

Hanno Ehrler
Tönende Experimente
 Der Komponist Michael Parsons

Musik 1, DAT 1 „Talea“ für Violoncello --- 4'24''

Eine Anzahl von Tönen und sieben Möglichkeiten, wie man mit diesen Tönen eine musikalische Struktur formulieren kann. Das beginnt mit der Abfolge der Töne, die ein Motiv ergibt. Dann wird der Charakter des Motivs durch Klangmanipulationen mittels Spiel am Steg und Flageolett moduliert. Rhythmus und Tempo erfahren die freiesten Veränderungen.

Die sieben Ausformulierungen oder Variationen der Tonmenge sind durch überdeutliche Pausen voneinander getrennt, Pausen, die nicht musikalisch motiviert scheinen. Sie sind Hinweisschilder für den Hörer und unterstreichen, daß die Variationen nicht in direktem Bezug zueinander stehen. Das ist ungewöhnlich und weist auf den experimentellen Charakter des Stücks hin. „Talea“ für Violoncello vom englischen Komponisten Michael Parsons ist eine experimentelle Studie über das Prinzip Variation.

O-Ton Parsons 1

There isnt that idea ... traditional music. --- ca. 1'33''

OVERVOICE Dahinter steht nicht die Idee von organischer Entwicklung, aber es gibt schon eine Formvorstellung in Zusammenhang damit. Ich bin sehr interessiert an Formen, an Symmetrie und Asymmetrie, an unterschiedlichen Strukturen. Ich möchte musikalische Patterns formulieren, die als solche wahrgenommen werden können, die gewisse Erwartungen erzeugen, und die diese Erwartungen erfüllen - oder gerade nicht. So wird ja Musik überhaupt gehört. Das Spiel zwischen Überraschung und Bestätigung ergibt die musikalische Erfahrung. Ich denke, wenn alles völlig beliebig und zufällig ist, dann verliert man schnell seinen Bezugspunkt. Es ist sehr wichtig, daß man die Struktur einer Musik verstehen kann, in dem Sinn, daß man weiß: was kam vorher und was folgte dann. Man sollte Beziehungen und Zusammenhänge herstellen können, aber natürlich nicht die Beziehungen, die man von der klassischen Musik her kennt. Ich versuche in meiner Musik das Gefühl zu erzeugen, daß da Beziehungen sind, aber solche, die sich von denen in traditioneller Musik unterscheiden.

Der 1938 in Lancashire geborene Michael Parsons ist mit Musik aufgewachsen. Jeden Morgen vor dem Frühstück spielte der Vater Bach, Beethoven und Schubert auf dem Klavier, und die Mutter war eine gute Geigerin. Michael Parsons lernte auch Klavier und entwickelte mit etwa 15 Jahren unter dem Einfluß einiger Lehrer und durch Radio-Hören Interesse für moderne Musik. Nach der Schule absolvierte er ein Studium der klassischen Sprachen für das Lehramt. Was ihn jedoch wirklich interessierte war Musik, und zwar die zeitgenössische. Aber am Royal College of Music, das er nach seinem Lehramts-Studium einige Zeit besuchte, konnte er darüber nichts lernen.

Er arbeitete daher autodidaktisch weiter, studierte erst die dodekaphonische und die serielle Musik von Arnold Schönberg, Anton Webern und Karlheinz Stockhausen, dann die experimentelle amerikanische von John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff. Sehr wichtig für Parsons war der gleichaltrige Komponist Cornelius Cardew, der 1981 bei einem Autounfall tödlich verunglückte. Cardew leitete eine Kompositionsklasse am Morley College. Sie galt als Brennpunkt der musikalischen Avantgarde im England der 60er Jahre. Sie war auch der personelle Grundstock für das 1969 auf die Initiative von Cornelius Cardew gegründete Londoner Scratch Orchestra, ein basisdemokratisch

organisiertes Improvisationsensemble im Geist von Happening und Fluxus, offen auch für Amateure und Nicht-Musiker. Michael Parsons, der das Scratch Orchestra mitbegründet hatte, engagierte sich dort bis 1971.

O-Ton Parsons 2

I stopped composing ... kinds of musical structure. --- 2'05''

OVERVOICE Für einige Zeit hörte ich auf zu komponieren und fing dann wieder neu an. Der Effekt des Scratch Orchestras war, daß es gewissermaßen eine Art tabula rasa schuf, wo alles wieder am Anfang war. Von dort aus konnten wir Musik von den ganz grundsätzlichen Aspekten von Klang her neu erfinden. Von 1970 an begründeten wir unsere eigene musikalische Geschichte und vergaßen für eine gewisse Zeit die traditionelle Musik. Das war sehr erfrischend, keine Musik der Vergangenheit zu hören. Na ja, manchmal hörten wir schon mal was, aber wir vermieden in unserer musikalischen Arbeit alle Bezüge zu dieser Musik. Im Laufe der Jahre dann entdeckten wir diese Musik wieder, von der wir uns entfernt hatten, aber jetzt war sie etwas anderes, weil man sich ihr aus einer anderen Richtung näherte. Das war für mich das Interessante am Scratch Orchestra, daß die Arbeit dort ein völliger Bruch mit der Vergangenheit war, mit meiner eigenen Vergangenheit, mit meinem musikalischen Geschmack, mit meiner musikalischen Erziehung. Es war etwas ganz Neues. Es war auch eine Gelegenheit, neue Arten von Musik und andere Möglichkeiten des Musikhörens zu entdecken, die ganz grundlegenden Elemente von Klang zu erfahren, die Wurzeln der Musik. Das kann man natürlich auch als eine Art von Primitivismus betrachten, und damit war ich dann nicht mehr zufrieden, da wollte ich nicht bleiben. Ich wollte wieder etwas aufbauen und neue musikalische Strukturen schaffen.

Musik 2, CD „Levels III & IV“ für Tonband --- 7'27''

Zitat 1

Eines habe ich durch den engen Kontakt zu bildenden Künstlern gelernt, nämlich ein Stück Musik als einen Raum zu denken, mit all den räumlichen Verbindungen die es dort gibt, also nicht nur sequentielle, sondern genauso auch Kollisionen, Widersprüche und Diskontinuitäten. Diese Art zu denken, die von den bildenden Künsten kommt, ist ein erfrischender Gegenpol zur akademischen musikalischen Ausbildung. Man achtet nicht mehr so sehr auf eine lineare Kontinuität, sondern mehr auf die Gegenüberstellung von Klängen in einer mehr räumlichen Weise. Dabei wird das Hören zu einem Prozeß aktiver Selektion. Man wählt aus, was man hört, und wie man das zueinander in Beziehung setzt.

Im Tonbandstück „Levels III & IV“ benutzt Michael Parsons elektronische Klänge, aber nicht, um neue Sounds zu synthetisieren, sondern weil die technischen Klänge ihm besonders geeignet für die räumlich-architektonische Idee des Stücks schienen. Aus gleichem Grund setzt Parsons die Stereotechnik radikal ein, verteilt die Sounds ganz klar auf die zwei Kanäle und läßt voneinander wesensverschiedene Klänge unvermittelt aufeinanderprallen. Dahinter steht eine räumliche Auffassung von Musik, denn Michael Parsons hat stets versucht, über das streng musikalische hinauszudenken. In den 60er Jahren lehrte er daher nicht an einer Musikschule, sondern halbtags an einer Schule für bildende Künste und hat seitdem engen Kontakt zu Malern und Bildhauern.

O-Ton 3

It relates to the ideas... approach to sound --- ca. 1'00''

OVERVOICE Das hängt auch zusammen mit der Idee, ganz von vorne anzufangen. Denn wenn man sehr viel mit bildender Kunst zu tun hat und dann zur Musik zurückkommt, kann man sich ihr von einer anderen Richtung nähern. Man hat dann eine andere Erfahrung von Zeit und Raum bei den bildenden Künsten, die einem erlaubt, die Idee von Entwicklung in der Musik und von Energie und Impuls aus einer gewissen Distanz zu betrachten. Ich denke, das Hören von Musik ist immer verbunden mit dem Aspekt von ablaufender Zeit, außer vielleicht bei einigen wenigen Komponisten wie Feldman oder Cage, wo die Idee von Impuls aufgehoben ist, besonders bei Feldman, und dann hat man die Möglichkeit, entspannter und kontemplativer an die Klänge heranzugehen.

Das Interesse am Eigenwert des Klangs, das Michael Parsons mit Morton Feldman verbindet, manifestiert sich zum Beispiel im 1977 geschriebenen Klavierstück „Fourths and Fifths“. Dort geht es zunächst um ein systematisches Experimentieren mit Tonabfolgen, um deren Veränderung und um die dadurch entstehenden horizontalen und vertikalen Tonbeziehungen; die zwölf Töne der chromatischen Skala folgen einem strengen Permutationsverfahren. Das Resultat allerdings klingt kaum schematisch. Es ist eine ruhige, gleichförmig wirkende Musik, eine sanfte Folge verschiedener, unterschiedlich getönter Klänge.

Musik 3, DAT 10 Fourths and Fifths --- 6´40´´

Ein Komponieren nach zuvor festgelegten Regeln wie in „Fourths and Fifths“ ist konstruktivistisch. Es ähnelt dem seriellen Komponieren, denn genau wie dort werden die Bedingungen, die die Tonbeziehungen regulieren, vor dem Schreiben der Musik definiert.

Der Serialismus gilt als Höhe- und Endpunkt der klassisch-romantischen Espressivo-Musik. Daher gibt es eine kategorische Vorgabe beim musikalischen Material: es ist stets die vollständige chromatische Skala im temperierten Zwölf-Ton-System, die Materialgrundlage der abendländischen Musik. Auch die Strukturierung dieses Materials bezieht sich unmittelbar auf Struktursysteme der traditionellen Musik. Durch diesen Traditionsbezug legitimiert sich die serielle Musik. Von ihm leitet sie ihren Anspruch auf Allgemeingültigkeit ab.

Michael Parsons Systeme beanspruchen diese Allgemeingültigkeit nicht, im Gegenteil. Sie haben experimentellen Charakter, in einem beinahe wissenschaftlichen Sinn. Der Komponist arrangiert einen Versuchsaufbau, das heißt, er benennt einen beliebigen Materialvorrat und ebenso beliebige Regeln, nach denen das Material zusammengefügt wird.

Michael Parsons bezeichnet sich als einen experimentellen Komponisten. Wie seine Kollegen Howard Skempton, John White, John Tilbury oder Michael Finnissy steht er außerhalb des Neue-Musik-Mainstreams. In England gehören zum Mainstream Komponisten wie Alexander Goehr, George Benjamin, Mark-Anthony Turnage oder James MacMillan, alles Tonsetzer, die sich auf die Tradition der Espressivo-Musik beziehen und deren Werke mit dem Schlagwort „neotonal“ belegt werden können. Darüber hinaus genügen sie den Anforderungen des konventionellen Musikbetriebs. Ein Orchesterwerk von 15 bis 20 Minuten Dauer zum Beispiel fügt sich in jedes Symphoniekonzert. Aber Michael Parsons´ Stücke sind nur anderthalb oder drei oder sechs Minuten lang, sind meistens ruhig, leise und ohne klangliche Effekthascherei. Sie wirken unspektakulär, sind deshalb als Virtuosenstücke ungeeignet und passen schlecht in normale Konzerte.

O-Ton Michael Parsons 4

I think a lot of composers ... into the centre of things. --- 1'22''

OVERVOICE Viele Komponisten stecken unglaublich viel Energie in ihre musikalische Karriere. Sie wollen bekannt werden, Erfolg haben, sich etablieren. Das allerdings beeinflusst die Musik, die sie schreiben, denn sie müssen tun, was für ihre Karriere gut ist. Ich habe mich, bewußt aber auch unbewußt, von diesem Karrieredenken ferngehalten. Für mich steht im Vordergrund, mich voll und ganz auf das einzulassen, was ich gerade tue. Das heißt nicht, daß ich nicht möchte, daß meine Musik bekannt wird, aber das völlig sekundär. Leuten, die an meiner Musik interessiert sind, denen versuche ich zu helfen, wo ich kann. Aber das ist eine ganz andere Art von Kontaktpflege als die aggressive Publicity, in die die meisten Komponisten verwickelt sind, Marketing, Festivals CDs und all das, das will ich nicht, im Gegenteil. Ich bin froh darüber, in einer Randposition zu sein. Da kann man viel freier arbeiten als im Zentrum des Geschehens.

Musik 4 „Jive 2“ --- 3'35''

Im 1996 geschriebenen Klavierstück „Jive“ und in den im gleichen Jahr entstandenen „Four Oblique Pieces“ für Klavier benutzt Michael Parsons, wie in vielen anderen Werken, ein Permutationsverfahren, hier auf der Basis des relativ komplizierten Zahlenverhältnisses 50 zu 48 beziehungsweise 25 zu 24. Im kompositorischen Resultat ergibt das eine vertikal wie horizontal recht komplexe Anordnung der Tonhöhen.

O-Ton Parsons 5

It was based ... by oblique pieces. --- 1'38''

OVERVOICE Das System basiert auf einer Folge von Tonhöhen, die in diesen Stücken die chromatische Skala ist, und diese Folge wird dann nach einer bestimmten Folge von Kolumnen permutiert. Wenn ich in diesen Kolumnen einen bestimmten Punkt erreiche, zum Beispiel die 50te Tonhöhe, dann gehe ich zurück zum Anfang, so daß dann die 51te Note zur ersten wird. Weil aber 50 kein Vielfaches von 12, nämlich der chromatischen Skala ist, wird diese erste Note eine andere sein als diejenige in der ersten Kolumne. So habe ich dann weitergemacht, und ich hatte eine Regel: wenn die gleiche Tonhöhe in der gleichen Kolumne auftaucht, dann beende ich die Kolumne. Am Schluß hatte ich dann eine unterschiedliche Anzahl von Tonhöhen in jeder Kolumne, eine unterschiedliche Dichte. Diese Dichte war völlig unvorhersehbar, aber andererseits war völlig klar, und das ist der logische Aspekt daran, daß es immer eine Gruppe von chromatischen Noten werden würde.

Musik 5 DAT 2-5 „Four Oblique Pieces“ --- 5'30''

Bei den „Four Oblique Pieces“ von 1996 ergibt sich durch das zugrundeliegende strenge Permutationssystem rein rechnerisch, welche Töne in welcher Reihenfolge zusammentreffen. Aber der Komponist kann das wegen der Kompliziertheit des Permutationsverfahrens nicht vorhersehen. Er kann nicht genau wissen, wie die Musik klingen wird. Der resultierende Klang steckt in den Nischen des Unvorhersehbaren, im unkalkulierbaren Rest, den ein jedes streng kalkulierte System enthält.

Zitat 2

„Das sachte Abweichen von der Genauigkeit ist das unheimliche Element in den Dingen. Überall steckt das Unkalkulierbare. Es entkommt den Rationalisten, aber erst im letzten Moment.“ Diese Bemerkung aus Chestertons Essay „Natur und Logik“ wird die Sympathie all derjenigen gewinnen, die sich einmal im exakten wissenschaftlichen Beobachten und Messen versucht haben. Phänomene sind das Ergebnis komplexer Interaktionen verschiedener Kräfte. Muster und Regelmäßigkeiten sind Abstraktionen und Verallgemeinerungen, die aus verschiedenen Gründen vorgenommen werden und immer für Störungen und Interferenzen anfällig sind. Stets wird das „Gesetz“ durch Irregularitäten und Abweichungen, die dem physischen Material innewohnen, gebeugt. Symmetrie und Ordnung fordern unseren Respekt, Abweichung lenkt uns ab und irritiert uns.

Die Erfahrungen mit Aleatorik und Improvisation im Scratch Orchestra und die Beschäftigung mit der amerikanischen Avantgarde haben bei Michael Parsons die Faszination am Unvorhersehbaren, am Indeterminierten geweckt. Zugleich steht der Komponist aber in der europäischen Tradition eines strukturellen Komponierens. Anders als etwa John Cage behält Michael Parsons den „objektiven“ Bereich der Musik, das Strukturelle, durch seine Systeme unter Kontrolle, nicht aber den Klang an sich. Dieser entzieht sich der rationalen Steuerung, weil er sich nicht durchs kompositorische System vorausbestimmen läßt.

O-Ton Parsons 6

The idea of having ... different people differently. --- 0'57''

OVERVOICE Die Idee, ein musikalisches System zu haben, das irgendwie unvorhersehbare Ergebnisse produziert, hat mich schon immer interessiert. Komponieren mit solchen Systemen ist für mich ein Weg, Effekte oder Ausdrucksformen zu erzeugen, von denen man nicht weiß, wie sie letztlich wirken werden. Ich möchte Noten und Töne auf eine Art und Weise zusammenfügen, daß das Ergebnis mich dann selbst überrascht, weil ich nicht genau weiß, wie das Resultat dieser Tonkombinationen aussehen wird. Ich mag es, wenn ein Stück mehrdeutig ist. Ich möchte keine zu klaren Statements mit meinen Stücken machen. Sie sollten offen sein, so daß man sie auf verschiedene Weise hören kann und daß verschiedene Leute sie verschieden hören können.

„Changes“ für elf Gamelan-Instrumente entstand 1981. Michael Parsons verzahnt die unterschiedlichen Instrumenten-Klänge mit Techniken der Minimal Music, mit denen er eine Zeitlang gearbeitet und experimentiert hat. Ihn interessierte der systematische-mathematische Aspekt dieser Musik, die Kombination und Verschränkung verschiedener rhythmischer und motivischer Ebenen. In „Changes“ erzeugt er damit sacht beschleunigende und wieder retardierende Rhythmen. Es entsteht ein Prozeß, der das subjektive Zeitempfinden des Hörers aus dem chronometrischen, mit der Uhr gemessenen Zeitfeld der Realität heraushebt.

O-Ton Parsons 7

I think important thing ... to experience different forms of time. --- 1'32''

OVERVOICE Das wichtigste ist nicht die Zeit, in der man eine Musik hört, sondern das Zeit-Bild, das man von dieser Musik entwickelt. Das kann sich von der tatsächlich verfließenden Zeit sehr stark unterscheiden. Ich denke, man kann durchaus ein Gefühl von Weiträumigkeit oder sogar Statik in einer relativ kurzen realen Zeit entwickeln. Die Frage, was Zeit überhaupt ist, ist natürlich eine ganz grundsätzliche Frage für den Menschen. Wir alle leben in der Zeit, wir haben Angst davor, daß die Zeit vergeht, und unser Bewußtsein darüber, wie wir

mit unserer Zeit umgehen, betrifft einen jeden. Wie lebt man die Gegenwart, lebt man sie überhaupt oder ist man immer viel zu beschäftigt, um nach vorne oder zurück zu blicken. Ich denke, daß es eine der Aufgaben von Musik ist, die Gegenwart bewußt zu machen, bewußt zu machen, daß und wie die Zeit verfließt. Das ist ein Privileg von uns Komponisten. Wir können im Medium Zeit arbeiten, wir können mit verschiedenen Zeiterfahrungen experimentieren.

Musik 6 CD „Changes“ --- 12'07''

Meistens wählt Michael Parsons für seine Musik einen ruhigen Puls, die den Zeitverlauf zu bremsen scheint. Der Komponist gibt den Tönen und Klängen Raum zum Atmen, Raum, um entweder die auf einem System basierende Struktur der Musik zu erspüren oder um den Eigenwert des Klangs zur Geltung kommen zu lassen. Obwohl viele Stücke sehr kurz sind, erwecken die Zeit-Bilder, die Michael Parsons in seiner Musik entwirft, den Eindruck, daß Zeit im Überfluß vorhanden sei.

O-Ton Parsons 8

I'm interested in certain ... together in one piece. --- 1'10''

OVERVOICE Mich interessiert eine gewisse Transparenz, eine Klarheit und Einfachheit der musikalischen Kommunikation, das heißt, ich möchte den Raum, der mir zur Verfügung steht, nicht mit möglichst vielen Klängen füllen, sondern vielmehr einen Raum aus nur wenigen Klängen erzeugen. Ich denke, eine Menge zeitgenössische Musik spiegelt die Konsumgesellschaft in dem Sinn, daß die Leute viele Dinge haben wollen, viele Dinge konsumieren wollen, viele Dinge besitzen wollen. Sie wollen den Raum ausfüllen, ganz gleich ob das jetzt der geistige Raum ist oder der Lebensraum. Dahinter steht die Idee von Akkumulation, die auch in vielen Formen von Musik auftaucht. Da müssen die Leute dann beweisen, daß sie eine Menge Klänge anhäufen und alle in ein einziges Stück packen können.

Musik 7 „Skopelos“ 2, 3, 4 --- (1'00'' / 2'35'' / 2'31'') --- 6'10''

In der vier Stücke umfassenden, 1992 komponierten Sammlung „Skopelos“ verarbeitet Michael Parsons Impressionen von griechischer Volksmusik. Griechenland faszinierte ihn schon immer, vor allem der Gedanke des apollinisch Klaren und Ebenmäßigen. Insofern hängt die Affinität zu diesem Land durchaus mit Michael Parsons Idee einer transparenten Musik zusammen, die er bis heute nicht aufgegeben hat.

Aber mehr und mehr, vor allem in aktuellen Werken, interessiert ihn der unkontrollierbare Teil der Musik, die Stellen, an denen das System nicht ganz aufgeht, wo Linien und Strukturen scheinbar nicht zueinanderpassen, weil beim kompositorischen Kalkül ein Rest übriggeblieben ist. In der 1998 geschriebenen „Apartment House Suite“ stehen Sätze mit luftig punktueller Gestalt wie in vielen früheren Stücken von Parsons neben solchen, bei denen motorisch bewegte Stimmen scheinbar chaotisch aufeinanderprallen.

O-Ton 9

Certainly my harmonic ... as a whole. --- ca. 1'30''

OVERVOICE Natürlich hat sich mein harmonisches Vokabular erweitert, verglichen mit dem, was ich in den siebziger Jahren geschrieben habe. Ich möchte meine musikalischen Möglichkeiten ständig erweitern, auf jeden Fall harmonisch, aber auch rhythmisch. Ich habe die Neugier, verschiedene Richtungen zu erforschen, nicht verloren. Aber ich glaube, das was ich schreibe ist immer noch einfach, verglichen mit vielen klassisch ausgebildeten

Komponisten und mit den Komponisten der neuen Komplexität, wo es eine ganz Menge unterschiedlicher Ansätze gibt. Das interessiert mich natürlich auch, zum Beispiel die Musik von Komponisten wie Michael Finnissy und James Dillon, mehr als das andere dazwischen. Ich denke, wenn man zwei gegensätzliche Extreme in der Musik hat, dann können zwischen ihnen interessante Verbindungen gezogen werden. Meine Musik ist dabei, im Kontext von neuer Musik insgesamt, immer noch ziemlich einfach und direkt.

Musik 8 DAT 19 „Apartment House Suite“, 4. Satz (1'12'22) --- 3'15''

Michael Parsons betrachtet Musik und Komponieren als einen integrativen Bestandteil seines Lebens, verschmolzen mit den anderen Bereichen, etwa mit der Beschäftigung mit bildender Kunst, mit seinem Interesse für klassische Philologie, mit der Wahl seines Lebensstils. Musik ist für ihn eines von vielen Zahnrädern im vielschichtigen System, das „Leben“ heißt.

O-Ton Parsons 10

I always lived in a very simple way ... in music but outside as well. --- 2'23''

OVERVOICE Ich habe immer sehr einfach und sparsam gelebt, und ich war immer der Meinung, daß viel zu viel Geld für Essen und Trinken und irgendwelchen Luxus ausgegeben wird. Ich habe es immer vorgezogen, einfach zu leben. Die Arbeit ist das eigentlich Interessante. Wenn man sich für eine bestimmte Arbeit wirklich engagiert, dann bringt das genug Befriedigung, völlig unabhängig davon, was es einem finanziell bringt. Ich würde sagen, es ist sogar besser, nicht so viel mit Geld zu tun zu haben. Denn wenn man in den Kategorien von Geld zu denken beginnt, dann ändert sich automatisch das ganze Wertesystem. Man hat ein anderes Kriterium für den Erfolg seiner Arbeit, und das ist nicht das künstlerische Kriterium. Wenn ich das beim Komponieren mitdenke, was ich tue, dann ist das selbstverständlich ein politischer oder sozialer Aspekt meiner Musik, keine Frage, aber nicht im Sinne einer bestimmten Ideologie, außer vielleicht dem Vorsatz, sich dem derzeitigen Trend von Unterhaltung und Konsum zu widersetzen. Ich meine, daß die Verweigerung dessen schon irgendwie politisch ist. Das ist eine ästhetische Entscheidung, natürlich. Aber Ästhetik ist wichtig, nichts was man irgendwie zum Leben dazu tun kann, sondern es ist ganz zentral für die Lebensqualität, eine ästhetische Aufmerksamkeit für die Dinge zu haben. Das ganz oben an zu stellen, das ist mein Statement, das ist das, was ich für wichtig halte, an was ich glaube. Es ist auch ein Statement über die Lebensqualität. Man kann eine alternative Art zu leben wählen, und wenn das auch in der Arbeit, die man macht, zum Ausdruck kommt, und diese Arbeit von anderen zur Kenntnis genommen wird, dann kann das dazu beitragen, alternative Wahlmöglichkeiten aufzuzeigen, nicht nur in der Musik, sondern ganz genauso in andern Lebensbereichen.

Für Michael Parsons gilt nach wie vor das für die Avantgarde der 60er Jahre zentrale Postulat der Verbindung von Kunst und Leben. Der Komponist betrachtet Musik nicht nur strukturell, sondern genauso als Ausdruck eines Bewußtseins, das sowohl ein ästhetisches als auch ein gesellschaftspolitisches ist. In diesem Sinn ist Michael Parsons ein politischer Komponist. Das wirkt zurück auf die Musik und vermittelt sich unter anderem durch den Verzicht, bestimmten Modeströmungen zu folgen. Michael Parsons hat keinen Personalstil. Seine Stücke klingen sehr unterschiedlich, und seine musikalischen Experimente führt er mit unterschiedlichen Techniken durch, mit Permutationsverfahren, Minimaltechnik, Symmetriebildungen oder Zitatverarbeitungen. Darüber hinaus zeichnet sich die Musik durch ihre wohlthuende Distanz zur traditionellen Ausdrucksgestik und zur Tradition überhaupt aus. Michael Parsons beschreibt unkonventionelle Wege,

sich Tönen, Klängen und musikalischen Strukturen zu nähern, mit einem Blick, der aus der Gegenwart kommt. Aber der Bedeutung der abendländischen Tradition, und ebenso seiner Distanz-Position zu dieser, ist sich der Komponist sehr bewußt, ganz besonders vielleicht wegen seiner humanistischen Bildung und seiner Beschäftigung mit den klassischen Sprachen.

Das reflektiert Michael Parsons auch in Musik, zum Beispiel in den 1997 komponierten „Lamentations“ für acht Sänger und sieben Instrumente, eine Vertonung der Lamentationen des Propheten Jeremias, aber natürlich keine konventionelle. Michael Parsons orientiert sich weniger am Inhalt des Textes, sondern mehr an seiner phonetischen Struktur und am Rhythmus der Wörter und Sätze. Dieser Zugang schafft Distanz zur religiösen Einbindung des Textes, schüttelt diese als überkommenes Element ab und gestattet einen neuen, ungewohnten, nämlich rein musikalisch formalen Blick auf den Text.

O-Ton Parsons 11

I took away ... that wasnt the starting point. --- 1'08'' + ca. 0'50''

OVERVOICE Ich strich aus dem Text den speziellen Bezug zum christlichen Gott, die Stelle „Jerusalem bekehre dich zu Gott deinem Herrn“. Dadurch wollte ich die Bedeutung des Textes universalisieren, so daß man ihn auch auf andere Kulturen, auf andere Teile der Welt, auf andere Erfahrungen von Exil, Sklaverei und Unterdrückung beziehen kann und nicht nur auf den jüdisch-christlichen Kontext. Der Text selbst läßt sich sehr leicht in kurze Sätze und Phrasen teilen. Diese Eigenschaft des Textes wollte ich beim Komponieren berücksichtigen und entwarf eine mosaikähnliche Struktur. Das ganze Werk ist aus kleinen Abschnitten gebaut, in denen ich so viele Kombinationen der acht Stimmen und sieben Instrumente wie möglich benutzen wollte. Ich habe bei diesem Stück beschlossen, mit viel Kontrast und Abwechslung zu arbeiten. Das war etwas Neues für mich, davon auszugehen, eine Reihe von verschiedenen Ideen und Einfällen in einer Mosaik-Struktur einander gegenüberzustellen, statt umgekehrt von einer einheitlichen Idee auszugehen und dann Abschnitte zu bilden. Ich habe hier mehr additiv gearbeitet, und ich war positiv überrascht, daß sich aus der Verschiedenartigkeit eine gewisse Kontinuität gebildet hat - ganz intuitiv, denn das war nicht mein Ausgangspunkt.

Musik 9 DAT 15 „Lamentations“ --- 11'23''

E N D E

Musikeinblendungen:

1	Talea für Violoncello	4'24''
2	Levels III & IV	7'27''
3	Fourths and Fifths für Klavier	6'40''
4	Jive 2 für Klavier	3'35''
5	Four Oblique Pieces für Klavier	5'30''
6	Changes für Gamelan-Orchester	12'07''
7	Skopelos 2, 3, 4 für Klavier	6'10''
8	Apartment House Suite für Ens.	3'15''
9	Lamentations für 8 St. und 7 Instr.	11'23''

Musik 1, 3, 4, 5, und 7 sind Aufnahmen vom Komponisten

Musik 2: Musical Machinery, unknown public upcd04

Musik 6: Metalworks, Parrot Soup, Keda Records KED CD 25

Musik 8: Reporterband

Musik 9: Mitschnitt des ORF