

Hanno Ehrler

Entfant terrible

Portrait Steve Martland

O-Ton Martland 1

It's no more aggressive ... It's not violent at all, my music. - ca. 30''

OVERVOICE Meine Musik ist nicht aggressiver als Techno Musik, sie ist tänzerisch, meine ganze Musik ist sehr tänzerisch. Ich glaube nicht, daß sie aggressiv ist, überhaupt nicht. Ich weiß, es gibt da ein paar Klassik-Kritiker, die sagen, die Musik ist immer laut, und das heißt für die, sie ist aggressiv, aber das sehe ich überhaupt nicht so. Ich fände das ziemlich erschreckend, wenn es so wäre. Ich kann einfach nicht glauben, daß Musik irgendwie gewalttätig ist, das ist meine Musik nicht.

Musik 1: „American Invention“, ca. 0' - 2'04'' (Schnitt)

Sprecher 1

This recording should be played at HIGH VOLUME! - 3''

Das steht auf allen CDs mit den Werken des englischen Komponisten Steve Martland, auch auf derjenigen mit „American Invention“ für dreizehn Instrumente von 1985. Dreht man also, der Anweisung folgend, den Lautstärkeregler höher, gewinnt das Stück tatsächlich an Schärfe und wirkt unmittelbarer, physischer. „Die Musik ist stampfend, rhythmisch, sexy, treibend und immer bei voller Lautstärke gespielt - nicht das Plink-Plonk-Zeug, das das englische musikalische Establishment so liebt“, steht im Londoner Stadtmagazin „City Limits“ über Steve Martlands Musik zu lesen. Eine solch rhythmisch prononcierte, an manchen Stellen maschinell stampfende Musik ist auch „Shoulder to Shoulder“ für dreizehn Instrumente von 1986.

Musik 2: „Shoulder to Shoulder“, 0' - 4'59'' (Schnitt)

Steve Martland, der zu markigen Formulierungen neigt, bezeichnet sich selbst als *enfant terrible* der englischen Musik. Er sieht sich als Querläufer zum Musik- und Neue-Musik-Betrieb. Seine Biographie jedoch verzeichnet für einen Komponisten kaum etwas Außergewöhnliches. 1959 in Liverpool geboren begann Martland bereits mit sieben Jahren zu komponieren - aus Interesse, denn das Elternhaus war nicht musikalisch und Anregungen kamen hauptsächlich aus dem Schulunterricht. Dieser war in England im Bereich Musik bis vor etwa zwei Jahren vorbildlich. Instrumente wurden zur Verfügung gestellt, Musikunterricht gab es für jeden Schüler kostenlos. Martland profitierte davon, lernte Klarinette und Klavier und studierte nach der Schule an der Universität Liverpool. Obwohl der U-Musik-gefärbte Klang seiner Musik es vermuten läßt, war Steve Martland nie Mitglied einer Rockband oder einer ähnlichen Gruppierung. 1981 ging er nach erfolgreichem Abschluß seiner klassischen Studien zu Louis Andriessen nach Den Haag. Dort habe er zum ersten Mal wirklichen Kompositionsunterricht erhalten, sagt Martland, der Andriessen vor allem ein strukturelles kompositorisches Denken verdankt.

O-Ton Martland 2

The anecdote he tells ... structure the chords (Klappen) how you plan it. - ca. 1'10''

OVERVOICE Er erzählt immer eine Anekdote, eine Sache, an die ich mich nicht richtig erinnere, daß ich nämlich zu ihm kam und eine Stunde lang mit ihm sprach, bis irgend jemand an die Tür klopfte, weil die nächste Stunde begann, und ich sagte, oh, danke, das war eine tolle Stunde, und er, er hatte kein einziges Wort gesprochen. Natürlich machten wir auch etwas Analyse, zum Beispiel einmal die Harmonik in einem Debussy-Prélude. Wir sprachen über Akkorde und wie man Akkorde schreibt, und das war eine wichtige Sache, die er mir vermittelte. Wir sprachen nie über formale Prozesse, sondern nur über das „Counting“, wie er das nannte, das heißt, wie der Rhythmus organisiert werden muß. Denn Louis ist eigentlich ein Serialist, und deshalb ist es ihm sehr wichtig, daß alles, was man schreibt, vorausgeplant ist. Und das war es, was er mir beibrachte, so viele Parameter wie möglich vor auszuplanen, hauptsächlich natürlich Tonhöhe und Rhythmus, bevor ich mich an das Schreiben der Partitur machte. Ich glaube, diese Technik war sehr hilfreich für mich, zu wissen, wie man vorausplant, wie lang die Musik werden wird und wie man die Akkorde anordnet.

Eine zweite, für Steve Martland wichtige Komponisten-Persönlichkeit war Gunther Schuller, den Martland 1984 bei einem Sommerkurs in Tanglewood traf.

O-Ton Martland 3

I was in the summer school ... as good as strict lessons. - ca. 35''

OVERVOICE Ich war bei den Sommerkursen in Tanglewood bei Boston, und ich hatte acht Wochen Unterricht bei Gunther Schuller, aber dieser Unterricht war ziemlich unorthodox - mein Unterricht bei Louis Andriessen übrigens auch. Ich war sehr faul und außerdem zum ersten Mal in Amerika, und ich habe eigentlich gar nicht richtig gearbeitet, nur mitgenommen, was sich angeboten hat. Das heißt, wir sprachen über Musik, nicht über Akkorde und Harmonik und so weiter, sondern allgemein. Das war sehr wichtig für mich, denn Gunther Schuller ist ein phänomenaler Geist, einfach unglaublich, und was ich alles in Gesprächen mit ihm mitbekam, das war mindestens genausogut wie knallharter Unterricht.

Seitdem arbeitet Steve Martland als freier Komponist. Er blieb einige Jahre in Holland, wo eine Reihe von Werken, meist für experimentelle holländische Ensembles entstanden, 1986 beispielsweise „Shoulder to Shoulder“ für das Orkest de Volharding, das aus der linken Bläserbewegung hervorging, und im gleichen Jahr „Remix“ für das Maarten Altena Octet, ein Ensemble improvisierender Musiker.

Das klangliche Gewand dieser beiden Stücke ist recht unterschiedlich. War „Shoulder to Shoulder“ ein schroffes, eher punktuell gesetztes Werk, das in einem minimalistisch getönten Neue-Musik-Idiom geschrieben ist, so setzt Martland bei „Remix“ ein hartes Popmusik-Ostinato auf's Papier, als Basis für eine folkloreartige Melodie mit jazzigem, Blasmusik-gefärbtem Ton.

Musik 3: „Remix“ 4'48'' (komplett)

Wenn Steve Martlands Musik im klassischen Konzert gespielt wird, provoziert sie Widerstände, Murren und Proteste beim Publikum, zumindest in England. Dort gilt Martland tatsächlich als das

enfant terrible der zeitgenössischen Musik. Die Abwehrhaltung des E-Musik-Publikums, sei es klassisch, sei es zeitgenössisch, wird zunächst von der Lautstärke der Musik provoziert. Sie ist zwar keineswegs höher als in vielen Passagen anderer klassischer oder zeitgenössischer Werke, aber sie begegnet mit der Übrumpelungs-Attitüde der Rockmusik. Steve Martland behandelt Lautstärke nicht als einen kompositorischen Parameter, sondern als eine Geste. Lautstärke ist kein strukturelles Mittel, sondern eine Attitüde. Zugunsten dieser Attitüde verzichtet Steve Martland auf eine differenzierte Gestaltung der Dynamik. Wie in der Rockmusik gibt es nur wenige, meist terrassendynamisch voneinander abgesetzte Lautstärke-Werte. Das verunsichert das E-Musik-Publikum, das außerdem noch mit einem ihm befremdlich anmutenden Klang konfrontiert wird. Steve Martland verwendet eine Mischung aus klassischem und Rock-Instrumentarium; in nur wenigen seiner Ensemblestücke fehlt beispielsweise die elektrisch verstärkte Baßgitarre.

Verglichen damit klingen die Werke seiner etwa gleichaltrigen englischen Kollegen konventioneller und, aus Steve Martlands Perspektive, braver und angepaßter. Mark-Anthony Turnage, der außerhalb Englands wohl bekannteste Tonsetzer seiner Generation, benutzt wie Martland Elemente der U-Musik und des Jazz, verwendet sie aber als exotische Beigaben zu einem oft affirmativ klingenden, spätrömantischen Symphonie-Orchester-Sound; James MacMillan ist ein Klangbastler, der traditionell expressive, an Impressionistisches gemahnende Orchesterpartitüren schreibt; und George Benjamin komponiert zwar komplex, unruhig und vielschichtig, verläßt jedoch nie die Bahnen des im *mainstream* Neuer Musik durchaus Gewohnten.

Anders Steve Martland. Er legt es ganz bewußt darauf an, zwischen den Stühlen zu sitzen. Diese Widerstandshaltung resultiert aus dem politischen Denken des Komponisten, ein außermusikalischer Aspekt, der die Gestalt der Musik beeinflusst. Gesellschaftskritik dient Martland gewissermaßen als Überbau für das Komponieren, eine Haltung, die von dem ebenfalls politisch engagierten Lehrer Louis Andriessen intensiviert wurde. Sie ist ein Grund für das Spezifische von Steve Martlands Musik, für ihre U-Musik-nahe Klanggestalt und für die Betonung des Rhythmus.

O-Ton Martland 4

As Louis Andriessen said ... in that sense. 52'01'' - ca. 1'13''

OVERVOICE Louis Andriessen meint, daß es eine Verbindung gibt zwischen der Erfindung von Musik, zwischen ihrer Aufführung und ihrem Konsum. Das ist nicht abgehoben vom sozialen Umfeld, ganz und gar nicht, das ist Teil der Kultur, zum Beispiel, wo man Musik spielt, was man für eine Ausbildung erhalten hat, wie man zur Musik gekommen ist und so weiter. Das alles ist nicht abgetrennt von der Gesellschaft, sondern irgendwie politisch. Ich persönlich bin Sozialist, durch und durch. Ich bin total gegen privaten Besitz, gegen private Erziehung und alles was mit Geld, Macht und Privilegien von Menschen über Menschen zu tun hat, in jeder Beziehung. Ich bin Idealist, ich bin fest davon überzeugt, daß Musik zu einer besseren Welt beitragen kann, denn Musik berührt die Menschen ganz direkt und kann sie dadurch dazu bringen, anders zu denken. Das ist überhaupt die Sache mit der Kunst. Kunst muß die Phantasie beflügeln. Das ist der Bezug, das ist die Verbindung zum politischen status quo. Deshalb unterdrückt der Staat gewisse Erscheinungen von Kunst, denn sie ist gefährlich, weil sie die Leute zum Denken bringt. Denn Kunst ist völlig frei. Sie ist das freieste, was es in dieser Beziehung überhaupt gibt.

Politisches Engagement beim Komponieren heißt für Steve Martland jedoch nicht, Protestsongs oder im engeren Sinne agitatorische Musik zu schreiben. Schon durch das Fehlen einer Textgebundenheit haben seine Werke keine unmittelbaren politischen Konnotationen. Die politische In-

tention der Musik äußert sich weniger in ihrer Struktur oder ihrem Klang, sondern mehr in ihren außermusikalischen Rahmenbedingungen, etwa im Widerstandsgeist des Komponisten oder in der Ablehnungshaltung des Publikums.

In Holland, erzählt der Komponist, sei ihm das Publikum zu tolerant gewesen. Es habe alles geschluckt, alles mehr oder weniger gleichgültig hingenommen. Deshalb kehrte Steve Martland in das vom Thatcherismus geprägte, neokonservative England zurück und kommentierte diesen Schritt in einem Interview.

Sprecher 1

Subversion ist ein notwendiger Bestandteil relevanter Kunst. Eine ihrer Funktionen ist es, die Imagination zu stimulieren und akzeptierte Kriterien dessen, was Realität ist, zu unterlaufen. Wenn man in diesem Land die Leute mit dem, was man macht, verärgert, dann heißt das wohl, daß man irgend etwas richtig macht. Die sogenannte E- oder klassische Musik funktioniert in England wie ein Konservierungsmittel der middle class, d.h. des Bürgertums. Das gesamte britische Establishment ist in den Händen der middle class, und gegen dieses verkrustet-elitäre System anzugehen sehe ich als eine meiner wichtigsten Aufgaben an. - 38''

Steve Martland dokumentiert seinen Widerstandsgeist auch in der Präsentation seiner Musik. Traditionelle Konzertsäle gefallen ihm nicht. Er spielt seine Musik an anderen Orten, und seine ersten CDs veröffentlichte er nicht bei einer Klassik-Firma, sondern bei dem englischen Popmusik-Label „Factory“. Er polemisiert gegen die geistige Starre von Orchestermusikern und gründete, um von diesen unabhängig zu sein, vor fünf Jahren ein eigenes Ensemble, die Steve Martland Band. Sie besteht aus E- und Bassgitarre, Flügelhorn, Trompete, Posaune, drei Saxophonisten, Schlagzeug, Violine und Klavier. Die Musiker der Band sind Individualisten, die zum größten Teil eine klassische Ausbildung haben, aber derzeit im Rock- oder Jazzbereich arbeiten.

Mit der Gründung der Steve Martland Band versuchte der Komponist aus dem konventionellen Musikbetrieb auszusteigen, indem er sich dem klassischen Instrumentarium verweigerte. Mittlerweile jedoch ist die Band selbst zu einer Institution im Musikbetrieb geworden. Sie ist mittendrin im Markt, als exotisches Phänomen, das man als solches, wie jedes andere Ensemble auch, engagieren kann. Darüber hinaus hat die Band einen Exklusivvertrag mit einem der größten internationalen Tonträgerkonzerne.

O-Ton Martland 5

The band has become ... I find extremely difficult. 43'55'' - ca. 35''

OVERVOICE Die Band ist inzwischen mehr als nur eine Band, die meine Musik spielt. Ich fühle mich sehr verbunden mit dieser ganz speziellen Gruppe von Musikern und ganz weit weg vom Schreiben für ein Symphonie-Orchester oder andere etablierte Institutionen. Die Beziehung zwischen mir und diesen Leuten, dieser Band, ist sehr sehr eng. Ich habe mich inzwischen sehr daran gewöhnt, daß ich genau weiß, für wen ich meine Musik schreibe. Jetzt für anonyme Leute, für ein Orchester zu schreiben, das wäre sehr schwierig für mich.

Musik 4: „Danceworks“, 4. Satz, 25'', unterblenden

„Danceworks“, gespielt von und komponiert für die Steve Martland Band, entstand 1993 in Zusammenhang mit einem Tanztheaterstück, allerdings ohne eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Bühnengeschehen und der Musik. Das Klangbild ist rockiger als das von „American Invention“, wobei sich die Struktur der beiden Stücke in ihren scharf zerhackten Rhythmen gleicht. „Danceworks“ unterscheidet sich auch vom viel dissonanter konzipierten, mehr auf ein Neue-Musik-Idiom sich beziehenden Stil von „Shoulder to Shoulder“ und vom folkloristischen Sound in „Remix“. Dann gibt es im Werkverzeichnis von Steve Martland noch Kompositionen für konventionelle Besetzungen - „Babi Yar“ für großes Orchester von 1983, das Klavierstück „Drill“ von 1987 und das Streichquartett „Patrol“ von 1992. Oberflächlich gesehen ist da so etwas wie ein einheitlicher Stil nur anhand einzelner Elemente auszumachen, etwa in der Verwendung von E-Gitarren, der Vorliebe für einen satten Bläsersound und der recht starren Dynamik an der Obergrenze der Lautstärke-Skala.

Musik 4: „Danceworks“, 4. Satz, 25´´, ausblenden

Kompositionstechnisch aber gibt es enge Parallelen zwischen den klanglich unterschiedlichen Werken. Stets dominiert der Rhythmus. Er ist immer scharf formuliert, wirkt oft schroff und ist bei aller Differenzierung im Detail immer in eine ganz bestimmte formale Gestalt gefaßt. Steve Martland variiert und verändert die Rhythmen der einzelnen Stimmen durchaus vielgestaltig und phantasievoll. Er läßt sie kontrastreich aufeinanderprallen oder nebeneinander herlaufen. So erzeugt er rhythmische Komplexität, die jedoch durch eine großformale Struktur wieder transparent gemacht wird. In kurzen Abständen nämlich treffen die einzelnen rhythmischen Verläufe zusammen, bilden gewissermaßen rhythmische Sammelpunkte oder Fermaten. Diese Punkte folgen nicht selten sehr schnell aufeinander und bilden ihrerseits einen Rhythmus, der die Form des Stücks bestimmt.

Ganz plakativ erscheint das Element Rhythmus in „Drill“ für zwei Klaviere, ein 1987 geschriebenes Werk, das in seiner Unmittelbarkeit, in seiner konzeptionell wirkenden Geste den Einfluß des Lehrers Louis Andriessen noch stark spüren läßt.

Sprecher 1

Ein Titel sollte sagen, wovon das Stück handelt. „Drill“ sollte erst „Rock Drill“ heißen, nach einer Epstein-Skulptur, aber dann hätte man herausgehört, daß ich hätte Rockmusik schreiben wollen, und diesen Bezug wollte ich vermeiden. Die Skulptur, auf die das Stück sich bezieht, ist verstörend, denn sie zeigt einen Menschen und eine Maschine, die miteinander verschmolzen sind - wie die beiden Pianisten in „Drill“. „Drill“ ist eine extrem physische Musik. Fast der ganze vierte Satz besteht aus heftigen Akkorden, die in einer Hoquetus-Technik zwischen den beiden Pianisten abwechseln. Das klingt wie eine große Maschine. - 40´´

Musik 5: „Drill“, 4. Satz, 4´58´´ (komplett)

In diesem vierten Satz des sechssätzigen, knapp halbstündigen Werks „Drill“ ist der motorische Rhythmus der beiden ineinandergreifenden Stimmen statisch. Auch die Dynamik der gehämmerten Akkorde verharrt im Fortissimo-Bereich. Nur die Harmonik ändert sich. Martland wechselt taktweise die Akkorde. Dann verlängert er die Takte, so daß sich die Harmonie zunächst relativ schnell, dann immer langsamer verändert. Dieser Prozeß ist in „Drill“ streng kalkuliert und beim

Kompositionsakt mit dem Taschenrechner ermittelt. Es ergibt sich ein gewissermaßen übergeordneter Rhythmus, nämlich die Abfolge der Akkorde, die die Form des Stücks spiegelt.

Ein solcher Prozeß sukzessiver Veränderung durch mathematische Operationen lehnt sich an Minimal-Techniken an - ein Aspekt im Schaffen des Komponisten, der, wie auch der politische Überbau vom Lehrer Louis Andriessen beeinflusst ist. Dennoch lehnt der Komponist den Begriff Minimal zur Kennzeichnung seiner Musik strikt ab.

O-Ton Martland 6

My music isn't minimalist ... whatever you want to call it. 27'07'' - ca. 1'10''

OVERVOICE Meine Musik ist überhaupt nicht minimalistisch, weil es überhaupt keine Wiederholung gibt, keine Wiederholung im ganz wörtlichen Sinn. Es mag ja so klingen, aber es gibt immer kleine Differenzen, es gibt keine zwei Takte, die sich genau gleichen, auch in den größeren Stücke nicht. Ich verwende natürlich über weite Strecken so etwas wie die Idee von Wiederholung, nein, nicht eigentlich Wiederholung, das ist nicht das richtige Wort. Es hat eher etwas mit einem durchgängigen Rhythmus zu tun. Aber das ist nicht das gleiche, denn oberhalb dieses durchgängigen Rhythmus können sich Dinge ändern. Ich glaube, ich bin ein Komponist, der sehr komplex schreibt, in vielerlei Hinsicht, weil die Harmonik immer ziemlich komplex ist, und der Rhythmus ist natürlich extrem komplex. Rhythmus ist eine sehr physische Sache, die hat mit zwei Dingen zu tun, mit etwas hohem und etwas tiefem, das ist wie mit einem Drum Groove, da bildet sich so eine Art polyphoner Rhythmus oder Groove, wie man das auch nennen möchte.

Komplexität ist also das kompositorische Ziel Steve Martlands, nicht jedoch in dem Sinn, in dem man den Begriff normalerweise gebraucht, nicht im Sinn einer hypertrophen, die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit, der Apperzeptionfähigkeit überschreitenden Musik, wie etwa bei den Werken von Brian Ferneyhough als bekanntestem Vertreter von Komplexität. Steve Martlands Vorstellung von Komplexität hingegen ist, so paradox es klingt, einfach. Sie ist ganz auf den Rhythmus bezogen und geht vom quasi polyphonen Ineinandergreifen verschiedener Rhythmen aus.

So differenziert der Rhythmus in der Musik von Steve Martland gestaltet ist, so starr ist ihr Metrum. Das Metrum definiert die Sammelpunkte, die rhythmischen Fermaten, an denen in regelmäßigen Abständen, alles zusammenläuft. Dort, bei diesen Fermaten, wird die Differenzierung des Einzelnen im Tutti aufgehoben oder schließt sich zu einem Tutti-Rhythmus zusammen. Oder, im Jargon der Popmusik formuliert, es gibt stets so etwas wie einen durchgehaltenen Groove.

Das verleiht Steve Martlands Musik trotz erheblicher Differenziertheit im Detail und trotz ihrer rhythmischen Komplexität eine große Transparenz, eine Übersichtlichkeit, die, verbunden mit der Lautstärke und einer scharfkantigen Formulierung eine markante Wirkung nicht verfehlt. Es gibt kein Werk von Steve Martland - von dem Orchesterstück „Babi Yar“ und dem Streichquartett „Patrol“ einmal abgesehen - das nicht in diesem Sinne leicht zu rezipieren, ja eingängig wäre, manchmal sogar, wie der zweite Satz der „Danceworks“ über die Grenze des Geschmäcklerischen hinaus.

Musik 6: Danceworks, 2. Satz, 0' - 1'35'' max (ausblenden) - var.

Das ist nicht gerade die Musik eines *enfant terrible*, als das sich Steve Martland gerne ausgibt und als das er im englischen Musikleben mitsamt seiner Band auch gilt. Was den „normalen“ Konzertgänger, auch den mit neuer Musik einigermaßen vertrauten, an Steve Martlands Musik dennoch befremdet, ist ihre eigentümliche, zwischen E und U angesiedelte musikalische Sprache. Denn diese Sprache ist keine Klitterung von Elementen aus den beiden Sphären E und U, sondern sie ist ein Amalgam, das nun ganz neue Eigenschaften besitzt. Martlands Musik ist weder zeitgenössische E- noch experimentelle U-Musik. Wegen ihrer Eingängigkeit, ihrer unverblühten Verwendung von quasi tonalen Melodien und Harmonien steht sie nicht in der radikalen Klangtradition der Avantgarde, und wegen ihrer ausgetüftelten Konstruktion und ihrer Offenheit für Elemente aus ganz verschiedenen Sphären ist sie keine Popmusik.

Darin ähnelt sie den Arbeiten von Heiner Goebbels oder Helmut Oehring, Komponisten, die ebenfalls auf je ganz eigene Weise eine individuelle Sprache mit Elementen von E und U-Musik entwickelt haben. Besonders die Werke Helmut Oehring sind denjenigen Martlands gelegentlich verwandt, weil auch Oehring eine starke Affinität zur Rockmusik hat und oft den Klang von Rockmusikinstrumenten in seine Partituren integriert. Sogenannte U-Musik ist bei Helmut Oehring, Heiner Goebbels und eben auch bei Steve Martland nicht bloß eine exotische Farbe innerhalb einer E-Musik-Partitur, sondern eine Quelle für musikalisches Klangmaterial und für kompositorische Verfahren, die mit anderen zusammen dann zu einem besonderen Stil entwickelt werden.

Steve Martlands Musik entzieht sich daher der Klassifizierung. Sie ist mit Minimal-Techniken komponiert, sie ist ein intellektuelles, manchmal mit dem Taschenrechner ausgeklügeltes Planspiel mit Tönen, sie ist ein Klangexperiment durch die Kombination von traditionellen Instrumenten und dem unsauberem, „noisy“ Sound von E-Gitarren und Drumset. Sie enthält Jazz-Elemente und Folkloristisches, und sie hat manchmal sogar meditative Züge, zum Beispiel in den ruhigen Motiv-Repetitionen im Streichquartett „Patrol“, das die Musik von Arvo Pärt oder Giya Kancheli assoziieren läßt.

Doch auch in „Patrol“, das in der hehren E-Musik-Gattung „Streichquartett“ geschrieben ist, offenbart sich trotz einer Klanglichkeit, die von den anderen Werken Steve Martlands abweicht, das Wesentliche seiner musikalischen Sprache. Es gibt rhythmische Verschränkungen zwischen den vier Stimmen, eine strenge Durcharbeitung des musikalischen Satzes und einen durchgehenden Groove, der dem Ganzen eine Martland-typische Eingängigkeit verleiht.

Musik 7: „Patrol“, 1-. Satz, var. (ev. bereits vorher unterlegen) - var.

E N D E

1

53'07'' - 53'41'' It's no more aggressive than techno music, it's very dancy, all my music is very dancy. I don't think it's aggressive at all, really not. I know that some classical critics and people are thinking it's always loud they think and therefore that means it's it's aggressive. but I don't think it's aggressive. I don't see that at all. I am horrified when I think it was, and I cannot believe that music is violent. These are metaphor (?) adjectives that are used to describe music. It's not violent at all, my music. - ca. 30''

2

23'35'' - 25'00'' The anecdote he tells, which I don't quite remember, is that I go in and talk for an hour, and somebody knock on the door for the next lesson, and I said, oh thanks that was a great lesson, and he hadn't even spoken. ... but also we did a bit of analysis, we talked for example about a Debussy Prélude, harmonically, we talked about chords and how to write chords, that was really the most important thing I got from him, we never talked about formal procedures, we talked about the counting as he called it. ... how the rhythm is organized because apparently he is a serialist, and so he wanted to make sure, that everything you wrote was preplanned and he did or supposed to teach me to massively precompose as many parameters as possible, the main parameters as pitch and the rhythm, before sitting before in front of a black piece of paper. And I think that technique really has been very useful for me, knowing how to preplan, to know how long the music will be and how to structure the chords (Klappen) how you plan it. - ca. 1'10''

3

22'36'' - 23'17'' I was in the summer school of Tanglewood in America, Boston, and I had lessons for six weeks... eight weeks with Gunther Schuller, but that was very unorthodox, my lessons with Louis Andriessen were very unorthodox, and Gunther Schuller, I was very lazy, and I've never been to America before and I did not work really, I used to take something, it meant, we talked about music instead, and that was important, it was not how this chord looks like, how this harmony does work, it wasn't really like that, it was, he is a phenomenal musical mind, Gunther Schuller, absolutely unbelievable, and so what you pick up from conversation is as good as strict lessons (Schnitt). - ca. 35''

4

47'57'' As Louis Andriessen said, that the, there is a connection between the creation of the music, the performance of it and its consumption, it's actually, you know, not supersocial at all, it's part of a culture that provides subsidies or not, where you play, what education you've had in order to come to it, or to perform it. All of these things are not divorced from society, all of it political in a way. 48'23'' / 49'25'' My attitude is that I'm a socialist through and through, and utterly opposed to private ownership and private education, and everything which has to do with persons having money and having privileges over other people, in every sense. 42'' ... 47'' I'm against all of that and everything about it. 50'00'' / 50'26'' But I'm an idealist, I just do believe that music actually helps to make the world better, because it affects people and makes people think differently. 34'' / 51'39'' That's the whole point of the art I think is to open up the imagination. And that's the thread, that's why it is a thread to the status quo of any government. That's why a government tried to abandon certain things of art, because it's far too dangerous in that art, that it can make

people think, and it's completely free. it's the freest thing there is in that sense. 52'01'' - ca. 1'13''

5

43'16'' The band has become more than a band that just plays my music. It's to do with I now aligned myself with this specific group of musicians, away from writing for symphony orchestras and established institutions. äh This relationship between me and this people, this band, is such that it would be very very difficult to think about writing a piece for orchestra, because I got to a routine of working, where I know not only who am I writing for, it's close than that really. And writing for anonymous people now, for an orchestra, I find extremely difficult. 43'55'' - ca. 35''

6

25'30'' My music isn't minimalist at all, because there is no repetition at all, no literal repetition, it might sound like it, but in fact there's always something slightly different, there's virtually no two consecutive bars which are ever the same, certain enough in the bigger pieces. There is large scale use of the idea of repetition of, no repetition, I think that's not the right phrase, it's to do with fact, that you feel there is an ongoing rhythm, but that doesn't mean that's the same, on top might change. 26'08'' ... 26'19'' I'm a very complex composer I think, in many ways, because the harmony is actually quite complex, and the rhythm certainly is extremely complex. I don't mean duration. I think there is a great difference between rhythm and duration. ... Rhythm is a very physical thing that is to do with two things happening, something low and something high ... which is as you can say like a drum groove ... that creates a sort of polyphonic rhythm or a groove whatever you want to call it. 27'07'' - ca. 1'10''

Musikbeispiele

Musik 1 - 2'04''

Musik 2 - 4'59''

Musik 3 - 4'48''

Musik 4 - var.

Musik 5 - 4'58''

Musik 6 - var.

Musik 7 - var.

Musik 1, 2, 3, 5 auf Catalyst 09026 68398 2, LC 0316

Musik 4, 6, 7 auf Catalyst 09026 62670 2, LC 6048

Sprecher: Haupttext: Hanno Ehrler / Zitate: (vom SWF Mainz) / Overvoice: Viktor Vössing