

„Nicht nur Selbst-Verwirklichung: Gemeinschaftsverwirklichung“

JOHN CAGE

# JU[M]BLE

jugendensemble für neue musik  
bayern

Projekt 2023

## SPIELSGLAS

**Florian Appel** Dirigent/Musikalische Leitung

### Weilheim i.OB

11. Juni 2023, 19:30 Uhr

Stadttheater Weilheim i.OB, Theaterplatz 1, 82362 Weilheim

Eintritt frei – Kartenausgabe und Foyer geöffnet ab 18:30 Uhr  
Reservierung (Angabe von Konzertdatum, Name und Personenanzahl)  
bis 10. Juni 2023 unter [jumble@tonkuenstler-muenchen.de](mailto:jumble@tonkuenstler-muenchen.de)  
Karten können auch bei der Veranstaltung noch vergeben werden.

Veranstalter: Tonkünstler München e. V. in Zusammenarbeit mit Kulturreferat der  
Landeshauptstadt München und dem Gymnasium Weilheim i.OB

### München

12. Juni 2023, 19:00 Uhr

Gasteig HP8 – Saal X, Hans-Preißinger-Str. 8, 81379 München

Eintritt frei – Kartenausgabe und Foyer geöffnet ab 18:00 Uhr  
Reservierung (Angabe von Konzertdatum, Name und Personenanzahl)  
bis 10. Juni 2023 unter [jumble@tonkuenstler-muenchen.de](mailto:jumble@tonkuenstler-muenchen.de)  
Karten können auch bei der Veranstaltung noch vergeben werden.

Veranstalter: Tonkünstler München e. V. in Zusammenarbeit mit Kulturreferat der  
Landeshauptstadt München

**Informationen:** [info@tonkuenstler-muenchen.de](mailto:info@tonkuenstler-muenchen.de) [www.tonkuenstler-muenchen.de](http://www.tonkuenstler-muenchen.de)

# PROGRAMM

## Projekt 2023 | SPIELSINGLAS

Spielsinglas – ein Objekt klingenden Reflektierens  
Menschliche Stimmen, Stimmen klingender Dinge, Geräte (instrumentum) – erhoben und verwoben  
Das Bestimmte im Unbestimmten, gesucht, ergriffen, geteilt  
Unbestimmt gestimmt, verstimmt, umgestimmt?

Mit Ruppert ins weiße Gebirge

Mit Sciarrino zu Gesualdos Madrigalen und ...

Mit Cage zueinander gesungen, gegenüber gesetzt, nebeneinander gestellt, mit(ohne)einander geklopft, gespielt, getanzt

### Salvatore Sciarrino (\*1947)

## Le voci sottovetro (1998)

für Mezzosopran, Bassflöte, Englischhorn, Bassklarinette, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello

- (1) Gagliarda del Principe di Venosa, per otto strumenti
- (2) Tu m'uccidi, o crudele [V Libro], per voce e otto strumenti
- (3) Canzon francese del Principe, per sei strumenti
- (4) Moro, lasso [VI Libro], per voce e otto strumenti

### Anton Ruppert (1936 – 2020)

## Schneegebirge (2001)

Fassung für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Gitarre, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass

Pause

### John Cage (1912 – 1992)

## Living Room Music (1940)

für Schlagzeug- und Sprech-Quartett mit oder ohne ein instrumentales Solo mit Schlagzeug-Trio  
(bzw. vierstimmig für variables Ensemble)

- (1) To Begin
- (2) Story (Once upon a time the world was round and you could go on it around and around. Gertrud Stein)
- (3) Melody
- (4) End

### John Cage

## Song Books (1970)

für ein\*e oder mehrere Spieler\*innen

Jedes Solo gehört zu einer von vier Kategorien:

Lied, Lied mit Benutzung von Elektronik, Theater, Theater mit Benutzung von Elektronik

## MITWIRKENDE



Foto: Ssirus W. Palczad

- Madelaine Schwer** | Sopran  
**Gundula Goecke** | Mezzosopran  
**N. N.** | Flöte, Bassflöte  
**Tabea Ostler** | Oboe, Englischhorn  
**Felix Wu** | Klarinette, Bassklarinette  
**Elias Huth** | Fagott  
**Timur Eke** | Percussion  
**Simon Weckler** | Percussion  
**Jorid Vosberg** | Gitarre  
**Adrian Kleemann** | Klavier  
**James Solice** | Klavier  
**Sophia Thumm** | Violine  
**Jakob Höink** | Violine  
**Marc Hu** | Viola  
**Lysander Francescatti** | Violoncello  
**N. N.** | Kontrabass  
**Moritz Heigl** | Technik  
**Jakob Höink** | Technik
- Florian Appel** | Dirigent/Musikalische Leitung  
**Johannes X. Schachtner** | Künstlerische Leitung

jugendensemble für neue musik bayern

**JU**[MB]LE

JU[MB]LE – Jugendensemble für Neue Musik Bayern wurde 2015 in München gegründet und bringt junge, besonders begabte Nachwuchsmusiker\*innen aus Bayern im Alter von 13 bis 23 Jahren in Probenphasen in Kontakt mit hochkarätigen Dozent\*innen, Komponist\*innen und Solist\*innen und erarbeitet gemeinsam mit ihnen Konzertprogramme, bisher u. a. mit der Sängerin Salome Kammer oder dem Komponisten Detlev Glanert. Das Repertoire von JU[MB]LE umfasst Werke renommierter Komponist\*innen des 20. und 21. Jahrhunderts, Kompositionen von Nachwuchskünstler\*innen sowie von JU[MB]LE seit seiner Gründung regelmäßig in Auftrag gegebene Kompositionen für seine ungewöhnlichen (Gesamt-)Besetzungen, bisher von Jan Müller-Wieland, Stefan Schulzki und Birke Bertelsmeier. JU[MB]LE präsentiert sich in Sinfonietta-Besetzung, aber auch in kleineren kammermusikalischen Formationen. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Johannes X. Schachtner, Gastdirigent des Projekts 2023 ist Florian Appel.

Das Projekt 2023 findet in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München, dem Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Gymnasium Weilheim i.OB statt.

JU[MB]LE steht unter der Trägerschaft des Vereins Tonkünstler München e.V.

Zu den Förderern gehören der Bayerische Musikrat, der Bayerische Rundfunk, das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, die Hochschule für Musik und Theater München, das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Regionalausschuss München Jugend musiziert, der Tonkünstlerverband Bayern e.V., der Verband Bayerischer Schulmusiker e.V. sowie der Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V.



# Florian Appel

Florian Appel wurde 1974 in München geboren und studierte dort zunächst Philosophie, später Dirigieren und Liedgestaltung.

Künstlerische Arbeiten verbinden den Acteur musicale mit: MusikTheaterWerkstatt Frankfurt, Deutsche Oper am Rhein, Oper Leipzig, Vlaamse Opera Antwerpen, Festspielhaus Neuschwanstein Füssen, Stadttheater Bern, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Théâtres de la Ville de Luxembourg, Theater Osnabrück, Stadttheater Bremerhaven, Deutsches Theater Berlin, Pasinger Fabrik München, Kammerorchester Weilheim.

# Anton Ruppert



Anton Ruppert wurde am 7. Juli 1936 in Hinterkotten im Bezirk Plan des damaligen Sudetenlands geboren.

Nach der Ausweisung und Übersiedelung 1946 in die Nähe von Mühldorf erhielt er ersten Klavierunterricht. Im Zuge dessen begann er mit Selbststudien in Harmonielehre und Kontrapunkt. Umgezogen nach Wasserburg besuchte Ruppert die Schule in Rosenheim und erhielt dort Unterricht in Musiktheorie.

Von 1954 bis 1958 studierte er zunächst Komposition, später dann Dirigieren an der Staatlichen Hochschule für Musik in München. Nach Stationen als Repetitor in Bremen und Kaiserslautern holte ihn Joseph Keilberth 1961 als Solorepetitor an die Bayerische Staatsoper nach München. Während dieser Zeit war er Mitglied des Münchner Ensembles Musik unserer Zeit. Zahlreiche seiner damaligen Kammermusikwerke wurden von diesem Ensemble gespielt und uraufgeführt. Weitere Aufführungen fanden im Rahmen des Studios für Neue Musik des Tonkünstler München e.V., im Bayerischen Rundfunk, bei den Münchner Studiokonzerten der musica viva, sowie bei verschiede-

nen Tonkünstlerfesten statt (u. a. Messiaen-Tage in München, Festival de La Rochelle in Frankreich, Institut für Neue Musik in Freiburg).

1978 erhielt Ruppert den Förderpreis der Stadt München. 1994 war er zum internationalen Festival für Neue Musik nach Kiew eingeladen. Zahlreiche Solist\*innen und Ensembles setzen sich für seine Musik ein.

Anton Ruppert starb am 10. Dezember 2020 in München.

## Schneegebirge (2001)

Fassung für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Gitarre, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass

# Anton Ruppert und Florian Appel im Gespräch

(Januar 2004)

**Florian Appel** Was interessiert Sie allgemein am konzertierenden Prozess?

**Anton Ruppert** Zuerst möchte ich sagen, dass in meinem Stück das konzertierende Klavier nicht im Vordergrund steht. Der Dualismus Individuum/Masse erscheint mir heute als schale Gebärde und ist in der Form, wie er beispielsweise in den Solokonzerten Beethovens, die ich sehr schätze, verwirklicht wurde, heute nicht mehr zu leisten. Am Konzertieren interessiert mich deshalb, Räume zu schaffen, in denen die Mitwirkenden einander Platz machen und so auf Koexistenz hinarbeiten.

**FA** In welcher Form arbeiten Sie in „Schneegebirge“ mit dem Moment des Konzertierens?

**AR** In „Schneegebirge“ konzertieren zwei Gruppen. Im Prinzip eine vokale und eine instrumentale, wobei der vokalen Seite das Klavier zugeordnet ist (in rechter Korrepetitorenweise) und dem Streichapparat auf der anderen Seite die Gitarre entspricht. Das führt im Prinzip zu zwei Farben in einer Art Gruppen-Konzert – vielleicht im Sinne des „concerto grosso“.

**FA** In welchem Verhältnis agieren beide Gruppen zueinander?

**AR** Sie agieren eigentlich sehr punktuell. Die korrespondierenden Elemente bildet seltener die Gruppe aus, also vokal/instrumental, als vielmehr je die einzelnen Gruppenglieder untereinander. Zu beobachten ist ein Signalisieren von einer Seite auf die andere hin. Am Schluss wird es dann ein bisschen globaler. Da gibt es auch ein Bild Gruppe gegen Gruppe.

**FA** In welchem Bezug steht das Volkslied vom Schneegebirge zu ihrem Werk und welche Funktion übernimmt es im musikalischen Verlauf?

**AR** Das Volkslied an sich, als Ganzes, spielt hier gar keine Rolle. Mein erster Einfall war ein „weißer“ Akkord d, h, g, e, der sich auftürmt und die Assoziation eines weißen Gebirges, eines Schneegebirges, weckt. So fiel mir das Lied ein. Nun liebe ich es nicht, etwas bereits Vorhandenes zu zitieren. Es schafft so diesen Aha-Effekt, und wenn man das vorher schon weiß, dann wartet man nur den ganzen Abend darauf und alles andere verliert an Konzentration. Das ist auch das Problem der Vokalsymphonie, beispielsweise der Zweiten Mahler oder der Neunten von Beethoven. Die ersten Sätze sitzen wir ab, um endlich „Freude, schöner Götterfunken“ zu hören. Das bedeutet eine Degradierung des Bekannten zum Highlight. Das nun wollte ich vermeiden. Irgendetwas aber wollte ich mit dem Lied machen. So habe ich mir überlegt, es einfach neu zu komponieren, habe also nur den Text genommen und eine neue musikalische Gewandung erfunden. Das Lied kommt am Schluss vor, wird aber musikalisch im Sinne des Volksliedes in keiner Weise zitiert. Freilich kann es nun auch hier passieren, dass, wenn man das Stück öfter hört (was wahrscheinlich nicht der Fall sein wird), man auch da schon darauf wartet, dass endlich der Text einsetzt.

**FA** Die großformale Anlage lässt sich in zwei Teile gliedern. Im ersten verzichten Sie auf Text. Welche Rolle weisen Sie hier den Sängern zu und in welcher Form bildet diese rein musikalische Textur eine Art Vorbereitung zum zweiten, textunterlegten Teil?

## KOMPONISTEN

**AR** Die Vokalisten singen zu Beginn Laute, die nach einem gewissen phonetischen Plan erstellt sind, welche permutierend ablaufen. Ich glaube nicht, dass dieser erste Teil einen hinführenden Charakter besitzt. Es ist ganz einfach der Punkt erreicht, wo es genug ist und der Text einsetzen kann. Das geschieht völlig abrupt. Alles rührt her aus dem zuvor beschriebenen „Weißklang“, welcher nach und nach „angeschwärzt“ wird, was sich in beiden Gruppen abspielt.

**FA** An einer Stelle verliert sich das im Ganzen übersichtliche Metrum (im Prinzip 2/4, dann 4/4), bricht ab und gibt den Raum frei für eine Art Kadenz des Sopran. Was hat Sie dazu bewogen?

**AR** Kadenzen haben für mich zumeist etwas Befreiendes, einen Moment mal locker lassen. Ich möchte an sich für mich, obwohl es musikologisch eher unsinnig ist, den Einsatz der Becken, welche die Vokalisten schlagen, als Kadenz betrachten. Das ist Befreiung, Lockerlassen. Die schlagen da nur Viertel. In Anbetracht der filigranen Rhythmik bis dahin erscheinen sie als Pfundsnoten. Das ist ein Gang ins Freie.

**FA** In ganz schlichten Vierteln endet ja auch das Stück.

**AR** Ja, das ist beabsichtigt. Dabei kristallisiert sich aus den entstandenen Trübungen wieder der ursprüngliche Akkord heraus, wobei seine Spitze übrig bleibt (mit ganz kleiner Resttrübung durch das „es“). Aber noch einmal zu der eben angesprochenen Sopranstelle, warum da so eine Art Kadenz passiert (ich sage das mal vorsichtig und bitte das nicht negativ zu werten): weil ich letztlich doch ein Oberstimmenkomponist bin! Und gerade vor dem Hintergrund all der Tüfteleien rundherum will ich das einmal freimütig bekennen ...

**FA** In welchem Verhältnis steht die notierte Gestalt zur erklingenden? Dabei frage ich besonders vor dem Hintergrund Ihrer hochdifferenzierten Rhythmik und einiger Stellen, bei denen das Auge mit Sicherheit mehr erschaut als das Ohr erlauscht.

**AR** Das ist wahrscheinlich meinem kompositorischen Ehrgeiz geschuldet, auch nicht so klar hörbare Ereignisse manchmal sogar Unhörbares – für mich genau ausnotieren zu wollen. In Mozarts „Don Giovanni“ finden wir ein ähnliches Beispiel: Wenn Leporello sich mit seinen „Pst! Pst!“ Aufmerksamkeit bei den Masken verschafft, um sie zum Tanze zu laden, so notiert Mozart diese Zischlaute selbstverständlich auf Tonhöhe, ihrem musikalischen Kontext entsprechend. Niemand wäre bislang allerdings auf die Idee gekommen, diese „Pst!“ tatsächlich stimmhaft auszuführen. Der Komponist freilich schreibt alles zugehörig zum Material, obwohl er auch in den luftleeren Raum hätte malen können. Wie’s dann rüberkommt – das ist eine andere Frage. Man könnte es sich natürlich leicht machen und nur mehr in den luftleeren Raum schreiben. Dann bräuchte man gar kein Notenpapier mehr. Das möchte ich sowie so bald mal machen!

**FA** Was erhoffen Sie sich vom Hörer Ihres „Schneegebirges“?

**AR** Das ist schwer zu beantworten, da ich nicht den Beethoven-Anspruch stellen kann, ich wolle mit „gelehrten“ Ohren gehört werden. Man sagt immer, als Komponist schenkt man der Menschheit etwas. Das tut man eigentlich nicht – kann es wahrscheinlich gar nicht. Ich glaube auch nicht daran, dass man die Menschheit mit Musik verändern kann. Aber hier, im konkreten Moment, gelingt es vielleicht, dem Zuhörer ein kleines Stück „Weißheit“, Unbelastetheit, Unangeschwärztheit zu hinterlassen.

*Wir haben für unsere aktuelle Aufführung die Singstimmen, die häufig sehr instrumental geführt sind (während die Instrumente mitunter durchaus vokale Anmutung entfalten) in Instrumentalstimmen übersetzt. Sopran wird zur Flöte, Alt zur Oboe, Tenor zur Klarinette und Bass zur Fagott. Anton Ruppert, der Zeit seines Lebens Theaterpragmatiker war, hätte unsere Entscheidung hoffentlich mitgetragen.*

# Salvatore Sciarrino



Der 1947 in Palermo geborene Komponist Salvatore Sciarrino begann im Alter von zwölf Jahren zu komponieren, seine kompositorische Ausbildung erfolgte überwiegend autodidaktisch. Seine autodidaktischen Studien vertiefte er später bei Antonio Titone und Turi Belfiore, sein erstes Werk wurde öffentlich 1962 bei der IV. Internationalen Woche Nuova Musica in Palermo aufgeführt. 1966 bis 1969 studierte er Musikgeschichte an der Universität Palermo, dann übersiedelte er nach Rom, wo er bei Franco Evangelisti an der Accademia di Santa Cecilia einen Kurs für elektronische Musik besuchte.

Sciarrino, der besonders für seine Kammermusik und seine Musiktheaterwerke bekannt ist, war drei Jahre lang als künstlerischer Leiter des Teatro Comunale in Bologna tätig und hat auch an den Konservatorien in Mailand, Perugia und Florenz sowie bei Fortbildungskursen gelehrt. Er komponierte für: Teatro alla Scala, RAI, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Biennale Venedig, Theater La Fenice in Venedig, Theater Carlo Felice in Genua, Fondazione Arena di Verona, Oper Stuttgart, Brüssel La Monnaie, Opernhaus Frankfurt, Amsterdam Concertgebouw, London Symphony Orchestra, Tokyo Suntory Hall. Außerdem komponierte er für folgende Festivals: Schwetzingen Festspiele, Donaueschinger Musiktage, Witten, Salzburg, New York, Wien Modern, Wiener Festwochen, Berliner Festspiele Musik, Holland Festival, Alborough, Festival d'Automne (Paris), Ultima (Oslo). Seine Diskographie zählt über 150 CDs, zudem ist er als Autor von Artikeln, Essays und Texten tätig.

Sciarrino, Mitglied der Akademie der Künste (Berlin) sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (München) und der Accademia di Santa Cecilia (Rom), hat viele Auszeichnungen gewonnen, darunter die jüngsten: Prince Pierre de Monaco (2003), Feltrinelli International Award (Premio Internazionale Feltrinelli) (2003), Salzburger Musikpreis (2006), Internationaler Kompositionspreis des Landes Salzburg, Frontiers of Knowledge Prize der spanischen BBVA Foundation (2011), A Life in Music Prize des Teatro La Fenice – Associazione Rubinstein in Venedig (2014), Goldener Löwe der Biennale in Venedig für sein Lebenswerk (2016).

## Le voci sottovetro

(1998)

für Mezzosopran, Bassflöte, Englischhorn, Bassklarinette, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello  
 (1) Gagliarda del Principe di Venosa, per otto strumenti  
 (2) Tu m'uccidi, o crudele [V Libro], per voce e otto strumenti  
 (3) Canzon francese del Principe, per sei strumenti  
 (4) Moro, lasso [VI Libro], per voce e otto strumenti



## KOMPONISTEN

Eines meiner letzten Werke, „Luci mie traditrici“ (Oh trügerische Augen mein), behandelt einen wenig bekannten Text aus dem 17. Jahrhundert, und zwar Cicogninis „Il tradimento per l'onore“ (Verrat aus Ehre). In diesem Text findet noch immer die Aufregung ihren Widerhall, die sich an der blutigen Affäre um Gesualdo da Venosa entzündet hatte [Gesualdo tötete seine Frau und deren Liebhaber]; mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Tat. Es war unvermeidlich, dass ich mich während der langen Entstehungszeit des Werks erneut mit der Musik dieses antiken Komponisten auseinandersetzen würde. Ich hatte auch vor, Musik Gesualdos in meiner Oper zu verwenden. So nannte ich dieses Werk unter Freunden nur „Gesualdo“. Dann erfuhr ich, dass auch [Alfred] Schnittke gerade an einem „Gesualdo“ komponierte. Daraufhin beschloss ich, alle Bezüge zu Gesualdo zu streichen und seine Musik durch die ebenso halluzinatorische Musik Claude Le Jeunes zu ersetzen.

Dennoch hat die Vertrautheit mit Gesualdo in verschiedener Weise Früchte getragen. Unter anderem entstand eine kurze Sammlung von Transkriptionen mit dem Titel „Le voci sottovetro“ (Die Stimmen hinter Glas) (1998). Worauf spielt der Titel „Le voci sottovetro“ an? Eine Stimme, Essenz des Lebens, in einer Flasche zu verschließen, mag an die Genien erinnern, die von Salomon eingesperrt und dann auf dem Grund des Meeres versenkt wurden. In der islamischen Phantasieliteratur wimmelt es von solcherlei Legenden. Ebenso kommt einem die barocke Vorliebe für alles Monströse und Spektakuläre in den Sinn, die sich u. a. im Interesse der Wissenschaften widerspiegelt, Körper zu sezieren, zu konservieren und auszustellen.

Und es stellt sich die Frage nach dem Madrigal selbst: Was denn wohl übrig bleiben mag von den alten Stimmen? Werden wir allein ihre luftige Transparenz wahrnehmen oder werden wir einen, wenn auch minimalen, materialen Rest entdecken können, der noch nicht aus der Vase verdunstet ist? Lassen Sie uns nun einige allgemeinere Überlegungen anstellen.

Es gibt Künstler, die herausragen, die den Lauf der Geschichte verändern und mehr riskieren (vor allem den Mut aufbringen, sie selbst zu sein) und

damit Autoren kommender Jahre bereits vorwegnehmen. Diese Phantasievollsten ragen heraus und bilden eine Art Familie, die trotz der Jahrhunderte, die sie trennen, eng miteinander verwandt und verbunden zu sein scheinen.

Gesualdo ist so ein Fall eines außergewöhnlich künstlerischen und raffinierten Autors. Für den gebildeten Hörer ist er von ganz besonderem Reiz. Seine Musik weckt eine Flut von Assoziationen, die ihn in Verbindung mit Komponisten modernerer Zeiten bringen. Wir können in Gesualdo die Extravaganzen von Vivaldi und Domenico Scarlatti, Schubert und dem späten Beethoven ebenso entdecken, wie den Duft der Spätromantik, des Jugendstils und des Expressionismus.

Abschließend ein paar Worte zu den Originalen und ihren Bearbeitungen.

„La Gagliarda del Principe di Venosa“ (Die Gagliarda des Prinzen von Venosa) ist angeblich für vier Bratschen geschrieben.

Von dem Madrigal „Tu m'uccidi, o crudele“ (Du tötetest mich, du grausamer Mensch) (Madrigal-Buch V, Nr. 17) ist nur wenig von dessen stimmlicher Präsenz übrig geblieben, ein paar zerrupfte Stimmfragmente, ein paar Schlüsselwörter.

Die „Canzon francese del Principe“ (Französisches Lied des Prinzen) war eigentlich für Laute und Cembalo gedacht. Aber gerade durch den Wechsel des instrumentalen Atems scheint mir die musikalische Substanz, die abwechselnde Periodik von Imitationen und Verzierungen, die unerhörten chromatischen Triller, in einem neuen Licht zu erscheinen.

„Moro, lasso, al mio duolo“ (Elend sterb ich an meinem Schmerz) (Madrigal-Buch VI, Nr. 17) wurde in ein lyrisches Geflecht aus Stimme und Instrumenten verwandelt.

Diese ausschweifenden Ausarbeitungen und ihre illusorischen Perspektiven mögen den Hörer überraschen, doch geht es nicht um den Überraschungseffekt; vielmehr entspringen sie der Gewissheit, dass Alte Musik sich verklären und im Kontakt mit dem modernen Geist eine neue Zeit erleben kann.

*Salvatore Sciarrino*

*(aus dem Italienischen von Florian Appel)*

# John Cage



John Cage wurde am 5. September 1912 in Los Angeles, Kalifornien, geboren und starb am 12. August 1992 in New York. Er studierte Geisteswissenschaften am Pomona College. Zu seinen Kompositionslehrern zählten Henry Cowell und Arnold Schönberg.

Cage war gewähltes Mitglied der National Academy und des Institute of Arts and Letters der USA und wurde sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Europa mit zahllosen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Er erhielt Kompositionsaufträge von den bedeutendsten Konzertveranstaltern der Welt und nahm bis zuletzt an vielen Veranstaltungen aktiv teil.

Die stimulierende Wirkung, die Cages Werk auf die Musik und Kunst des 20. Jahrhunderts ausübte, und die Folgen seines Schaffens können kaum ermessen, geschweige denn abschließend kritisch beurteilt werden. Unbestritten ist, dass die Entwicklungen in der Musik unserer Zeit ohne Berücksichtigung seiner Musik und seiner Ideen nicht verstanden werden können. Die Erfindung des präparierten Klaviers und seine Arbeit mit Schlaginstrumenten führten ihn zur Entdeckung und Erforschung einzigartiger und faszinierender Möglichkeiten, die zeitliche Dimension von Musik zu strukturieren. Er ist allgemein anerkannt als Initiator und führende Figur auf dem Gebiet der indeterminierten Komposition mit Hilfe von Zufallsoperationen. Diese kurzen Notizen mögen ergänzt werden durch ein Zitat von Arnold Schönberg, der über Cage gesagt hat, er sei ein „Erfinder des Schöpferischen“.

## Living Room Music (1940)

Living Room Music heißt übersetzt Wohnzimmermusik. Cage schrieb das Stück für Schlagzeug- und Sprech-Quartett. Die vier Spieler dürfen „jedweden Hausrat oder Gebäudeteile“ als Instrumente verwenden. Es ist folgende „Instrumentation“ empfohlen: 1. Spieler - Zeitschriften, 2. Spieler - Tisch, Holzmöbel, 3. Spieler - große Bücher, 4. Spieler - Fußboden, Wand etc. Im 2. Satz wird ein Gedicht von Gertrude Stein gesprochen. Im 3. Satz, „Melody“, erklingt eine Melodie, zu spielen auf einem beliebigen Instrument. Das Werk entstand ein Jahr, bevor Cage Professor für experimentelle Musik an der Chicago School of Design wurde. *Florian Appel*

## Song Books (1970)

Im Jahr 1970 erhielt John Cage den Auftrag, Lieder für Cathy Berberian und Simone Rist zu schreiben. Mithilfe des Yijing (dem berühmten chinesischen Orakelbuch), bestimmte er, dass er zwei Bücher zu 56 und 34 Liedern schreiben sollte. Welch gewagte Aufgabe, welch mutiges Ziel, neunzig neue Stücke für eine Solosängerin in nur drei Monaten zu schreiben. Cage schloss mit den beiden Liederbüchern an seine Reihe Solo for Voice 1 und 2 an,

die er 1958 begonnen hatte. So tragen diese Stücke offiziell die Titel Solos for Voice 3-92. 317 Manuskriptseiten umfasst die Sammlung. In ihrer Gestalt sind diese Stücke unglaublich vielfältig, ein Füllhorn musikalischer Erfindungen.

Die Heterogenität der Song Books resultiert aus der Methode, die Cage für die Konstruktion der neunzig Solos entwickelt hatte. Sie sollte ihm dabei helfen, die Herausforderung zu meistern, neunzig Solos in nur neunzig Tagen zu schreiben. Es entwickelte sich ein kompositorisches Abenteuer, rätselhaft und voller Geheimnisse.

Zur Formgewinnung stellte sich Cage bei der Komposition der einzelnen Solos jeweils drei Fragen:

- Ist das Solo relevant oder irrelevant zum übergeordneten Thema der Song Books? Das übergeordnete Thema lautet: „Wir verbinden Satie mit Thoreau“
- Um welche Art Solo handelt es sich? Song – Song mit Elektronik – Theater – Theater mit Elektronik
- Wie werde ich das Solo komponieren? Bereits benutzte Methode – Variation einer bereits benutzten Methode – komplett neue Methode

Die Song Books umfassen über fünfzig Kompositionsmethoden und weisen Stile aus verschiedensten Perioden der Cageschen Werkstatt auf. Einige Beispiele:

Aus den 40er Jahren greift Solo 49 die Instrumentation von Wonderful Widow of Eighteen Springs wieder auf (Klopfen auf geschlossenem Klavertablett). Die 50er Jahre sind mit Stücken vertreten, die Solo for Voice 1 (12, 13, 59, 66), Aria (52, 53) und Winter Music (45, 48) nachfolgen. Und aus den 60er Jahren stammen Versionen von o'oo" (8, 23, 28, 62, 63), Teile von Cheap Imitation (18, 30) und ähnliche Imitationen von Werken von Schubert (39) und Mozart (47).

Es gibt Soli, die mithilfe von Sternkarten verschiedene Arten von Soli erzeugen, darunter „Koloraturlieder“. In Solo 41 soll einfach dreimal eine Rückkopplung erzeugt werden. Verschiedene mikro-

tonale Melodien werden von Satie-Chorälen abgeleitet (85).

Solo 35 ist eines der am wenigsten für Cage charakteristischen Stücke. Die Musik ist konventionell notiert, rhythmisch quadratisch und melodisch auf einen Sechs-Ton-Bereich beschränkt. Der Text („Die beste Regierungsform ist gar keine Regierung“) paraphrasiert Thoreaus „Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat“. Cage wünscht, dass dieses Solo „in einem optimistischen Geist gesungen werden sollte, als ob Sie glauben, was Sie singen“ und weist darauf hin, „entweder die schwarze Flagge der Anarchie zu hissen oder die Fahne der ganzen Erde“.

Die theatralischen Soli der Song Books ähneln in nichts dem, was Cage zuvor geschrieben hatte. Eine ganze Gruppe von theatralischen Soli hat das Verlassen und Betreten des Aufführungsraums zum Inhalt. Das erste dieser Soli (32) zeigt einfach an, dass Ausführende den Raum verlassen und dann schnell zurückkehren soll. Spätere Varianten fordern, dass die Darsteller\*innen den Raum verlassen und wieder zurückkehren, indem sie irgendwo hinauf- oder hinuntersteigen, durch das Publikum gehen, Rad fahren oder den Kopf eines Tieres tragen.

Andere theatralische Soli beinhalten so einfache Handlungen wie Essen oder Trinken (36, 38, 46, 82, 89), das Aufsetzen eines Hutes (78), das Projizieren von Dias von Thoreau und Satie (81) und Schreibmaschine schreiben (15 und 69).

Die einzelnen Nummern der Song Books lassen sich auf keinen einheitlichen Begriff bringen. Altes und Neues, Bestimmtheit und Unbestimmtheit sind nebeneinandergestellt. Die theatralischen Teile des Stücks reichen vom Gewöhnlichen bis zum Unerklärlichen.

Nochmals Cage: „Die Song Books als Kunstwerk zu betrachten, ist fast unmöglich. Wer würde es wagen? Es ähnelt einem Bordell, nicht wahr?“

Dies ist keine Musik, zu der man sich hinsetzt und sie von Anfang bis Ende anhört. Es ist fraglich, ob man sich überhaupt hinsetzen sollte: Umherwandern und Erkunden ist eher angesagt. Beginnen Sie Ihre eigene Reise, stellen Sie Ihre eigenen Fragen, lassen Sie sich auf das Abenteuer ein.

*Florian Appel*

# Wir danken unseren Förderern & Partnern



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**

Bayerisches Staatsministerium für  
Wissenschaft und Kunst



STADTTHEATER WEILHEIM i.OB

**myt**

Hochschule  
für Musik und Theater  
München



Regionalwettbewerb  
**Jugend  
musiziert**  
MÜNCHEN



Bayerischer  
Musikrat

**vbs**

VERBAND  
BAYERISCHER  
SCHULMUSIKER

**VBSM** · Verband Bayerischer  
Sing- und Musikschulen e.V.



**BR**  
KLASSIK



TONKÜNSTLERVERBAND  
BAYERN E.V.



TONKÜNSTLER  
MÜNCHEN E.V.

**Bitte unterstützen Sie das Jugendensemble für Neue Musik Bayern.**

Nähere Informationen erhalten Sie unter [www.tonkuenstler-muenchen.de](http://www.tonkuenstler-muenchen.de)

**JU[MB]LE – Jugendensemble für Neue Musik Bayern**

c/o Tonkünstler München e. V.

Sandstraße 31, 80335 München

Telefon: 089 52055840

[info@tonkuenstler-muenchen.de](mailto:info@tonkuenstler-muenchen.de)

[www.tonkuenstler-muenchen.de](http://www.tonkuenstler-muenchen.de)