

Cage & Consequences

Julia H. Schröder
Volker Straebel
(Hg. / eds.)

SONDERDRUCK | OFFPRINT

wolke

Dieser Band dokumentiert die Beiträge des von den Herausgebern geleiteten Symposiums *John Cage und die Folgen / Cage & Consequences*, Berlin, 19. bis 21. März 2012.

Das Symposium fand im Haus der Berliner Festspiele statt und war eine Veranstaltung der Berliner Festspiele / MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Berlin – Fachgebiet Audiokommunikation, der Freien Universität Berlin – Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« und des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Das Symposium wurde gefördert aus Mitteln der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Die Publikation wurde ermöglicht durch die Berliner Festspiele / MaerzMusik, die Ernst von Siemens Musikstiftung und das Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Sie ist entstanden im Fachgebiet Audiokommunikation der Technischen Universität Berlin und im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der Freien Universität Berlin. Sie wurde auf Veranlassung des Sonderforschungsbereiches unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Originalausgabe

Wolke Verlag Hofheim, 2012

alle Rechte vorbehalten

© Herausgeber und Autoren, 2012

Englisches Lektorat: Andrew R. Noble, Gerhard Schultz (für Sonic Arts (Re) Union)

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Fotos von Rhoda Nathans (John Cage at Bank Street, New York, 1977),

courtesy of the John Cage Trust

ISBN 978-3-936000-79-5

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Grußwort: Matthias Osterwold 9

Introduction: Schröder and Straebel 11

CAGE LESEN | READING CAGE

Helga de la Motte-Haber
»Invade areas where nothing's definite« (John Cage).
Kunst jenseits des goldenen Rahmens 15

Sabine Sanio
Werk – Prozess – Situation. Zum Konzept ästhetischer Erfahrung bei John Cage . . . 23

Rolf Großmann
Medienreflexion in der Musik im Anschluss an John Cage. 35

Claus-Steffen Mahnkopf
Post – Mythos: Cage. 45

David W. Patterson
»Political« or »Social«? John Cage and the Remolding of Mao Tse-Tung. 51

David W. Bernstein
John Cage's *Music of Changes* and Its Genesis 67

Don Gillespie
John Cage and Walter Hinrichsen.
The Early Years with Edition Peters (1960–1969) 85

CAGE AUFFÜHREN | PERFORMING CAGE

Gordon Mumma John Cage and Live-Electronics	95
Volker Straebel The Studio as a Venue for Production and Performance: Cage's Early Tape Music	101
John Holzaepfel Tudor Performs Cage	111
Eberhard Blum Bemerkungen zur Arbeit mit Kompositionen von John Cage	125

KOMPONIEREN NACH CAGE | COMPOSING AFTER CAGE

Nicolas Collins Grazing the Buffet – the Musical Menu after Cage	135
Chris Mann <i>any questions</i>	143
Thomas Ahrend James Tenney: Form und Harmonik nach John Cage	147
Tomomi Adachi »John Cage Shock« in the 1960s in Japan and the Question of Orientalism	165
Bill Dietz Listening to MaerzMusik Listen to John Cage. Transcript of a Lecture Tutorial . . .	169
Peter Cusack No, It's Not All Music	179
Dieter Schnebel und Christian Wolff im Gespräch mit Volker Straebel und Julia H. Schröder Experimentelle und visuelle Musik nach John Cage	183
William Engelen A Happy Conjuncture	193

CAGE UND DIE KÜNSTE | CAGE AND THE ARTS

Gabriele Knapstein

»Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang.« George Brecht und John Cage . . . 199

Dieter Daniels

Silence Expanded: The Legacy of *4'33"* 213

Wulf Herzogenrath

John Cage als Bildender Künstler 225

Julia H. Schröder

Extended Interdependencies: Cage's Sound Sculpture, his *FOUR*³,
and Cunningham's Dance *Beach Birds* 233

Hans-Friedrich Bormann

Cages Stimme hören. Ein Versuch 243

Brandon LaBelle

The Uses of Cage – Walks, Silences, Scores and Other Acts of De-Centering 249

PODIUMSDISKUSSION | PANEL DISCUSSION

Robert Ashley, David Behrman, Gordon Mumma, Alvin Lucier,
and Christian Wolff with Matthias Osterwold and Volker Straebel

Sonic Arts (Re) Union 259

Biographies | Kurzbiografien 273

Abstracts | Zusammenfassungen 279

James Tenney: Form und Harmonik nach John Cage

Thomas Ahrend

I'm interested in a form that as soon as you've heard a couple of minutes of it, you get a pretty good idea of what you're going to hear later. So you can sit back and relax and get inside the sound. (James Tenney, 2006)

I.

James Tenney hat den Einfluss, den John Cage auf ihn hatte,¹ häufig auch selbst explizit formuliert und thematisiert. Allerdings wäre das Bild Tenneys als ein Komponist in der Cage-Nachfolge stark verkürzend. Ebenso gut ließe er sich als ein Komponist in der Nachfolge von Edgard Varèse, Carl Ruggles oder Harry Partch (die teilweise auch seine Lehrer waren) und vielen anderen bezeichnen. Tenney war ein Komponist, der die – nicht auf den Einfluss einer Person zu reduzierende – historische Bedingtheit seiner eigenen Musik stets intensiv reflektiert und in seine Kompositionen hat einfließen lassen. Eine Spur dieser Reflexionen findet sich in den zahlreichen Widmungen oder Namensanspielungen in außerordentlich vielen seiner Stücktitel. Die folgende Auswahl mag dies illustrieren:²

- Sonata for Ten Wind Instruments* (dedicated to Carl Ruggles) [1959]
- Ergodos I* (computer music recorded on magnetic tape) (for John Cage) [1963]
- Phases* (computer music recorded on magnetic tape) (for Edgard Varèse) [1963]
- Ergodos II* (computer music recorded on magnetic tape) (for John Cage) [1964]
- Quiet Fan for Erik Satie* [1970/71]
- Quintext* for string quartet and contrabass I–V: *Five Textures* [1972]:
 - Quintext I: *Some Recent Thoughts for Morton Feldman*
 - Quintext II: *Clouds for Iannis Xenakis*
 - Quintext III: *A Choir of Angels for Carl Ruggles*
 - Quintext IV: *Parabolas and Hyperbolas for Edgard Varèse*
 - Quintext V: *Spectra for Harry Partch*
- Three Pieces for Drum Quartet* [1974]:
 1. *Wake for Charles Ives*
 2. *Hocket for Henry Cowell*

1 Siehe zusammenfassend: Eric de Visser, »Continuing the Experimental Tradition...«, in: *Perspectives of New Music* 25/1–2 (1987), S. 490–492.

2 Für eine vollständige Übersicht und eingehendere Diskussion siehe: Bob Gilmore, »James Tenney and the Poetics of Homage«, in: *Contemporary Music Review* 27/1 (Februar 2008), S. 7–21.

3. *Crystal Canon for Edgard Varèse*
Spectral Canon for Conlon Nancarrow [1974]
Harmonium #1 (for Lou Harrison) [1976]
Harmonium #5 for string trio (for John Cage) [1978]
Chromatic Canon for two pianos (for Steve Reich) [1980]
deus ex machina for tam-tam player, tape-delay system [...] [1982]
- I. For Alvin Lucier
- II. For John Cage and David Tudor
- Cognate Canons* for string quartet and percussion (for Conlon Nancarrow) [1993]
Forms 1–4 for variable ensemble [1993]
Form 1 (in memoriam Edgard Varèse)
Form 2 (in memoriam John Cage)
Form 3 (in memoriam Stefan Wolpe)
Form 2 (in memoriam Morton Feldman)
- Ergodos III for two pianos (in memoriam John Cage)* [1994]
'Scend for Scelsi for chamber ensemble with alto saxophone [1996]
Diaphonic Toccata for piano and violin (for Ruth Crawford Seeger) [1997]
Seegersong #1 + #2 for clarinet/flute or bass clarinet / alto flute [1999]
(Fontana) MIX for SIX (Strings) (in memoriam John Cage) [2001]
Essay (after a sonata) for piano (with respect to the »Concord Sonata« by Charles Ives) [2003]

Neben diesen und weiteren Stücken mit Widmungen finden sich freilich auch viele Kompositionen, in denen der Bezug zu anderer Musik auch ohne eine Namensnennung gleichwohl deutlich wird: so etwa in der Tonbandkomposition *Collage #1* (»Blue Suede«) von 1961, in der eine bekannte Aufnahme von Elvis Presley als Klangmaterial verwendet wird, oder in den 1969 komponierten *Three Rags* für Klavier, die regelrechte Kopien von Ragtimes im Stil von Scott Joplin darstellen.

Die vielen Widmungen zeigen auch, dass Tenney offensichtlich hauptsächlich durch die amerikanische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geprägt ist oder eben auch: diese Prägung als seine Tradition inszeniert. Die einzigen europäischen Musiker in der oben gegebenen Auswahl (abgesehen von den beiden Amerikanern mit Migrationshintergrund: Varèse und Wolpe) sind Satie, Scelsi und Xenakis – also eher Außenseiter der üblichen europäischen Musikgeschichtsschreibung. (Die Idee einer Tradition der Außenseiter, von nonkonformistischen Querdenkern, von Mavericks,³ ist für Tenney offensichtlich eine attraktive – und in ihrer Betonung amerikanischer Komponisten auch selbstkritisch reflektierte – Vorstellung.⁴)

3 Siehe auch: Peter Garland, »James Tenney: American Maverick«, in: *Ear: Magazine of New Music*, 15/10 (1991), S. 30–36.

4 Siehe z. B. James Tenney, Frank J. Oteri (Interview): »Postcards from the Edge« (1. Juni 2005), in: <http://www.newmusicbox.org/articles/james-tenney-postcards-from-the-edge/>: »Although I have been most concerned with American composers, I was also very profoundly influenced by Schoenberg and Webern, and to a slightly

Die meisten Widmungskompositionen gelten allerdings John Cage, dessen vergleichsweise große Bedeutung für Tenney trotz der Vielfalt der Bezüge auch zu anderen Komponisten dadurch deutlich wird.

Eine der wichtigsten expliziten Äußerungen Tenneys zu Cage stellt der 1983 entstandene Aufsatz »John Cage and the Theory of Harmony« dar.⁵ An diesem Text zeigt sich allerdings auch, dass der Bezug zu Cage nicht einfach ein Einfluss ist, der zu einem erkennbaren, sich diesem Input reibungslos verdankenden Output führen würde, sondern dass Tenney »seinen« Cage durchaus gegen den Strich versteht. Denn eine »Theorie der Harmonik« hätte man – zumindest Anfang der 1980er Jahre – ausgerechnet mit Cage vermutlich nicht in Verbindung gebracht. Tenney kehrt in seinen Überlegungen die – in den bis zu diesem Zeitpunkt publizierten Texten Cages formulierte – Kritik an der Harmonik um bzw. interpretiert sie als Herausforderung für eine mögliche Theorie der Harmonik, bewahrt dabei aber Cages Idee einer Erweiterung des Musikbegriffs zum totalen Klangraum (»total sound space«), in dem alle Töne und Geräusche möglich sind und den sich die Rezipienten der Musik unabhängig von den (gegebenenfalls) vorhandenen Intentionen ihrer Urheber aneignen können.

»I believe that the work of John Cage, while posing the greatest conceivable challenge to any such effort [einer Theorie der Harmonik], yet contains many fertile seeds for theoretical development – some of them not only useful, but essential.

Such an assertion may come as a surprise to many – no doubt including Cage himself, since he has never shown any inclination to call himself a theorist, nor any interest in what he calls »harmony.«⁶

Tenneys theoretischer (und kompositorischer) Auseinandersetzung mit Harmonik seit den 1970er Jahren ging eine intensive Beschäftigung mit dem Thema Form voraus, bei der er insbesondere auf Ansätze der Gestalttheorie zurückgriff.⁷ Die differenzierte Darstellung dieser Theorien würde einen eigenen Beitrag erfordern. Gleichwohl ließen sich Tenneys theoretische Versuche zu Form und Harmonik auf ein gemeinsames Merkmal hin verkürzend zusammenfassen: Es geht um die Beschreibung einer Mehrschichtigkeit oder Multidimensionalität der behandelten Phänomene.

lesser extent Satie. So it is mostly American and then, not German but Viennese, and then French. Ultimately I like to see a situation where we don't concern ourselves that much with nationality, with what culture this work came out of. This year I've been teaching a course on the American mavericks, and I keep thinking how I can design a course that just deals with all the music that I think is important. I don't care where it came from. | [Oteri:] Other countries have also produced »mavericks«. | [Tenney:] Absolutely. It's kind of a cowboy movie mentality; we have to go beyond that.«

5 James Tenney, »John Cage and the Theory of Harmony«, in: Peter Garland (Hg.), *The Music of James Tenney*, Santa Fe, NM 1984 (*Soundings* 13), S. 55–83. Wieder abgedruckt in und im Folgenden hier zitiert nach: Richard Kostelanetz (Hg.), *Writings about John Cage*, Ann Arbor 1993, S. 136–161.

6 Ebd., S. 138.

7 Siehe: James Tenney, *META (+) HODOS. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (1961/64), in: ders., *META (+) HODOS and META Meta (+) Hodos*, Lebanon, NH 1988, S. 1–97); sowie ders., »Form«, in: John Vinton (Hg.), *Dictionary of Contemporary Music*, New York 1974, S. 242–247.

So ist erstens Form für Tenney keine Frage konventioneller Schemata, sondern ein substantielles Moment jeder Musik, das sich auf verschiedenen Ebenen (»hierarchical levels«) artikuliert (siehe Abbildung 1): von den Grundelementen (»elements«: jeder komponierte Ton hat bereits eine Form) über deren Konfigurationen (»clangs«, »sequences«) bis zur Gesamtform einer Komposition (»piece«). Die verschiedenen Ebenen einer Form weisen ihrerseits alle bestimmte formale Aspekte auf, nämlich:

- Struktur (»structure«: als Zusammensetzung der Konfigurationen aus Elementen der jeweils formal niedrigeren Ebene),
- Kontur (»shape«: als Gestalt, Gestus oder auch Prozess der Konfigurationen) und
- Zustand (»state«: als statistisch beschreibbare Beschaffenheit der Konfigurationen hinsichtlich bestimmter Parameter).

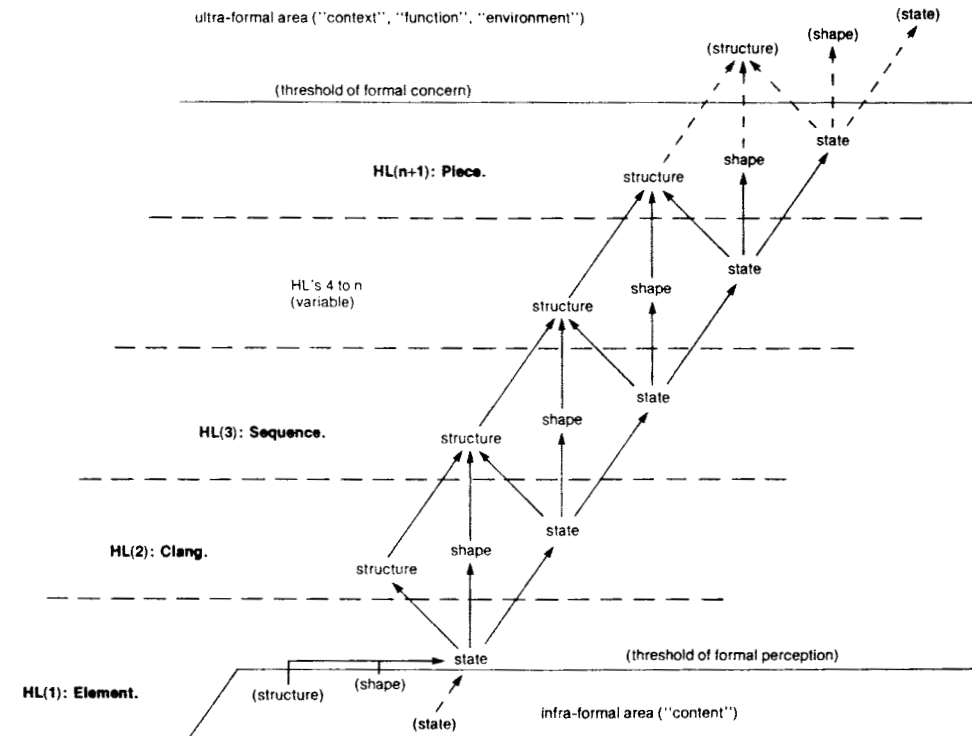


Abbildung 1: Beziehungen zwischen den drei Aspekten der Form auf verschiedenen hierarchischen Ebenen (HLs).⁸ Used by permission of the James Tenney Estate

⁸ Aus: James Tenney, *META Meta (+) Hodos* (1975/77), in: ders., *META* ²1988, S. 99–116, 108 (siehe Fn. 7): »Figure 2. Relationships between the three aspects of form at several hierarchical levels (HLs)«.

Ähnlich ist auch zweitens Harmonik für Tenney – wie bereits angedeutet – keine Frage konventioneller, normativ zu verstehender Regeln, die erlaubte oder unerlaubte Fortschreitungen begründen, sondern die Beschreibung der möglichen Beziehungen aller denkbaren Töne (in allen denkbaren Stimmungen) zueinander in einem »harmonischem Raum«, der seinerseits eine Teilmenge des von Cage entworfenen totalen Klangraumes darstellt.

Dieses Interesse an Multidimensionalität ist auch in Tenneys kompositorischen Arbeiten zu erkennen. Mehrschichtigkeit ist aber auch ein Charakteristikum des hier untersuchten Rezeptionsverhältnisses selbst. Tenneys Cage-Rezeption weist (mindestens) folgende drei Ebenen auf:

1. Eine begriffliche oder konzeptuelle Ebene betrifft Tenneys – die Autonomie des rezipierenden Hörens betonende – Interpretation von Cages »erweiterten Musikbegriff«:

»I want to tell you what I think is Cage's historical role. In a sense this is a conclusion that I've come to after many years of his influence. [...] Somewhere [...] he wrote, »Sounds we hear are music.«⁹ If we take that as a definition and take it seriously, it implies a very radical redefinition of music [...]. There is no composer implicit in that definition. That is, the sounds in the forest – or on the street corner – may be music. And it's my sense that in that definition [...] Cage caused us to shift the attention, the focus, of the music-making enterprise from the mind and thoughts and emotions of the composer to the experience of the listener. I think this is a very profound shift.«¹⁰

Diese Ebene dürfte bei nahezu allen Kompositionen Tenneys seit Mitte der 1960er Jahre vorausgesetzt werden. Es ist freilich interessant, dass einige der möglichen radikaleren Konsequenzen dieses Musikbegriffs von Tenney in diesem Zitat zwar genannt werden (»the sounds in the forest – or on the street corner – may be music«), aber für das Klangmaterial der meisten seiner Stücke – mit der Ausnahme der in den 1960er Jahren entstandenen elektronischen Musik sind Tenneys nach 1970 komponierten Stücke in der Regel für traditionelle Instrumente geschrieben – keine Rolle gespielt hat.

2. Eine technische Ebene betrifft die Übernahme bestimmter technischer Verfahrensweisen von Cage. Dazu gehören die Verwendung von Zufallsoperationen zur Bestimmung verschiedener Parameter sowie die häufige Einbeziehung interpretatorischer Unbestimmtheit. Eine der wichtigsten Ideen entwickelt Tenney aus der formalen Analyse von Cages Musik, nämlich das Konzept einer »ergodischen Form« (»ergodic form«):

»I use this term (borrowed from thermodynamics) to mean *statistically homogeneous* at some hierarchical level of formal perception. [...] The relation between the ergodic form and Cage's later methods involving chance and/or indeterminacy is this: an ergodic form will always and inevitably be the result when the range of possibilities (with respect to the sound-elements in a piece, and their

9 Tenney bezieht sich vermutlich auf John Cage, »Afterword«, in: ders., *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown 1969, S. 163–167, 165: »Many doors are now open (they open according to where we give our attention). Once through, looking back, no wall or doors are seen. Why was anyone for so long closed in? Sounds one hears are music.«

10 Gordon Mumma, Allan Kaprow, James Tenney, Christian Wolff, Alvin Curran, Maryanne Amacher, »Cage's Influence. A Panel Discussion«, in: David Bernstein, Christopher Hatch (Hg.), *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago 2001, S. 167–189, hier S. 173.

characteristics) is given at the outset of the compositional process, and remains unchanged during the realization of the work.«¹¹

Tenney verwendet die Idee einer ergodischen Form selbst kompositorisch insbesondere in den Cage gewidmeten Stücken *Ergodos I*, *Ergodos II* und *Ergodos III* (siehe oben die Liste ausgewählter Widmungskompositionen) – auf die ich im Folgenden (auch aufgrund der schwierigen Quellenlage zu den beiden ersten, elektronischen Stücken) nicht näher eingehe.¹² Die – mit Zufallsoperationen bzw. stochastischen Mitteln herzustellende – ergodische Form teilt mit einigen anderen von Tenney häufig verwendeten traditionellen Formmodellen wie dem Kanon ihre Vorhersehbarkeit für den Hörer. Unter diesem Aspekt verbinden sich die konzeptuelle und technische Rezeptionsebene:

»Such a[n] [ergodic] form is quite unlike the dramatic and/or rhetorical forms we are accustomed to in most earlier music, and has been the cause of much of the negative response to Cage's music of the last thirty years. A different attitude is obviously required of the listener to be able to enjoy an ergodic piece – and it is perhaps ironic that it is an attitude which most people are able to adopt quite easily in situations outside the usual realm of art: (e. g., the sound of a forest).«¹³

3. Eine kontextuelle oder semantische Ebene schließlich geht über das Gehörte wieder hinaus und bindet die Musik in einen z. B. biographischen, theoretischen oder ästhetischen Kontext ein. Die Tatsache, *dass* so viele – auch die im Folgenden näher behandelten – Kompositionen überhaupt Widmungen tragen, gehört bereits in diesen Bereich.

Eine weitere Ebene des Rezeptionsverhältnisses zwischen den beiden Komponisten besteht nicht zuletzt auch darin, dass Tenney seinerseits einen Einfluss auf John Cage ausgeübt hat, der insbesondere in einigen der späteren Stücke als deutliche Hinwendung zu harmonischen Phänomenen erkennbar ist.¹⁴ (Cage soll übrigens 1989 auf die Frage, bei

11 Tenney, »John Cage«, S. 145 (siehe Fn. 5). Tenney entwickelt diesen Begriff zunächst als ein Beispiel von formalen Schlussbildungstypen (James Tenney, »Form«, S. 245 [siehe Fn. 7]): »The arbitrary stopping of a process, which might also be called reaching an extrinsic limit (e. g., the time allotted for a particular performance of a piece of indeterminate duration). The effect here is as though looking at a landscape through an open window: the perceptual boundaries are defined 'arbitrarily' by the window, rather than being inherent or 'intrinsic' to the process ('landscape') itself. Music that ends this way often begins this way also, and we might call this a 'windowed' form of closure (or *gestalt* boundary-definition in general). It is frequently found in Cage's music since 1951. [...] [This type] assumes the precedence of a relatively static or statistically homogenous condition, creating a 'flat' large-form shape that might be called *ergodic*, borrowing a term from mathematics meaning a process whose statistical properties as a whole are the same as the statistical properties of each part at the next lower hierarchical level.«

12 Zu *Ergodos I* und *Ergodos II* siehe: Larry Polansky, »The Early Works of James Tenney«, in: Peter Garland (Hg.), *The Music of James Tenney*, Santa Fe, NM 1984 (*Soundings* 13), S. 115–297, hier S. 166–168 und S. 169–171.

13 Tenney, »John Cage«, S. 145 f. (siehe Fn. 5). Siehe auch: Polansky, »The Early Works«, S. 124 (siehe Fn. 12): »Tenney has sometimes embraced *ergodic* and *canonical* forms, and in other cases has drawn the form directly from some pre-existing material. I think that this is his way, in a Cagean sense, of freeing the composer from the act of imposing a formal structure on sonic material, when in fact the composer has no interest in or reason for doing so.«

14 Siehe: Rob Haskins, »Notes on Cage, Harmony, and Analysis«, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (2003) [Online-Publikation: <http://www.fzwmw.de>], S. 66–81; sowie ders., »An Anarchic Society of Sounds«.

wem er studieren würde, wenn er jung wäre, geantwortet haben: »James Tenney«. ¹⁵⁾ Auf diese besondere Relation werde ich im Folgenden allerdings nicht eingehen, sondern versuchen, bestimmte Aspekte der verschiedenen Rezeptionsebenen (im engeren, d. h. von Cage auf Tenney weisenden Sinn) an zwei Cage gewidmeten Kompositionen zu illustrieren.

II.

Ausgangsidee von *Harmonium #5* für Streichtrio aus dem Jahre 1978 ist – wie in allen anderen Kompositionen der *Harmonia*-Reihe (*Harmonium #1–5* [1976–1980]) – eine Ton- bzw. Akkordfolge im Quintenzirkel. Die Akkorde selbst werden durch die Schichtung von Tönen gebildet, deren Partialton-Ordnungszahlen Primzahlen sind: also 2., 3., 5. usw. ¹⁶⁾ (Siehe Notenbeispiel 1: die jeweils ersten Töne bzw. Akkorde der mit römischen Ziffern bezeichneten Abschnitte.) Die Partialtöne artikulieren sich in dem in temperierter Stimmung notierten *Harmonium #5* als Näherungen an die reine Stimmung. In anderen Kompositionen – auch in anderen *Harmonia* – bestimmt Tenney die mikrotonalen Differenzen manchmal präziser z. B. mit der entsprechenden Abweichung der rein zu intonierenden Töne von der temperierten Stimmung in Cent. Die Akkordtöne werden (häufig auch mehrfach) auf die einzelnen Instrumente verteilt und von diesen in rhythmisch unterschiedlich strukturierten Arpeggio-Mustern gespielt: je nach Anzahl der zu spielenden Töne in einer Stimme z. B. in Achtelnoten, Achteltriolen, Sechzehntelnoten usw. In den Abschnitten I–V werden die Akkorde vom Einzelton ausgehend sukzessive aufgebaut, wobei durch das weitere Strukturmittel eines Kanons in der Quinte der Grundton des jeweils folgenden Abschnittes (im Sinne des Quintenzirkels) mit dem Einsatzton im Sinne des Kanons übereinstimmt: Einzelton e^2 (Abschnitt I), Quinte a^1/e^2 (Abschnitt II: Partialtöne

The Number Pieces of John Cage, Diss. Eastman School of Music, University of Rochester 2004.

15 Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York 1997, S. 167: »When John Cage, who studied with Schoenberg, was asked in 1989 whom he would study with if he were young today, he replied: ›James Tenney.« Siehe auch John Cage, »An Autobiographical Statement« (1991), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *John Cage, Writer. Previously uncollected Pieces*, New York 1993, S. 237–247, hier S. 247: »Harmony through a percussion composer, Edgard Varèse, is being brought to a new open-ended life by James Tenney. I called him last December after hearing his new work in Miami and said ›If this is harmony, I take back everything I've ever said; I'm all for it.« Cage bezieht sich hier auf die Uraufführung von Tenneys *Critical Band* 1988. (Siehe: Joseph Franklin, *Settling Scores. A Life in the Margins of American Music*, Santa Fe, NM 2006, S. 248 f.: »During the final dress rehearsal for *Critical Band* [...], I noticed someone standing in the aisle, head down, listening intently to the barely audible decay. It was John Cage. [...] As the sound faded John came over to me and asked what piece we were playing. ›A new work by James Tenney, I answered. ›It's titled *Critical Bands*. He smiled and looked up at the ensemble then back to me and said softly, ›That is the most beautiful piece of music I have ever heard. [...] Jim Tenney and John Cage had been conducting a long correspondence concerning their mutual interpretation or understanding of ›harmony‹ [...]. Following the successful performance of *Critical Band*, Jim and John renewed their correspondence. As Jim later told me [...] John's letter congratulated him ending with the words, ›If that's harmony, then I'm all for it.«)

16 Die folgende Analyse verdankt zahlreiche Beobachtungen: Polansky, »The Early Works«, S. 236–250 (siehe Fn. 12).

2. und 3.), Quinte + Terz (Abschnitt III: Partialtöne 2., 3. und 5.) usw. Die vollständigste Akkordform umfasst sechs Töne und erscheint zum ersten Mal in Abschnitt VI als 2., 3., 5., 7., 11. und 17. Partialton über F.

Der 13. Partialton wird ausgelassen. Möglicherweise weil die Differenz der reinen von der temperierten Stimmung bei diesem am größten ist: Der rein gestimmte Ton liegt ungefähr einen Viertelton zwischen der kleinen und der großen Sexte (zuzüglich der entsprechenden Oktavlage) über dem Grundton.¹⁷ Vielleicht erschien Tenney aber auch die Verwendung des 17. statt des 13. Partialtons aus strukturellen Gründen interessanter, weil sich dadurch eine zwei Dur-Dreiklänge im Tritonus-Abstand enthaltende Konfiguration ergibt (der sogenannte »Petruschka-Akkord«).¹⁸

Die Akkorde werden ab Abschnitt II durch Antizipation des im jeweils folgenden Abschnitt neu hinzutretenden Partialtons miteinander vermittelt, also moduliert: So erscheint im weiteren Verlauf von Abschnitt II der Ton fs^2 , der in Abschnitt III der neu hinzutretende 5. Partialton über D wird; der Ton f^2 in Abschnitt III antizipiert dann den 7. Partialton über G; usw. Die Antizipation erfolgt durch den kleinstmöglichen Intervallschritt, in der Regel Prime, kleine oder große Sekunde.

Im Fall von *Harmonium #5* ist die Fortschreitung in einem Quintenzirkel unvollständig und löst sich in einem arpeggierten Akkord von übereinandergeschichteten Quinten auf, nachdem zehn der zwölf chromatischen Stufen des Zirkels in Erscheinung traten (Abschnitt I–X: E–A–D–G–C–F–B–Es–As–Des). Die Artikulation der letzten regulären Stufe dieser Fortschreitung in Abschnitt X ist gleichzeitig die Auflösung der Kanonstruktur: Der Akkord über dem Ton Des im Violoncello steht außerhalb der kanonischen Beantwortung. (Diese würde eine Quintstransposition der Bratschen-Akkorde aus Abschnitt IX verlangen, also: $As/f/h/g^1$, dadurch aber die Fortschreitung im Quintenzirkel nicht gewährleisten.) Allerdings lassen sich die Quintenschichtungen im letzten XI. Abschnitt dann wieder teilweise als mögliche Partialtöne interpretieren, die über den nicht erklingenden, den Quintenzirkel mithin nur andeutungsweise vervollständigenden Grundtönen Fis und H liegen.

Der Bezug dieser – wie ich versucht habe zu beschreiben: in harmonischer Hinsicht sehr präzise gearbeiteten und kaum von Zufallsoperationen bestimmten – Komposition zu Cage ergibt sich auf der technischen Rezeptionsebene dadurch, dass Tenney hier eine mikro-makrokosmische rhythmische Struktur (»micro-macrocosmic rhythmic structure«) verwendet, wie sie sich bei Cage z. B. in der *First Construction* und zahlreichen anderen Kompositionen vor allem zwischen Ende der 1930er bis Ende der 1940er Jahre findet. In einer Komposition aus z. B. 11 Abschnitten besteht jeder dieser Abschnitte aus 11 Takten. Die 11 Takte eines Abschnittes unterteilen sich wiederum in z. B. 5 + 3 + 3 Takte und die 11 Abschnitte des gesamten Stückes in entsprechend 5 + 3 + 3 Takte. Mikro-

17 59 Cent unter der großen Sexte, d. h. eher wie eine kleine Sexte klingend. Allerdings weicht auch der 11. Partialton ähnlich signifikant von der temperierten Stimmung ab (49 Cent unter der übermäßigen Quarte).

18 Siehe auch: Polansky, »The Early Works«, S. 236 (siehe Fn. 12): »Tenney's idea seems to be one of an extended dominant, since in the Harmonia he tends to omit the 13th and 19th partials, basing the pieces on a chord that might be called an aug11 b9.«

5

5 Takte 3 3 II 5 3 3 III usw. IV V

VI Va Vc

mp < *p* < *mp* < *mf* < *f*

VI VII VIII

ff > *mp* << *f* > *mp* << *f* > *mp* <<

IX X XI

f *mp*

very gradual decrease

(Fis?) (H?)

Notenbeispiel 1: James Tenney, *Harmonium #5*, Akkordmaterial und rhythmische Struktur.
 © Sonic Art Editions. Used by permission of Smith Publications, 54 Lent Road, Sharon, VT 05065, USA

und Makrostruktur korrespondieren also in struktureller Hinsicht. Tenney beschreibt die rhythmische Struktur von *Harmonium #5* im Vorwort zur Partitur folgendermaßen:

»Harmonium #5 [...] has the rhythmic structure 5, 3, $1\frac{3}{4}$, $1\frac{1}{4}$ (expressed in number of measures $4/4$), or 20, 12, 7, 5 (in quarter notes). This structure is expressed at the next higher level, as well, as 5, 3, 3 (11-bar segments). The rhythmic structure at the larger level is articulated as follows: five 11-bar segments, during which the voices [des Kanons] enter, one by one, the dynamic increases from *p* to *f*, and the temporal density increases from very low through eighth-notes to groups of 2 + 3 + 4 per quarter-note; three 11-bar segments during which the dynamic levels and temporal density remain constant (the only changes in these parameters being in their distribution among the three voices); finally, three more 11-bar segments during which the dynamic levels and temporal density decrease again.«¹⁹

Die Entsprechung der mikro-makrokosmischen rhythmischen Struktur auf den verschiedenen Ebenen ist gemäß dieser Beschreibung nicht perfekt.²⁰ Auf der Taktebene gibt es eine vierteilige, auf der Abschnittsebene eine dreiteilige Struktur. In Abschnitt I findet sich zudem eine – von Tenney im Vorwort nicht erwähnte – Variante der Struktur auf der Taktebene, nämlich 5, 3, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Die beiden letzten Strukturteile ergeben aber auch hier insgesamt drei Takte, so dass sich diese dreiteilige Struktur von 5, 3, 3 Takten als strukturelle Korrespondenz zur Ebene der Gesamtstruktur des Stückes als 5, 3, 3 Abschnitte verstehen lässt. Der XI. Abschnitt lässt sich allerdings auch nicht auf diese dreiteilige Struktur beziehen, sondern bildet eine Struktur von 5, 5, 1 Takten.

Tenneys eigene Beschreibung der rhythmischen Struktur lässt sich unter dem Aspekt der Form und der Harmonik präzisieren. Auf der Taktebene fallen die oben erwähnten Modulationsschritte vom ersten Akkord eines Abschnitts zum ersten des folgenden in der Regel immer mit Zäsuren der rhythmischen Struktur zusammen. Auf der Abschnittsebene gruppieren sich die elf Abschnitte nicht nur – wie von Tenney beschrieben – durch unterschiedliche Dynamik und rhythmische Bewegungsdichte, sondern vor allem auch durch die Behandlung der Harmonik. Die durch die rhythmischen Figuren der Arpeggio-Muster erzeugte temporale Dichte (»temporal density«) sowie die Dynamik bleiben im VI.–VIII. Abschnitt konstant. Diese Aspekte können somit zwar – wie von Tenney beschrieben – als verbindende Elemente der drei Abschnitte auf der Ebene der Gesamtstruktur dienen, indem sie eben eine Differenz zur zunehmenden Dichte und Dynamik in den Abschnitten I–V ausbilden. Sie funktionieren aber nicht mehr als Unterscheidungsmerkmal der einzelnen Abschnitte untereinander innerhalb dieses zweiten großformalen Teils.

19 James Tenney, *Harmonium #5*, Baltimore 1991, S. [0].

20 Polansky stellt – wohl aufgrund dieser Unregelmäßigkeiten – die Überlegung an, ob die rhythmischen Strukturen nicht ein unbeabsichtigtes Ergebnis der Kanonstruktur sein könnten (»The Early Works«, S. 242 f. [siehe Fn. 12]): »[Harmonium] #5 [...] is dedicated to Cage, because, among other things, Tenney inadvertently perhaps invokes the famous 'square root' method [...] in its canonical structure.« Die explizite Benennung der rhythmischen Strukturen im Vorwort der Partitur lässt jedoch durchaus eine kompositorische Absicht vermuten. (Tenneys Vorwort stand Polansky zum Zeitpunkt der Abfassung seines Textes möglicherweise nicht zur Verfügung oder war vielleicht noch gar nicht formuliert: Die Partitur erschien erst 1991, Polanskys Text – in dem die vierteiligen Strukturen auf der Taktebene nicht genannt werden – bereits 1984.)

Dies leistet in den Abschnitten VI–VIII vor allem die Harmonik. Und sie erfüllt diese formale Funktion nicht nur, indem sie das Quint-Forschreitungsmodell der Abschnitte I–V einfach fortsetzt, sondern indem sie sich durch die Einführung von Akkordumkehrungen, bei denen der ›Grundton‹ bzw. 2. Partialton nicht mehr in jedem Fall der tiefste Ton ist (also durch eine weitere klanglich-harmonische Differenzierung), von den ersten fünf Abschnitten unterscheidet. Der erneute Eintritt des vollständigen Partialtonakkords in ›Grundstellung‹ am Anfang von Abschnitt IX (über As) markiert dann sowohl den Beginn eines neuen Abschnitts als auch einer neuen Abschnittsgruppe (IX–XI).

In den Abschnitten IX–XI löst sich – wie bereits beschrieben: neben der Quintenzirkelstruktur und der Kanonstruktur – dann das bisherige harmonische Material auf, im letzten XI. Abschnitt schließlich auch die rhythmische Struktur: zwei je fünf Takte lange Abschnitte und ein einzelner Takt, in dem die umfangreichste Quintenschichtung (von f bis h³) das Stück beschließt. Die Unterteilung des letzten Abschnitts in 5 + 5 + 1 Takte ist allerdings selbst eine rhythmische Struktur, die sich rückblickend ebenfalls auf das gesamte Stück projizieren lässt:

- 5 Abschnitte, in denen sich die Akkordbildung aufbaut (I–V)
- +
- 5 Abschnitte, in denen der Partialtonakkord vollständig erscheint (VI–X)
- +
- 1 Abschnitt, in dem die Quintenschichtung die Partialtonstruktur ablöst (XI).

Die Ersetzung der Partialtonstruktur als Prinzip der Akkordbildung durch die Quintenschichtung im XI. Abschnitt wird im X. Abschnitt durch die Hinzufügung der möglicherweise als 13. und 19. Partialton zu interpretierenden Quinten in der Violine (a^2/e^3) bereits antizipiert. Generell ist das Quintenintervall im gesamten Stück nicht nur bereits durch die Fortschreitung im Quintenzirkel von struktureller Bedeutung, sondern es ist auch in den den vollständigen Partialtonakkord einrahmenden Quinten zwischen 2. und 3. sowie 11. und 17. Partialton angelegt (siehe z. B. die untersten und obersten Tonpaare im ersten Klang von Abschnitt VI: F/c und h¹/fis²). Das Stück weist (neben der hier ausgeklammerten rhythmisch-metrischen Dimension) mehrere ineinander verschränkte Gestaltungsprinzipien auf, deren Zusammenspiel zu einer mehrschichtig-schillernden Form führt.

Die Verwendung der rhythmischen Struktur ist in diesem multidimensionalen Formkonzept nicht einfach nur eine äußerliche Referenz an John Cage, sondern lässt sich als Versuch des kompositorischen Nachweises verstehen, dass die strukturellen Grenzen einer solchen rhythmischen Struktur nicht nur durch eben rhythmische oder klangliche Differenzierungen, sondern auch durch Harmonik artikuliert werden können. Auf der kontextuellen Rezeptionsebene ist *Harmonium #5* eine kompositorische Vorwegnahme der Formulierung aus »John Cage and the Theory of Harmony«:

»Cage was right, of course, in emphasizing the fundamental importance of time and time-structure in music, but – as compelling and persuasive as this argument is – there is a serious flaw in it. On

the one hand, *all* music manifests some sort of temporal structure (including harmonically organized music; Beethoven), and on the other hand, neither Webern nor Satie nor Cage himself had ever managed to ›define‹ the successive parts of a composition purely ›by means of time lengths‹. Such time lengths – in order to be perceived as ›parts‹ – must be *articulated* by some other means, and these means may or not include the specifically ›harmonic‹ devices of cadence, modulation, etc.«²¹

III.

Die Vorworte zu den einzelnen *Forms 1–4* aus dem Jahr 1993 lauten nahezu identisch:

»For a mixed ensemble of woodwinds, brass, strings (bowed, plucked or struck), and pitched percussion – the more instruments the better, but no fewer than 16. The players are to be arranged in four groups – in front of, behind, to the left and to the right of the audience – in a way which maintains, as much as possible, an equal distribution of pitch-registers and timbres with respect to spatial location. Each player is equipped with a stopwatch. There is no conductor.

The score [von *Form 2*] consists of 51 time-segments or ›measures‹ of 20 seconds each,²² in which are notated varying sets of ›available pitches‹. Each player selects one after another of the pitches given for the current time-segment, in any order, but favouring pitches not then sounding in another instrument. Each tone should be preceded and followed by a rest, and sustained for one full bow or breath (on bowed-string and wind instruments), or until the tone has decayed to inaudibility (on piano, harp, guitar, vibraphone, etc.). [...]«²³

Das Tonmaterial der ›available pitches‹ aller vier *Forms* ist eine unvollständige oktatonische Skala von E bis h³, in der die Tonklasse cis fehlt. Die Skala ergibt sich – ähnlich wie die Akkorde in *Harmonium #5* – aus der skalermäßigen Anordnung von Tonklassen (in allen möglichen Oktavlagen), deren Partialton-Ordnungszahlen Primzahlen sind (bis zum 19. Partialton über einem virtuellen 1. Partialton E₁ und mit dem ausgelassenen 13. Partialton). Die in temperierter Stimmung notierten Töne sind wieder als Näherungen an eine reine Stimmung zu verstehen. Möglicherweise weicht auch hier wieder die – die oktatonische Skala vervollständigende – temperierte Tonklasse cis als Repräsentant des 13. Partialtons in einem für Tenney offenbar zu hohem Maße von der reinen Stimmung ab und wird deswegen nicht verwendet.



21 Tenney, »John Cage«, S. 143 f. (siehe Fn. 5).

22 Die time-segments von *Form 1* und *Form 2* dauern 20 Sekunden, die von *Form 3* und *Form 4* 30 Sekunden. Alle Kompositionen enthalten unterschiedlich viele time-segments (*Form 1*: 57, *Form 2*: 51, *Form 3*: 29, *Form 4*: 33 time-segments), von denen das letzte immer eine Pause ist.

23 James Tenney, *Form 2 (in memoriam John Cage)*, Lebanon, NH 1993, S. [0].

Am Anfang von *Form 2* wird dieses den Interpreten verfügbare Tonmaterial ausgehend vom tiefsten E aufsteigend ein Ton nach dem anderen gebracht, wobei die Zeitabstände in Korrelation zu den Intervallverhältnissen stehen (siehe Notenbeispiel 2): Ein Halbton erhält seinen möglichen Eintrittspunkt nach 10 Sekunden, ein Ganzton (= zwei Halbtöne) nach $2 \times 10 = 20$ Sekunden und die kleine Terz (= drei Halbtöne) nach $3 \times 10 = 30$ Sekunden. Der Beginn dieser Komposition kann darüber hinaus als Beispiel für einige wichtige Aspekte von Tenneys Form-Theorie dienen: Die einzelnen Töne sind Elemente auf einer niedrigen formalen Ebene, die sich auf der nächst höheren Ebene zu Konfigurationen (»clangs«) aus spezifisch (mit einer bestimmten Dynamik usw.) artikulierten Einzeltönen oder -klängen und Ton- oder Klangfolgen verbinden. Aufgrund der Unbestimmtheit von *Form 2* handelt es sich hier streng genommen immer nur um potenzielle clangs, von denen nicht feststeht, ob sie überhaupt, und wenn, linear oder simultan erklingen. Man könnte auch von konzeptuellen clangs sprechen: Die kompositorische Konzeption, die Skalentöne nacheinander übereinander zu schichten und daraus Ton- und Klangsequenzen zu erzielen, bleibt trotz der möglicherweise nur unvollständigen Realisierung in einer Aufführung aufgrund der überdeutlichen Konzeption erkennbar erhalten.

Die Oktavtransponierte Wiederholung der available pitches ab Sekunde 120 wird durch eine mögliche lautere Dynamik markiert. D. h. die Interpreten können nicht nur die zu spielenden Tonhöhen, sondern auch die mit diesen Tonhöhen verbundene Dynamik zwischen *piano* und *mezzopiano* auswählen. Die jeweils sieben Töne innerhalb einer Oktave gruppieren sich auf diese Weise (und in der Folge durch die weitere Zunahme des Spektrums von möglichen Lautstärken: zwischen *piano* und *mezzoforte* [ab Sekunde 240] und zwischen *piano* und *forte* [ab Sekunde 360]) zu möglichen Schichtungen oder Sequenzen von clangs auf einer nochmals höheren Ebene (in Notenbeispiel 2 als »Clang I«, »Clang II« usw. bezeichnet). Nach 430 Sekunden stehen den Interpreten alle 27 available pitches zur Verfügung (Clang IV). Da Tenney in seinem Vorwort zur Partitur nur mindestens 16 Spieler fordert, ist nicht gewährleistet, dass hier in einer Aufführung tatsächlich alle Töne erklingen – was allerdings auch bei 27 oder mehr Spielern aufgrund der generellen Unbestimmtheit nicht garantiert wäre (gemäß einiger Formulierungen im Vorwort der Partitur: wohl aber doch angestrebt werden sollte). Gleichwohl handelt es sich um die größte Bandbreite an Möglichkeiten, die das Stück hinsichtlich der verfügbaren Tonhöhen und Lautstärkegrade bietet und stellt insofern einen deutlichen Höhepunkt dar.

Ab Sekunde 480 werden aus diesem vollständigsten quasi-oktatonischen Cluster der Komposition wieder bestimmte Töne ausgeschlossen. Die Ausdünnung erfolgt mit Blick auf die mögliche Interpretation seiner einzelnen Elemente als Partialtöne über einem (zunächst virtuellen, also nicht erklingenden, dann ab Sekunde 720 auch tatsächlich zu hörenden) Grundton, der – dem Akkumulationsprozess von Clang I–IV im ersten Teil des Stückes vergleichbar – durch das Ansteigen in Oktaven die einzelnen Clangs voneinander differenziert:

In Clang V bilden zunächst die fünf tiefsten der verbleibenden 24 Töne den zusammenhängenden Ausschnitt des 4.–8. Partialtons über einem virtuellen E_2 ;

The musical score is divided into five systems, each containing one or more 'clangs' (clusters of notes):

- System 1:** Clang I (120") and Clang II. Clang I includes fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2. Clang II includes fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2.
- System 2:** Clang III (360") and Clang IV (430"). Clang III includes fingerings 7, 8, 5, 6, 4. Clang IV includes fingerings 7, 6, 4, 3, 2.
- System 3:** Clang V (480") and Clang VI (600"). Clang V includes fingerings 7, 8, 5, 6, 4. Clang VI includes fingerings 7, 6, 4, 3, 2.
- System 4:** Clang VII (720") and Clang VIII (820"). Clang VII includes fingerings 7, 8, 5, 6, 4. Clang VIII includes fingerings 6, 5, 4, 3, 2.
- System 5:** Clang IX (900") and Clang X (960"). Clang IX includes fingerings 3, 2, 1. Clang X includes fingering (1).

Dynamic markings include *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. Performance instructions include *p / mp*, *p / mf*, and *p / f*. A dashed line labeled 'clang 27' spans across the bottom of the second and third systems.

Notenbeispiel 2: James Tenney, *Form 2*, available pitches und clangs.
 Used by permission of the James Tenney Estate

in Clang VI bilden die sieben tiefsten der verbleibenden 19 Töne den 2.–8. Partialton über einem virtuellen E_1 ;

in Clang VII bilden die acht tiefsten der verbleibenden 13 Töne den 1.–8. Partialton über E;

Clang VIII besteht aus den Partialtönen 1.–6. über e;

Clang IX besteht aus den Partialtönen 1.–3. über e^1 ;

Clang X besteht schließlich nur noch aus dem einzelnen Ton e^2 (als sein 1. Partialton). Gleichzeitig nimmt der Grad der möglichen Dynamik ab Sekunde 600 (Clang VI) wieder ab, so dass ab Sekunde 820 (Clang VIII: der erste nur noch aus zusammenhängenden Partialtönen bestehende und klingend einen E-Dur-Akkord ausbildenden Clang) die Ausgangslautstärke des gesamten Stückes erreicht ist. Ab Sekunde 960 (Clang X: Einzelton e^2) wird diese Dynamik auch noch mit *pianissimo* unterschritten. Darüber hinaus nimmt die Dauer der einzelnen Clangs ab: Clang VII (der erste Clang mit erklingendem 1. Partialton) dauert – im Unterschied zu Clang V–VI – nicht mehr sechs, sondern nur noch fünf Zeiteinheiten (5×20 Sekunden), Clang VIII nur noch vier (4×20 Sekunden), Clang IX nur noch drei (3×20 Sekunden) und Clang X nur noch zwei Zeiteinheiten (2×20 Sekunden).

Die Form von *Form 2* ist ein für Tenney typischer »swell«, d. h. eine von einem einzelnen Element ausgehende und im weiteren Verlauf kontinuierlich anschwellende Form, die nach einem kurzen Höhepunkt zu dem einzelnen Element zurückkehrt:²⁴ Das Stück beginnt mit dem Einzelton E und endet mit dem Einzelton e^2 , dazwischen nimmt die Anzahl der Töne zu und nach einem Maximum wieder ab. Allerdings wird diese vermeintlich simple Idee in ihrer Konkretisierung durch eine Mehrschichtigkeit entscheidend belebt: Am Anfang der Komposition erscheint der Einzelton als Ausgangspunkt einer Clusterbildung auf der Grundlage der unvollständigen oktatonischen Skala; am Ende ist der Einzelton sein 1. Partialton. Die hörende Wahrnehmung des Stückes wird also zum Einnehmen bestimmter Perspektiven auf das Gehörte und damit auch zum Perspektivwechsel im Verlauf des Stückes herausgefordert: Ab wann hört man die einzelnen Töne, clangs und Clangs als Elemente einer Clusterbildung auf der Grundlage der quasi-oktatonischen Skala? Und ab wann hört man sie als Partialtöne eines Spektrums? Dieser Wechsel der Wahrnehmungs- bzw. Interpretationsperspektive scheinbar simpler musikalischer Phänomene ist sicherlich ein Hauptcharakteristikum nicht nur dieser Komposition von Tenney.

Auf der technischen Rezeptionsebene ist der Bezug von *Form 2* zu Cage offensichtlich: Die generelle Unbestimmtheit sowie die – an die time brackets erinnernden – time segments knüpfen an zahlreiche Kompositionen Cages an. Man wird jedoch kaum widerstehen können, *Form 2* – so wie die anderen dem Andenken von Varèse, Wolpe und Feldman gewidmeten Kompositionen der vier *Forms* – auch als ein musikalisches Bild des

24 Siehe: Polansky, »The Early Works«, S. 126 (siehe Fn. 12): »[Another] formal idea is the *swell* (pun intended, I'm sure), found in so many pieces. The »swell« is one of the simplest geometric forms: an arch with no plateau, the two sides of an isosceles triangle, the movement from nothingness to existence and then back again.«

Widmungsträgers zu interpretieren. Tenney hat diesen Aspekt in einem Interview – insbesondere mit Blick auf die solche Bezüge sehr deutlich machenden Varèse und Feldman gewidmeten Stücke – als oberflächlich abgetan:

»There are four pieces involving the same sort of performance process [and] notation. Each is in memoriam to some composer who was important to me. The first is in memory of Varèse, the second Cage, the third Stefan Wolpe, and the fourth Morton Feldman. They don't in any deep way allude to the styles of those composers or anything like that. The one dedicated to Varèse is loud and dissonant; the one for Feldman is very soft. But that's a very superficial kind of connection.«²⁵

Gleichwohl sind diese Aspekte vorhanden und Elemente einer kontextuellen Rezeptionsebene. So verdankt sich z. B. die Anordnung der einzelnen *Forms* offensichtlich auch einem vergleichsweise äußerlichen Ordnungsprinzip, nämlich dem erreichten Alter der Widmungsträger: Varèse mit 81 Jahren eröffnet den Zyklus, der 79 Jahre alt gewordene Cage steht mit dem ihm gewidmeten Stück an zweiter Stelle; es folgen an dritter Stelle Wolpe mit 69 Jahren und an letzter Stelle der bereits mit 61 Jahren verstorbene Feldman. Weitere Aspekte ergeben sich freilich vor allem durch die musikalischen Differenzen der einzelnen Stücke des Zyklus untereinander. Die Cage gewidmete *Form 2* unterscheidet sich von den anderen Stücken des Zyklus vor allem in folgenden Punkten:

In keiner der anderen *Forms* werden sämtliche Töne des Materialvorrats als gleichzeitig spielbare Tonhöhen (Clang V) im Laufe des Stücks gebracht. Und nur in *Form 2* werden nicht nur die Tonhöhen, sondern wird auch die Dynamik als Möglichkeitsraum behandelt. Die Ausschöpfung der im Material gegebenen Möglichkeiten ist hier (wie auch die Dauer des Stückes mit der symbolisch anmutenden Zahl von 1000 Sekunden) wohl auch als eine Chiffre für den mit Cage verbundenen totalen Klangraum (total sound space) zu interpretieren.

Und in keinem anderen Stück ist das Partialtonspektrum über E (insbesondere seine Reduktion auf die unteren Partialtöne) und der E-Dur-Klang (Clang VIII) so merklich hörbar. Dieses deutlich inszenierte »zu sich kommen« des Materials ist im gegebenen Kontext interpretierbar als eine Metapher der Versöhnung – und zwar einer Versöhnung auf (mindestens) zwei Ebenen: zum einen mit dem Tod des Menschen John Cage. (Cage ist von den vier Widmungsträgern derjenige, dessen Tod zum Zeitpunkt der Komposition der *Forms* am kürzesten, nämlich nur ein Jahr, zurückliegt.) Zum anderen die Versöhnung des Komponisten John Cage mit der Harmonik (wie sie wohl auch aus der Sicht Tenneys in Cages Spätwerk aufscheint²⁶).

*

25 Tenney, Oteri (2005) (siehe Fn. 4).

26 Mumma u. a. »Cage's Influence«, S. 175 (siehe Fn. 10): »Cage read the article [John Cage and the Theory of Harmony], and I think it influenced his thoughts about harmony, which is enough to say here. [...] Who would ever have thought that Cage could be connected to harmony in spite of all his protestations about it! But it can happen and it will.«

Im Unterschied zu *Form 1* und *Form 4*, die sich – wie Tenney selbst bemerkt (siehe oben) – auch in ihrer äußerlichen Klanggestalt an der Musik der Widmungsträger Varèse und Feldman orientieren, »klingen« die beiden hier näher behandelten Cage gewidmeten Kompositionen interessanterweise gar nicht so sehr »nach Cage«. Auch wenn es freilich schwierig sein dürfte, auch nur die Mehrzahl der Kompositionen Cages auf einen Klangtypus festzulegen: *Harmonium #5* und *Form 2* unterscheiden sich von vielen Cage-Stücken (und sei es nur einer klischeehaften Vorstellung davon) insbesondere durch das Fehlen von Pausen, von Stille. (Stille ist in *Form 2* zwar – je nach vorhandenem Instrumentarium und den Entscheidungen einzelner Instrumentalisten – grundsätzlich möglich, aber offensichtlich nicht intendiert. Die Stille im letzten time-segment nach Sekunde 1000 hat – wie in allen *Forms* – vermutlich eher notationstechnische Gründe.) Man wird Tenney, trotz der offensichtlich vorhandenen Cage-Rezeption, nicht nur aus diesem Grund weder (pejorativ) als Cage-Epigone noch (in einem fortschrittsgläubigen und heroengeschichtlichen Sinn) als radikalisierte Fortsetzung von Cage bezeichnen können. Vielmehr erscheint die Musik Tenneys als eine weitere der vielen Möglichkeiten im total sound space, die sich trotz aller Bezüge zu Cage (und anderen) von den bereits verwirklichten unterscheiden muss. Auch einige dieser Unterschiede formulierte Tenney selbst:

»It's not anything like a disagreement. It's just different temperaments, I guess. I'm much less involved with the philosophical ideas that were so important to Cage. And I like to shape things, even if I use a random process. What fascinates me is the variety of forms that are possible. Cage, I think, was not so interested in this. He was interested in process and tended to create ergodic situations and essentially set up a field of possibilities, and that would not change in the course of the piece.«²⁷

27 Ciarán Maher, James Tenney (Interview), »A Different View of the Larger Picture. James Tenney on Intention, Harmony and Phenomenology«, in: *Musicworks 77* (2000), S. 25–29.

