

Hanno Ehrler
Hybride Musik

Der texanische Komponist Larry Austin

O-Ton 1 The concert night before ... idioms of jazz to do. --- 1'10''

OVERVOICE Das war nach einem Konzert am Abend vorher, bei dem die Stücke aus unserer Kompositionsklasse aufgeführt worden waren. Ich hatte ein Streichquartett geschrieben, und wir waren alle sehr stolz auf uns und sprachen über nichts anders als unsere Arbeit. Wir waren alle ganz gespannt und erwarteten auch von Darius Milhaud, daß er uns aufforderte: „Kommt, sprechen wir über das Konzert gestern“. Aber er sagte: „Darüber will ich nichts mehr reden, ich will jetzt Jazz hören.“ Dann ging er von einem zum anderen und fragte: „Spielen Sie Jazz, spielen Sie Jazz?“ und so weiter, und dann „Spielen Sie Jazz, Mr. Austin?“ Ich antwortete „Ja“, und er „Unmöglich. Wie kann das sein? Das hört man ihrer Musik überhaupt nicht an.“ Dieses Erlebnis hatte mich dann motiviert, Jazz-Idiome in meine Werke einfließen zu lassen, womit ich ziemlich bald begann. - 1'00''

Musik 1 „BluesAx“, Cadenza / BluesOutParker --- [7] 15'13'' bis 17'15'', dann unterlegen

Zum neunten Geburtstag wünschte sich Larry Austin ein Musikinstrument und bekam eine Trompete. Mit 13 Jahren begann er, die Trompete in Bands zu spielen, in Blechbläserensembles und vor allem in Jazzbands. Für diese schrieb er Arrangements und erfand auch eigene Jazz-Titel. Daß es sich dabei um Komponieren handelte, war ihm nicht bewußt, erst später, als er in Denton Texas Musik und Komposition studierte.

Den Begriff „Komposition“ versteht Larry Austin wörtlich, als das Zusammensetzen von Tönen und Klängen. Austin schöpft dabei aus allen Bereichen, aus Jazz, Klassik, zeitgenössischer Musik und Geräusch. „BluesAx“, 1995 komponiert, ist ein Stück, daß Austin aus jazzigen Saxophonsoli und Umweltklängen zusammengesetzt beziehungsweise komponiert hat.

Musik 1 „BluesAx“ Cadenza / BluesOutParker (ca. 18''10'') bis Schluß (19'40'') --- 4'27''

O-Ton 2 I've called my music hybrid music ... but quite natural. --- 1'23''

OVERVOICE Ich habe meine Musik eine „hybride Musik“ genannt. Ich füge Dinge zusammen, die eigentlich gegensätzlich sind, die scheinbar nicht zusammengehören, aber ich versuche es trotzdem, zum Beispiel die Kombination von elektronischer Musik und dem Sound von Instrumenten oder Singstimme. Das klingt heutzutage unspektakulär, aber früher war das etwas Neues. Elektronischer Sound ist völlig verschieden vom Klang einer Violine oder einer Stimme, und die Frage ist, wie bekommt man das zusammen? Das ist eine Herausforderung für mich, über die Möglichkeiten nachzudenken, wie man Dinge, die scheinbar überhaupt nicht zueinanderpassen, zusammenbringen kann, zum Beispiel Jazz und klassische Musik, das sind zwei Idiome, die völlig verschieden sind, und ich versuche, sie so zu kombinieren, daß es nicht albern klingt, sondern irgendwie natürlich wirkt. - 1'30''

In „Quadrants“ für Tonband, Klavier und Schlagzeug, geschrieben 1972, erzeugte Larry Austin mit einem speziellen Synthesizer eine subharmonische Partialtonreihe mit 256 Tönen; sie prägt den Tonbandpart des Stücks. Austin fängt mit dem obersten Partialton an und fügt pro Sekunde je

einen tieferen dazu. Klavier und Schlagzeug begleiten das, indem sie sich tonal auf die subharmonische Reihe beziehen.

Im Klang und im strukturellen Charakter der Musik kontrastieren Tonband und Instrumentalpart, das künstlich wirkende, kontinuierliche Brummen der Elektronik gegen den normalen, natürlichen Instrumentenklang. Tonal aber paßt beides durch den Bezug auf die gleiche Tonreihe zueinander.

Musik 2 „Quadrants“, bis 4'25'' --- 4'25''

Larry Austin wurde 1930 in Duncan Oklahoma geboren, studierte bis 1952 in Denton Texas bei dem kanadischen Komponisten Violet Archer und zwischen 1955 und 58 am Mills College in Oakland bei Darius Milhaud. Von 1958 bis 72 lehrte er an der University of California Davis, von 1972 bis 78 an der University of South Florida und von 1978 bis 96 an der University of North Texas Denton, dort, wo er sein Studium begann und wo er seit nun 20 Jahren wieder lebt.

Diese akademische Karriere wird von anderen Aktivitäten begleitet. 1966 gründete Larry Austin eine Zeitschrift für neue experimentelle Musik namens „Source: Music of the Avant Garde“. In dieser Zeitschrift, die damals als eine der wichtigsten Neue-Musik-Publikationen galt, erschienen neben Essays und Aufnahmen von Musik auch etliche Partituren. 1986 gründete Larry Austin das CDCM; das „Consortium to Distribute Computer Music“, ein Verein, der eine mittlerweile 28 Ausgaben umfassende CD-Edition mit elektronischer Musik herausgibt. 1993 realisierte er nach zwanzigjähriger Arbeit eine Gesamtfassung von Charles Ives' nur fragmentarisch überlieferter „Universe Symphony“. Von 1990 bis 94 war er Präsident der „International Computer Music Association“.

Aber hauptsächlich ist Larry Austin Komponist. Die Auseinandersetzung mit Elektronik und Computermusik ist das Zentrum seiner Arbeit, seit er 1964 während eines Aufenthalts an der amerikanischen Akademie in Rom die Gelegenheit hatte, in einem Studio zu arbeiten.

O-Ton 3 My attraction to electronic music ... solo tape composition. --- 2'04''

OVERVOICE Daß mich elektronische Musik Anfang der 60er Jahre zu interessieren begann, hängt, glaube ich, mit meiner improvisierenden Arbeit zusammen. Denn beim Improvisieren ist Klangfarbe ein ganz wichtiger Aspekt. Ich wollte die Möglichkeiten des Mediums elektronische Musik erforschen, weil mir das die Möglichkeit bot, solche Klangfarben zu synthetisieren, die ich nicht mit einer Trompete oder einem Klavier oder einer Violine erzeugen konnte. Das hängt also alles mit meinem Interesse an Improvisation und meinem Background als Jazzmusiker zusammen, denn der Jazz hat nicht nur ganz eigene Rhythmen, wie man gemeinhin denkt. Große Jazzsolisten färben den Klang ihrer Instrumente auf ganz besondere Weise, sie verändern den Klang permanent, sie benutzen zum Beispiel ganz bewußt die Obertöne und bringen damit die Instrumente zum Sprechen. Davon ging ich aus und machte meine ersten Erfahrungen mit elektronischer Musik, indem ich meine Trompete spielte, das aufnahm und dann den aufgenommenen Klang verzerrte. Ich improvisierte und veränderte den Klang mit der Elektronik. Mein allererstes Tonbandstück war daher auch eine Kombination von Tonband und Improvisationsensemble. Da gibt es also eine ganz enge Verbindung zum Improvisieren, weshalb ich mich beim elektronischen Medium irgendwie sofort zuhause fühlte. Ich komme von diesem instrumentalen Background. Deshalb waren meine ersten zehn Stücke für Tonband Kombination aus Tonband und live-Musik, mit Solisten oder Ensembles. Erst vier Jahre später realisierte ich mein erstes reines Tonbandstück. 2'10''

Musik 3 „Rompido!“ Granite Harp bis 3'10'' --- 3'10''

„Rompido!“ entstand 1993. Es ist die elektronische Verarbeitung von Klängen, die Larry Austin an Granitskulpturen erzeugt und aufgenommen hat. Anders als in „Quadrants“ für Tonband, Schlagzeug und Klavier ist bei diesem Tonbandstück der elektronische Klang nicht synthetisch, sondern der Realität entnommen, also eine verfremdete *musique concrète*. Larry Austin verwendet häufig Aufnahmen solcher natürlicher Klänge als Grundmaterial für seine elektronische Musik, sowohl direkt aus der Umwelt als auch von Instrumenten eingespielt. Er manipuliert dann diese Aufnahmen und komponiert mit den nun verfremdeten Klängen.

O-Ton 4 The music is organic ... my electronic music is continuous. --- 58''

OVERVOICE Die Musik ist organisch, weil der Klang bei elektronischer Musik und bei Computermusik kontinuierlich sein kann. Man muß nicht atmen, man muß keinen Bogenwechsel machen, man muß keinen Finger heben, um eine Taste zu drücken. Der Klang muß nicht unterbrochen werden, denn Elektrizität, die ja der Lebensnerv der elektronischen Musik ist, ist von Natur aus kontinuierlich. Weil sie diese Eigenschaft hat und weil ich mich als Komponist für das eigentliche Wesen des klingenden Mediums interessiere, ist meine elektronische Musik fast immer irgendwie kontinuierlich.

Musik 4 „SoundPoemSet“ Pauline Oliveros --- bis ca. 1'50''

„SoundPoemSet“ Nr. 1, eine Computermusik, komponiert 1991. Drei Jahre später realisierte Larry Austin eine reine Geräuschkomposition, ein Stück aus nicht manipulierten Umweltklängen. Während eines Aufenthalts in Japan durchstreifte er mit seinem Kassettenrekorder Tokyo und sammelte Klänge der Stadt. Diese montierte er dann unter musikalisch strukturellen Gesichtspunkten zu dem fünfteiligen Stück „Shin-Edo“.

Musik 5 „Shin-Edo“ Kunitachi morn --- 2'52''

Larry Austin nennt sich selbst einen Experimentalisten. Dieses Selbstverständnis gründet allerdings nicht auf einem konzeptionellen Denken, vielmehr auf Austins Umgang mit dem musikalischen Material. Der Komponist hat ein breit gespanntes Interesse an unterschiedlichsten Klängen und an der Kombination kontrastierender Elemente. Er benutzt Idiome aus Jazz und klassischer Musik, er benutzt Sprache, elektronisch Synthetisiertes, Geräusche und natürlich selbst Komponiertes, ohne Vorurteile dem einen oder anderen Klangmaterial gegenüber. Larry Austin hat keinen Personalstil in dem Sinn, daß man ein Austin-Werk sofort als ein solches erkennt. Vielfalt ist sein Prinzip: „BluesAx“ zum Beispiel ist jazzdurchtränkt, „Quadrants“ hat einen avantgardistischen Tonfall und „Shin-Edo“ führt als ein Stück *musique concrète* in eine Klangwelt, deren Sounds nicht vom Komponisten stammen, sondern aus der Realität.

Auch die Nähe zur Improvisation und zu aleatorischen Elementen läßt Larry Austins Musik experimentell wirken. Austin wurde sehr früh mit Jazz konfrontiert und studierte die sogenannte ernste Musik erst später. Improvisieren ist ihm daher ein vertrautes Terrain. Anfang der 60er Jahre gründete er in Davis von eine Gruppe für freie Improvisation, deren Prinzip es war, nicht nach Partituren zu spielen und keinerlei Regeln zu gehorchen. Zufallselemente spielen in dem für David Tudor

geschriebenen Stück „Accidents“ von 1967 eine wichtige Rolle, und in „Canadian Coastlines“ von 1981 richtet sich die Struktur der melodischen Linien nach der graphischen Struktur der Küstenlinien Kanadas, wie sie sich auf Landkarten darstellt.

Die Kopie graphischen Strukturen in die graphische Form einer Melodie auf den Notenlinien läßt an Arbeiten von John Cage denken. Tatsächlich ist Larry Austins Komponieren vom Kontakt zur musikalischen Avantgarde der 60er Jahre, vor allem zu John Cage geprägt.

O-Ton 5 Cage accepted ... expresses oneself in musical terms. --- 1'44''

OVERVOICE John Cage war vier Monate composer in residence bei uns an der Universität Davis. In dieser Zeit war er regelmäßig bei mir und meiner Familie zu Gast. Er und ich und natürlich viele andere, die Studenten seiner Klasse, wir organisierten Konzerte und auch ein großes Festival. Dieses Festival dauerte 24 Stunden, während derer Erik Saties „Vexations“ aufgeführt wurden, was die Idee von Cage gewesen war. Die Aufführung der „Vexations“ bildeten die Basis für die Form des Festivals. Natürlich hatte John Cage großen Einfluß auf mich als Komponisten und auch auf viele andere Kollegen, hauptsächlich was die Gestalt von Musik angeht und wie Musik verläuft, aber auch was Expressivität beziehungsweise Nicht-Expressivität bedeutet, wie man Zufallstechniken und Improvisation beim Komponieren verwendet, wie man Geräusch einbezieht und Klänge, die nicht von Instrumenten kommen. Das alles hatte Einfluß auf mein gesamtes Komponieren, darauf, auf welche Weise ich das ausdrücken kann, was ich ausdrücken möchte. - 1'35''

1967 schrieb Larry Austin „Accidents“ für elektronisch präpariertes Klavier für den Pianisten David Tudor. Austin notierte dazu: „Accidents ist ein live-elektronisches Stück für Klavier, wo der Pianist versucht, beim Herunterdrücken der Tasten möglichst keinen Klang und kein Geräusch zu verursachen. Accidents hat eine offene Form. Das Stück endet, wenn der Musiker jede Geste, die vorgeschrieben ist, ausgeführt hat. Klang wird eher zufällig als absichtlich produziert, das heißt, alle Tasten werden stumm heruntergedrückt, und Klang tritt nur dann auf, wenn der Hammer die Saiten zufällig berührt. Das ist dann ein Accident, ein Unfall. Wenn ein solcher eintritt, beendet der Spieler sofort die Geste, bei der er sich gerade befindet und schreitet zur nächsten fort. Am Schluß wiederholt der Spieler all diejenigen Gesten, bei denen ein Unfall passiert ist und versucht, sie noch einmal ohne Accident zu spielen. Die Dämpfung des Klaviers ist aufgehoben, und am Instrument sind sehr viele, mindestens 16 Kontaktmikrophone angebracht, um die ganz leisen Töne und Geräusche, um jede kleine Vibration über Lautsprecher deutlich hörbar zu machen. Das klangliche Ergebnis des Stücks ist nicht vorhersehbar und hängt von der Aufführung, vom Raum, vom Instrument und von den verwendeten Mikrofonen ab.“

Musik 6 „Accidents“ bis 2'58'' --- 2'58''

Alles, was klingt, kann auch Musik sein, ob Ton, Klang oder Geräusch - das war der Stand der Dinge für das Komponieren in den 60er Jahren. Im Gegensatz zu vorher war nicht mehr klar, was denn nun Musik sei und was nicht, und jeder Komponist mußte das für sich selbst definieren - in Abgrenzung auch zu der sehr freien Auffassung von John Cage, für den Klang, und zwar jeder beliebige, dann Musik war, wenn man ihn als solchen betrachtete, unabhängig davon, ob er vom Komponisten intendiert war oder nicht.

Auch Larry Austin zieht bezüglich des Klangmaterials keine Grenzen und benutzt Töne, Klänge und Geräusche gleichermaßen und ohne Restriktionen. Aber im Gegensatz zu Cage legt er nach

wie vor Wert auf eine Intentionalität, auf eine Gewolltheit von Musik. Für Larry Austin muß es einen Grund geben, weshalb die Klänge erklingen, und sei es ein ganz pragmatischer.

O-Ton 6 His (Cage) openness ... simple explanation. --- 1'10''

OVERVOICE Die Offenheit von John Cage der Welt des Klingenden gegenüber brachte mich dazu, eine Definition von Musik zu entwickeln. Für mich ist Musik gewollter Klang. Auf der anderen Seite: Nicht-gewollter Klang ist keine Musik, sondern Krach, zum Beispiel eine schlecht gespielte Beethoven-Sonate, das ist Krach für mich und keine Musik. Gerade jetzt hören wir die Klimaanlage hier in meinem Haus. Das ist auch eine Art von Musik, weil das ein gewollter Klang ist. Wir sitzen hier drin, und es ist angenehm kühl inmitten der texanischen Hitze draußen; die Klimaanlage verbessert die Umwelt. Wenn wir sie hören, können wir daher sagen, das ist ein schöner Klang. Andererseits, wäre der Kompressor kaputt und würde nur der Ventilator laufen, aber heiße Luft produzieren, dann wäre das gleiche Geräusch Krach, weil das Ventialtorrauschen nicht mehr mit einer Abkühlung verbunden ist. Das ist mal eine ganz einfache Erklärung, was ich mit dem Begriff „gewollter Klang“ meine. - 1'05''

„Gewollter Klang“ schränkt das, was Musik sein kann, nur in Bezug auf ihre Intention ein: es muß eine Absicht hinter dem Klingenden stehen. Aber was das ist, das bleibt bei Larry Austin weitgehend offen, durchstrukturierte Kompositionen, Abfolgen kleiner Formeinheiten, Improvisationen oder Sprach-Geräusch-Collagen. Larry Austins Werke sind daher weitgehend frei von Bindungen an die Vergangenheit. Im Gegenteil, sie teilen die Distanz zur musikalischen Tradition, die die avantgardistische Musik der 60er Jahre eingenommen hatte.

O-Ton 7 My pieces are ... organic that way. --- 42''

OVERVOICE Meine Musik ist nicht dramatisch im herkömmlichen Sinn. Sie vertraut nicht dem dramatischen Effekt wie die Musik im 19. Jahrhundert. Was es aber in meiner Musik gibt, ist so etwas wie eine Momentform. Jeder Moment ist in sich geschlossen, egal wie lange er im einzelnen dauert, zehn Sekunden, eine Sekunde, eine Minute, und der nächste Moment entfaltet sich dann, wenn der vorhergehende zuende ist. Auf diese Weise ist meine Musik organisch. - 45''

Musik 7 Mozart, Beginn: 2'34'' („Wolfgang Amadeus Mozart“) bis 3'53'' --- 1'20''

In Larry Austins „Sinfonia concertante“ für Kammerorchester und Tonband von 1988 zitiert ein Sprecher aus Mozarts Briefen, begleitet von elektronisch musikalisierten Modulationen seiner Worte, und klischeehaften Musikeinwürfen im Stil von Mozart. Das sind Reminiszenzen an die klassische Musiksprache, überführt in die Musiksprache von Larry Austin. In der „Sinfonia concertante“ treffen kontrastierende Stilelemente zusammen, Sprache, Elektronik, Musikketzen im klassischen Idiom. Diese Elemente werden aufeinander bezogen und montageartig zusammengefügt. Bei aller Verschiedenheit der Musik von Larry Austin ist dieses Prinzip des Zusammenfügens disparater Elemente der rote Faden seines Komponierens.

Larry Austin läßt dabei die unterschiedlichen Klangelemente, die er in seinen Werken kombiniert, nebeneinander stehen. Er versucht nicht, sie klanglich anzunähern, anzugleichen oder zu vermischen, im Gegenteil. Wenn er beispielsweise die Sprache in der „Sinfonie concertante“ elektro-

nisch moduliert, dann, um aus ihr etwas Neues und vor allem Wesensfremdes zu entwickeln, um ein Element des Kontrasts hinzuzufügen. Verbindendes Mittel ist die musikalische Form. Durch sie interagieren die kontrastierenden Klangelemente und umgekehrt: ihr Dialog schafft musikalische Struktur.

Manchmal gibt es da auch Gratwanderungen an den Grenzen zweier akustischer Elemente, allerdings nicht durch Angleichung, sondern dann, wenn sie ohnehin benachbart sind: Wann zum Beispiel ist Sprache nur Sprache, also ein Abstraktum zur Vermittlung von Inhalt, und wann wird sie zur Musik, wann entfaltet sie klanglichen Eigenwert?

Musik 8 „La Barbara“ The Name, bis 2'15'' (ev. unterlegen)

O-Ton 8 When we talking ... I made the whole piece. --- 1'08''

OVERVOICE Als wir über ihren Namen sprachen, ist mir aufgefallen, daß jedesmal, wenn sie ihren Namen aussprach, es etwas anders klang, mal so und mal so. Das waren so ungefähr ein Dutzend verschiedene Wiederholungen, die das Material für einige Loops abgaben. Wenn man die Geschwindigkeit verringert oder Loops macht, dann gibt das Gesprochene ganz präzise Tonhöhen. In der Partitur benutzte ich dann die Sprache, die ganz spezielle Art und Weise, wie Joana La Barbara ihren Namen aussprach, als musikalisches Material. Jeder kann diese Tonhöhen leicht hören, wenn er sich eine Sprachsequenz ein paarmal hintereinander anhört, die hohen und die tiefen Töne und so weiter. Damit habe ich das ganze Stück gemacht. - 1'05''

„La Barbara“ für Stimme und Computermusik gehört wie das Mozartstück oder das „SoundPoem-Set“, das sich auf Pauline Oliveros bezieht, zu einer Reihe von Werken, die Larry Austin als „Portraits“ bezeichnet. In diesen Portraits setzt sich der Komponist mit der Musik seiner Kollegen auseinander - auf ganz verschiedene Weise. Beim „SoundPoemSet“ reflektiert er durch ruhige kontinuierliche Klänge die musikalische Umsetzung des Meditativen bei Pauline Oliveros. Bei der „Sinfonia concertante“ arbeitet er auf verschiedenen Ebenen mit Stilelementen von Mozart und bei „La Barbara“ spielt er, inspiriert durch die Stimmkünstlerin Joana La Barbara, virtuos mit dem Medium Sprache. (bis 4'05'')

Musik 8 weiter bis Schluß

E N D E

Sprecher: Hanno Ehrler (Haupttext), Bernd Stratmann (Synchronisation)

Musikbeispiele

- 1 Reporterband (Copyright Larry Austin)
- 2 CDCM Computer Music Series Vol. 19, Centaur, CRC 2219
- 3 CDCM Computer Music Series Vol. 24, Centaur CRC 2310
- 4 CDCM Computer Music Series Vol. 16, Centaur CRC 2193
- 5 Reporterband (Copyright Borik Press 1996, BMI)
- 6 CDCM Computer Music Series Vol. 19, Centaur, CRC 2219
- 7 CDCM Computer Music Series Vol. 1, Centaur CRC2029
- 8 CDCM Computer Music Series Vol. 13, Centaur CRC 2166