschaft und ein Gradmesser dafür, wie stark der soziale Zusammenhalt ist. In extremen Klassengesellschaften, wie bei den Haussa in Nigeria oder den Wolof im Senegal und in Gambia ist das Musikmachen einer sozialen Klasse niederen Ranges überlassen und aktives Mitwirken läßt sich üblicherweise nur in diesem Kreis finden. Die höhere Klasse gibt sich damit zufrieden, sich unterhalten zu lassen oder die musikalischen Aspekte der Rituale und Zeremonien Berufsmusikern oder sonstigen damit vertrauten Personen zu überlassen.

Je nachdem, wie Musik im Leben einer Gemeinschaft eingesetzt wird, kann sie sowohl eine unterhaltende als auch eine aktivierende Funktion haben. Die Musik Afrikas ist eine Kunstform, die Kreativität, Ausdruck des Fühlens und Denkens und das reine Vergnügen in sich einschließt, die aber gleichzeitig eine soziale Aufgabe erfüllt.

Le Théâtre National  
Daniel Sorano

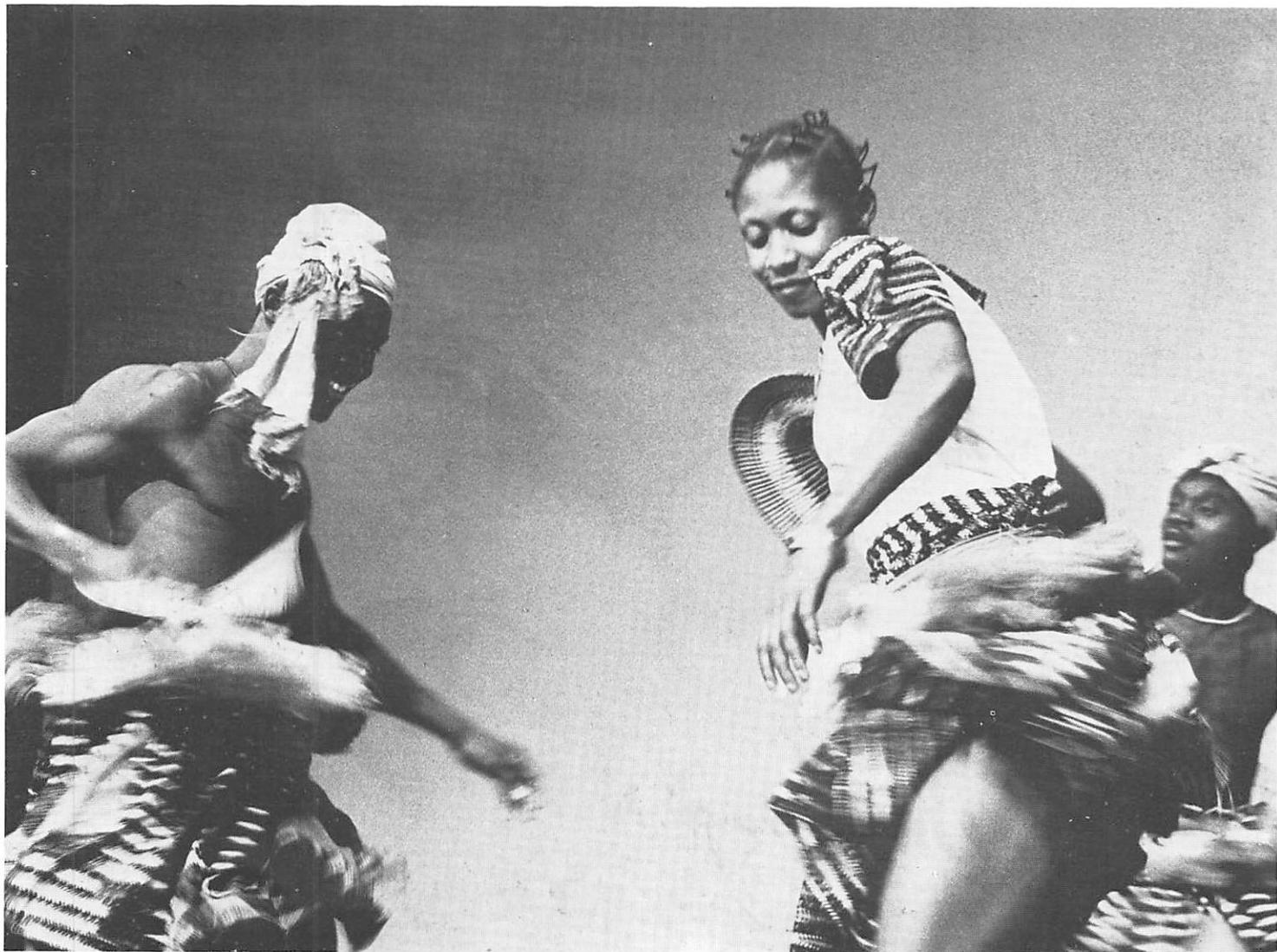
Das neue afrikanische Theater – und besonders das senegalesische – kommt von zwei verschiedenen Traditionen her: von der Tradition des afrikanischen Volkstheaters, gegenwärtig durch Gesänge, Erzählungen und Pantomimen repräsentiert, und von der westlichen, insbesondere der klassischen französischen Theatertradition.

Eine Verbindung dieser beiden Traditionen wurde schon 1933 im Senegal angestrebt. Erste Tournée-Veranstaltungen weckten auch großes Interesse in Paris, aber erst Anfang der fünfziger Jahre konnte Maurice Sonar Senghor die Gründung eines „Centre Culturel Africain“ anregen, und mit der politischen Unabhängigkeit nahm die Idee eines senegalesischen Theaters greifbare Gestalt an. Ein wichtiger Schritt dazu war die 1964 gegründete „Société des Spectacles Nationaux“ und die ein Jahr später erfolgte Gründung des „Théâtre National Daniel

Sorano“ in Dakar, dessen Leitung Maurice Sonar Senghor übernahm. Schon ein Jahr später wurde Dakar mit dem ersten „Festival Mondial des Arts Nègres“ der Ort, wo sich alle schwarz-afrikanischen Künste begegneten und das Theater – traditionell wie modern – nahm hier zweifellos den wichtigsten Platz ein.

Das „Ensemble Lyrique Traditionnel“ des Théâtre National Daniel Sorano besteht aus den besten Sängern und Instrumentalisten des Senegal. Diese Künstler – von unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft – sind als die treuesten Bewahrer der Tradition anzusehen. Epen von gestern, Gesänge von heute und Rhapsodien in echt afrikanischem Stil – alles trägt dazu bei, diese Gruppe zur populärsten aller Künstlergruppen des Théâtre National Daniel Sorano zu machen. Die Verschiedenheit der Stämme: Wolof, Sérère, Toucouleur, Mandingue, Balante, Malinké, Diola, Peulh etc. und das Talent ihrer Sänger, Komponisten und Instrumentalisten tragen wesentlich dazu bei, eine nationale und internationale Zuhörerschaft zu interessieren. Es gibt nicht einen Bauern des Balantacounda-Stammes, nicht einen Schäfer im fernen Fouta, der von den Liedern dieses Ensembles nicht angesprochen würde. Und wenn bei internationalen Festivals das ganze musikalische Programm ausgebreitet wird, ist das Publikum von der seltsamen Ähnlichkeit betroffen, die zwischen afrikanischen Harmonien und denen des fernen Andalusien zu finden sind, es läßt sich einwiegen von Melodien des Mandingue-Stammes und ist hingerissen von den jähren, packenden Rhythmen, die polyphonen Gesängen der Sérère folgen. Bei der Programmgestaltung ist man stets bemüht, möglichst viele Aspekte dieser fernen Kultur zu zeigen.

Coras  
Traditionelle Harfe mit 21 Saiten und einem Kalebassen-Resonanzkörper. Sie wird bei feierlichen Anlässen als Solo-Instrument



gespielt, aber auch in Eß-Lokalen zur Unterhaltung. Mit dem Sklavenhandel kam sie von Dakar und der Insel Corée nach West-Indien, wo sie die karibische Musik beeinflusste.

**Chalam**  
Afrikanische Gitarre mit 5 Saiten, besteht aus einem Becken aus rotem Holz, bedeckt mit dem Fell eines Kalbskopfes. Sie findet hauptsächlich Verwendung bei den Stämmen der Wolof, Malinké und Sarakholé.

**Prof. A. M. Opoku:**  
Das Ghana Dance Ensemble  
Das Ghana Dance Ensemble entstand 1962 in sehr bescheidener Form als ein Experiment: als der Versuch einer Zusammenarbeit zwischen einer Regierungsstelle und einer Universitätsabteilung auf dem Gebiet der Kunst und der Kultur, und zwar zwischen dem Institut für afrikanische Studien, einer akademischen Einrichtung, die sich vornehmlich mit der Erforschung der Kunst und Kultur Ghanas sowie der

Geschichte und der Institutionen der ghanesischen Gesellschaft befaßt, und dem Institut für Kunst und Kultur, dessen Hauptaufgabe die Förderung der Künste ist. Für einige von uns war das Ghana Dance Ensemble auch ein wertvolles Bildungsexperiment – genauer gesagt, ein Experiment kultureller Bildung. Das Bestreben vieler Länder, über Nacht ein nationales Tanzensemble auf die Beine zu stellen, hat gewöhnlich dazu geführt, daß sich eine amorphe

Gruppe von Menschen zusammengefunden hat, die aus verschiedenen Regionen kamen und alle nur einen speziellen Tanz und sonst nichts kannten. Diese Gruppen hatten daher oft nur ein kurzes Leben. An die Bildung des Ghana Dance Ensembles ist man ganz anders herangegangen. Wir haben gleichzeitig versucht, eine Tanzschule zu errichten, wo Ghanesen eine berufsmäßige Ausbildung erhalten können, um nicht nur die Tänze ihrer Stammes-



gebiete, sondern auch anderer Landesteile Ghanas ausführen zu können.

Zum erstenmal gibt es eine Truppe junger ghanesischer Künstler, die mit den Tanztraditionen Ghanas und der Nachbarländer vertraut sind, eine vielseitige Ausbildung erhalten und eine breite Skala von Tänzen erlernt haben. Ohne die vorherige Erforschung der ghanesischen Musik und Tanzkunst hätte die Ausbildung nicht so erfolgreich gestaltet werden können. Und in dieser Hinsicht hat sich die Verbindung zum Institut für afrikanische Studien als sehr nützlich erwiesen. Wir haben versucht, die Tänze nicht nur so, wie sie in den Dörfern zu finden sind, zu lernen und zu lehren, sondern uns auch mit dem Problem einer Aufführung in der neuen Umgebung des Theaters zu befassen und eine Darstellungsform zu erarbeiten, die die wesentlichen Tanzformen beleuchtet und zum Ausdruck bringt, ohne jedoch ihre ursprünglichen Bewegungen und Stilmerkmale, ihre emotionalen und geistigen Werte, ihre Vitalität oder Kraft zu zerstören. Dabei haben wir versucht, uns als Maßstab die Urteile und Kritiken von Experten aus unseren Dörfern zunutze zu machen, die uns dabei halfen, die wesentlichen Züge, die wir in unseren Tänzen darstellen wollen, ausfindig zu machen und herauszukristallisieren. Wir haben versucht, unsere Tänze aus der Sicht eines Ghanesen und nicht aus der Sicht Hollywoods oder eines dilettantischen Tanzanthropologen zu sehen.

Der afrikanische Tanz  
Tanz ist für uns Leben mit all seinen rhythmischen und zyklischen Abläufen. Tanz ist dramatisch ausgedrücktes Leben. Den wichtigsten Ereignissen im Leben einer Gemeinschaft sind Tänze zugeordnet, die den Sinn und die Bedeutung dieser Ereignisse erhöhen. Für uns ist der Tanz eine Sprache, eine Ausdrucksweise, die sich über das Herz an den Geist wendet, die charakteristische und bedeutsame, dem täglichen Leben ent-

nommene Bewegungen benutzt, um sie in rhythmische Bewegungen umzusetzen.

Im Drama wird bekanntlich das menschliche Leben und die menschliche Erfahrung von einem bestimmten Gesichtspunkt aus beleuchtet, wobei die inneren und äußeren Konflikte, die unser Leben bestimmen, im Mittelpunkt stehen. Der afrikanische Tanz erfüllt eine ähnliche Funktion in unserer Gesellschaft.

Wie in unseren Skulpturen drücken wir im Tanz keine Linien, sondern Volumen und Masse aus, so daß, wenn eine Bewegung ausläuft, wir einen „Pfad“ erkennen, der durch einen starken, kraftvollen und mächtigen Wirbelsturm erzeugt wurde. Für unsere ältere Generation war die Gleichsetzung von Tanz und Leben eine so grundlegende moralische Wahrheit, daß die jungen Leute durch ihre ganze Kindheit und Jugend hindurch beständig mit dem Rhythmus in vielen Formen und Schwierigkeitsgraden vertraut gemacht wurden.

Für uns, das Volk, spielt der Tänzer eine besondere und zentrale Rolle im Leben. In den zarten Bewegungen seiner Hände erkennen wir unsere Gebete, in den hochgeworfenen Armen unsere Danksagungen, in seinem rhythmischen Stampfen unsere Empörung, in seinem Hüpfen und seinen Drehungen unsere Leichtigkeit und Torheit, in seiner gespannten Haltung unseren Trotz, in seiner Verbeugung unsere Ergebenheit, in seinen langsamen Schritten unsere Ehrerbietung. So tanzt er nicht allein, sondern er mit uns und wir mit ihm. Wir sind keine Zuschauer, sondern Mitschöpfer und fühlen uns in das Drama mit einbezogen, in dem das afrikanische Leben dargestellt wird.

### „Der Tagesspiegel“

20. Oktober 1976

Afrikanisches Lebensgefühl  
In den meisten Völkern Afrikas wird die Musik auch heute noch auf eine sehr unmittelbare Weise in den Rhythmus des täglichen Lebens integriert. Trommeln rufen Ratsmitglieder ins Gericht, ein Dieb muß mit dem Diebesgut in der Hand durch die Straßen marschieren und wird von Trommlern begleitet. Und nicht nur besondere gesellschaftliche Anlässe wie Geburt und Tod, Beschneidung oder Heirat werden mit Musik gefeiert. Auch Arbeitsvorgänge wie das Säen und Ernten, das Bauen von Häusern, das Brauen von Bier, ja selbst der wöchentliche Marktbummel werden von Musikanten begleitet. Was Musiker aus Senegal und Ghana auf dem Metamusik-Festival in einer „Africa Music Night“ vorführten, müßte eigentlich in solchen funktionalen Zusammenhängen erlebt werden. Um so erstaunlicher war es, zu beobachten, daß das große Auditorium in der Nationalgalerie bereits nach wenigen Augenblicken Kontakt zu den Musikern fand.

Aus Senegal war das „Ensemble Lyrique Traditionnel“ nach Berlin gekommen, ein tüntköpfiges Musikensemble mit zwei Trommlern, zwei Spielern der Cora-Harte und einem Gitarristen, der die tünt-saitige Chalam-Gitarre spielte. Gespielt und gesungen wurden Balladen vor allem in typischer Rondoform mit wiederkehrenden Refrains und gelegentlichen Einschüben der Trommler. Neben solchen gebundenen Musizierformen – bei den Instrumentalstücken waren mehrtaktige Ostinati zu beobachten, über denen offenbar improvisiert wurde – scheint für die Musik des Senegal ein ungewöhnlich interessanter, freier Parlandostil charakteristisch zu sein. Während die Trommler einen bestimmten Rhythmus verhalten dumpf artikulieren, die Cora-Harfen dazu einen filigranen Klangvordergrund spinnen und die Gitarre solistisch hervortritt, singt einer der Harfenisten dazu in freien Einsätzen. Bald unterstreicht er bedeutungsvoll jede Kurzphrase, dann wieder setzt er in ungewöhnlich schnellen Wortkaskaden und

im Pianissimospiel freie Linien über diesen Klangvordergrund. Das klingt gelegentlich, zumal das Timbre der Stimme eher scharf ist, wie instrumentale Jazzimprovisation. Vergleichbaren drive hat es ohnehin.

Das „Ghana Dance Ensemble“, zu dem auch Instrumentalsolisten gehören, wurde im Jahre 1962 gegründet und verdankt seine Entstehung der fruchtbareren Zusammenarbeit zwischen der kunstfördernden Regierung und dem universitären Institut für afrikanische Studien in Legon. Neben Ensembles tänzen, die choreographisch konzentriert waren, Vitalität und Ursprünglichkeit afrikanischer Bewegungsformen einem bestimmten Formenkanon unterwerfen, vermochten vor allem die instrumentalen Präsentationen dieses Ensembles zu interessieren. So wurde vor allem die Trommlergruppe enthusiastisch gefeiert. Und in der Tat überschreitet das Wunderwerk an metrisch rhythmischer Organisation, das hier zu hören war, der Akzentuationsreichtum dieser spezifischen Musiksprache, alle europäischen, an Jazzvorbildern etwa geschulten Erwartungen, und wer je den nachfolgenden Soli des Xylophonspielers lauschte, jener Mischung aus äußerst polyphoner Verdichtung und ostinaten Gewittern, wird ein für allemal das Vergnügen, das euro-amerikanische Vibraphonisten bereiten, als zweitklassig empfinden. Clownesk der Auftritt eines Geigensolisten, der singend und mit enormer instrumentaler Resonanz spielend, Rufe und Balladen, Musik des komischen Augenblicks wie der unendlichen Weite der afrikanischen Landschaft zu artikulieren vermochte. Souverän und heiter, gelassen und würdevoll ernst spielte und tanzte dieses großartige Ensemble nicht nur afrikanische Musik, sondern afrikanisches Lebensgefühl.

### „Berliner Morgenpost“ 19. Oktober 1976“

Dann hatte Afrika das Wort. Mit lautstarkem Nachdruck kündigten die Schlagzeuger aus Ghana an, daß die Stunde des Subtilen vorüber, die des Vitalen nun aber angebrochen sei. Unwillkürlich wurde man an die Teufelstrommler von der Sado-Insel erinnert, an diese atemverschlagende japanische Lebensgemeinschaft musikalischer Athleten, die verschiedene Traditionen aus dem Reich der aufgehenden Sonne mit äußerst ritueller Strenge lebendig bewahren.

Sogleich wurde aber auch der Unterschied deutlich: Die Ghanesen halten offenbar von ritueller Strenge wenig, dafür um so mehr von überschäumender Lebensfreude. Afrikaner – insbesondere die der Westküste – sind allzumal geborene Komödianten; der Schalk sitzt ihnen im Nacken, und wenn sie so recht in Schwung gekommen sind und sie der Spaß an der eigenen guten Laune gepackt hat, dann pfeifen sie auf formale Vorsätze und improvisieren nach Herzenslust.

Das „Ghana Dance Ensemble“ ist als Profi-Truppe zu betrachten. Es gilt als Botschafter ghanesischer Kultur und weiß genau, wie man das Publikum in den Griff bekommt. Dennoch geraten ihnen gelegentlich die Proportionen aus den Fugen. Der Spieler einer Art Lautengeige, der beispielsweise eine Ballade teils sängerisch, teils pantomimisch erzählt, spinnt seinen Vortrag gern so weit aus, daß die der Sprache unkundigen Zuschauer sich manchmal etwas vergessen vorkommen.

Etwas anderes ist es mit rein Musikalischem. Dem Virtuosen eines merkwürdigen Xylophons, das durch kleine Metallresonatoren und zusätzliche Kalebassen (ausgehöhlte Kürbisse) unter den Schlaghölzern einen ganz eigentümlichen Klang entwickelt, hätte man die ganze Nacht lauschen können.

Mit ganz anderen, nämlich recht leisen kammermusikalischen Mitteln eröffnete das Instrumentalensemble des „Théâtre National Daniel Sorano“ aus Dakar die „Africa Music Night“. Doch nicht die verträumten Gesänge zur

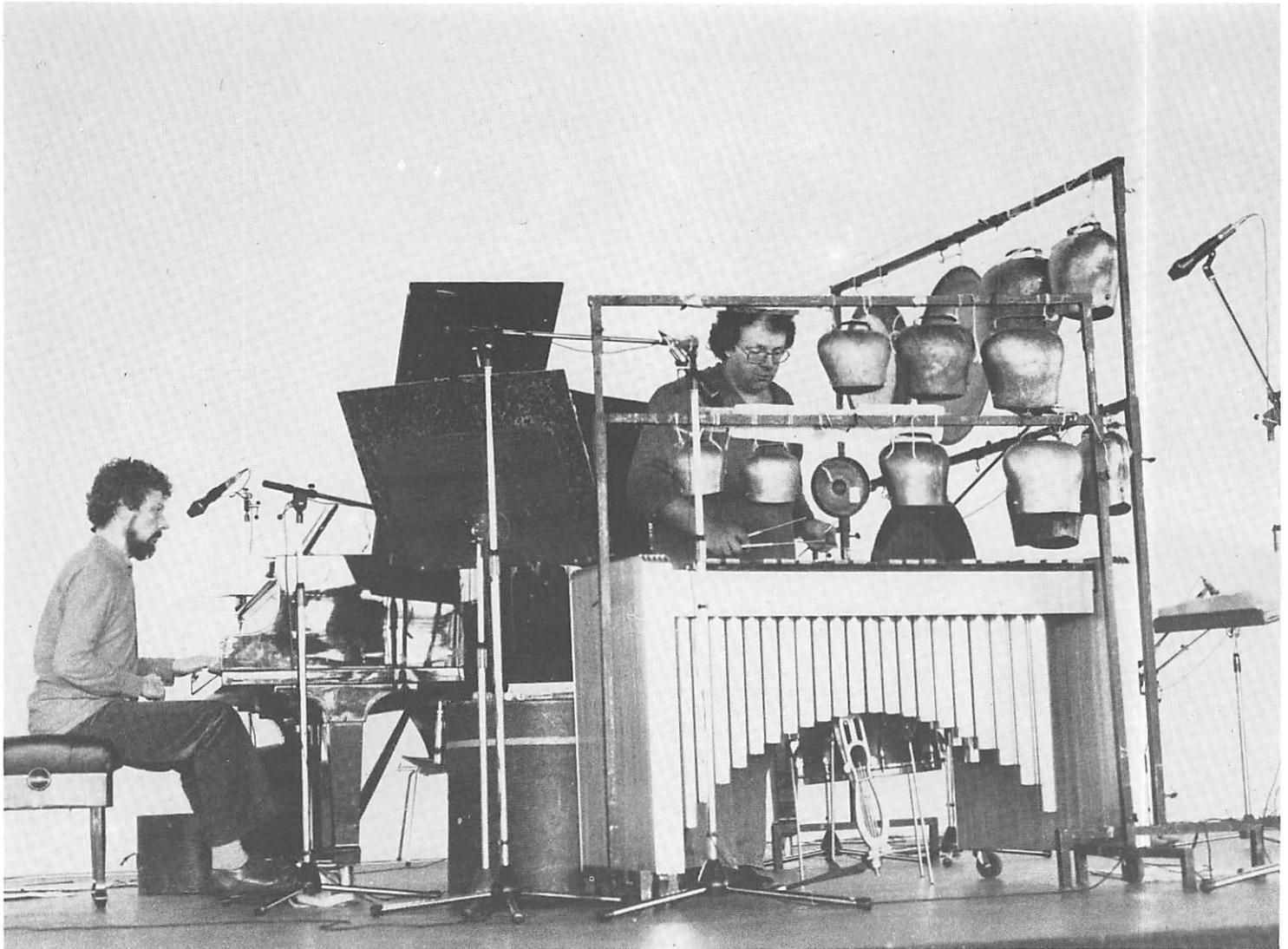
Cora, einer afrikanischen Harfe, verblühten den Afrika-Freund, sondern das Tonmaterial, aus dem die meisten Melodien und teilweise auch die Harmonien gewebt sind.

Da wurde mehr als einmal an griechische Folklore oder gar alpenländisches Schrammeln erinnert, und auch die kurzen Trommel-Codas konnten einen nur vorübergehend in den schwarzen Erdteil versetzen. Man kam ins Grübeln, ob dies tatsächlich alte, afrikanische Traditionen seien, die hier das „Ensemble Lyrique Traditionnel“ vortrug, oder ob nicht vielleicht doch modernere Komponisten – etwa Mikes Theodorakis? – ein wenig einer mißverstandenen Aktualisierung aufgeholfen haben.

Dienstag  
19. Oktober 1976  
21.00 Uhr

Duo Jean-Pierre Drouet/  
Gérard Frémy  
mit Luc Ferrari  
(Percussion – Piano –  
Elektronik)  
John Cage:  
„Music for Marcel Duchamp“  
Jean-Pierre Drouet:  
„2 x 4“

François-Bernard Mâche:  
„Kemit“  
Luc Ferrari:  
„Cellule 75“, Uraufführung



Gérard Frémy studierte Musik in Paris und gewann als 16jähriger den 1. Preis des Pariser Konservatoriums. Anschließend studierte er in Moskau bei dem großen Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus. Danach unternahm er Konzerttournée durch fast alle europäischen Länder, die Vereinigten Staaten und Japan und ist bei prominenten europäischen Musikfestivals aufgetreten. Als Solist der ORTF, der Ensembles „Ars Nova“ und „Musique Vi-

vante“ hat er Werke der meisten modernen Komponisten uraufgeführt und eingespielt. Gérard Frémy nimmt ständig an der Arbeit und den Konzerten der „Groupe de Recherches Musicales“ der ORTF teil.

Jean-Pierre Drouet 1935 in Bordeaux geboren, studierte zunächst Klavier, gewann später den 1. Preis für Trompete am Konservatorium in Bordeaux und 1958 den 1. Preis für Percussion am Pariser Conserva-

torium. Als Percussionist hat er bei den wichtigsten Uraufführungen zeitgenössischer Musik mitgewirkt. Viele Kompositionen sind auf seine Anregung entstanden. Jean-Pierre Drouet studierte Komposition bei René Leibowitz und Michel Puig und hat vor allem Bühnen- und Ballettmusik geschrieben. Er interessiert sich für außereuropäische Musik, besonders für orientalische, und hat sechs Jahre dem Studium der Zarb und der Tabla gewidmet.

Das Duo Jean-Pierre Drouet / Gérard Frémy besteht seit 1969. Die Künstler spielen nicht allein Stücke für Schlagzeug und Klavier, die zum Teil auf ihre Anregung entstanden sind, sondern auch den größten Part des klassischen und romantischen Repertoires für Klavier zu vier Händen.

John Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren. Seine wichtigsten Kompositionslehrer waren Arnold Schönberg und der als Ives-Biograph bekannt gewordene Henry Cowell. 1936–38 war Cage an der Cornish School in Seattle tätig, wo er Schlagzeug-Ensembles zusammenstellte, für die er Konzerte organisierte. Später übersiedelte er nach New York und arbeitete mit einer Tanztruppe zusammen, die ihn zu intensiven Klangstudien und -experimenten anregte. Für die Ergebnisse seiner Arbeit erhielt er 1949 den Guggenheim-Preis und eine Auszeichnung der National Academy of Art and Letters. Ab 1951 bezog Cage in seine musikalischen Forschungen auch die technische Erfahrung von Ingenieuren ein. Sein Auftreten bei den Donaueschinger Musiktagen 1954, wo Kompositionen für 2 präparierte Klaviere aufgeführt wurden, löste jedoch einen Skandal aus. 1956 übernahm er einen Lehrstuhl an der New School of Music in New York, lebt aber seit 1960 als freischaffender Komponist, der durch Vorträge, Aufführungen und Produktionen bei Rundfunk und Fernsehen in Amerika und Europa seine Forschungsergebnisse bekannt macht. In den letzten Jahren beschäftigte sich John Cage mit akustischen Prozessen, die durch Verstärker oder andere Steuerungsapparate hervorgebracht werden.

François-Bernard Mâche 1935 in Clermont-Ferrand geboren, ist eine der fesselndsten und profiliertesten Erscheinungen der mittleren französischen Komponistengeneration. Er erkennt Varèse, Messiaen und Xenakis als seine Lehrer im Geist an, aber seine Arbeit mit der „Groupe de Recherches Musicales“ von 1958–1963 trug am stärksten dazu bei, einen der originellsten Musiker aus ihm zu machen. Es muß noch hinzugefügt werden, daß Mâche ein Universitätsstudium der klassischen Literatur und griechischen Archäologie abgeschlossen hat. Er ist der erste gewesen, der sprachwissenschaftliche Metho-

den bei musikalischen Analysen und sogar bei Kompositionen anwandte.

Luc Ferrari 1929 in Paris geboren, studierte Klavier bei Cortot und war Kompositionsschüler von Honegger, Varèse und Messiaen. Zusammen mit Pierre Schaeffer hatte er sich 1958 an der Gründung der „Groupe de Recherches Musicales“ beteiligt, war von 1964–66 Professor für Komposition an der Rheinischen Musikschule in Köln, danach Professor für experimentelle Musik in Stockholm und Mitarbeiter der Fernseh Abteilung der ORTF. Luc Ferraris kompositorisches Oeuvre umfaßt Stücke für Orchester, Bläser- und Schlagzeugbesetzung sowie interessante Experimente mit Elektronik und Musique concrète.

Cellule 75 (Zelle 75)  
– Uraufführung –  
Force du Rythme et Cadence forcée (Die Kraft der freien Bewegung und das aufgezwungene Gleichmaß des Taktes)  
Luc Ferrari: Dieses Stück für Klavier, Schlagzeug und Tonband versucht einige Gedanken auszudrücken, – es ist aber nicht sicher, ob es gelingt – die in Beziehung zu täglichen Problemen stehen.  
Da musikalische Mittel doppeldeutig sind, läßt sich mit ihnen kein eindeutiger Sinn darstellen, aber sie können den Hörer zur Auseinandersetzung mit den aufgestellten Thesen und zum Nachdenken anregen.  
„75“, das Jahr der Komposition, meint einen wirklichen sozialen Zusammenhang mit dem Jahr 1975. Das bedeutet aber nicht, daß er 1976 ein anderer wäre, sondern einfach nur, daß ein Werk von dem Augenblick seiner Eingebung abhängig ist.  
„Cellule“ gibt zunächst die Vorstellung einer musikalischen Keimzelle, aber auch einer Kerkerzelle. Politische Gefängnisse, Flüchtlingslager, Ghettos und Apartheid, sowie kulturelle und intellektuelle Exklusivität. „Force du Rythme“, das heißt im „Rhythmus“, in der „Bewegung“ Befreiung finden durch Lebenskraft, Phantasie und Wirk-

lichkeitssinn (mit beiden Beinen auf der Erde statt mit dem Kopf in den Wolken).

„Cadence forcée“ bedeutet demgegenüber Zwang, Fließbandarbeit, Ausbeutung, Verbraucherpsychose, also im Gleichschritt marschieren wie zur Demonstration der Unterdrückung. Die Doppeldeutigkeit kommt daher, daß „Force du Rythme“ und „Cadence forcée“ auf denselben regelmäßigen Rhythmen basieren. Der eine ist positiv und will sich dem Leben zuwenden, während der andere, negative, den ersten bezwingen will. Dank des Strafvollzugs, der die Macht erhält und mit geschlossenen Augen marschieren läßt, erscheint der zweite als Wiedererstehung des ersten, der das Volk an eine freie Gesellschaft zu glauben zwingt. Diese Gedanken sind wahrscheinlich weit entfernt von dem, was man beim Hören des Musikstücks wahrnimmt, weil es selbst einer Zelle gleicht, die alle Bedeutungen gefangen hält und ihnen einen illusorischen, hoffnungslosen Anschein gibt.

„Frankfurter Allgemeine Zeitung“ 9. November 1976  
Das anschließende Konzert des französischen Klavier-Schlagzeugduos Jean-Pierre Drouet/Gérard Frémy brachte Verblüffendes. Denn in der Schlagvirtuosität auf der persischen Trommel Zarb erwies sich Drouet seinen afrikanischen Kollegen als durchaus ebenbürtig, obwohl François-Bernard Mâches „Kemit“ streng ausnotiert ist. Cage, dessen „Music for Marcel Duchamp“ für präpariertes Klavier Gamelan Klänge evoziert, läßt sein Lied „The Wonderful Widow of eighteen Springs“ durch Klopfen auf dem Flügeldeckel begleiten. Durch dessen Auf- und Zuklappen entsteht der Perkussionseffekt in Drouets „2 x 4“.  
Die Uraufführung von Luc Ferraris „Cellule 75 (Force du rythme et cadence forcée)“ präsentierte ein Stück mit einer politischen Intention, die diffus blieb. Zelle soll hier musikalische Keimzelle und Gefängniszelle sein, gleichmäßig anwachsende Motivaster und Schlagfiguren, Gleichschritt und dessen Überwindung symbolisieren. Derlei Doppeldeutigkeit vermittelt sich kaum, und die Musik führt auf die im Zusammenhang mit Steve Reich gestellte Frage zurück, ob perkussive Monotonie für Terror oder pulsierende Utopie steht, ohne in der Beantwortung weiterzuführen.

„Der Tagesspiegel“ 21. Oktober 1976  
Ferrari-Uraufführung beim Metamusik-Festival Auch das bewirkt das Metamusik-Festival: Durch die Kopplung von außereuropäischer Folklore mit europäischer Avantgarde gelangt letztere an einen ganz neuen Hörerkreis, der, anders als das

abgebrühte Stammpublikum, nicht alles und jedes lautlos schluckt, sondern Skepsis und Widerspruch unverhohlen anmeldet. So geschah es, daß ausgerechnet dem brillanten Piano-Perkussions-Duo Jean-Pierre Drouet/Gérard Frémy aus Paris unversehens Hohn widerfuhr. Nach den prallen Vergnügungen des Tanz-Ensembles aus Ghana dünkten manchen wohl die subtilen Klanggespinste der beiden zu dünn, ja geradezu komisch. Als Jean-Pierre Drouets „2 x 4“ mit klappenden und schabenden Geräuschen anhub, als der erste Klavierton einsetzte, platzte Gelächter los, lühten sich Stimmen zu schönem Mittun animiert. Eine Reaktion, die nicht einfach als pöbelhaft abgetan werden sollte. Denn andererseits ist der Hörer durch gute Argumente zu überzeugen: die beiden Musiker, die mit unbeirrbarer Intensität weitermachten, hatten schnell gewonnen. Denn aus dem Stück spricht die wirklich kreative Auseinandersetzung mit der Musik der Welt, sprechen Vitalität und introvertierter Klang zugleich. Zwei eher erregten, in knappen Formulierungen rauh pulsierenden Teilen ist ein aufgehellter, ruhig schwebender dritter eingeschrieben, ein sensibel ausgehörtes Feld aus Klang von Vibraphon und gezupfter Klaviersaite. John Cages „Music for Marcel Duchamp“ aus dem Jahre 1947 hat gerade innerhalb dieses Festivals ihren vielsagenden Stellenwert. Die sparsamen einstimmigen Formeln, die dem präparierten Klavier entlockt werden, sind ganz offenkundig – damals schon – vom Klang des Gamelans inspiriert. „Kemit“ von François-Bernard Mâche, einem der originellsten Franzosen der mittleren Generation, ist ein Solostück für eine Trommel, der so viele Tonschattierungen abgewonnen werden, daß ihre Notation drei Partitursysteme in Anspruch nimmt.  
Schließlich eine Uraufführung: „Cellule 75“. Luc Ferrari hat sich zu seinem Stück recht vernünftige Gedanken gemacht, die sich vorteilhaft abheben vom anderweitigen nebulösen Gewäsch über Musik. Ferrari reflektiert die Doppeldeutigkeit, die Dialektik der rhythmischen Regelmäßigkeit: sie kann zwanghaft reglementierend und betreibend zugleich wirken. „Cellule“ ist ein Rütteln an Gitterstäben. Permanent wiederholte Formeln, allmählich sich erweiternd: darin berührt sich Luc Ferrari heute mit Steve Reich. Nur ist er aggressiver, gequälter auch. Ein unsäglich triviales C-Dur-Signal, das verbogen wird, im Krach untergeht, latente Brutalität alles Marschwesens, das Fatale der auftrumpfenden Klaviergeste, – das ist in seiner Sprachlosigkeit deutlich genug, deutlicher jedenfalls als manches beredete politische Manifest.

Donnerstag  
21. Oktober 1976  
21.00 Uhr

Ivo Malec:  
„Missa“  
John Cage:  
„Constructions in Metal“ Nr. 1  
Edgar Varèse:  
„Ionisation“

Les Percussions de  
Strasbourg  
Jean Batigne  
Gabriel Bouchet  
Jean-Paul Finkbeiner  
Claude Ricou  
Georges van Gucht  
Olivier Dejours



Les Percussions de Strasbourg 1961 gründeten 6 Musiker aus Straßburg am Pariser Konservatorium ein Schlagzeugensemble, dem sie 5 Jahre später – 1966 – den Namen „Percussions de Strasbourg“ gaben. Ihr Ziel, den Schlaginstrumenten zeitgenössische Bedeutung zu geben, erreichten sie, indem sie ihr Repertoire zeitgenössischem Musikschaffen entnahmen und es ständig durch neue Werke – zum Teil eigens für die „Percussions de Strasbourg“ geschrieben – lebendig

erhalten. 1963 sagte Pierre Boulez zu diesem Thema: „Ein Repertoire war nötig für die Gruppe – aber die Gruppe wurde bekannt, und so kam sie zu dem nötigen Repertoire.“ Diese Behauptung trifft genau die Realität, denn 1961 bestand das Repertoire des Ensembles nur aus einem einzigen Stück, während es 1974 schon 65 waren, darunter 29 speziell für die Schlagzeuggruppe, 5 mit einem Solisten und etwa 20 mit zusätzlichen Instrumentalisten.

Sehr bald verband eine feste Freundschaft die 6 Musiker. Sie trugen alle Anfangsschwierigkeiten gemeinsam und nahmen ohne weiteres das erforderliche harte Arbeitspensum und die unerläßliche Disziplin auf sich. Zur goldenen Regel für alle Zeiten haben sie das Vermeiden jeglicher Demonstration bloßer Virtuosität gemacht. Instrumentengruppen verschiedener Kategorien seien hier aufgeführt: Felle, Hölzer, Metalle und Zubehör. Das klassische

Instrumentarium (Pauken, Trommeln, große Trommeln, Zymbeln, Xylophone, Vibraphone, Glocken) ist durch Eigenschöpfungen erweitert worden: chromatische Klapperspiele, Klaviaturen von Kuhglocken, elektronische Sirenen; ebenso durch Instrumente exotischen Ursprungs wie afrikanische Holztrommeln und philippinische Kulintang. Die „Percussions de Strasbourg“ interessieren sich immer mehr für traditionelle Musik und originale Schlaginstrumente, die sie auf

ihren zahlreichen Reisen durch die Welt entdeckten. Die Gruppe ist in den unterschiedlichsten Konzertlokalen aufgetreten. Sie spielte mit Orchester oder gab reine Schlagzeugabende (ab 1965). Die bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten schreiben für das Ensemble, unter ihnen Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Luis de Pablo, André Boucourechliev, Gilbert Amy, André Jolivet, Maurice Ohana, Kazimierz Serocki u. a. In den 15 Jahren Ihres Bestehens haben die „Percussions de Strasbourg“ rund 800 Konzerte in der ganzen Welt gegeben, sie sind in etwa 50 Hauptstädten und bei ungefähr 45 internationalen Festivals aufgetreten. Sie haben mehrere Schallplatten produziert – exklusiv für Percussionsmusik – wovon 3 mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet wurden.

Ivo Malec wurde 1925 in Zagreb geboren, wo er seine Studien an der Musikakademie mit dem 1. Preis für Komposition abschloß. Seit 1955 reiste er häufig nach Paris um Pierre Schaeffer zu treffen – „seinen einzigen, wirklichen Lehrer“ – und mit der „Groupe de Musique Concrète“ zusammenzuarbeiten. Einige Jahre später nahm er dort seinen ständigen Wohnsitz. Seit 1960 gehört er dem Forscherteam der „Groupe de Recherches Musicales“ an und betätigt sich daneben als freischaffender Komponist. 1972 wurde er zum Professor für Komposition am Pariser Konservatorium ernannt. In den letzten Jahren ist Ivo Malec auch wieder als Dirigent hervorgetreten.

„Missa“ für sechs Percussions-Solisten  
 Dazu der Komponist Ivo Malec: Diese Messe (1973) ist keine von den üblichen Messen unserer Zeit. Für mich war es der lateinische Name, der mich faszinierte. Das Wort „Missa“ scheint mir seit jeher unzählige geheimnisvolle Bedeutungen zu ent-

halten. Und an dem Tage, an dem mein Stück für die „Percussions de Strasbourg“ beinahe fertig war, bot sich dieses Wort fast von selbst an. Indem sich das Wort mit dem Geist des Stücks verband – ich betone: das Wort – ließ es mich in die Partitur einen Text hineinschreiben, deren Versalien-Spiel mir plötzlich wie eine Begründung vorkam. Dieser Text sagt aber nicht viel über das Stück selbst aus:

.... Sechs Personen, aufeinander abgestimmt Musik hörbar zu machen, folgen einem „Primus inter Pares“, der unentwegt an einem inneren Ritual webt.

.... Und wenn durch Geschriebenes und Angedeutetes, durch alle sich kreuzenden Vorstellungen des Autors, der Interpreten und der Zuhörer, durch Metall, Fell, Holz und Magnetophonband die Musik ihren Weg bahnt ...

.... les Percussions étaient des MESSAgers. A ceux de Strasbourg MISSA est dédiée.

John Cage  
 „Construction in Metal“ Nr. 1  
 Dieses Werk wurde 1938 geschrieben für Metallophone und Klavier. Es gehört zu den ersten Stücken des amerikanischen Komponisten, der sich damals mit Klangstudien an Schlaginstrumenten befaßte. Hier ist der Klavierton verändert, indem zylindrische Metallstiele über die tiefen Saiten gesetzt werden, auf denen man auch mit Filzstäben spielt. Der auf diese Weise entstehende Ton bringt Harmonien hervor, gibt spitze oder gedämpfte Klangbilder, verändert auch deren Breite und Färbung. Dieses Werk ist in Form und Inhalt orientalisches beeinflusst. Formal ist es in 16 Abschnitte eingeteilt, die 16mal wiederholt werden, und denen eine 9teilige Coda folgt.

Diese Struktur aus 16 Abschnitten ist unterteilt in fünf Blöcke, bestehend aus 4, 3, 2, 3 und wieder 4 Abschnitten. Jeder Block kündigt sich durch ein neues Instrument, ein neues Klangbild oder eine neue Klang-

farbe an.

So entwickelt sich im Laufe des Stücks ein Klangspiel zwischen den Metallophonen und dem Klavier.

Die fünf Blöcke sind auch deutlich durch ihre Tempi voneinander unterschieden. Die verwendeten Metallophone reichen von den tiefsten bis zu den höchsten Klängen: japanische Tempelgongs, thailändische Gongs, chinesische Tam Tams und Gongs, die frei schwebend oder flach gelegt und gedämpft gespielt werden, auch unter Wasser; fünf Schwarzblechplatten, balinesische Gongs, chinesische und türkische Zymbeln, Kuhglocken, gedämpfte Ambosse, gedämpfte Bremsstrommeln und Röhrenglocken.

Edgar Varèse  
geb. 1885 in Paris, gest. 1965 in  
New York. Varèse studierte zu-  
nächst Mathematik und Natur-  
wissenschaft an der Ecole Poly-  
technique in Paris, entschied sich  
aber dann konsequent für die  
Musik. Er wurde Schüler von  
Vincent d'Indy und Albert Roussel  
an der Pariser Schola Cantorum  
und studierte bei Charles-  
Marie Widor am Conservatoire.  
Schon früh interessierte er sich  
für „radikale“ Musik. Von afri-  
kanischen Trommeln empfing  
er Impulse, die ihm einen neuen  
Weg andeuteten, wie auch von  
den Futuristen, deren „Kunst  
der Geräusche“ jäh mit aller  
Tradition brach. Von 1909–1914  
lebte er in Berlin, wo die Freund-  
schaft mit Busoni außerordent-  
lich wichtig für seine künstlerische  
Entwicklung wurde. 1915 ging er  
nach New York und gründete 1919  
das New Symphony Orchestra  
zur Aufführung moderner Musik.  
1926 entstand durch seine Initia-  
tive die Pan American Society zur  
Pflege der Musik Süd- und Nord-  
amerikas. Hier erwachte auch  
sein Interesse an elektronischen  
Instrumenten. Aufführungen  
seiner Werke stießen jedoch auf  
heftigen Widerspruch. Die Ein-  
beziehung von „Tontrauben“,  
geballten Schlagzeugeffekten  
und ungewohnten Klangerzeu-  
gern – z. B. Sirenen – wurde  
als Provokation empfunden.  
Edgar Varèse gehörte keiner  
Schule an und hat keine Schule  
gebildet. Seine Bedeutung für  
die Entwicklung der Neuen  
Musik ist erst seit etwa 1950  
erkannt worden.

#### „Ionisation“

Das Werk wurde für 13 Spieler  
und 37 Schlaginstrumente ge-  
schrieben, darunter zwei Sirenen.  
„Ionisation“ nahm von Anfang an  
einen Platz unter den musikali-  
schen Hauptwerken des 20. Jahr-  
hunderts ein. Es ist vor allem  
die erste „abendländische“  
Komposition, die ausschließlich  
für Percussionsinstrumente ge-  
dacht ist, die solistisch hervor-  
treten, und die hier durch die  
Hauptgruppen Hölzer, Felle und  
Metalle repräsentiert sind.  
Man weiß natürlich, daß vor  
Edgar Varèse die orientalische  
Folklore (besonders die chinesi-  
sche, japanische, indische und  
balinesische) das Feld der Per-  
cussion reichlich bestellt hatte.  
So gesehen könnte man sagen,  
daß der Komponist eine alte  
Tradition wiederbelebt hat. Durch  
das reine Spiel des instrumen-  
talen Wohlklangs, den er durch  
immer komplexer werdende Ver-  
bindungen verändert, kommt er  
jedoch zu ganz neuen Klang-  
ergebnissen, die zunächst wis-  
senschaftlich erscheinen, bevor  
Gefühl und Phantasie davon  
angesprochen werden. Daher  
repräsentiert „Ionisation“ eine  
wesentliche Etappe auf dem  
Wege der Erforschung neuen  
Instrumentalmaterials, das ge-  
eignet ist, die innere Klangwelt  
des Komponisten hörbar zu  
machen.

#### „Die Welt“

23. Oktober 1976“

*Das Metaforum glich einem Heer-  
lager. Instrumente, die sonst in  
der hintersten Reihe des Sinfonie-  
orchesters für rhythmische Im-  
pulse, farbige Tupter und zün-  
dende Effekte zu sorgen haben,  
füllten in gewaltiger Menge die  
Glashalle der Nationalgalerie:  
Große und kleine Trommeln,  
Rasseln und Klappern, Stäbe,  
japanische Gongs, chinesische  
Tam Tams, Schwarzbleche, Pau-  
ken – Schlagwerkzeuge aller Art,  
umzingelt vom Publikum, waren  
aufgebaut.*

*Das Ensemble „Les Percussions  
de Strasbourg“ traktierte die ge-  
waltige Instrumentenbatterie. Die  
sechs Herren aus dem Elsaß  
machten selbst noch einen einzi-  
gen Beckenschlag zu einer auf-  
regenden Sache.  
Der Jugoslawe Ivo Malec schrieb  
ihnen eine Partitur auf den Leib  
– mit einer allerdings ziemlich  
mageren Substanz und in der  
Wirkung viel zu wohlfeil, als daß  
es als ernsthafter Beitrag zur  
Neuen Musik zu begrüßen wäre.  
Demgegenüber erschien die 38  
Jahre alte „Konstruktion aus  
Metall“ von John Cage wie eine  
Offenbarung. Die Klänge des mit  
Metallspitzen präparierten Flügels  
und allerlei exotischer Schlag-  
zeuge haben von ihrem orienta-  
lisch angehauchten Reiz wenig  
eingebüßt, selbst wenn ein unter  
Wasser angeschlagener Gong  
heute längst nicht mehr so über-  
wältigend wirkt wie einst.*

*Schließlich die „Ionisation“ von  
Edgar Varèse, dem großen Außen-  
seiter. Mit Verve und aller gebote-  
nen Präzision stürzte sich das  
Ensemble in die wilden Schlag-  
zeugaktionen dieses Stückes, das  
wie kaum ein zweites seiner Art  
in Klang jenes Karl-Kraus-Wort  
umzusetzen scheint, daß es Auf-  
gabe der Kunst sei, Chaos in die  
Ordnung zu bringen und nicht  
umgekehrt.*

Freitag  
22. Oktober 1976  
21.00 Uhr

François-Bernard Mâche:  
„Maraé“  
Yoshihisa Taïra:  
„Hiérophonie V“  
Iannis Xenakis:  
„Persephassa“

Les Percussions de  
Strasbourg  
Jean Batigne  
Gabriel Bouchet  
Jean-Paul Finkbeiner  
Claude Ricou  
Georges van Gucht  
Olivier Dejours

François-Bernard Mâche:  
„Maraé“ für 6 Schlagzeuger  
und zwei Tonbandkanäle  
erweitert die 1969 durch „Rituel  
d'oubli“ begonnene Forschungs-  
arbeit, die u. a. durch „Korwar“  
und „Naluan“ gewissermaßen  
abgesteckt war. Es handelt sich  
um Werke, in denen rohe Klänge  
aufgenommen und praktisch  
ohne Bearbeitung zusammen-  
gestellt von einer Instrumentation  
koloriert werden, die im wesent-  
lichen eine Umwandlung in  
strenge Gleichzeitigkeit mit  
ihrem Muster ist. Die herkömm-  
liche Grenze zwischen Natur und  
Kultur verliert somit viel von  
ihrer Bedeutung und wird mit-  
unter völlig ausgelöscht. In vor-  
hergehenden Werken wurden  
vor allem Klänge animalischen  
Ursprungs verwendet und die  
Höhen waren vorherrschend.  
Hier aber erscheinen Klänge mit  
komplexer harmonischer Struktur  
und interner rhythmischer Bele-  
bung. Das Schlagzeug schließt  
sogar Instrumente mit festge-  
setzten Tonhöhen aus.  
Das Wort „Maraé“, dem Poly-  
nesischen entnommen, bezeich-  
net eine Kultstätte und be-  
schwört noch dazu durch zu-  
fällige phonetische Ähnlichkeit  
das Meer. Das Werk, das dieses  
Art Einweihungstrip über Wind,  
Meer und Feuer. Maraé – ein  
Beitrag zur Offenbarung der  
Klänge.  
Das Werk ist den „Percussions  
de Strasbourg“ gewidmet.

Yoshihisa Taïra:  
„Hiérophonie V“ (1975 uraufge-  
führt beim Festival de Royan)  
Dazu der Komponist: Mein Ver-  
hältnis zur Welt beruht auf einer  
Begegnung mit der Unendlich-  
keit der Klänge, von denen  
einige mich stärker berühren als  
andere. Ich meine, man sollte  
diese Klänge der Welt zurück-  
erstaten wie den lebendigen  
Gesang eines Gebets. In dem  
vorliegenden Werk habe ich  
nicht unbedingt das Neue ge-  
sucht. Man könnte sich vorstellen,  
daß Geräte, die zum Schlagen  
dienen, zur selben Zeit entstan-  
den sind wie der Mensch. Die  
Tätigkeit des Schlagens ist die  
einfachste und ursprünglichste  
die es gibt. Sie ist eng mit der  
Bewegung des Körpers verbun-  
den. Dieses Werk, das mit der  
primitiven Tätigkeit von Schlag  
und Schrei beginnt, wird im  
zweiten Teil durch die Vernei-  
nung (Négation) derselben Tätig-  
keit fortgesetzt. Hier ist die  
Tätigkeit des Schlagens sehr  
eingeschränkt. – Könnte man  
in der ständigen Vibration der  
Instrumente nicht die Heiterkeit  
der Seele erkennen? Ab und zu  
vernimmt man ganz schwach die  
Trommeln des Volksfestes, als  
ob Menschen in großer Freude  
darüber wären, Instrumente  
selbst zu schlagen und somit das  
Lied des Lebensatems hörbar  
zu machen. Ebenso finden die  
6 Percussionisten ganz frei zum  
Atmen des Körpers zurück.  
Durch das wiederholte rhythmi-  
sche Ostinato habe ich auf meine  
Art die wahre Freude des Kör-  
pers zum Ausdruck bringen wol-  
len. Ich habe dieses Werk den  
„Percussions de Strasbourg“  
gewidmet, durch die ich bei den  
Proben unvergessene musikali-  
sche Erfahrungen gewann.

Iannis Xenakis  
geboren 1921 in Braila (Rumä-  
nien), absolvierte ein Technik-  
studium in Athen. 1947 über-  
siedelte er nach Paris. Bis 1960  
arbeitete er mit Le Corbusier  
zusammen und gestaltete die  
architektonische Planung des  
Philips-Pavillons im Rahmen der  
Brüsseler Weltausstellung (1958).  
Daneben trieb er Musikstudien  
bei Arthur Honegger, Darius Mil-  
haud, Olivier Messiaen und  
Hermann Scherchen. 1953 trat er  
zum ersten Mal als Komponist  
hervor.

„Persephassa“  
für 6 Schlagzeuger (1969)  
Dazu der Komponist:  
Persephassa: der archaische  
Name für Persephone oder Kore,  
Göttin der Wiedergeburt der  
Natur im Frühling und des  
Hades, daher Frau des Pluto.  
Personifizierung tellurischer  
Kräfte und Verwandlungen des  
Lebens, mit dem Kult des Adonis,  
Dionysos, der Koribanten und  
der Rea in Verbindung stehend,  
bei denen Tier- und Menschen-  
opfer noch geläufig waren. Wohl-  
gemerkt, das Schlagzeug spielte  
dabei eine bedeutsame Rolle,  
vermutlich wegen der telluri-  
schen und himmlischen Aktivi-  
täten (der Vater von Dionysos ist  
häufig der Gott, der die Regen-  
wolken sammelt: Zeus). Aber  
außer dieser magischen und  
kulturellen Herkunft des Schlag-  
zeugs, die mich dazu anregte,  
dem Stück diesen Titel zu geben,  
besteht noch ein anderer Grund,  
den ich hier als eine erst noch zu  
verifizierende Hypothese vor-  
bringen möchte: Seit der Antike  
ist die Etymologie von Perse-  
phone aufschlußreich und viel-  
gestaltig. Doch würde ich diesen  
Namen gern auf die Wurzeln  
Pers oder Pars zurückführen,  
wobei das Phassa oder Phatta  
einstweilen vernachlässigt würde.  
Der Persephassa-Kult gehört zur  
weitläufigeren Familie der weiter  
oben aufgezählten Gottheiten  
und diese haben ihre anatoli-  
schen, semitischen, persischen  
und hinduistischen Ursprünge  
im Indus (Dionysos). Dennoch  
kennt man auch den griechi-  
schen Mythos von Perseus, der  
als Urvater der Achemeniden-  
Könige galt. Sicherlich gibt es  
da Spuren des Brückenschlags  
oder archaischer Beziehungen  
zum persischen Zweig, der nach  
Europa vorstoßend den Bosporus  
überquerte und sich auch in  
der Ägäis ausbreitete. Meine  
Hypothese würde Persephassa  
mit dieser überaus alten Ab-  
stammung von den Persern in  
Verbindung bringen. Des weite-  
ren ist zu vermuten, daß der  
keltische Sagenkreis des Per-  
ceval oder Parsifal das persische  
Vordringen in den europäischen  
Westen anzeigt, das allerdings  
keine oder fast keine Spuren

hinterlassen hat. Und da mein Stück überdies in Persepolis entstand, das trotz seiner Zerstörung den kolossalen Knotenpunkt eines tausendjährigen Austauschs zunächst in der alten Geschichte, dann in der hellenistischen und römischen Periode, danach in der von Byzanz und der Moslems und schließlich in der Westeuropas bezeichnet, wollte ich unter dem abreviaturnhaften Titel „Persephassa“ alle diese Kraftlinien vereinigen.

Das Werk wertet aufs neue die Siebtheorie oder die logischen Funktionen der Modulklassen und ebenso die räumliche Kinetik des Klangs von Terretektor, Polytope und Nomos Gamma aus. Außerdem schlage ich neue Instrumente vor: die Simantras aus Holz oder Metall, die ich bereits in der Orestie verwendet habe und deren ursprüngliche Bedeutung sich in den Simandros der griechischen Klöster findet, wahre Brutstätten einer urchimlichen Rhythmik, die noch nicht durch Radio, Fernsehen oder Massentourismus zerstört wurde.

„Die Welt“

25. Oktober 1976

*Metas Abgesang: Nochmal kräftig auf die Pauke gehauen*

*Den Schlußton beim Metamusik-Festival, das drei Wochen lang den Rhythmus im weitesten Sinne zu seinem Generalthema erhoben hatte, bildeten die Klänge des Schlagzeugs. Noch einmal ließen „Les Percussions de Strasbourg“ eine geballte Ladung von Trommelschlägen, Paukentönen und allerlei Geräuschen durch die Nationalgalerie prasseln.*

*Von François-Bernard Mäche lernte man ein buntes Klanggemälde kennen. Der Exzentriker unter der jungen französischen Komponistengarde hat es als eine Art „Einweihungstrip über Wind, Meer und Feuer“ gedacht. Vernimmt man die sanft rauschenden Wasserfluten, die leise säuselnden Lüftchen und die knisternden Flammen – von 2 Tonbandkanälen sich unablässig ins Ohr drängend –, stellen sich allenthalbs Südsee-Assoziationen ein. Welchen Spaß es bereiten kann, gewaltigen Lärm zu machen, war an Yoshihisa Tairas „Hiérophonie V“ zu erleben. Gerassel und Gepoche auf den Instrumenten werden unter markigen Schreien der Spieler immer hitziger und explodieren schließlich in einem rasanten Schlußfurioso. Das macht, wie gesagt, Spaß. Den Ausführenden sehr, den Zuhörern weniger. Mit vehementem Lärm wurde die staunende Zuhörerschaft danach von allen Seiten eingekreist und eingekesselt. Yannis Xenakis' „Persephassa“ brach los. Eine wahre Orgie geschlagener Klänge und Geräusche, zugleich auch der Rausschmeißer dieses Festivals, das ganz zum Schluß nochmals mit allem Nachdruck auf sich aufmerksam machte.*

„Der Tagesspiegel“

23. Oktober 1976

*Die Veranstaltungsreihe hat volle drei Wochen gedauert, viel Idealismus des Teams um Bachauer gekostet und nicht nur Perlen zutage gefördert.*

*Trotzdem können die Festspiele GmbH, das Künstlerprogramm des DAAD und der RIAS als Mäzen-Sender mit der Ausstrahlung des Festivals für Berlin zufrieden sein. Es ist nicht mehr wegzudiskutieren. Fazit: das Metamusik-Festival Berlin '76 ist zu Ende, es lebe das nächste!*

**Statistik**

Sämtliche Metamusik-Festival-Konzerte wurden als Rundfunkmitschnitte dokumentiert und zum größten Teil über Programmaustausch an in- und ausländische Stationen zur einmaligen kostenfreien

Sendung innerhalb eines Jahres angeboten. Die folgende Zusammenstellung soll einen statistischen Überblick über die Rundfunkstationen geben, die bei RIAS Berlin Konzertschnitte angefordert haben.

	1974	1976
Inland:	3	8
europäisches Ausland:	11	13
außereuropäisches Ausland:	4	7
	18	28

Copyright:  
1977 Berliner Künstlerprogramm  
des DAAD  
Herausgeber:  
Berliner Künstlerprogramm  
des DAAD  
Redaktion:  
Hildegard Curth  
Fotos:  
Werner Bethsold (43)  
Irm Siering (5)  
Layout:  
Coco Ronkholz, Düsseldorf  
Herstellung:  
Buch- und Offsetdruck Thyssen  
Lithografie:  
Offset-Repro-Team  
Knepper  
Litho- und Klischeeanstalt  
Krefeld

Printed in Germany