

BIRD GONG GAME

Grafische Partituren waren einst ein spektakuläres Novum der Avantgarde, verschwanden dann aber bald wieder etwas aus dem Blickfeld der Komponisten. Gerade im Grenzbereich zwischen komponierter und improvisierter Musik aber haben sie überlebt, wie das Beispiel von Barry Guy zeigt. Von Thomas Meyer



■ Musiknoten, Partituren sind Aufzeichnungen dessen, was zu erklingen hat bzw. erklingt. Sie sind Vorgabe und Nachlese, Orientierungspunkte nicht nur für Kritiker, sie sind ein erstes, wenn auch längst nicht einziges Kriterium dafür, ob eine komponierte Musik getreulich oder verfälscht erklingt, aber sie sind auch weitaus mehr: Zum Beispiel, wenn man ein Manuskript vor sich hat, Zeugnis des Kompositionsprozesses, Psychogramm; sie sind in der Reinschrift vielleicht auch Kalligraphie, ja Augenmusik. Die Idee, diesen visuellen Aspekt der Partitur hervorzuheben, ist wohl fast so alt wie das Aufzeichnen von Musik selber. Im späten 14. Jahrhundert etwa gestaltete der Franzose Baude Cordier sein Liebeslied "Belle, Bonne, Sage" in Herzform. Später wurden komplizierte Kanonformen auf

vertrackte grafische Weise dargestellt. Und Erik Saties "Sports et Divertissements" etwa verbinden auf poetische Weise Notation und Zeichnung.

■ Dennoch blieb solche Augenmusik ein hübscher Nebenaspekt der Musik. Erst mit dem Aufkommen der Aleatorik, die den Zufall einbezog und offene Formen anstrebte, erst in den frühen 1950er-Jahren, drang sie mit Macht wieder hervor, besonders im Umkreis der New York School um John Cage, Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff. Das vielleicht berühmteste Beispiel dafür ist die "Partitur" von Browns "December 1952": Kurze dünnere und dickere Striche sowie schwarze Vierecke, verteilt auf einer Seite. Das Bild gemahnt an Bilder von Piet Mondri-

an, ist aber eher von den Mobiles Alexander Calders beeinflusst, denn man kann die Seite unterschiedlich drehen. Earle Brown (1926–2002) gab kaum genauere Angaben dazu, wie das Blatt genau zu interpretieren sei und wie die Musik zu klingen habe. So machten sich die einen Interpreten daran, die grafischen Elemente genau mit dem Lineal zu vermessen und in eine normale Partitur zu übertragen; andere gestalteten sie frei, übertrugen aber den visuellen Charakter von Strichen und Klötzen in die Musik. Schliesslich gab es auch welche, die das Bild nur als Inspirationsquelle benutzten und völlig frei darüber zu improvisieren begannen, sodass kaum mehr eine Verbindung zum Visuellen plausibel schien. Wie auch immer: "December 1952" eröffnete auf einmal ein riesiges Feld für die Interaktion

zwischen Komposition, Interpretation und Improvisation. Und es machte Schule: Zahlreich sind die Grafiken jener Epoche. Der Pole Roman Haubenstock-Ramati entwarf labyrinthische Verläufe, der Italiener Sylvano Bussotti zauberhafte Notenblätter; in Cages "Variations I" werden transparente Blätter übereinandergelegt, sodass sich immer andere Bilder ergeben. Ja manchmal wurden auch musikunabhängige Gemälde "interpretiert".

FREIHEIT ODER EINSCHRÄNKUNG?

■ Dass solcher Befreiung und Freiheit auch Beliebigkeit, ja Scharlatanerie vorgeworfen wurde, versteht sich im Kontext einer hochdeterminierten, auktorial gebundenen Musik von selbst. Bald setzte eine gegenläufige Tendenz ein. Während sich in den wilden, umstürzlerischen 1960er-Jahren diese grafischen Partituren einer grossen Beliebtheit erfreuten, verschwanden sie mit den 1970ern auch wieder etwas im Hintergrund. Die Aleatorik hatte sich als Kompositionsweise eingeregelt, die Komponisten strebten andere Klangvaleurs an, Einfachheit und Emotion war wieder angesagt, und die wirklich frei Improvisierenden bedurften einer solchen grafischen Krücke nicht mehr, ja manchem mag sie gar hinderlich vorgekommen sein.

■ Was nämlich geschieht dabei? Die Aufmerksamkeit der Musizierenden in einer Gruppenimprovisation etwa wird vom reinen Aufeinanderhören wieder auf etwas Visuelles gelenkt. Der musikalische Fluss wird so veräussert, aus der Gruppe heraus auf ein Drittes, eben die (wenn auch sehr frei gehaltene) Grafik, hin. Dadurch wird er oft gehemmt, in Blöcke gespannt, strikturiert [sic]. Die Freiheit wird eingeschränkt. Was in dieser Formulierung pejorativ wirkt, kann aber genau auch das Ziel einer solchen Partitur sein: Durch die Strikturen werden Strukturen möglich, komponierte Spannungsverläufe. Damit kann man geschickt umgehen.

UND EINE WILDCARD FÜR DEN SOLISTEN ...

■ Der Kontrabassist und Komponist Barry Guy etwa nutzt diese Möglichkeiten immer wieder in seinen Stücken, zum Beispiel in "Bird Gong Game" für Solist(en) und Ensemble von 1992. Die Partituren bestehen aus mehreren Spielfeldern. Da gibt es konventionelle Abschnitte mit genau koordinierten Stimmen, die ein wenig an Strawinsky oder auch an Olivier Messiaen erinnern. Andere Partien sind freier gehalten. Daneben steht eine Mobile-Form, deren Ablauf offen ist. Hinzu kommen Solopassagen für die einzelnen Instrumente, ausnotiert oder auch als Wildcard offen gehalten. Im Zentrum jedoch steht eine grafische Partitur innerhalb der Partitur: ein Kreis mit unterschiedlichen Elementen: Dieser Moment – ein Gong ebenso in der visuellen wie in der klanglichen Erscheinung – ist in vielen, wenn auch nicht allen Interpretationen

von "Bird Gong Game" der Höhepunkt. So entsteht eine wiedererkennbare und doch offene Komposition.

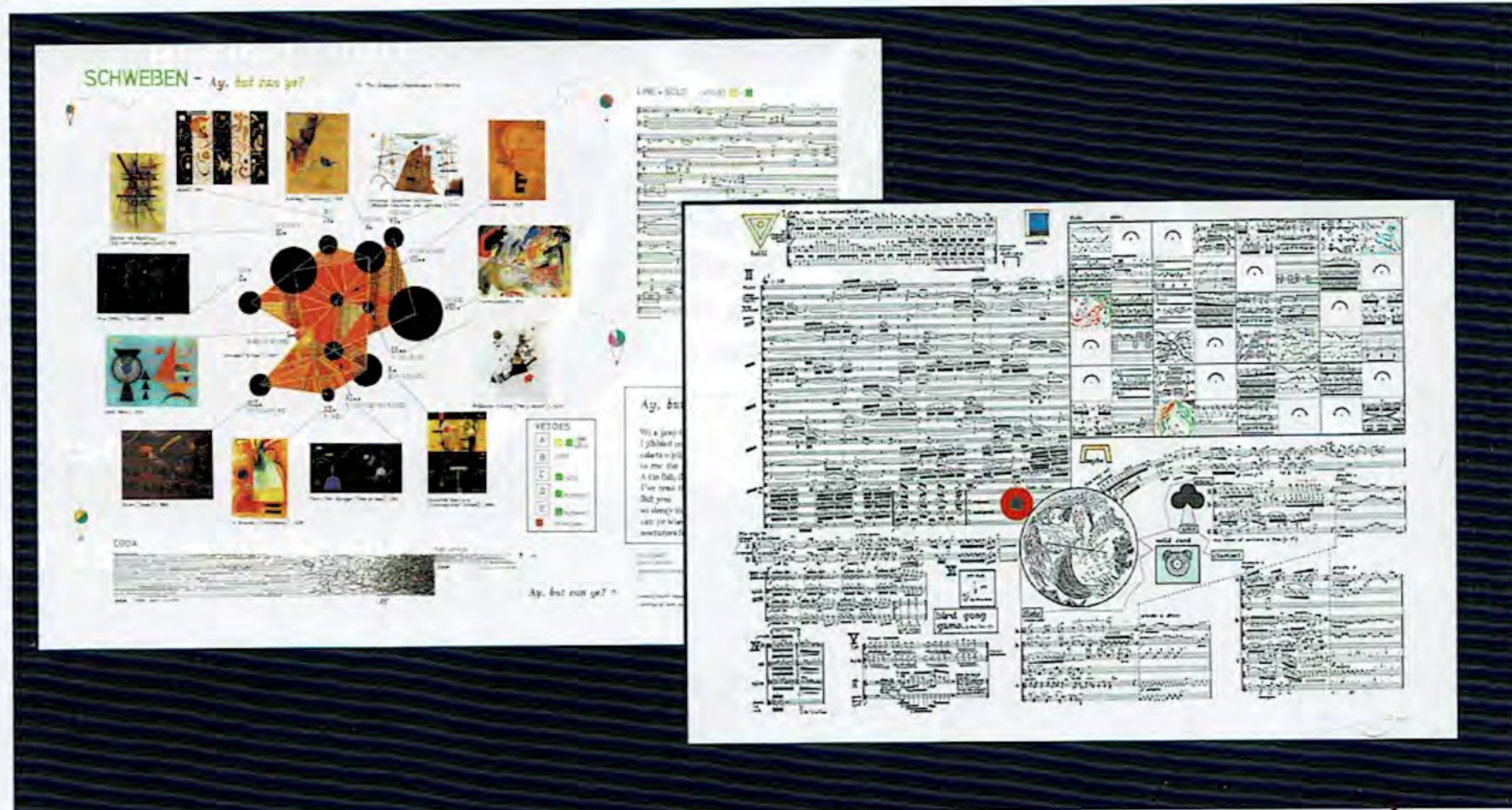
■ Es ist eine Musik zwischen den Stilen und Formen. Barry Guy kennt sich damit aus. Er war und ist ja nicht nur im Jazz, Free Jazz und in der frei improvisierten Musik unterwegs, sondern entdeckte auch früh seine Liebe zur Barockmusik. Monteverdi war eine Offenbarung für ihn, etwa die "Marienvesper". Er spielte in unterschiedlichen Ensembles wie Christopher Hogwoods Academy of Ancient Music mit, sammelte Erfahrungen mit originalen Instrumenten und der authentischen Aufführungspraxis. So tauchen in seinen Werken auch immer wieder Bezüge zur Alten Musik auf, zumal wenn seine Frau, die Barockgeigerin Maya Homburger, dabei mitwirkt. So hat Guy einige der wichtigen neuen musikalischen Tendenzen der letzten Jahrzehnte aktiv miterlebt. Daneben nämlich setzte er sich intensiv mit zeitgenössischer Musik auseinander, etwa mit der Musik von Iannis Xenakis, der selber grafische Konzepte entwickelte und architektonische Entwürfe in seine Stücke integrierte. Ihm fühlt sich Guy besonders nahe – kaum erstaunlich, denn er selber hat ein Architekturstudium absolviert, bevor er sich voll in die Musik stürzte. Notabene schafft Guy auch nicht ausschliesslich grafische Partituren. Andere Stücke sind in herkömmlicher Weise notiert, wenn auch die Improvisation darin meist eine starke Rolle spielt. Ein textgebundenes Stück wie zuletzt sein einstündiges Oratorium "Time Passing ...", eine grosse musikalische Zeitarchitektur, liesse sich mit seinen strukturgebenden Texten auch nur schwerlich in eine mobile, offene Form umsetzen. Solche Energieverläufe wollen genau organisiert sein.

■ Um seine Grafiken hingegen geht es hier vor allem, nicht nur weil sie wahre Kunstwerke sind, die man sich am liebsten an die Wand hängen würde, sondern weil sie auch etwas zum Klingen bringen. Das hängt zuallererst damit zusammen, dass Barry Guy sie für Musiker geschaffen hat, die er gut kennt. Schon seine ersten Kompositionen wie

"Ode" von 1970/71 entstanden für das London Jazz Composers Orchestra, in dem er selber mitspielte. In diesem Ensemble konnte er seine Konzepte und Partiturentwürfe schrittweise erproben – wofür er noch heute seinen Mitmusikern sehr dankbar ist. "Sie waren oft wahre Engel, wie sie schwierige Partituren von wagnerschen Proportionen entzifferten", sagt Guy im Gespräch. Manche hatten Derartiges noch nie zuvor gespielt, andere hätten lieber freier improvisiert, wieder andere mochten es nicht, wenn jemand dirigierte. Es galt gewiss auch Vorurteile abzubauen – oder besser: wegzuspielen. So entwickelte sich sein Komponieren. Mit wachsender Erfahrung gestaltete er die Partituren übersichtlicher und klarer les- und realisierbar. "Es ist nicht leicht, im einen Moment frei zu improvisieren und im nächsten eine komplexe Partitur wiederzugeben und wieder zurück – und das unter einem Dirigenten." Aber die musikalischen Ergebnisse aus jenen ersten Jahren, also den frühen 1970ern, überzeugen Guy heute immer noch.

EINE KOMPOSITION WIE EINE ARCHITEKTUR

■ "Wenn ich komponiere, habe ich jedes Gesicht vor mir, und ich kenne von jedem Mitmusiker seine Stärken und Schwächen. So kann ich mir in etwa vorstellen, wie er reagieren und spielen wird." Bei "Bird Gong Game" kannte er sie genau. Die kleinen Boxen der Mobile-Form: Das waren auch Mini-Portraits der einzelnen Musiker. "Die Partitur ist eine Art persönlicher Brief an die Musiker, eine Reaktion auf ihre Persönlichkeit, und sie reagieren wiederum auf die Partitur." So entsteht die Interaktion. Und wenn er einmal, wie etwa bei dem Auftragswerk "Mr. Babbage is Coming to Dinner" für das Aurora Orchestra, für ein fremdes Ensemble arbeitet, unterhält er sich zuvor mit den einzelnen Musikern und versucht sie so besser kennenzulernen. Das sind wichtige Voraussetzungen. "Wenn die Stücke später von anderen Musikern aufgeführt werden, klingen sie natürlich auch verschieden. Aber das ist okay. Es ist ein Wagnis." Schlechte Erfahrungen hat Barry Guy je-



NEUE MUSIK

denfalls nur selten gemacht. "Schliesslich haben die Ensembles ja Gründe, warum sie meine Stücke auswählen." Aber gerade wenn sie weitergereicht werden, ist eine nachvollziehbare Gestaltung der Partitur von Bedeutung, und da zeigt sich wohl auch wieder die Prägung Guys durch die Architektur. Er strebt eine formale Klarheit an, baut einen Klangraum auf, in dem die Musiker reagieren können. Ein Musikstück zu bauen sei nicht unähnlich wie bei einer Architektur. Man müsse wissen, wie es funktionieren soll, müsse ein Gefühl für die Struktur haben. Die mathematischen Prinzipien, die er dabei zuweilen verwendet, sind nicht so komplex wie in der seriellen Musik, sondern gleichen eher den grossformalen Proportionen des Goldenen Schnitts.

So schön diese grafischen Partituren nun aussehen, sie sind für die Musiker bestimmt. Barry Guy findet es nicht wichtig, dass auch das Publikum sie gesehen hat. "Wenn die Musik stark genug ist, braucht der Zuhörer die Partitur nicht zu kennen, weder wenn sie grafisch gestaltet noch wenn sie konventionell wie bei Beethoven gestaltet ist." In den frühen Zeiten der Avantgarde führte man grafische Stücke ja zuweilen zweimal hintereinander auf, um die möglichen Unterschiede aufzuzeigen, aber derlei ist hier kaum ausschlaggebend. "Das Einzige, was wir als Musiker machen können, ist rauszugehen, zu spielen und unser Bestes zu geben." Und dar-

an wächst eine Aufführung solcher Augenmusik schliesslich auch. "Wenn die Musiker die grafischen Partituren besser kennen, spielen sie vom Technischen und vom Timing her präziser, aber sie improvisieren auch freier, weil sie mit der Tonsprache vertraut sind. Da haben wir diese Dualität von Präzision und Freiheit gleichzeitig." Visuelle Partituren können neue Wege öffnen. Natürlich braucht Barry Guy dafür Musiker, die zu allem bereit sind und mit denen er, wie jetzt auch bei "The Blue Shroud", der neusten CD-Produktion, zu hören ist, in andere Bereiche und zu neuen Erfahrungen vordringen kann. "Es ist eine Reise, die nie endet." ■



BARRY GUY

The Blue Shroud
Blue Shroud Band

(Intakt 266/intaktrec.ch)



Die Gräuel des Krieges kann Kunst nicht darstellen, selbst ein Gemälde wie "Guernica" nicht, aber sie kann Stellung dazu beziehen und uns auffordern, Stellung zu beziehen. Das tut Picassos Bild, bis

heute. Als Colin Powell 2003 im UN-Hauptgebäude die Gründe zum Irak-Einmarsch erläuterte, wurde eine Reproduktion des Gemäldes mit einem blauen Vorhang verhüllt. Man befürchtete einen negativen Einfluss auf die Entscheidung. Das Fanal bleibt. In unserer Zeit, wo Guernica wieder an vielen Orten ist, gerade im Nahen Osten, greifen Künstler das Thema wieder auf, so der Komponist und Kontrabassist Barry Guy in seiner grossen, 70-minütigen Komposition "The Blue Shroud". Die Verführung bestünde, die Intensität des Bilds bloss durch eine zerstörerische Wildheit nachzustellen. Das ist durchaus Bestandteil dieses Stücks, für das Guy ein beeindruckendes internationales Ensemble zusammengefügt hat. Mit von der Partie sind unter anderem die Vokalistin Savina Yannatou, die Geigerin Maya Homburger, der Tubist Michel Godard oder die Perkussionisten Lucas Niggli und Ramón López. Solch heftige, virtuose, ja zuweilen auch aggressive Aktionen prägen also längere Strecken, aber dazwischen stehen ruhigere Passagen. Eingeworfen werden Fragmente aus barocken Stücken von Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Sebastian Bach; sie schaffen Inseln der Ruhe, geistliche Momente. Die irische Dichterin Kerry Hardie hat Texte beigesteuert, die das Bild Picassos in Worten reflektieren. Eine ungestüme, unmittelbare, erregte, weitgespannte, beunruhigende Musik ist so entstanden, gefasst in einer Klangarchitektur.

Thomas Meyer ■

www.barryguy.com

generations 16
international jazzfestival frauenfeld

1. bis 8. Oktober 2016

CONCERTS

Thierry Lang Trio

feat. Adrian Mears

Heiri Känzig

feat. Michael Zisman,
Franco Ambrosetti,
Matthieu Michel

Thomas Gansch All Star Big Band

Final Concert des Masterclass Workshops 2016

CLUBS

Stephan Plecher Trio

Joe Haider Jazz Trio

Johannes Herrlich Trio

feat. Roman Schwaller

Sandy Patton & Band

feat. Richard Oesterreicher

Pat Bianchi Organ Band

Thomas Gansch Hot Five

Jam Sessions mit Teilnehmenden des Masterclass Workshops



www.generations.ch