

JÜRGEN FREY

Jürg Frey wurde 1953 in Aarau geboren. Nach seiner musikalischen Ausbildung wandte er sich zunächst einer Laufbahn als Klarinettist zu, später rückten seine Aktivitäten als Komponist zusehends in den Vordergrund.

In der Folge wurde er von verschiedenen renommierten Instituten zu Workshops, Vorträgen, als Visiting Composer und zu Porträtveranstaltungen eingeladen. Er war unter anderem zu Gast an der Universität der Künste Berlin, an der Universität Dortmund und mehrmals an der Northwestern University, Evanston/Chicago und am California Institute of the Art Valencia/Los Angeles. Für ihn wichtige Orte seiner öffentlichen Tätigkeit und seiner kompositorischen Entwicklung waren und sind die Konzerte im Kunstraum Düsseldorf, die Wandelweiser-in-Residence-Veranstaltungen in Wien, die Porträtfestivals in Borås (Schweden), die Zusammenarbeit mit dem Kölner Pianisten John McAlpine, dem Bozzini Quartett (Montréal) und dem Ensemble QO-2 (Bruxelles), der Performancegruppe *Die Maulwerker*, dem Ensemble *incidental music*, sowie die regelmässigen Aufenthalte in Berlin, wo in den letzten Jahren viele seiner Kompositionen uraufgeführt wurden.

Jürg Frey ist Mitglied des *Wandelweiser Komponisten Ensembles*, mit dem er regelmässig in Europa konzertiert.

Seine Werke werden veröffentlicht bei Timescraper Music, Berlin/Haan. Seine künstlerische Tätigkeit als Klarinettist und Komponist wird dokumentiert durch diverse Aufnahmen, die in der Edition Wandelweiser Records erscheinen.

Jürg Frey lebt mit seiner Familie in Aarau, unterrichtet Klarinette und veranstaltet als Leiter der Konzertreihe *moments musicaux aarau* Konzerte mit zeitgenössischer Musik.

KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT (AUSWAHL)

1984

Mitbegründer der Musikalischen Begegnungen Lenzburg.

1986

Werkjahr des Kuratoriums des Kantons Aargau.

Beginn der Leitung der Konzertreihe Moments musicaux.

1989

Beginn der Mitarbeit in der AG Komposition der Roten Fabrik Zürich.

1991

Veranstaltungsreihe zum 10-jährigen Bestehen der Moments musicaux mit 5 Uraufführungen von Schweizer KomponistInnen.

1994

Initiant der Komponisten Werkstatt Aarau.

1995

Durchführung einer mehrtägigen Veranstaltungsreihe und eines Interpretationskurses mit Christian Wolff in Aarau.

Solorecital in Berlin mit Uraufführungen von Schlothauer, Skempton und dem eigenen Werk *Mit Schweigen wird's gesprochen*.

1996

Werkjahr des Kuratoriums des Kantons Aargau.

3 Porträtveranstaltungen mit eigenen Werken im Kunstraum Düsseldorf.

Konzerte und CD-Aufnahmen mit dem Wandelweiser Komponisten Ensemble in Ulm, Berlin und Aarau.

Teilnahme als Dirigent am Festival Novantiqua des Deutschlandradio in Köln mit einem Christian Wolff-Programm

Teilnahme am Rheinischen Musikfest Köln mit der UA von *Aufzählung. Licht. Tänzerin am Rand*.

Kurator der ersten Musikwerkstage Baden.

1997

2 Solo-CDs erscheinen bei Edition Wandelweiser Records.

Aufenthalt in Chicago. Porträtkonzert und Lecture an der Northwestern University Evanston, Ill.

Teilnahme am Festival *grenzenlos* in Krefeld mit dem Wandelweiser Komponisten Ensemble.

Teilnahme am Festival Musik im 20. Jahrhundert des Saarländischen Rundfunks.

2 Konzerte auf dem Kunstschiff Anna, Berlin.

Teilnahme an *Musik: Zeit Stille Dauer* in München.

3-monatiger Aufenthalt im Atelier des Kuratoriums des Kantons Aargau in Berlin. Kolloquium an der HdK über eigene Werke. Teilnahme am Symposium "Grundformen der Musik" des SFB mit dem Referat "Rohes Material".

1997-1999

Teilnahme an *3 Jahre-156 Musikalische Ereignisse-Eine Skulptur* in der Zionskirche, Berlin-Mitte mit mehreren Werken.

1998

Porträtkonzert in der Galerie Mark Müller Zürich.

2 Konzerte mit eigenen Werken auf dem Kunstschiff Anna, Berlin.

2 Konzerte mit eigenen Werken in Salzburg.

1999

Gastreferat an der Hochschule der Künste Berlin in der Veranstaltungsreihe "Musik und Architektur".

1-monatiger Aufenthalt in Chicago und UA der 18- teiligen Komposition *Three Instruments, Series*. an der Northwestern University Evanston, Ill.

Aufführung sämtlicher Klavierwerke durch John McAlpine in Düsseldorf.

Porträt-Konzert durch das Ensemble Mosaik in Berlin und UA von drei Werken.

2000

Mehrtägige Veranstaltungen und Performances mit dem Wandelweiser Komponisten Ensemble in München, Köln, Berlin, Düsseldorf (Wandelweiser in Residence / 1 Woche: morgens-mittags-abends-nachts / café wandelweiser).

Teilnahme an "die schachtel/weiss kunstbewegung" in Berlin.

Ur- und Erstaufführungen in Belgien, USA, Schweden, Deutschland, Österreich.

2001

Schweizerische Erstaufführung des 4-stündigen Werkes *Three Instruments, Series* in Basel.

Streichquartettaufführungen in Düsseldorf (integral), Berlin und Aarau durch das Bozzini Quartett.

3 Porträtkonzerte in Boras (Schweden).

Radioaufnahmen beim SWR (Südwestdeutscher Rundfunk) ORF (Österreichischer Rundfunk) HR (Hessischer Rundfunk).

Ur- und Erstaufführungen in USA (New York, Valencia, Urbana), Madrid, Trier (Moselfestwochen), Friedrichshof (Österreich).

Aktivitäten zum 20jährigen Bestehen der Konzertreihe Moments musicaux Aarau: Ausstellung über die Konzertreihe, 5 Kompositionsaufträge an Schweizer Komponisten.

Veröffentlichung der CD mit Ohne Titel (2 Violinen).

Dozent beim Workshops *Neue Klarinettenöne* an der Universität Dortmund (zusammen mit Christian Wolff).

2002

Visiting Composer am California Institute of the Arts (USA).

UA von *Six Instruments, Series*, entstanden im Auftrag der Berliner Festspiele.

Veröffentlichungen in *Antennae* und Aufführungen in Chicago.

UA von *Und ging und ging* (Musik, Tanz Video) am Festival *Abstract Adventures* in Gent (Belgien).

Raumklang.Bodeninstallation im Kunstraum Düsseldorf.

Partiturenausstellung bei *complice* Berlin (WEN I-XXXVII, Gesamtpartitur).

Veröffentlichung der CD Klaviermusik 1978 -2001.

Uraufführungen in San Diego, Berlin, Boras (Schweden), Friedrichshof (Österreich).

2003

5 Konzerte in Berlin in den Räumen von *complice*.

Teilnahme an EspaceSonore in Montréal mit Uraufführung von *Landschaft mit Wörtern* und der integralen Aufführung aller Streichquartette.

Teilnahme am Festival *Kunst im Turm* in München.

Drei Porträt-Konzerte in Borås (Schweden) (mit Uraufführungen von: *Ohne Titel (Violine, Klavier, Schlagzeug)* und *Metal Stein*).

Uraufführungen in Berlin, Wien, Düsseldorf, Montréal, Los Angeles.

2004

Komponistenporträt Universität Dortmund (Vorlesungen, Seminar, Konzert).

Kompositionskurs Trstnice (Tschechische Republik).

Veröffentlichung der Edition *Kreidestaub Luftklang* in der Edition *complice*.

Teilnahme bei *Klangstücke München* und beim 3. Berliner Projekt von *incidental music*.

2005

7-Stunden Performance/Installation im Centre Culturel Suisse, Paris (WEN/Acht Räume).

Three Instruments, Series. Gesamtaufführung (4 h) in Düsseldorf.

Neuinszenierung des musikalischen Werkes *Abgründigkeit/Anschauung/Bemerkung/etc.* in Berlin (Die Maulwerker, Regie Christian Kesten).

2006

Visiting Composer am California Institute of the Art, Konzerte in Los Angeles und New York.

Veröffentlichung der CD Streichquartette (Quatuor Bozzini).

Studienaufenthalt in Paris.

Uraufführungen aus dem Zyklus "Landschaft mit Wörtern" (No 7-9) in Düsseldorf und Berlin.

WERKVERZEICHNIS JÜRGEN FREY

Stück (1975) ohne Besetzungsangabe (auch szenisch etc.)

Solo (1976) ohne Besetzungsangabe

Quartett (1976) vier verschiedene Instrumente ohne Besetzungsangabe (8')

Lachen und Lächeln (1978) nach einem Gedicht von Robert Walser. Sopran, Klavier, Violine, Klarinette, Horn. (15') EZA

Klavierstücke (1978/79) Klavier (6') EZA

Sachen (1979/80) Flöte (Piccolo), 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette), 4-5 Trompeten, 2 Hörner, Posaune, 3 Violinen, Viola, 2 Violoncelli, Sopran, Klavier, Schlagzeug. Text: Robert Walser. (30') EZA

Vielleicht bin ich wirklich verloren (1980/93) Flöte, Klarinette, Trompete, Violine, Violoncello, Klavier, Sopran, Text: Franz Kafka (6'30'') EWB

Ich weiss nicht was ich bin (1981/87) Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Viola, Violoncello. Text: Angelis Silesius (9') EWB

Zwei langsame Sätze (1984/90) Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass. SME

Sam Lazaro Bros (1984) Klavier. (12') EWB

Saat (1986) Orgel (15')

Orchester I (1986) 3 (2Picc).3. 3 (1 Basskl).-;3. 2. 3. 1; Schlz; Str (SME)

Orchester II (1987) 2. 1. Eh. 2. (2. auch Basskl.). 1; 2. 1. 1. 1; Schlz; Str. (40') EWB

Relikt (1987) Gitarre

A Few Rooms Around Town (1988) 2. 2. 2. 2; 2. 2. 0. 0; Pk; Str (15') SME

Streichquartett (1988) 2 Violinen, Viola, Violoncello (12') SME

Klaviertrio (1989) Violine, Violoncello, Klavier (9') SME

Fünfzig Sächelchen für Gitarre (1989) (An die Stadtvögel) Gitarre (60')NEP

Nachtrag zu den fünfzig Sächelchen für Gitarre (1989) Gitarre

- Zwei allerletzte Sächelchen** (1990) Klavier oder Streichquartett (2')
- (Invention)** (1990) Klavier (11') EWB
- (Unbetitelt) I** (1990) Flöte, Bassklarinette, Trompete, Violine, Viola, Violoncello, Klavier (13'30") EWB
Revidiert 1994
- (Unbetitelt) II** (1990/94) Flöte, Bassklarinette, Trompete, Violine, Viola, Violoncello, Klavier (11'30") EWB
- (Unbetitelt) III** (1990/94) Klavier, Schlagzeug (7') EWB
- (Unbetitelt) IV** (1990) Viola, Klavier (17') EWB
- (Unbetitelt) V** (1990) Violoncello, Klavier (17') EWB
- (Unbetitelt) VI** (1990/91) 2 Violinen, Viola, Violoncello (17') EWB
- No. 1 / No. 2** (1990) 2 Violinen (5')
- Klavierstück Arrangement I, II, III** (1991) Klavier oder 3 Klaviere
- 2 Stücke** (1991) Violoncello, Klavier (19') EWB
- In memoriam Ludwig Hohl** (1978-92) 3 (1Picc). 2. 3 (1Basskl). 3 (1 Kfg); 4. 2. 3. 1; Schlz; Str (4') SME
- Drei Trompeten für Erik Satie** (1992) 3 Trompeten (5')
- Lento, lento, molto lento** (1992) Flöte (Bassflöte), Bassklarinette, Trompete, Viola, Violoncello, Klavier (20') EWB
- In memoriam Cornelius Cardew** (1993) Klavier (4') EWB
- Mit Schweigen wird's gesprochen** (1993/95) Bassklarinette (15') EWB
- Mit Schweigen wird's gesprochen II** (1993) Viola (20') EWB
- Der Mensch gleicht einem Hauche** (1993/94) Countertenor, Blockflöte, Viola, Violoncello, Kontrabass, Orgelpositiv (5') Text: Psalm 144,4 SME
- St, Dizier-L'Evêque, Lagrange, Chaux, Felon** (1994) Violine, Klavier, Schlagzeug (15') EWB
- Ohne Titel (für Agnes Martin)** (1994/95) 4 grosse Trommeln (2 Ausführende) (32') EWB
- Ohne Titel (Komplexität der Empfindungen)** (1995) Klavier, Flöte (20') EWB
Revidiert 1998
- Klavierstück** (1995) Klavier (12') EWB
- Ohne Titel (Zwei Violinen)** (1995) 2 Violinen (30') EWB
- Aufzählung. Licht. Tänzerin am Rand.** (1995/96) Schauspieler, Tänzerin, 3 Instrumente (Flöte, Violoncello, Akkordeon) (20')
- Lovaty** (1996) 2 Sprechstimmen (70')
- Resges** (1996) Schlagzeug (30') EWB
- Freichten** (1996) Sprechstimme (11') EWB
- “Die meisten Sachen macht man selten“** (1994/1997) Schlagzeug (10') EWB
- Und ging** (1996/1997) Schlagzeug, Violine, Singstimme. Text: Robert Walser (24') EWB
- Canto** (1996/1997) 12 Blasinstrumente (10') EWB
- Ohne Titel (Violine, Klavier, Schlagzeug)** (1996/ 1997) Violine, Klavier, Schlagzeug (45')
- Da** (1997) Sopran (11') EWB

- Violine, Klavier** (1997) Violine, Klavier (11')
- Viola, Klavier** (1997) Viola, Klavier (7' 30")
- Im Bereich des Möglichen** (1997) Violoncello (9'30") EWB
- Streichtrio** (1997) Violine, Viola, Violoncello (19')
- Ohne Titel (Drei Stimmen)** (1997) (28') SME
- Jemandem bei einer Tätigkeit zuhören** (1997) Schlagzeug (10') EWB
- Ohren** (1997) Tonband (10') EWB
- Wer macht das Stück ?** (1998) Klavier (4')
- L'âme est sans retenue** (1997 / 98) Tonband (360') EWB
- Ohne Titel (Architektur der Stille)** (1998) Flöte, Bassklarinette (30') Edition Howeg Zürich / EWB
- Flioth** (1998) 2 Sprechstimmen (12') Edition Howeg Zürich / EWB
- Quintett 1** (1998) Klarinette (A) Streichquartett (13')
- Canto II** (1998) Trompete (10') EWB
- Und ging II** (1997 / 98) Singstimme, Text: Robert Walser (10') EWB
- Biel** (1998) Singstimme, Klavier, grosse Trommel, Sprecher (3') SME
- Ohren II** (1998) (8'27") Seiten
- Chor** (1998) (12') SV
- Two Instruments, Series** (1998) I – VIII Baritonsaxofon, Pauke (10' / 20') SV
- Wenn nichts da ist, wird etwas entstehen; wenn etwas da ist, wird es verschwinden** (1998) Schlagzeug (9'30') SME
- Drei Trompeten für Carlo Inderhees** (1998) 3 Trompeten (9'30')
(1998 / 1999) 2 Violinen, Viola, Violoncello (44') SV
- Three Instruments, Series** (1998 / 1999) I - XVII Violine, Klarinette, Schlagzeug (240') SV
- One Instrument, Series (1)** (1999) I - X Performer (1-10 Tage) SV
- One Instrument, Series (2)** (1999) I – IX Performer (33' - 59')
- One Instrument, Series (3)** (1999) Akkordeon (10')
- One Instrument, Series (3)**(1999) Orgel (10')
- Exact Dimension Without Insistence** (1999) 2 Instrumente (von: Flöte, Oboe, Klarinette 1, Klarinette 2, Bassklarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug 1, Schlagzeug 2, Schlagzeug 3, Schlagzeug 4, Schlagzeug 5, Radio, Klavier 1, Klavier 2, Klavier 3, Akkordeon, Gitarre 1, Gitarre 2, Sprechstimme 1, Sprechstimme 2, Sprechstimme 3, Speaker 1, Speaker 2, Stimme, Violine, Viola, Violoncello 1, Violoncello 2) (20') SV
- Buch der Räume und Zeiten**(1999) 2 Instrumente (von: Flöte, Bassklarinette, Trompete, Posaune, Stimme, Schlagzeug 1, Schlagzeug 2, Schlagzeug 3, Schlagzeug 4, Akkordeon, Klavier 1, Klavier 2, Klavier 3, Klavier 4, Violine, Viola, Violoncello, Tonband 1, Tonband 2)
(55') SV
- Und ging III** (1999) Sopran (13')
- Vier Blätter für das Archiv Sehnsucht** (1999)
Stimme solo
4 mal 10'

L'âme est sans retenue II (1997-2000)

Bassklarinette und Tonband

40'

Infancia (1999/2000)

Stimme (Altus/Alt/Mezzosopran), Violine

5'

Wen (1999 - 2006)

45 Solostücke für verschiedene Instrumente

In der Gegend (1999/2000)

50 Blätter für weiss Kunstbewegung, Die Schachtel

Soloperformance

6'-60'

Quintett 2 (1998-2000)

Klavier, Streichquartett

25'

Streichquartett 2 (1998-2000)

UA: Düsseldorf, 23. April 2001, Quatuor Bozzini

27'

L'âme est sans retenue III (1997-2000)

Tonband

UA: Köln, 19. Juni 2000

66'

Metall, Stone, Skin, Foliage, Air (1996-2001)

4 Schlagzeuger

67'

Klavierstück 2 (2001)

15'

Ort (2001)

für 27 Streichinstrumente

8'

Public Space (2000/2001)

Orchester: -, -, 3, 2, 1Kfg, 4, 3, 3, 1, 5 Sz, 14, 12, 10, 8, 6

18'

Six Instruments, Series (2001)

Vn, Va, 2 Bassklarinetten, 2 Schlagzeug

15'

Glafered I (2002)

Schlagzeug

12'

Glafered II (2002)

Bassklarinette, Klavier

12'

Glafered III (2002)

21'

Glafered IV (2002)

Bassklarinette, Schlagzeug

12'

Acht Räume (The Book of Dreams and Distances) (2001/2002)

Elektronik
8 mal 40'

Hügel Schatten Landschaften (2002)

40'

Zwei Räume (2002/2003)

Elektronische Musik
2 mal 40'

Meine Liste (2003)

Sprechstimme, Flöte, Klarinette, Violoncello, Klavier
21'

Metall, Stein (2003)

Crotales/Schlagzeug
30'

Landschaft mit Wörtern (1) (2003)

Sprechstimme und Instrumente
Dauer variabel

tranquille autorité de l'espace (2003 /2004)

2 Trompeten, Horn, 2 Posaunen, Tuba
35'

pianist, alone (1998-2004)

Klavier
86'

Unhörbare Zeit (Quartett) (2003/2004)

Flöte, Klarinette, Posaune, Violoncello
38'

Some Places (2004)

Flöte (Piccolo), Viola, Violoncello, Schlagzeug (Steinplatten)
48'

Eyot (2004)

Klavier
Dauer variabel

Unhörbare Zeit (Streichquartett, Posaunenquartett) (2004/ 2005)

40'

Landschaft mit Wörtern (3) (2004/2005)

Sopran und Klavier

Landschaft mit Wörtern (4) (2004/2005)

Flöte, Posaune, Violine, Violoncello, Klavier und 4 Lautsprecher
36'

Landschaft mit Wörtern (5) (2004/2005)

4 Lautsprecher
36'

Landschaft mit Wörtern (6a) (2004/2005)

Klavier und 4 Lautsprecher
27'

Landschaft mit Wörtern (6b) (2004/2005)

Soloinstrument und 4 Lautsprecher

27'

Paysage aux lieux dormants (2005)

Klarinette, Streichquartett

5'

Unhörbare Zeit (Streichquartett und Schlagzeug) (2004-2006)

Streichquartett, Schlagzeug (2) UA: Aarau, 7. März 2006

37'

Trio Signs and Ornaments (2005)

Klarinette, elektrische Gitarre, Posaune

45'

Three Backgrounds (2005)

Klarinette, elektrische Gitarre, Posaune

45'

Landschaft mit Wörtern (7) (2005/2006)

Flöte, Sopransaxophon, Altsaxophon, 2 Posaunen, 2 elektrische Gitarren, Violine, Viola, Violoncello, 8 Lautsprecher

41'

Leichte Bewegung im Grenzenlosen (2006)

Cembalo

19'

Landschaft mit Wörtern (8) (2006)

Flöte/Piccolo, Violoncello, Mundharmonika, 4 Lautsprecher und verschiedene Materialien

60'

Landschaft mit Wörtern (9) (2006)

Flöte/Bassflöte, Violine, Viola, Violoncello, 4 Lautsprecher

19'

EWB Edition Wandelweiser Berlin / EZA Edition Zwachen Aarau / NEP Nepomuk Musikedition Aarau

Seiten, forumclaque, Baden / SME Schweizer Musikedition Luzern / SV Selbstverlag

AUSZÜGE AUS TEXTEN VON JÜRIG FREY

(AUS DEM FILM-EXPOSE „INS UNBEKANNTE DER MUSIK“)

JÜRIG FREY

MATERIAL (1997)

1

Es gibt diese sehr grosse Kiste, in der alles drin ist, was wir zum Komponieren brauchen: Tonhöhen, Dauern, Instrumente, Pausen und alle Arten von Stille, alle elementaren Farben und Tönungen und alle vokalen Möglichkeiten. Verschiedene Gründe lassen uns einseitig in diese Kiste hineingucken, so dass wir nur einen Teil des Inhaltes wahrnehmen, etwa weil wir andere Kompositionen, die es schon gibt, im Kopf haben, weil wir eine gewisse Vorstellung haben von dem, was Musik zu sein hat oder weil wir von Ansichten über richtig und falsch geprägt sind. Wir können den Inhalt dieser Kiste als unser Material bezeichnen. Mit der Zeit lernen wir immer mehr vom Inhalt dieser Kiste kennen. Gleichzeitig finden wir uns immer besser in dieser Kiste zurecht, indem wir lernen, was wir daraus brauchen können und welche Teile mehr für andere sind.

Wenn wir aus Distanz auf die 50er Jahre zurückblicken, begegnet uns ein anderer Materialbegriff. Das Material bestand aus den verschiedenen musikalischen Parametern, so dass Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Instrumentierung in Reihen angeordnet werden konnten. Die Komponisten haben dieses Material geordnet, um nachher damit zu komponieren, um dieses Material in den Griff zu bekommen und damit Klänge, Konstellationen und musikalische Verläufe zu gestalten.

Es wäre keinem seriellen Komponisten in den Sinn gekommen, seine Listen und Tabellen, seine Materialaufstellungen, schon als Stück zu bezeichnen. Man konnte sie gar nicht spielen, denn es gab hier Tonhöhen ohne Dauern, es gab Dauern ohne Tonhöhen und Klangfarben ohne Tonhöhen und Dauern. Wenn sie gespielt worden wären, wären es sofort nicht mehr diese Tabellen gewesen, die Tonhöhen wären zu Klängen und Melodien geworden, die eine Klangfarbe, eine Dauer und eine Lautstärke haben. Material war hier etwas, das noch vor dem Klingenden, noch ohne Klang, Dauer und Farbe geordnet wurde.

Von Cornelius Cardew gibt es ein Stück aus den frühen 60er Jahren, das den Titel *Material* trägt. Die Partitur sieht aus wie ein Klavierstück. Bei der Interpretation beschäftigt man sich dann mit der Instrumentation, man trifft Entscheidungen über Lautstärken und Tempi und macht vielleicht eine Auswahl aus dem umfangreichen Material. Das Stück stellt also das Material zur Verfügung, aus dem das Klingende erarbeitet wird. Das Material ist aber hier etwas Gestaltetes, denn Tonhöhen und Rhythmen sind schon da. Man kann sich eine Interpretation vorstellen, die sehr stark von dem abweicht, was das Material suggeriert. Das Tempo ist variabel, übermässiges Rubato kann verwendet werden, jede Note kann ausgelassen werden, Akkorde können gebrochen werden, das Stück kann beliebig lang dauern, und die einzelnen Abschnitte können von jedem Spieler individuell in beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Eine solche Interpretation entfernt sich sehr weit vom Ausgangsmaterial und wäre durchaus im Sinne von Cornelius Cardew. Wenn wir uns im seriellen Materialdenken das Material gar nicht vorstellen können, da es in seine einzelnen Parameter zerlegt ist, haben wir hier eine andere Ausgangslage: Material ist hier eine Vorlage, die man nun bearbeiten kann, und Cardew bezeichnet den Zustand vor dem Erklängen als Material. Es ist schon Gestaltetes da, das nun als Ausgangsmaterial für weitere, auch sehr weitgehende gestalterische Eingriffe dient.

Der bildende Künstler Stefan Gritsch hat unter anderem Arbeiten gemacht, die dreidimensionale einfache Formen sind, rechteckige Klötze, teilweise auch Kugeln. Ich erinnere mich an blaue, an rote und an verschiedene moränenlandschaftfarbig bemalte Körper. Ein Blick in den Katalog oder eine weitere Beschäftigung sagt einem dann, dass es sich hier nicht um bemalte Objekte handelt. Die Materialbezeichnung im Katalog heisst: Acrylfarben. Erst nach einigem Stutzen realisiert man, dass es sich hier also nicht um ein Holzstück handelt, das bemalt worden ist, sondern um Farbe selber. Diese wurde Schicht um Schicht in eine Passform eingefüllt, dort ist sie eingedickt und fest geworden, und am Schluss ist dieser Acrylblock entstanden. Der Abstand vom Material zum Stück ist hier ziemlich verblüffend. Dieser Abstand ist sehr gering und wird unter anderem hergestellt durch Entscheidungen über die Wahl der Farben und über die Grösse der Behälter, in die die Farbe schichtweise zum Trocknen eingefüllt wird.

Von George Brecht gibt es in seiner Sammlung *Water-Yam* ein Stück, das auf einer kleinen Karte notiert ist, und den Titel *Table* trägt. Unterhalb des Titels liest man, worum es in diesem Stück geht: *Table*. Das Stück heisst *Table* und ist ein Tisch. In gleicher Weise gibt es auch die Stücke *2 Umbrellas*, *Suitcase* und *Thursday*. Aus der Aufführungspraxis der Fluxusbewegung, aus der diese Stücke stammen, kann man sich vorstellen, dass man mit diesen Gegenständen nun etwas macht. Man verwendet sie für eine theatralische oder klangliche Aktion, ähnlich wie wir in Cornelius Cardews Stück *Material* die Vorlage benutzen können, um ein Stück zum Klingenden zu

bringen. Ihre radikale Form zeigen die Stücke von George Brecht aber, wenn die Karte nicht als Anweisung für Aktionen gelesen wird, wenn also das Material nicht benutzt wird, um etwas darzustellen oder zu gestalten, sondern wenn der Gegenstand das Stück selber ist: der Tisch, die zwei Regenschirme, der Donnerstag. Es gibt sie und sie sind da. Die Aufführung wäre das Dasein des Tisches. Das Material ist das Stück selber und der Abstand zwischen dem Material und dem Stück ist minimal, er existiert wohl nur in unserem Kopf.

Das Material an sich gibt es nicht. Das serielle Materialdenken nimmt die einzelnen Parameter, und als einzelne Parameter wissen wir nicht, was sie sind, da wir Lautstärke nicht losgelöst von Klangfarbe und Dauer denken können. Und sobald wir die einzelnen Parameter zusammensetzen, haben wir einen Klang, und damit einen Inhalt, eine Idee. Das Materialdenken in den letzten Beispielen geht immer von etwas Vorgefundenem aus: der Klang der Pauke ist etwas, das es schon gibt, die Acrylfarbe ist etwas, das schon jemand hergestellt hat, die Farbe wurde gleichsam schon von jemandem komponiert, der Tisch... oder das cis des Horns, das Flageolett des Violoncellos, der Schlag auf die kleine Trommel. Jede Sache, auch die einfachste, weist, sobald wir sie hören oder sie uns vorstellen, ein Minimum an Gestaltung auf.

Auf der einen Seite haben wir also das Material, das man zwar denken kann, aber eine Vorstellung, wie es klingen soll, gibt es nicht, da das Material noch in einem Zustand vor der sinnlichen Qualität ist. Auf der anderen Seite steht das Material als das fertige Objekt, der Tisch von George Brecht zum Beispiel, und dazwischen gibt es alle möglichen Orte, an denen sich ein Komponist befinden kann. Hier irgendwo, in diesem Feld, beginnt er mit seiner Arbeit, und als Komponieren wird dann diese Strecke bezeichnet, die er zurücklegt, um am Schluss eine Komposition zu haben. Eine Hornquinte zum Beispiel kann dabei Ausgangspunkt für ein Werk werden, eine Quinte kann aber auch schon das Stück sein, etwa in LaMonte Youngs *Composition 1960 No.7*, die bekanntlich aus den Tönen h und fis' besteht. Beide Male ist der Weg vom Material zur Komposition und der Abstand zwischen Material und Komposition prägend für die Erscheinung des Stückes. Als Komponist kann man also arbeiten mit einem Bewusstsein für diesen Abstand und mit einem Bewusstsein für die Inhaltlichkeit des Materials. Gerade dieses letzte Bewusstsein hat ja zu einer Arbeitsweise geführt, die diese Inhaltlichkeit brechen will, die das Aufbrechen dieser inhaltlichen Besetzung des Materials als Voraussetzung zum Komponieren betrachtet hat.

2

Ich möchte das einfache, eindeutige Material hören. - Es gibt die Augenblicke, in denen wir das Material ohne diese Inhalte zu hören vermögen. Material, das unter dem Gesichtspunkt seiner Verwendbarkeit, seiner Vergesellschaftung, seiner Weiterentwicklung und Brechung, auch seiner Verwendung durch andere Komponisten, gesehen wird, kann nicht als Material selber gesehen werden. Diese Gesichtspunkte verunmöglichen den Zugang zum einfachen, eindeutigen Material. Wenn sie aber wegfallen, wissen wir zuerst nicht, was wir vor uns haben und wo wir sind. Es ist ein Ort, an dem wir dem elementaren Klang begegnen und der uns das Gefühl gibt, das Material komme irgendwo, oder nirgendwo her. Das Material scheint hier zuerst nichts zu sein und der Ort unbrauchbar. Aber es ist gerade dieses Material und dieser Ort, die ich suche und die meine Arbeit ermöglichen. Es ist jedoch schwer, an diesen Ort zu kommen. Es gelingt selten, oft bemerkt man im Nachhinein, dass man nahe daran war. Es ist die Demut gegenüber dem Material, das Aufgeben von kompositorischen Ideen, die uns in die Nähe dieses Ortes führen können.

„Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst, geht dir der Wunsch, den du gar nicht hast, in Erfüllung,“¹ beschreibt der Schriftsteller Robert Walser diesen Sachverhalt. Kein Kraftakt und keine Willensbezeugung bringen uns dahin - und auch das Nichtstun führt in die Irre. In einem Text beschreibt John Berger diesen Vorgang mit seinen Worten: „Es genügt nicht, durch das Fenster zu schauen. Auch wird dich keine Autobahn dorthin bringen. Niemand kann dir die Richtung sagen, denn du weißt nicht, wonach du fragen sollst. Auf dieser Reise ist ein vielbetretener Pfad eher eine Warnung als eine Ermutigung. Zugleich muss der Ort nicht unbedingt verlassen oder wild sein. Er könnte direkt neben dem Platz sein, wo der Bäcker normalerweise sein Auto abstellt. Die Kunst besteht darin, per Zufall dort anzukommen. Dann überraschst du den Ort und der Ort überrascht Dich.“² Es geht in diesem Text um Photographen, die Aufnahmen von französischen Dörfern gemacht haben und Berger beschreibt, wie sie ihren Ort gefunden haben: „Diese Photographen in den über hundert Gemeinden um Belfort sind nicht mit dem Motorrad gefahren. In ihrer Imagination haben sie etwas Schwierigeres unternommen. Sie haben ästhetische Gewohnheiten hinter sich gelassen, das Malerische, das Romantische, das Exotische und die

Kategorie des Banalen. Ohne Ausnahme hat ein jeder gewusst, wann er an der Stelle angelangt war, die ihn angezogen hatte. Und sie haben ihre Photos gemacht, die besagen (als wäre die betreffende Stelle der unbestreitbare Mittelpunkt der Welt): Du bist hier. Und hier finden wir weder Schönheit noch Harmonie, noch irgend eines unserer menschlichen Tröstungssysteme.“³

Was wir hier finden, sind ein Material und eine Arbeitsweise. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, das Material zu erfahren jenseits der Belastungen, die es durch kompositorische, geschichtsphilosophische und gesellschaftliche Kategorien erfahren hat. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, dass man durch diesen ganze Umbau, der das Material belastet, hindurchschauen kann. Diese ganze Hülle, die vermeintlich zum Material gehört, und die ja nicht nur die Töne umfasst, sondern auch Techniken, Verfahrensweisen, Bedeutungen, diese Hülle verschwindet, sie fällt ab und die Wirklichkeit des Klangmaterials wird erfahrbar. Die Wirklichkeit des Klangmaterial beschreibt eine Existenz, die gerade nicht auf etwas anderes verweist, und das Material verschwindet nicht in oder unter solchen Verweisen.

Das Material hat eine sinnliche Gegenwärtigkeit, und davon geht sein Reichtum aus. Bedeutungen, Inhalte sowie kompositionstechnische Denkkategorien zerstören diesen Reichtum. Die Schönheit dieses Reichtums kann man nur erkennen, wenn man sich auf die Ebene des Materials begibt. „Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst“, so beginnt das obige Zitat von Robert Walser, und es bedeutet auch, den Gedanken aufzugeben, dass das Material dazu da ist, um benutzt zu werden, um damit etwas zu machen und ein Stück herzustellen. Dieses Material scheint gewöhnlich. Dieses Material ist still. Es ist nicht originell, da originelles Material immer von seiner Originalität sprechen muss. Dieses Material spricht nicht, es ist da.

3

Neben der Wirklichkeit der Klangmaterialien gibt es auch eine Wirklichkeit der Arbeiten des Komponisten. Hier geht es um das Machen. Es wird bestimmt, wann und wie lange das Material erklingen kann. Es wird bestimmt, in welchem Verhältnis die Materialien zueinander stehen und es gilt Entscheidungen zu fällen, die die Materialien in Bezug zum Ganzen sehen. Es braucht eine zur Wirklichkeit der Klangmaterialien adäquate Wirklichkeit der Komposition. Beide zusammen schaffen die Wirklichkeit des Werkes und damit die Wirklichkeit des Erlebens.

In meiner Arbeit bleibe ich an diesem Ort, wo das Material seine Sinnlichkeit bewahrt. Ich nehme es nicht weg, um damit etwas zu machen. Es gibt keine kompositorische Absicht, es gibt keine Formeln, keine gestrichelten Überlegungen, keine „menschlichen Tröstungssysteme“ also, die uns hier weiterhelfen.

Es kann sich aber auch nicht nur um das Präsentieren des Materials handeln. Präsentation ist „zeigen“, auf die Wirklichkeit hinweisen. Präsentieren ist geschmäckerlich. Es ist die Angst, sich dem Material auszusetzen. Es ist auch die Angst, durch Eingriffe die Qualität des Materials zu zerstören. Sicher gibt es Sensibilität gegenüber dem Klangmaterial, aber man muss Ängstlichkeit und Sensibilität auseinanderhalten. Präsentation bedeutet, das Material von seinem ursprünglichen Ort wegnehmen und jetzt zeigen. Die Vorhaben, die zur Präsentation führen, lenken vom Wesentlichen des Materials ab. Wenn man jedoch die Gedanken an Präsentation aufgibt, fallen diese Vorhaben und Systeme in sich zusammen. Dann entfaltet das Material seine Präsenz.

Ich präsentiere das Material nicht. Ich verwende das Material. Ich nehme viel oder wenig davon, ich wiederhole es, mache es zurecht auf die richtige Länge und Breite, um zu hören: das gibt es, und so ist es. Es gibt eine Verwendung für das Material. Verwenden betont das Machen, und durch das Machen bekommt man das Ganze. Dann kann man dem Material bei seinem Klingen zuhören. Meine Arbeitsweise ist nicht originell oder besonders. Dadurch werden auch keine besonderen Kompositionsmerkmale an den Stücken erkennbar. Eine originelle Arbeitsweise verweist immer auf ihre Originalität. Die dabei auftretenden Kompositionsmerkmale haben etwas Schwatzhafte und wollen von ihrer Wichtigkeit und Richtigkeit überzeugen. Meine Arbeitsweise ist klar, einfach und zweckgerichtet. Sie soll die Schönheit, die vom Material ausgeht, erlebbar machen. Sie kann es ermöglichen, den Sinn und die Sinnlichkeit zu erleben und eine Komplexität der Empfindungen hervorzurufen, die vom Material und seiner Anordnung ausgeht.

In dieser Situation fragen wir uns, welchen Stellenwert Kompositionstechnik haben kann. Wir stehen der Wirklichkeit immer neu gegenüber, und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise wir Erfahrungen von früher brauchen können. Es gibt hier keine bekannte Technik, die uns weiterbringt. Wenn wir eine Erfahrung von früher in diese Situation einbringen, zerstören wir die Situation und wir bringen uns um die Möglichkeit, direkt in diesem Moment und dieser Situation entsprechend zu arbeiten.

Aber wir besitzen erworbene Kenntnisse, die hier doch zugegen sind. Wissen und Fähigkeiten sind da, und wir müssen sehen, in welchem Verhältnis sie zum Gegenstand, zu der Wirklichkeit der Arbeit, dem Komponieren, stehen. Meine Aufmerksamkeit richtet sich darauf, dieses Wissen und diese Fähigkeiten verfügbar zu halten, offen zu halten für den Gegenstand, nahe und erreichbar, aber doch auf einer tieferen Ebene, so dass sie die Sache nicht berühren oder gar vereinnahmen. Manchmal kann dabei etwas entstehen, das so klingt, als ob es schon immer dagewesen wäre. Die Klänge haben aufgrund ihrer Entstehung keinen zusätzlichen Selbstbehauptungswillen und sie verzichten auf ein Rechtfertigungsvokabular. Wenn sie da sind, haben sie Eindeutigkeit und Klarheit. Es gibt ihr Erscheinen, ihre Dauer ohne Variation, ohne Entwicklung, ihre Dauer ohne Komposition. - Wenn sie nicht da sind, ist hier Stille.

4

Mir ist aufgefallen, dass es zwei Arten von Erleben gibt beim Hören von Musik. Die eine Art wird gefördert von einer Musik, die uns veranlasst, unsere Aufmerksamkeit auf einzelne Phrasen und Teile und ihre Anordnung im Ganzen zu lenken, auf Details in der Instrumentation und in der Stimmführung zu achten und die Abfolge der einzelnen Teile sowie ihr Verhältnis zum Ganzen zu erfahren. Wir erleben Musik, ein Hauch mag durch unseren Körper ziehen. Es gibt die besonderen Momente, in denen wir erfasst werden von einer einzigartigen Berührung, die hervorgerufen wird etwa durch eine harmonische Wendung, durch ein Detail der Instrumentation, durch einen Augenblick der Ruhe oder durch einen Energieschub, der durch die Musik geht. Und dann gibt es nach dem Konzert die Erinnerung an diese glücklichen Momente, in denen wir von Musik berührt worden sind.

Eine andere Möglichkeit, Musik zu hören, geht von Stücken aus, in denen der Komponist das Entwickeln von Teilen, die wie Ursache und Wirkung zusammenhängen, verlassen hat und durch andere, ebenso komplexe Gestaltungsmöglichkeiten ersetzt hat. Oft hat diese Musik gar nicht einzelne Teile oder verschiedene Abschnitte werden einfach als Unterschied zwischen Klang und Stille wahrgenommen. Wenn diese Musik einzelne Teile hat, sind diese gerade nicht auseinander entwickelt oder kontrastierend miteinander verknüpft. Die einzelnen Teile scheinen eher durch eine unsichtbare Linie voneinander getrennt zu sein, und die Kompositionsmerkmale, die zu ihrem Vorhandensein geführt haben, bleiben unsichtbar. Da diese Teile nicht kontrastierend oder sich auseinander entwickelnd miteinander verbunden sind, bedeutet das, dass jeder Teil mit einem neuen Einfall von vorne beginnen muss und nicht dialektisch mit dem vorhergehenden verbunden ist. Es gibt dann nur die Teile, die aus dem jeweiligen Klangmaterial geschaffen wurden, und diese Teile bringen die Identität des Stückes hervor.

Bei dieser Musik haben wir nach dem Konzert oft nicht die Erinnerung an Momente besonderer Intensität. Die Situation ist nicht von Erinnerung geprägt. Es gibt zwar auch das Gefühl, dass die Musik vorbei ist, aber gleichzeitig spüren wir, dass diese Musik nicht den üblichen Eindruck hinterlassen hat. An Stelle der Erinnerung an einzelne Situationen spüren wir eher eine deutliche Manifestation des Lebens. Leben steht hier nicht im Sinne von Lebendigkeit, von Tätigkeit, von dieses tun und jenes lassen. Es ist eine reichere

Erfahrung, die man hier machen kann. Es ist auch nicht einfach eine Idee. Eine Idee erscheint mir als ein zu enger Begriff in unserem Bewusstsein. Es ist die Tatsache, dass man am Leben ist, die uns in diesem

Augenblick glücklich macht. Es ist das Gefühl, ich bin hier und es gibt das Leben. Dies ist eine eindeutige Empfindung, gleichzeitig ist sie sehr komplex, weil sie so umfassend ist.

Diese komplexe Empfindung geht nicht nur von den Klängen aus. Die Stille bestimmt diese Empfindung mit. Es gibt die Stille vor den Klängen, nach den Klängen, und zwischen den Klängen. Diese Stille kann sich ausdehnen, sie kann Körperlichkeit annehmen und die Klänge können diese Körperlichkeit verstärken. Es gibt auch die Stille, die nur da ist, weil es Klänge gibt. Es ist die Stille auf einer anderen Ebene als die der Klänge und sie kommt mit den Klängen nicht in Berührung. Sie wird erahnbar, weil Klänge immer entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Diese Stille kann sich zeitlich nicht ausdehnen, eher leuchtet sie nach vorne und in die Tiefe nach hinten, manchmal schimmert sie durch die Klänge hindurch.

Es gibt auch die Stille in den Klängen. Dann liegt der Klang da, still aber hörbar.

JÜRIG FREY

ARCHITEKTUR DER STILLE (1998)

Es gibt Musik, in welcher der Zeitaum des Klanges und der Zeitraum der Stille als eigene Bereiche vorkommen. Selbst wenn die Klänge oft leise sind, geht es in dieser Musik nicht um das Verstummen. Die Klänge sind klar, eindeutig und präzise. Da sie die musiksprachliche Rhetorik verlassen haben, gibt es jetzt eher Empfindungen für die Präsenz des Klanges und für die Körperlichkeit der Stille. Es gibt lange Zeiten der Anwesenheit der Klänge und lange Zeiten der Abwesenheit der Klänge. Beide zusammen bilden sie die Gegenwärtigkeit des Stückes.

Im Schweigen öffnet sich ein Raum, der sich nur öffnen kann, wenn die Präsenz der Klänge verschwindet. Die Stille, die dann erfahrbar wird, bekommt ihre Kraft von der Abwesenheit der Klänge, die wir gehört haben. So entstehen Zeiträume des Schweigens und es gibt eine Körperlichkeit des Schweigens. Die Durchlässigkeit, die dieser Körperlichkeit eigen ist, besteht in der Unmöglichkeit, etwas über ihren Inhalt zu sagen. Dieser Durchlässigkeit können Klänge nahe kommen, erreichen können sie sie nie. Klänge sind immer eine Gestaltung, sie entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Es ist die Grenze, die jedem Geformten eigen ist. Stille kennt diese Grenze nicht. Stille gibt es nicht, weil sie hergestellt worden ist. Stille ist dort, wo kein Klang ist.

Es gibt Stücke, in denen die Abwesenheit von Klang zu einem wesentlichen Aspekt geworden ist. Die Stille ist nicht unbeeinflusst von den Klängen, die vorher zu hören waren. Diese Klänge ermöglichen durch ihr Aufhören die Stille und geben ihr einen Schimmer von Inhalt. Der Raum der Stille öffnet sich, und die Klänge in unserer Erinnerung werden schwächer. So entsteht dieses langsame Atmen zwischen der Zeit der Klänge und dem Raum der Stille.

Stille kann auch *in* den Klängen sein. Um Stille in den Klängen zu haben, muss man alles aufgeben, was diese Stille verunmöglicht. Der Klang ist dann der Klang minus die Ideen, was dieser Klang bedeuten kann und wozu er verwendet werden soll. Dieser Klang bekommt eine Andeutung der Durchlässigkeit, die sonst ganz der Stille eigen ist. Dieser Klang ist das Da-sein des Klanges. Seine Präsenz und Ausstrahlung bewirken seine Anwesenheit in der Komposition.

Um Stille zu bekommen, braucht es *eine* Entscheidung: Klang oder kein Klang. Um Klang zu bekommen, braucht es darüber hinaus viele weitere Entscheidungen. Diese formen den Klang und geben ihm seine Qualität, Emotionalität und seinen Inhalt. So steht Stille in ihrer umfassenden, monolithischen Anwesenheit immer *einem* von unendlich vielen Klängen oder Klanggebilden gegenüber. Beide prägen Zeit und Raum, in denen sie in Erscheinung treten, in existentieller Weise. Zusammen umfassen sie die ganze Komplexität des Lebens.

JÜRGEN FREY

WO IST DAS STÜCK ? (1999)

Wenn wir ein Musikstück hören, sind wir mit verschiedenen Räumen konfrontiert. Es sind dies einfach gesagt der Raum, in dem das Stück aufgeführt wird; der Raum, der durch die nähere Umgebung des Konzertsortes bezeichnet ist; dann gibt es auch den kompositorisch-musikalischen Raum, der durch die Tätigkeit des Komponisten und durch die Aufführung des Stückes hergestellt wird und als weiteres kennen wir unseren Innenraum, der durch unsere Gedanken, Gefühle und Vorstellungen gebildet wird.

Bei der Aufführung eines Musikstückes sind alle diese Räume präsent und es gibt in der Regel eine klare Situation und Hierarchisierung bezüglich dieser Räume. Wenn ein Musikstück zu hören ist, das zu einem grossen Teil aus Pausen besteht, wendet sich unsere Aufmerksamkeit vermehrt Klängen und Gedanken zu, die nicht eigentlich zum Stück gehören. Ein Aussenraum erlangt eine Präsenz, die bei andern Stücken ausgespart bleibt, und das Stück wird durchlässig für diese verschiedenen Klänge.

Das Gefüge der vier oben beschriebenen Räume erfährt eine Umgewichtung - wir hören mehr die Klänge von aussen, wir nehmen mehr den Raum wahr, in dem die Musik gespielt wird sowie den geographischen Raum und die Umwelt, von wo wir verschiedene andere Klänge hören.

Trotzdem gilt mein Interesse als Komponist und als Hörer gerade auch bei einer Musik mit geringer klanglicher Dichte dem musikalisch-kompositorischen Raum. Dieser Raum ist schwer zu benennen, ihm gilt jedoch meine Aufmerksamkeit, und nicht primär den Nebengeräuschen, die meine Ohren zwar in Anspruch nehmen können, die aber durch ihren interessanten und unterhaltenden Charakter auch zu einer voreiligen Benennung und Einengung der Situation beitragen. Die Frage, wo das Stück sei, kann nur als Frage lebendig bleiben, wenn die Situation offen bleibt.

Ein vorschnelles Klären und Neudefinieren der verschiedenen Räumlichkeiten, die leichte Integration von Nebensachen wie Umweltklänge in einen Kontext, der viel Zeit und Raum lässt, um ausgefüllt zu werden, erleichtert zwar die Situation, erschwert es jedoch, diesen Schimmer von kompositorischem Raum zu erfahren, der gerade das ist, was nicht ohnehin schon da ist. Die Klänge sind wie Markierungen in der Zeit und im Raum und geben dem Gefüge von Klingen, Hören und Komposition eine Art von Schönheit. Es ist ein Da-sein, eine leichte, jedoch deutliche Anwesenheit ohne Eindringlichkeit.

JÜRGE FREY

MATERIAL (1997)

1

Es gibt diese sehr grosse Kiste, in der alles drin ist, was wir zum Komponieren brauchen: Tonhöhen, Dauern, Instrumente, Pausen und alle Arten von Stille, alle elementaren Farben und Tönungen und alle vokalen Möglichkeiten. Verschiedene Gründe lassen uns einseitig in diese Kiste hineingucken, so dass wir nur einen Teil des Inhaltes wahrnehmen, etwa weil wir andere Kompositionen, die es schon gibt, im Kopf haben, weil wir eine gewisse Vorstellung haben von dem, was Musik zu sein hat oder weil wir von Ansichten über richtig und falsch geprägt sind. Wir können den Inhalt dieser Kiste als unser Material bezeichnen. Mit der Zeit lernen wir immer mehr vom Inhalt dieser Kiste kennen. Gleichzeitig finden wir uns immer besser in dieser Kiste zurecht, indem wir lernen, was wir daraus brauchen können und welche Teile mehr für andere sind.

Wenn wir aus Distanz auf die 50er Jahre zurückblicken, begegnet uns ein anderer Materialbegriff. Das Material bestand aus den verschiedenen musikalischen Parametern, so dass Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Instrumentierung in Reihen angeordnet werden konnten. Die Komponisten haben dieses Material geordnet, um nachher damit zu komponieren, um dieses Material in den Griff zu bekommen und damit Klänge, Konstellationen und musikalische Verläufe zu gestalten.

Es wäre keinem seriellen Komponisten in den Sinn gekommen, seine Listen und Tabellen, seine Materialaufstellungen, schon als Stück zu bezeichnen. Man konnte sie gar nicht spielen, denn es gab hier Tonhöhen ohne Dauern, es gab Dauern ohne Tonhöhen und Klangfarben ohne Tonhöhen und Dauern.

Wenn sie gespielt worden wären, wären es sofort nicht mehr diese Tabellen gewesen, die Tonhöhen wären zu Klängen und Melodien geworden, die eine Klangfarbe, eine Dauer und eine Lautstärke haben. Material war hier etwas, das noch vor dem Klingenden, noch ohne Klang, Dauer und Farbe geordnet wurde.

Von Cornelius Cardew gibt es ein Stück aus den frühen 60er Jahren, das den Titel *Material* trägt. Die Partitur sieht aus wie ein Klavierstück. Bei der Interpretation beschäftigt man sich dann mit der Instrumentation, man trifft Entscheidungen über Lautstärken und Tempi und macht vielleicht eine Auswahl aus dem umfangreichen Material. Das Stück stellt also das Material zur Verfügung, aus dem das Klingende erarbeitet wird. Das Material ist aber hier etwas Gestaltetes, denn Tonhöhen und Rhythmen sind schon da. Man kann sich eine Interpretation vorstellen, die sehr stark von dem abweicht, was das Material suggeriert. Das Tempo ist variabel, übermässiges Rubato kann verwendet werden, jede Note kann ausgelassen werden, Akkorde können gebrochen werden, das Stück kann beliebig lang dauern, und die einzelnen Abschnitte können von jedem Spieler individuell in beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Eine solche Interpretation entfernt sich sehr weit vom Ausgangsmaterial und wäre durchaus im Sinne von Cornelius Cardew.

Wenn wir uns im seriellen Materialdenken das Material gar nicht vorstellen können, da es in seine einzelnen Parameter zerlegt ist, haben wir hier eine andere Ausgangslage: Material ist hier eine Vorlage, die man nun bearbeiten kann, und Cardew bezeichnet den Zustand vor dem Erklängen als Material. Es ist schon Gestaltetes da, das nun als Ausgangsmaterial für weitere, auch sehr weitgehende gestalterische Eingriffe dient.

Der bildende Künstler Stefan Gritsch hat unter anderem Arbeiten gemacht, die dreidimensionale einfache Formen sind, rechteckige Klötze, teilweise auch Kugeln. Ich erinnere mich an blaue, an rote und an verschiedene moränenlandschaftfarbig bemalte Körper. Ein Blick in den Katalog oder eine weitere Beschäftigung sagt einem dann, dass es sich hier nicht um bemalte Objekte handelt. Die Materialbezeichnung im Katalog heisst: Acrylfarben. Erst nach einigem Stutzen realisiert man, dass es sich hier also nicht um ein Holzstück handelt, das bemalt worden ist, sondern um Farbe selber. Diese wurde Schicht um Schicht in eine Passform eingefüllt, dort ist sie eingedickt und fest geworden, und am Schluss ist dieser Acrylblock entstanden. Der Abstand vom Material zum Stück ist hier ziemlich verblüffend. Dieser Abstand ist sehr gering und wird unter anderem hergestellt durch Entscheidungen über die Wahl der Farben und über die Grösse der Behälter, in die die Farbe schichtweise zum Trocknen eingefüllt wird.

Von George Brecht gibt es in seiner Sammlung *Water-Yam* ein Stück, das auf einer kleinen Karte notiert ist, und den Titel *Table* trägt. Unterhalb des Titels liest man, worum es in diesem Stück geht: *Table*. Das Stück heisst *Table* und ist ein Tisch. In gleicher Weise gibt es auch die Stücke *2 Umbrellas*, *Suitcase* und *Thursday*. Aus der Aufführungspraxis der Fluxusbewegung, aus der diese Stücke stammen, kann man sich vorstellen, dass man mit diesen Gegenständen nun etwas macht. Man verwendet sie für eine theatralische oder klangliche Aktion, ähnlich wie wir in Cornelius Cardews Stück *Material* die Vorlage benutzen können, um ein Stück zum Klingeln zu bringen. Ihre radikale Form zeigen die Stücke von George Brecht aber, wenn die Karte nicht als Anweisung für Aktionen gelesen wird, wenn also das Material nicht benutzt wird, um etwas darzustellen oder zu gestalten, sondern wenn der Gegenstand das Stück selber ist: der Tisch, die zwei Regenschirme, der Donnerstag. Es gibt sie und sie sind da. Die Aufführung wäre das Dasein des Tisches. Das Material ist das Stück selber und der Abstand zwischen dem Material und dem Stück ist minimal, er existiert wohl nur in unserem Kopf.

Das Material an sich gibt es nicht. Das serielle Materialdenken nimmt die einzelnen Parameter, und als einzelne Parameter wissen wir nicht, was sie sind, da wir Lautstärke nicht losgelöst von Klangfarbe und Dauer denken können. Und sobald wir die einzelnen Parameter zusammensetzen, haben wir einen Klang, und damit einen Inhalt, eine Idee. Das Materialdenken in den letzten Beispielen geht immer von etwas Vorgefundenem aus : der Klang der Pauke ist etwas, das es schon gibt, die Acrylfarbe ist etwas, das schon jemand hergestellt hat, die Farbe wurde gleichsam schon von jemandem komponiert, der Tisch... oder das cis des Horns, das Flageolett des Violoncellos, der Schlag auf die kleine Trommel. Jede Sache, auch die einfachste, weist, sobald wir sie hören oder sie uns vorstellen, ein Minimum an Gestaltung auf.

Auf der einen Seite haben wir also das Material, das man zwar denken kann, aber eine Vorstellung, wie es klingen soll, gibt es nicht, da das Material noch in einem Zustand vor der sinnlichen Qualität ist. Auf der andern Seite steht das Material als das fertige Objekt, der Tisch von George Brecht zum Beispiel, und dazwischen gibt es alle möglichen Orte, an denen sich ein Komponist befinden kann. Hier irgendwo, in diesem Feld, beginnt er mit seiner Arbeit, und als Komponieren wird dann diese Strecke bezeichnet, die er zurücklegt, um am Schluss eine Komposition zu haben. Eine Hornquinte zum Beispiel kann dabei Ausgangspunkt für ein Werk werden, eine Quinte kann aber auch schon das Stück sein, etwa in LaMonte Youngs *Composition 1960 No.7*, die bekanntlich aus den Tönen h und fis' besteht. Beide Male ist der Weg vom Material zur Komposition und der Abstand zwischen Material und Komposition prägend für die Erscheinung des Stückes. Als Komponist kann man also arbeiten mit einem Bewusstsein für diesen Abstand und mit einem Bewusstsein für die Inhaltlichkeit des Materials. Gerade dieses letzte Bewusstsein hat ja zu einer Arbeitsweise geführt, die diese Inhaltlichkeit brechen will, die das Aufbrechen dieser inhaltlichen Besetzung des Materials als Voraussetzung zum Komponieren betrachtet hat.

2

Ich möchte das einfache, eindeutige Material hören. - Es gibt die Augenblicke, in denen wir das Material ohne diese Inhalte zu hören vermögen. Material, das unter dem Gesichtspunkt seiner Verwendbarkeit, seiner Vergesellschaftung, seiner Weiterentwicklung und Brechung, auch seiner Verwendung durch andere Komponisten, gesehen wird, kann nicht als Material selber gesehen werden. Diese Gesichtspunkte verunmöglichen den Zugang zum einfachen, eindeutigen Material. Wenn sie aber wegfallen, wissen wir zuerst nicht, was wir vor uns haben und wo wir sind. Es ist ein Ort, an dem wir dem elementaren Klang begegnen und der uns das Gefühl gibt, das Material komme irgendwo, oder nirgendwo her. Das Material scheint hier zuerst nichts zu sein und der Ort unbrauchbar. Aber es ist gerade dieses Material und dieser Ort, die ich suche und die meine Arbeit ermöglichen. Es ist jedoch schwer, an diesen Ort zu kommen. Es gelingt selten, oft bemerkt man im Nachhinein, dass man nahe daran war. Es ist die Demut gegenüber dem Material, das Aufgeben von kompositorischen Ideen, die uns in die Nähe dieses Ortes führen können.

„Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst, geht dir der Wunsch, den du gar nicht hast, in Erfüllung,“¹ beschreibt der Schriftsteller Robert Walser diesen Sachverhalt. Kein Kraftakt und keine Willensbezeugung bringen uns dahin - und auch das Nichtstun führt in die Irre. In einem Text beschreibt John Berger diesen Vorgang mit seinen Worten: „Es genügt nicht, durch das Fenster zu schauen. Auch wird dich keine Autobahn dorthin bringen. Niemand kann dir die Richtung sagen, denn du weisst nicht, wonach du fragen sollst. Auf dieser Reise ist ein vielbetretener Pfad eher eine Warnung als eine Ermutigung. Zugleich muss der Ort nicht unbedingt verlassen oder wild sein. Er könnte direkt neben dem Platz sein, wo der Bäcker normalerweise sein Auto abstellt. Die Kunst besteht darin, per Zufall dort anzukommen. Dann überraschst du den Ort und der Ort überrascht dich.“² Es geht in diesem Text um Photographen, die Aufnahmen von französischen Dörfern gemacht haben und Berger beschreibt, wie sie ihren Ort gefunden haben: „Diese Photographen in den über hundert Gemeinden um Belfort sind nicht mit dem Motorrad gefahren. In ihrer Imagination haben sie etwas Schwierigeres unternommen. Sie haben ästhetische Gewohnheiten hinter sich gelassen, das Malerische, das Romantische, das Exotische und die Kategorie des Banalen. Ohne Ausnahme hat ein jeder gewusst, wann er an der Stelle angelangt war, die ihn angezogen hatte. Und sie haben ihre Photos gemacht, die besagen (als wäre die betreffende Stelle der unbestreitbare Mittelpunkt der Welt): Du bist hier. Und hier finden wir weder Schönheit noch Harmonie, noch irgend eines unserer menschlichen Tröstungssysteme.“³ Was wir hier finden, sind ein Material und eine Arbeitsweise. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, das Material zu erfahren jenseits der Belastungen, die es durch kompositorische, geschichtsphilosophische und gesellschaftliche Kategorien erfahren hat. Hier wird die

Möglichkeit beschrieben, dass man durch diesen ganze Umbau, der das Material belastet, hindurchschauen kann. Diese ganze Hülle, die vermeintlich zum Material gehört, und die ja nicht nur die Töne umfasst, sondern auch Techniken, Verfahrensweisen, Bedeutungen, diese Hülle verschwindet, sie fällt ab und die Wirklichkeit des Klangmaterials wird erfahrbar. Die Wirklichkeit des Klangmaterial beschreibt eine Existenz, die gerade nicht auf etwas anderes verweist, und das Material verschwindet nicht in oder unter solchen Verweisen.

Das Material hat eine sinnliche Gegenwärtigkeit, und davon geht sein Reichtum aus. Bedeutungen, Inhalte sowie kompositionstechnische Denkkategorien zerstören diesen Reichtum. Die Schönheit dieses Reichtums kann man nur erkennen, wenn man sich auf die Ebene des Materials begibt. „Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst“, so beginnt das obige Zitat von Robert Walser, und es bedeutet auch, den Gedanken aufzugeben, dass das Material dazu da ist, um benutzt zu werden, um damit etwas zu machen und ein Stück herzustellen. Dieses Material scheint gewöhnlich. Dieses Material ist still. Es ist nicht originell, da originelles Material immer von seiner Originalität sprechen muss. Dieses Material spricht nicht, es ist da.

3

Neben der Wirklichkeit der Klangmaterialien gibt es auch eine Wirklichkeit der Arbeiten des Komponisten. Hier geht es um das Machen. Es wird bestimmt, wann und wie lange das Material erklingen kann. Es wird bestimmt, in welchem Verhältnis die Materialien zueinander stehen und es gilt Entscheidungen zu fällen, die die Materialien in Bezug zum Ganzen sehen. Es braucht eine zur Wirklichkeit der Klangmaterialien adäquate Wirklichkeit der Komposition. Beide zusammen schaffen die Wirklichkeit des Werkes und damit die Wirklichkeit des Erlebens.

In meiner Arbeit bleibe ich an diesem Ort, wo das Material seine Sinnlichkeit bewahrt. Ich nehme es nicht weg, um damit etwas zu machen. Es gibt keine kompositorische Absicht, es gibt keine Formeln, keine gestreichen Überlegungen, keine „menschlichen Tröstungssysteme“ also, die uns hier weiterhelfen.

Es kann sich aber auch nicht nur um das Präsentieren des Materials handeln. Präsentation ist „zeigen“, auf die Wirklichkeit hinweisen. Präsentieren ist geschmäckerlich. Es ist die Angst, sich dem Material auszusetzen. Es ist auch die Angst, durch Eingriffe die Qualität des Materials zu zerstören. Sicher gibt es Sensibilität gegenüber dem Klangmaterial, aber man muss Ängstlichkeit und Sensibilität auseinanderhalten. Präsentation bedeutet, das Material von seinem ursprünglichen Ort wegnehmen und jetzt zeigen. Die Vorhaben, die zur Präsentation führen, lenken vom Wesentlichen des Materials ab. Wenn man jedoch die Gedanken an Präsentation aufgibt, fallen diese Vorhaben und Systeme in sich zusammen. Dann entfaltet das Material seine Präsenz.

Ich präsentiere das Material nicht. Ich verwende das Material. Ich nehme viel oder wenig davon, ich wiederhole es, mache es zurecht auf die richtige Länge und Breite, um zu hören: das gibt es, und so ist es. Es gibt eine Verwendung für das Material. Verwenden betont das Machen, und durch das Machen bekommt man das Ganze. Dann kann man dem Material bei seinem Klingen zuhören. Meine Arbeitsweise ist nicht originell oder besonders. Dadurch werden auch keine besonderen Kompositionsmerkmale an den Stücken erkennbar. Eine originelle Arbeitsweise verweist immer auf ihre Originalität. Die dabei auftretenden Kompositionsmerkmale haben etwas Schwatzhafes und wollen von ihrer Wichtigkeit und Richtigkeit überzeugen. Meine Arbeitsweise ist klar, einfach und zweckgerichtet. Sie soll die Schönheit, die vom Material ausgeht, erlebbar machen. Sie kann es ermöglichen, den Sinn und die Sinnlichkeit zu erleben und eine Komplexität der Empfindungen hervorzurufen, die vom Material und seiner Anordnung ausgeht. In dieser Situation fragen wir uns, welchen Stellenwert Kompositionstechnik haben kann. Wir stehen der Wirklichkeit immer neu gegenüber, und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise wir Erfahrungen von früher brauchen können. Es gibt hier keine bekannte Technik, die uns weiterbringt. Wenn wir eine

Erfahrung von früher in diese Situation einbringen, zerstören wir die Situation und wir bringen uns um die Möglichkeit, direkt in diesem Moment und dieser Situation entsprechend zu arbeiten.

Aber wir besitzen erworbene Kenntnisse, die hier doch zugegen sind. Wissen und Fähigkeiten sind da, und wir müssen sehen, in welchem Verhältnis sie zum Gegenstand, zu der Wirklichkeit der Arbeit, dem Komponieren, stehen. Meine Aufmerksamkeit richtet sich darauf, dieses Wissen und diese Fähigkeiten verfügbar zu halten, offen zu halten für den Gegenstand, nahe und erreichbar, aber doch auf einer tieferen Ebene, so dass sie die Sache nicht berühren oder gar vereinnahmen. Manchmal kann dabei etwas entstehen, das so klingt, als ob es schon immer dagewesen wäre. Die Klänge haben aufgrund ihrer Entstehung keinen zusätzlichen Selbstbehauptungswillen und sie verzichten auf ein Rechtfertigungsvokabular. Wenn sie da sind, haben sie Eindeutigkeit und Klarheit. Es gibt ihr Erscheinen, ihre Dauer ohne Variation, ohne Entwicklung, ihre Dauer ohne Komposition. - Wenn sie nicht da sind, ist hier Stille.

4

Mir ist aufgefallen, dass es zwei Arten von Erleben gibt beim Hören von Musik. Die eine Art wird gefördert von einer Musik, die uns veranlasst, unsere Aufmerksamkeit auf einzelne Phrasen und Teile und ihre Anordnung im Ganzen zu lenken, auf Details in der Instrumentation und in der Stimmführung zu achten und die Abfolge der einzelnen Teile sowie ihr Verhältnis zum Ganzen zu erfahren. Wir erleben Musik, ein Hauch mag durch unseren Körper ziehen. Es gibt die besonderen Momente, in denen wir erfasst werden von einer einzigartigen Berührung, die hervorgerufen wird etwa durch eine harmonische Wendung, durch ein Detail der Instrumentation, durch einen Augenblick der Ruhe oder durch einen Energieschub, der durch die Musik geht. Und dann gibt es nach dem Konzert die Erinnerung an diese glücklichen Momente, in denen wir von Musik berührt worden sind.

Eine andere Möglichkeit, Musik zu hören, geht von Stücken aus, in denen der Komponist das Entwickeln von Teilen, die wie Ursache und Wirkung zusammenhängen, verlassen hat und durch andere, ebenso komplexe Gestaltungsmöglichkeiten ersetzt hat. Oft hat diese Musik gar nicht einzelne Teile oder verschiedene Abschnitte werden einfach als Unterschied zwischen Klang und Stille wahrgenommen. Wenn diese Musik einzelne Teile hat, sind diese gerade nicht auseinander entwickelt oder kontrastierend miteinander verknüpft. Die einzelnen Teile scheinen eher durch eine unsichtbare Linie voneinander getrennt zu sein, und die Kompositionsmerkmale, die zu ihrem Vorhandensein geführt haben, bleiben unsichtbar. Da diese Teile nicht kontrastierend oder sich auseinander entwickelnd miteinander verbunden sind, bedeutet das, dass jeder Teil mit einem neuen Einfall von vorne beginnen muss und nicht dialektisch mit dem vorhergehenden verbunden ist. Es gibt dann nur die Teile, die aus dem jeweiligen Klangmaterial geschaffen wurden, und diese Teile bringen die Identität des Stückes hervor.

Bei dieser Musik haben wir nach dem Konzert oft nicht die Erinnerung an Momente besonderer Intensität. Die Situation ist nicht von Erinnerung geprägt. Es gibt zwar auch das Gefühl, dass die Musik vorbei ist, aber gleichzeitig spüren wir, dass diese Musik nicht den üblichen Eindruck hinterlassen hat. An Stelle der Erinnerung an einzelne Situationen spüren wir eher eine deutliche Manifestation des Lebens. Leben steht hier nicht im Sinne von Lebendigkeit, von Tätigkeit, von dieses tun und jenes lassen. Es ist eine reichere Erfahrung, die man hier machen kann. Es ist auch nicht einfach eine Idee. Eine Idee erscheint mir als ein zu enger Begriff in unserem Bewusstsein. Es ist die Tatsache, dass man am Leben ist, die uns in diesem

Augenblick glücklich macht. Es ist das Gefühl, ich bin hier und es gibt das Leben. Dies ist eine eindeutige Empfindung, gleichzeitig ist sie sehr komplex, weil sie so umfassend ist.

Diese komplexe Empfindung geht nicht nur von den Klängen aus. Die Stille bestimmt diese Empfindung mit. Es gibt die Stille vor den Klängen, nach den Klängen, und zwischen den Klängen. Diese Stille kann sich ausdehnen, sie kann Körperlichkeit annehmen und die Klänge können diese Körperlichkeit verstärken. Es gibt auch die Stille, die nur da ist, weil es Klänge gibt. Es ist die Stille auf einer anderen Ebene als die der Klänge und sie kommt mit den Klängen nicht in Berührung. Sie wird erahnbar, weil Klänge immer entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Diese Stille kann sich zeitlich nicht ausdehnen, eher leuchtet sie nach vorne und in die Tiefe nach hinten, manchmal schimmert sie durch die Klänge hindurch.

Es gibt auch die Stille in den Klängen. Dann liegt der Klang da, still aber hörbar.

JÜRIG FREY

ARCHITEKTUR DER STILLE (1998)

Es gibt Musik, in welcher der Zeitaum des Klanges und der Zeitraum der Stille als eigene Bereiche vorkommen. Selbst wenn die Klänge oft leise sind, geht es in dieser Musik nicht um das Verstummen. Die Klänge sind klar, eindeutig und präzise. Da sie die musiksprachliche Rhetorik verlassen haben, gibt es jetzt eher Empfindungen für die Präsenz des Klanges und für die Körperlichkeit der Stille. Es gibt lange Zeiten der Anwesenheit der Klänge und lange Zeiten der Abwesenheit der Klänge. Beide zusammen bilden sie die Gegenwärtigkeit des Stückes.

Im Schweigen öffnet sich ein Raum, der sich nur öffnen kann, wenn die Präsenz der Klänge verschwindet. Die Stille, die dann erfahrbar wird, bekommt ihre Kraft von der Abwesenheit der Klänge, die wir gehört haben. So entstehen Zeiträume des Schweigens und es gibt eine Körperlichkeit des Schweigens. Die Durchlässigkeit, die dieser Körperlichkeit eigen ist, besteht in der Unmöglichkeit, etwas über ihren Inhalt zu sagen. Dieser Durchlässigkeit können Klänge nahe kommen, erreichen können sie sie nie. Klänge sind immer eine Gestaltung, sie entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Es ist die Grenze, die jedem Geformten eigen ist. Stille kennt diese Grenze nicht. Stille gibt es nicht, weil sie hergestellt worden ist. Stille ist dort, wo kein Klang ist.

Es gibt Stücke, in denen die Abwesenheit von Klang zu einem wesentlichen Aspekt geworden ist. Die Stille ist nicht unbeeinflusst von den Klängen, die vorher zu hören waren. Diese Klänge ermöglichen durch ihr Aufhören die Stille und geben ihr einen Schimmer von Inhalt. Der Raum der Stille öffnet sich, und die Klänge in unserer Erinnerung werden schwächer. So entsteht dieses langsame Atmen zwischen der Zeit der Klänge und dem Raum der Stille.

Stille kann auch *in* den Klängen sein. Um Stille in den Klängen zu haben, muss man alles aufgeben, was diese Stille verunmöglicht. Der Klang ist dann der Klang minus die Ideen, was dieser Klang bedeuten kann und wozu er verwendet werden soll. Dieser Klang bekommt eine Andeutung der Durchlässigkeit, die sonst ganz der Stille eigen ist. Dieser Klang ist das Da-sein des Klanges. Seine Präsenz und Ausstrahlung bewirken seine Anwesenheit in der Komposition.

Um Stille zu bekommen, braucht es *eine* Entscheidung: Klang oder kein Klang. Um Klang zu bekommen, braucht es darüber hinaus viele weitere Entscheidungen. Diese formen den Klang und geben ihm seine Qualität, Emotionalität und seinen Inhalt. So steht Stille in ihrer umfassenden, monolithischen Anwesenheit immer *einem* von unendlich vielen Klängen oder Klanggebilden gegenüber. Beide prägen Zeit und Raum, in denen sie in Erscheinung treten, in existentieller Weise. Zusammen umfassen sie die ganze Komplexität des Lebens.

JÜRGEN FREY

WO IST DAS STÜCK ? (1999)

Wenn wir ein Musikstück hören, sind wir mit verschiedenen Räumen konfrontiert. Es sind dies einfach gesagt der Raum, in dem das Stück aufgeführt wird; der Raum, der durch die nähere Umgebung des Konzertortes bezeichnet ist; dann gibt es auch den kompositorisch-musikalischen Raum, der durch die Tätigkeit des Komponisten und durch die Aufführung des Stückes hergestellt wird und als weiteres kennen wir unseren Innenraum, der durch unsere Gedanken, Gefühle und Vorstellungen gebildet wird.

Bei der Aufführung eines Musikstückes sind alle diese Räume präsent und es gibt in der Regel eine klare Situation und Hierarchisierung bezüglich dieser Räume. Wenn ein Musikstück zu hören ist, das zu einem grossen Teil aus Pausen besteht, wendet sich unsere Aufmerksamkeit vermehrt Klängen und Gedanken zu, die nicht eigentlich zum Stück gehören. Ein Aussenraum erlangt eine Präsenz, die bei andern Stücken ausgespart bleibt, und das Stück wird durchlässig für diese verschiedenen Klänge.

Das Gefüge der vier oben beschriebenen Räume erfährt eine Umgewichtung - wir hören mehr die Klänge von aussen, wir nehmen mehr den Raum wahr, in dem die Musik gespielt wird sowie den geographischen Raum und die Umwelt, von wo wir verschiedene andere Klänge hören.

Trotzdem gilt mein Interesse als Komponist und als Hörer gerade auch bei einer Musik mit geringer klanglicher Dichte dem musikalisch-kompositorischen Raum. Dieser Raum ist schwer zu benennen, ihm gilt jedoch meine Aufmerksamkeit, und nicht primär den Nebengeräuschen, die meine Ohren zwar in Anspruch nehmen können, die aber durch ihren interessanten und unterhaltenden Charakter auch zu einer voreiligen Benennung und Einengung der Situation beitragen. Die Frage, wo das Stück sei, kann nur als Frage lebendig bleiben, wenn die Situation offen bleibt.

Ein vorschnelles Klären und Neudefinieren der verschiedenen Räumlichkeiten, die leichte Integration von Nebensachen wie Umweltklänge in einen Kontext, der viel Zeit und Raum lässt, um ausgefüllt zu werden, erleichtert zwar die Situation, erschwert es jedoch, diesen Schimmer von kompositorischem Raum zu erfahren, der gerade das ist, was nicht ohnehin schon da ist. Die Klänge sind wie Markierungen in der Zeit und im Raum und geben dem Gefüge von Klingen, Hören und Komposition eine Art von Schönheit. Es ist ein Da-sein, eine leichte, jedoch deutliche Anwesenheit ohne Eindringlichkeit.

ELISABETH FREY-BÄCHLI

Jürg Frey ist verheiratet mit Elisabeth Frey-Bächli.

Werdegang, Tätigkeitsfeld:

Geb. 1953. Lehrerseminar, erster Orgelunterricht. Lehrerin.

Besuch des Aargauischen Kirchenmusikseminars, Abschluss 1975.

Ausbildung zur Lehrerin für musikalische Grundschule 1975/76.

Orgelstudium bei Heinrich Gurtner, Konservatorium Bern, Lehrdiplom 1979.

Weitere Studien bis zur Erlangung des Höheren Studienausweises 1980.

Gleichzeitig Cellostudium bei Jörg Ewald Dähler, Lehrdiplom 1983.

Unterrichtstätigkeit.

1979-82 Ausbildung zur F.M.Alexander-Technik-Lehrerin. Unterrichtstätigkeit.

Weiterbildungskurse in historischer Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis.

Seit 1980 Organistin an die Stiftskirche Schönenwerd. Initiantin, künstlerische und organisatorische Leiterin der dortigen Abendmusiken.

1981 Förderungsbeitrag des Aargauischen Kuratoriums.

Seit 1983 Organistin am Krematorium Aarau.

Seit 1990 Orgellehrerin an der Neuen Kantonsschule Aarau.

Seit 1995 Leiterin und Orgellehrerin des Aargauischen Kirchenmusikseminars.

Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin auf Orgel, Cembalo und Clavichord.