

Bernhard Haas

Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren

leicht

1.	Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): Spicilège und Dix-neuf Préludes	247
2.	Cage, John (1912–1992): Souvenir (1980)	251
3.	Kurtág, György (geb. 1926): Játékok 6 (1990/92)	253
4.	Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): Tierkreis (1975)	255
5.	Reudenbach, Michael (geb. 1956): Standlinien (1985/94)	257

mittel

6.	Scelsi, Giacinto (1905–1988): In nomine Lucis (1974)	258
7.	Kagel, Mauricio (1931–2008): Rrrrrr... (1980)	260
8.	Feldman, Morton (1926–1987): Principal Sound (1980)	265
9.	Mather, Bruce (geb. 1939): Six Études (1991)	272
10.	Krenek, Ernst (1900–1991): Die vier Winde (1975)	276
11.	Sonate op. 92/1 (1941)	279
12.	Fritsch, Johannes (geb. 1941–2010): IX '99 X (1999)	282
13.	Pousseur, Henri (1929–2009): Deuxième vue sur les jardins interdits (1973)	287
14.	Ligeti, György (1923–2006): Volumina (1961/2)	289
15.	Étude Nr. 1 Harmonies (1967)	293
16.	Nilsson, Bo (geb. 1937): Spiralen und Kulissen (1956)	295
17.	Lennartz, Martin (geb. 1960): ... wie ein Objekt... (1986)	296
18.	Suslin, Viktor (geb. 1942): Lamento (1990)	297

schwer

19.	Amy, Gilbert (geb. 1936): Quasi una Toccata (1981)	298
20.	Bauckholt, Carola (geb. 1959): Gegenwind für präparierte Orgel (2004)	306
21.	Darasse, Xavier (1934–1992): Organum III (1979)	308
22.	Guézec, Jean-Pierre (1934–1971): Pièce N. 1 (1964)	312
23.	Hespos, Hans-Joachim (geb. 1938): traces de... (1972)	315
24.	Kagel, Mauricio (1931–2008): Improvisation ajoutée (1961/62)	318
25.	Platz, Robert HP (geb. 1951): Stunden: Buch. Studie für Orgel (1999)	323
26.	Xenakis, Iannis (1922–2001): Gmeoorh (1974)	326
27.	Yun, Isang (1917–1995): Tuyaux sonores (1967)	329
28.	Graphische Notation	332
	Brown, Earle (1926–2002): Folio (1952/3)	
	Cage, John (1912–1992): Variations II (1961)	
	Feldman, Morton (1926–1987): Intersection 3 (1953)	
	Wolff, Christian (geb. 1934): Edges (1968)	
	Logothetis, Anestis (1921–1994): Parallaxe (1960)	

29.	Kurzkommentare	
29.1	Ferneyhough, Brian (geb. 1943): Sieben Sterne (1970)	338
29.2	Moret, Norbert (1921–1998): Gastlosen (1974/75)	338
29.3	Asmus, Bernd (geb. 1959): on the run (2004)	338
29.4	Finnissy, Michael (geb. 1946): Organ Symphony No. 2 (2003–05)	338
29.5	Lacôte, Thomas (geb. 1982): « Et l'unique cordeau des trompettes marines » (2006)	339
29.6	Holliger, Heinz (geb. 1939): Partita (1999)	339
29.7	Wolff, Christian (geb. 1934): Black Song Organ Preludes (1987)	339
29.8	Szathmáry, Zsigmond (geb. 1939): B-A-C-H – Hommage à... – (1990)	340
29.9	Glaus, Daniel (geb. 1957): Toccatacet. Sette versetti per organo piccolo (1986)	340
29.10	Jacob, Werner (1938–2006): Fantasie, Adagio und Epilog (1963)	340
29.11	Clementi, Aldo (1925–2011): Manualiter (1973)	340
29.12	Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): Biegsame Wand (2003)	341
30.	Was verlangt die neue Musik von der Orgel?	341
31.	Neue Orgelmusik – Komponisten, Kompositionen, Literatur.	343

leicht

1 Jean-Pierre Leguay, *Spicilège* und *Dix-neuf Préludes*

Spicilège (geschrieben 1994) und *19 Préludes* (komponiert 1965–67, 1972 und 1974/75, dann 1989 neu bearbeitet) von Jean-Pierre Leguay sind ein ganz und gar zugänglicher Beitrag zum Einstieg in die neue Musik. Sie sind zugänglich in ästhetischer wie auch in spieltechnischer Hinsicht. *Spicilège* eignet sich für C-Kurse etc. Trotzdem merkt man den Stücken an, dass hier jemand schreibt, der die Musik ernst nimmt und auf ‚billige Effekte‘ völlig verzichtet. Hier ein paar Bemerkungen zum Üben einiger Sätze aus diesen Sammlungen.

Spicilège Nr. 1 erfordert vor allem genaues Zählen. Auch wenn die Metronomangabe sich auf Viertelnoten bezieht, spricht alles dafür, variable Werte zu zählen. Zum Erlernen des Rhythmus ist es am einfachsten, durchgehend Achtel zu zählen.

Mehr Schwung erhält man aber, wenn man von folgender Vorstellung beim Zählen ausgeht:



1. Orgue

Commande de l'Etat
Fonds 8, 4, 2. Mixtures
♩ = 72-76

I

Die ersten beiden Takte können konsequent so gezählt werden, wobei man sich zu Beginn mehr auf die punktierten Viertel konzentriert, im Laufe des zweiten Taktes aber mehr auf die Achtel; das erlaubt es einem, die Viertelpause am Ende des zweiten Taktes als zwei Achtelpausen aufzufassen. Mit diesem variablen Zählen kann man Wirkungen erproben.

2.

Zum Beispiel stehen die Achtel mit nachfolgenden Achtelpausen im drittletzten Takt zu den Ereignissen des vorigen Taktes (auf jeder punktierten Viertel passiert dort etwas) im Verhältnis wie Triolen zu Duolen. Das Zählen in punktierten Vierteln erlaubt es, diese Wirkung zu fühlen (Vorsicht aber mit der letzten Achtelpause des viertletzten Taktes!).

Spicilège Nr. 6 enthält einen durchgehenden Viertelpuls, im Verhältnis zu dem alle Rhythmen zu spielen sind. Dabei ist es eine reizvolle Aufgabe, die Rhythmen weitestgehend ohne *Rubato* zu spielen, aber so, dass es trotzdem geschmeidig und verschieden schwer klingt.

3.

M.D.
M.G.
Péd.

(Die Zweiunddreißigstel sind z. B. stets auftaktig, haben Schwung zur nächsten Eins hin; die Bögen im neunten Takt sind im Sinne von Philipp Emanuel Bach'schen Abzügen auszuführen: schwer – leicht.)

Spicilège Nr. 8 kann auch als Improvisationsvorlage genommen werden: dasselbe Material wird zweimal in ganz unterschiedlicher Weise durchgeführt. Der A-Teil ist eine Übung für *jeu perlé*, Brillanz bei mäßiger Schwierigkeit. Hier sind die Takte und die Gruppierungen der an sich gleichmäßigen Noten völlig unregelmäßig, noch über die Unregelmäßigkeit von Nr. 1 hinausgehend. Man kann die Balkungen als Anhaltspunkte für Gliederung und Betonung nehmen; an einigen Stellen wird man sich fragen müssen, wie es klingen soll.

4. *Fluide* $\text{♩} = 88$

Zum Beispiel kann man den ersten Takt verstehen als 4+3+4+4 Sechzehntel, aber auch Gliederungen 4+5+6 oder 4+3+6+2 Sechzehntel sind möglich. Je nachdem kann man verschiedene Akzente bringen. Es ist nach einiger Übung möglich, sich verschiedene Gruppierungen gleichzeitig vorzustellen, so, dass keine klanglich dominiert, aber der Klang doch lebendig wird. Leguay spricht sich stets gegen Akzentuierung durch *Rubato*-Drückerchen aus.

5.

Da aufeinanderfolgende Takte oft ähnliches Material variieren, kann man auch die Akzentuierung variieren, z. B. Takt 4: 2+3+2+3+2 Sechzehntel, Takt 5: 2+3+3+3 Sechzehntel, Takt 6: 3+3+4 Sechzehntel etc. Ein analoges Spiel der Akzentuierung kann sich auch im B-Teil des Stücks ereignen. Dort muss man öfters vom Achtel- auf einen Sechzehntelpuls umsteigen oder aber sich Synkopen denken, z. B. im dritten Takt des B-Teils,

6. (Petites notes avant la croche) $\text{♩} = 88$ Bourdon 8 et Quarte ou Doublette 2, ou Flûte 4 seule, ou Flûte 4 Nazard Tierce, ou Voix Humaine 8 Flûte 4.

- B -

dessen Anschlagsmomente als $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ gedeutet werden können.

Spicilège Nr. 12 ist eine Studie über kurze Vorschläge: bald sind diese Vorschläge auf demselben Manual wie der jeweilige Hauptklang, bald auf einem anderen. In jedem Fall muss man genau hinhören, um zu merken, wie lang der Vorschlag sein kann, damit er seine Farbe entfaltet, und wie kurz er sein muss, damit er nicht dick und träge wird. Im dreizehnten Takt erscheint ein Arpeggio des Loslassens, das genau geübt werden muss.

7.

Die Staccati ab T. 15 stellen ähnliche Schwierigkeiten wie die (nicht angebotenen) kurzen Vorschläge: sie müssen ‚knackig‘ klingen und trotzdem dabei ihre Akkordfarbe zeigen.

Spicilège Nr. 15 besteht praktisch nur aus Glissandi. Diese werden konsequent geübt in verschiedenen Rhythmen. Wichtig ist es dabei vor allem, den Gestus herauszubringen. Die Glissandi sind verschieden schnell, manchmal muss man den ersten Ton vor Beginn des Glissandos ein wenig halten, manchmal geht es sofort los.

Die Glissandi klingen zumeist am besten, wenn man sich ein Crescendo dabei denkt. Hier kann man in durchgehenden Vierteln zählen. Eventuell ist es nützlich, sich bei jedem Takt zu notieren, wieviele Viertel er enthält (3/4, 4/4, 4/4, 6/4, 5/4 etc.), das fördert die Übersicht.

Spicilège Nr. 17 ist einfach und doch wirkungsvoll und neuartig registriert. „Nazard Tierce flutés seuls“, d. h. nur $2^{2/3}$ ' und $1^{3/5}$ ' solo, möglichst flötig. Interessant an dieser Farbe ist, dass sie in den verschiedenen Lagen völlig anders klingt: In der Höhe verschmilzt der Klang perfekt und man bekommt eventuell recht starke Kombinationstöne, in der Tiefe hört man jeweils große Sexten, fast ohne Kombinationston, in der Mittellage gibt es Wirkungen zwischen den beiden genannten. Die unterschiedlichen Wirkungen dieser Registermischung in den verschiedenen Lagen machen, dass das Stück in Wirklichkeit anders klingt als man sich bei der Lektüre vorstellt. Derlei ist ein besonderes Interesse von Leguay.¹ (Es versteht sich, dass der Pedalpart bei diesem Stück im Hintergrund bleiben muss. Eine französische Flöte 4' im Pedal ist meist sehr füllig, aber nicht laut; die Mischung Nazard und Tierce, etwa im (Rück-)Positiv setzt sich auf einem französischen Instrument leicht dagegen durch. In Deutschland kann man eine 4'-Flöte aus dem Schwellwerk ins Pedal koppeln (oder eventuell einen 4'-Prinzipal bei geschlossenem Schweller?).

Prélude Nr. 1 geht in seiner Schwierigkeit über *Spicilège* hinaus. Das Stück ist in seiner zweiten Hälfte ein Krebs seiner ersten Hälfte, der dreizehnte Takt ist der mittlere, in sich symmetrisch. Hier besteht nun die Notwendigkeit einer variablen Zählweise, spätestens in den Zweiunddreißigstelpassagen, wo man tatsächlich in Zweiunddreißigsteln zählen muss.

Die anfängliche Zählweise kann die (dominierende) Achtel sein mit gleichzeitig vorgestellter Sechzehntel wobei man sich bei den ‚valeurs ajoutées‘ die Sechzehntel bewusst machen muss.

Rechtzeitig vor Einsatz der Zweiunddreißigstel (T. 9) muss man im Kopf auf Zweiunddreißigstel umsteigen, was bei den Achteln und Sechzehnteln des achten Taktes recht gut geht. Die größte Schwierigkeit ist die präzise Ausführung der punktierten Zweiunddreißigstel im elften Takt. Hierzu hilft folgende Vorstellung: Zweiunddreißigstel verhalten sich zu punktierten Zweiunddreißigsteln wie Triolen zu Duolen, also:

¹ Vergleiche dazu die Nachbemerkung unter dem neunzehnten der *19 Préludes*. Dieses einstimmige Stück soll mit Bourdon 16, Jeu de Tierce (= flötige 8', 4', $2^{2/3}$ ', 2', $1^{3/5}$ ' mit evtl. prinzipalischer 4'-Lage), Plein jeu (am besten die Positivmixture laut Nachbemerkung) und Cromorne registriert werden. Diese Mischung verbindet sich bzw. fällt auseinander in höchst verschiedener Weise je nach der Lage. Vgl. auch Messiaens Registrierung zu Beginn von *Joie et clarté des corps glorieux*. Ganz extrem nutzt Leguay derlei Wirkungen in seiner dritten *Sonate* (2008), besonders in ihrem ersten Satz. Dort sind die Registrierungen so kompliziert, dass es praktisch unmöglich ist, den Klang nach der Partiturlektüre zu antizipieren; vieles in dem Satz klingt mehr wie elektronische Musik als wie Orgelmusik. Häufig spielt man dort zwei Stimmen in (z. B. Sext- oder Septim-)Parallelen zueinander, wobei jede Stimme für sich durch die Registrierung auch bereits in parallelen erklingt.

Weiterhin ist hier auf Ausführung der Artikulationen zu achten: 

Dynamisch müssen Pedal und rechte Hand, zwischen denen sich ein Dialog abspielt, das Hauptereignis des Stücks, gegeneinander ausgeglichen sein; die linke Hand begleitet. Diese dynamischen Verhältnisse sind wichtiger als die Respektierung der Klangfarben, die auch stark abweichen können von dem Vorschlag des Komponisten.² Leguay verhält sich in diesem Punkt ähnlich wie viele andere Komponisten der Gegenwart und auch der Vergangenheit: Er legt viel mehr Wert auf die *Erhaltung* des Geistes als auf die *Einhaltung* des Buchstabens (siehe auch eine Vielzahl anderer Stücke von Leguay mit z. T. stark unterschiedlichen Registriervorschlägen für dasselbe Stück).

Prélude Nr. 2 enthält neben ähnlichen Schwierigkeiten wie *Prélude 1* ein Übereinander von drei verschiedenen langen Ostinati (der vorletzte Takt des Stücks):

10.



eins wiederholt sich nach 6, eins nach 8, eins nach 9 Sechzehnteln. Daraus ergeben sich dauernd Interferenzen, immer andere Kombinationen, nichts kehrt in derselben Konstellation wieder, obwohl ständig alles wiederkehrt. Technisch ist diese Passage eine gute Übung für die Unabhängigkeit der Hände: Die linke Hand z. B. mit leichten Staccati aus den Fingern mit geschmeidig mitgehendem Handgelenk, die rechte Hand in einem genauen (nicht schmierigen) Legato, bei dem gleichwohl das Handgelenk die Fingerbewegungen durch seine Nachgiebigkeit unterstützen kann. Die Bewegungen der Hände sind in diesem Fall asynchron.

Prélude Nr. 5 ist virtuos anspruchsvoller als die beiden bisher genannten. Seine rhythmischen Schwierigkeiten sind aber analog zu denen des ersten *Prélude*. Das Anfangsmotiv der rechten Hand kehrt im Mittelteil (ab T. 16) in Augmentation wieder, auf linke Hand und Pedal verteilt. Akkorde wie $e^1/dis^1/cis^1/b/g$ in T. 10 (= Es-dur-Quintsextakkord mit hinzugefügtem Ton e) oder die Übereinanderschichtung von Dreiklängen (Ende desselben Taktes) sind charakteristisch für Leguays Frühstil, in späteren Stücken kommt derlei nicht vor.

Prélude Nr. 10 ist eine Phrasierungsübung: die Töne sind nicht allzu schwer zu spielen, es kommt alles darauf an, dass sinnvolle Bögen entstehen.

11.



² Leguay rechnet mit einer (französischen) Flûte im Pedal, ein ganz fülliges, aber nicht prinzipalisches Register (entspricht am ehesten dem deutschen „Offenbaß“). Ein deutscher Oktavbaß ist zu direkt und zu zeichnend, ein Gedacktbass fast immer zu schwach.

Die ersten beiden Takte bilden einen Bogen, auf den der Bogen der Takte 3 und 4 antwortet, so dass die ersten vier Takte zusammengehören. Dagegen kann man sich fragen, ob der nächste Bogen (ab T. 5) bis zur 3. Viertel (oder 4. Viertel) von T. 6 weiter reicht, z. B. bis T. 9. Je nachdem, was man empfindet oder will, sind Atmungen und eventuell auch ein leichtes Rubato einzurichten. Diese ist eine der wenigen Kompositionen Leguays, die mittels einer Zwölftonreihe komponiert sind. Sie wird ausschließlich untransponiert in Grundgestalt wiederholt. Eine kleine Analyse kann hier aufweisen, wo die musikalische Gliederung mit der Reihendisposition übereinstimmt und wo nicht. Man beachte die repressenartige Wirkung ab dem vierten Takt der zweiten Seite (S. 24 bzw. 26), die zwei Takte später ähnlich wiederholt wird.

Prélude Nr. 15 realisiert organistisch eine Idee von Karlheinz Stockhausen. Stockhausen meinte, Harmonie – Zusammenklang – sei nicht wesentlich von Klangfarbe unterschieden. Denn Klangfarbe realisiert sich zu einem guten Teil aus Obertonzusammensetzung, das heißt aus Konglomeraten verschiedener Töne, selbst wenn man meint, nur einen Ton zu hören. (Bis heute gilt die Quantifizierung der Klangfarbe als schwierig.) Leguay verlangt in diesem Stück ein *Grand Jeu de Tierce* (auch *Jeu de Double Tierce* genannt), das heißt: $16'$, $8'$, $5\frac{1}{3}'$, $4'$, $3\frac{1}{5}'$, $2\frac{2}{3}'$, $2'$, $1\frac{3}{5}'$. Diese Register sind auf manchen großen französischen Orgeln unglaublich füllend intoniert.

12.

Flûte 4 (sans tremblant)

Péd.: Soubasse 16 et Jeu de Tierce (Grand Jeu de Tierce si possible)

Das heißt beim zweiten Ton des Pedals hört man real: H , H , fis , h , dis^1 , fis^1 , h^2 , dis^2 (d. h. die Teiltöne 1 bis 5 sowie 6, 8, 10 von H), darüber liegt der Akkord des Manuals, klingend g^2 , a^2 , fis^3 . Diese Konstellation von Klängen ergibt eine neue Einheit, so, dass man die Töne g^2 , a^2 , fis^3 als Teiltöne 13, 14, 24 des Kontra- H des Pedals (die Teiltöne 13 und 14 sind nicht in der akustisch genauen Frequenz), mithin den ganzen Klang als einen Obertonklang zu dem Grundton des Pedals hören kann. Analog kann man dieselben Manualtöne im Verhältnis zum *ersten* Pedalton (notiert Cis) als Teiltöne 22, 25, 42 oder 43 (etwas ungenau) auffassen. Es geht hier nicht um mathematische Exaktheit, sondern darum, dass diese Klänge an Obertonkonglomerate erinnern. Eben so gut ist es möglich, im Gegenteil nicht die Manualklänge als Obertöne, sondern die Pedaltöne durch ihre Registrierung als Akkorde zu hören: dann hört man lauter tiefe, schwere Dreiklänge in Terzlage, zu denen sich in hoher Lage andere Töne gesellen. Entscheidend ist nun, dass man nicht entscheiden kann, was man da hört: Sind es Klangfarben oder Akkorde?

Ich danke Pascale Rouet, Charleville-Mézières, für ihre Anregungen und verbessernden Hinweise zum vorliegenden Text.

2 John Cage, *Souvenir*

Auf den ersten Blick schon fällt *Souvenir* von John Cage durch geradezu exzessive Einfachheit auf, umso mehr, wenn man weiß, bis zu welchem Maß an Komplexität Cage z. B. in seinen *Freeman Etudes* (1977–80, für Geige solo) oder im *Klavierkonzert* (von 1957/8) geht. In *Souvenir* kommen (mit Ausnahme der Pedalcluster) nur die Töne der Es-dur-Tonleiter vor. Grundton ist der Ton es. Trotzdem klingt das Stück frisch und neu, nicht im geringsten von irgendwelchen retro- oder neo-Moden angekränkelt. Dieser Eindruck hängt vermutlich mit dem Verhältnis dieser Musik zum Ausdruck zusammen. Cage interessiert sich für "sounds just as they are, apart from psychology about them" (John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut ²1967, S. 83). Die Töne können hier sagen, was sie selbst wollen, sie brauchen sich nicht einem Ausdruckswillen unterzuordnen. Dadurch erscheint auf einmal eine Utopie (?) von Freiheit und Selbsttätigkeit der Töne. Cage war Buddhist. Nach buddhistischer Lehre gibt es neun Grundemotionen; die erste, die zentrale Emotion ist die Ruhe. Ruhe ist also eine Emotion, es handelt sich demnach nicht um Toten-, sondern um *Lebensruhe*; die Ruhe, aus der heraus Lebendes etwas tun oder etwas erleiden kann. Etwas von dieser geradezu unbegrenzten Potentialität des Lebens vor seiner Besonderung in Einzelemotionen scheint in *Souvenir* und in vielen Stücken Cages zu subsistieren.

Souvenir gelingt beim Spielen am besten, wenn man nichts ‚macht‘. Man sorgt für Genauigkeit, hört beim Spielen der Musik zu und lässt sie sich selbst spielen. Einheitlichkeit des Tempos ist sehr erwünscht, auch Einheitlichkeit der Registrierung (beim zweiten und dritten Durchgang alles wie beim ersten, vgl. Cages Anmerkung unter der Partitur); *Rubato* und ‚Drückerchen‘ sind hier höchst entbehrlich. Diese Musik überredet nicht, sie *ist*. Die Dynamik lässt sich gut auf drei Manualen realisieren: *pp* = III; *p* = II; *mf* = I.

13. *on separate manuals*

The score for measure 13 consists of three staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking of *sfz* and contains several notes with stems. The middle staff (treble clef) has a dynamic marking of *f* and contains notes with stems. The bottom staff (bass clef) has a dynamic marking of *f* and contains notes with stems. The measure is marked with an 8' pedal point.

Ab T. 17 schlage ich vor, den Griff g^0/as^0 (*sf*) ins Pedal zu legen: mit allen Pedalkoppeln und Pedaltrompete 8' kommt der *sf*-Effekt gut heraus; die linke Hand (*D/Es*) mit schnell sprechenden Registern.

14.

The score for measure 14 consists of three staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp* and contains several notes with stems. The middle staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf* and contains notes with stems. The bottom staff (bass clef) has a dynamic marking of *mf* and contains notes with stems. The measure is marked with a 16', 8' pedal point.

Das Crescendo T. 25–28 und das Diminuendo T. 34–36 äußerst allmählich (mit Schweller) und so, dass man spürt, bis zu welchem Moment es führt. Das Pedal ab T. 29 auf Orgeln ohne g^1 im Pedal evtl. nur ans Hauptwerk gekoppelt; g^1 dann mit der linken Hand auf das Hauptwerk übergreifen. Die Pedalcluster ab T. 37 genau aushalten (eine Viertel, nicht kürzer).

15.

The score for measure 15 consists of a single staff (treble clef) with a dynamic marking of *pp* and a *dim. al fine* instruction. The measure contains several notes with stems.

Ab T. 41 mit Auftakt evtl. b^1 in leichtem auftaktigem Staccato; man soll in T. 41ff. hören *c-d, d-c* etc. und nicht *d-d, c-c* etc. Die Schwellerbewegung (*dim.*) dort nur während der klingenden, nicht in den Pausentakten. Bei sämtlichen Übergängen ist es wichtig (und nicht ganz einfach), den Rhythmus sehr genau zu realisieren. Mit der Bemerkung am Kopf des Stücks "Within phrases (separated by rests) notes may be freely sustained, manually or with pedal" hat es folgendes auf sich. Fred Tulan, seinerzeit Vorsitzender der American Guild of Organists, bestellte bei John Cage ein Orgelstück, er wünschte sich, es möge dem Stück *Dream* für Klavier von 1948 ähneln. Als Antwort schlug Cage Tulan vor, er möge *Dream* auf der Orgel spielen (dieser Ratschlag sei hier weitergegeben: ein sehr schönes, leicht zu spielendes Stück); Tulan insistierte; Cage erklärte sich außerstande, eine Stilkopie eines eigenen Stücks zu schreiben. Die Diskussion ging eine zeitlang hin und her, bis Tulan nachgab und sagte, Cage möge schreiben, was er will. In diesem Moment fühlte Cage sich verpflichtet, ein Stück im Stil von *Dream* zu schreiben. (Man vergleiche die beiden Stücke.) Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*, in einem Klavierstück naheliegend und verständlich (mit ‚pedal‘ ist natürlich das rechte Klavierpedal gemeint).

Auf der Orgel hat man vier Möglichkeiten der Ausführung dieser Anregung: Man kann sie überhaupt nicht ausführen: Nichtausführung ist bei Cage als Modus der Ausführung anzuerkennen (ohne dass einen das zu Albernheiten verführen muss); man kann zweitens manche Töne länger halten als sie dastehen. Man kann diese Töne aber auch auf einem anderen (leiseren) Manual festhalten oder im (wohl am besten vierfüßig registrierten) Pedal. Dazu eignen sich vor allem die einstimmigen Passagen. Hier sind allerlei Experimente möglich. Überhaupt kann man in diesem Stück verschiedene Anschlagsarten ausprobieren: klares Legato oder auch leicht artikuliertes Spiel oder verschiedene Mischungen beider (dabei stets die Selbsttätigkeit dieser Musik im Ohr).

Ich danke Bernadetta Šuňavská, Stuttgart/Saarbrücken, für ihre Anregungen zum vorliegenden Text.

3 György Kurtág, *Játékok 6*

Wie für viele ungarische Komponisten, steht auch für György Kurtág die Orgel am Rande des Bewusstseins. Kurtág hat eine Vorliebe für sehr kleine Stücke (dafür hat er das Wort „Mikroludium“ erfunden). Diese Mikroludien haben immer eine Art literarischer Qualität: Es wird dort etwas erzählt. Trotzdem sind sie auch in einem sehr strengen Sinn Musik. Theatralische Komponenten im Sinne Kagels liegen Kurtág völlig fern. Der Zyklus *Játékok* („Spiele“) für Klavier mag an Bartóks *Mikrokosmos* erinnern: ein Kompendium verschiedener technischer Verfahren und Ausdrucksmöglichkeiten der Klaviermusik in einem eingeschränkten Rahmen. Wie in Bartóks *Mikrokosmos* einzelne Stücke auch auf dem Cembalo spielbar sind, so stehen im sechsten Band von *Játékok* einige auch auf der Orgel spielbare Stücke. Diese sind bisher die einzigen Orgelkompositionen Kurtágs. Wegen ihrer Kürze sind diese Stücke relativ leicht zugänglich, jedoch ist die Schwierigkeit, Ton und Ausdruck zu treffen, oft beträchtlich. Die Musik von György Kurtág ist manchmal von einer Empfindlichkeit, die Angst machen kann. Die Kürze der Stücke aus *Játékok* Band 6 ist zusätzlich motiviert durch seinen Untertitel: „Tagebucheintragungen, persönliche Botschaften“. Tatsächlich sind viele dieser Stücke so intim, dass man sich fast als Eindringling fühlt, wenn man sie liest, spielt (... oder gar öffentlich vorträgt...).

D'ora dara b (Für Dora Antals Geburtstag) Dieses Stück hat eine besondere Rhythmusnotation. Der Effekt ist nicht unähnlich wie bei manchen Stücken von Earle Brown aus dem Zyklus *Folio*: dort *proportional notation*, die einen Grundschatz ausschließt und die Zeit als kontinuierliche Zeitstrecke in einer kontinuierlichen Dimension abbildet (je weiter der Abstand von links nach rechts, umso mehr Zeit), bei Kurtág ganze Noten, schwarze Noten ohne Hals, Sechzehntel, Atmungen, Sonderzeichen \frown = „große Verlängerung“ (laut Zeichenerklärung *Játékok* Band 6, S. 52) und \smile = Verkürzung. Außerdem gibt es den Pfeil (= *accelerando*) sowie die Zeichen, die *cresc.* mit *acc.* bzw. *dim.* mit *rit.* bedeuten. Die Gesten dieser Musik sind demnach häufig unabhängig von einem Grundschatz (der hier vielleicht gar nicht existiert). *Vidáman, lendülettel* = scherzhaft, schwungvoll.

16. 

Also die ganzen Noten in den ersten Takten nicht allzu langsam (vgl. dazu die ganzen Noten der Takte 7 und 8, die so lange dauern wie 5 bzw. 6 Achtel). Die auf die Ganzen folgenden Sechzehntel wie ein Nachplappern (jemand anders spricht – also ein anderes Manual?). Wie lange dauert die ganze Note im fünften Takt im Vergleich zu den halslosen schwarzen Noten mit Verlängerungszeichen im sechsten Takt? – vielleicht doch etwas länger. Entscheidend ist, dass man bei dieser Musik den *kairós*, den richtigen Augenblick findet – und es wird einem nicht durch mathematische Mittel (zählbare Schläge) geholfen. Man muss lernen, im Moment zu hören. Welcher der beiden Töne der zahlreichen Tonpaare ist betont, der erste oder der zweite?

Vidáman, lendülettel

17. 

Wie ist die gedehnte Pause im dritten Takt zu verstehen (z. B. als Zeit für eine – allerdings ausbleibende – Antwort in zwei Sechzehntelnoten)?

18. 

Für mein Gefühl verändert sich im neunten Takt der Klang. Der Rhythmus ganze Note – halslose Viertelnote kam zwar schon oft vor, aber die beiden Sexten hier (kleine – große) ergeben einen glockenartigen Klang, der neu ist.

Dieser Klang wird in den folgenden Takten weitergeführt bis zum Geläut T. 11/12. Die beiden Sechzehntelauftakte dort klingen wie Glocken, die fast zusammen anschlagen. Im zwölften Takt hören, wie der zweite Akkord in ganzen Noten aus dem ersten herauskommt. Ben marcato in T. 10 aus den Fingern mit flexiblem Handgelenk und etwas Rubato (einlaufen lassen?).

quasi giusto

19.

Der letzte Takt der vierten Druckzeile liegt ungünstig besonders für die linke Hand; am besten nimmt man den Griff *h/dis* ins Pedal (nur Koppel zu dem Manual, auf dem man gerade spielt); dann kann man die Folge *f¹/e–b* mit der linken Hand auf einem lauterem Manual (z. B. mit Trompete) herausholen. Registriermäßig lädt das Stück zum Experimentieren ein. Ich glaube, dass eine gut ausgehörte „konventionelle“ Lösung (d. h. farbenreich, aber ohne halbgezogene Register etc.) am besten klingt.

Beim Auftakt zum drittletzten Takt sollte man versuchen, das crescendo zur Eins hin nur durch den Gestus, ohne Aufregistrieren herauszubringen.

20.

Versetto: *Consurrexit Cain adversum fratrem suum...* („Es erhob sich Kain gegen seinen Bruder“) ist ein Drama in Kürzestform. (Man vergleiche damit Schönbergs Klavierstück op. 19/4, besonders das Ende.) Es lohnt sich, dieses Stück zweimanualig zu spielen. In dem Fall muss man bemerken, dass der Part des oberen Systems zu Beginn der zweiten Druckzeile für die Dauer von zwei Achteln im unteren System weitergeht, dann wird zurückgetauscht. Alle Vorschläge sind hier schnell und auf die Zeit. Zunächst muss man langsam und genau üben (Zählzeit ist die Achtel), anschließend den Gestus hinzufügen.

21.

Die fünf Zweiunddreißigstel in der zweiten Druckzeile auftaktig auf den Griff *a¹/c¹* hin. In der dritten Druckzeile die Gliederung der Zweiunddreißigstel wie angegeben, eventuell erst etwas anlaufen (Achtung auf *f¹*, das auch einen Sechzehntelhals hat). Die letzten acht Takte dagegen genau im Takt. Die Oktaven der linken Hand in den letzten sechs Takten am besten im Pedal, nur die obere Oktave spielen (mit 16', 8' Zungen?).

... *humble regard sur Olivier Messiaen* ..., zwei extrem einfache Versionen einer Idee. Das Stück ist beinahe mehr eine Improvisationsanleitung als eine Komposition. Man kann verschiedene Realisierungen ausprobieren., z. B. eine einmanualige bei meist geschlossenem Schweller, jeder Klang so lange, bis man einen anderen hören möchte. Wieder geht es um den *kairós*, den richtigen Moment. Es lohnt sich, das einfache Stück auswendig zu lernen, damit man beim Spielen nicht auf die Noten schauen muss, sondern sich aufs Hören konzentrieren kann. Eine andere Version wäre zweimanualig, dabei die Rahmenquinten leiser als die zart bewegte innere Stimme. Man kann bei der inneren Stimme verschiedene Artikulationen versuchen: Legato oder auch ein schweres Portato oder beide gemischt.

Ligatura x ist zwar nicht vom Komponisten für Orgel bestimmt, klingt aber auf der Orgel besonders gut. Ein Teil der Aufgabe besteht darin, die repetierten langsamen Akkorde klingen zu lassen wie auf dem Klavier mit rechtem Pedal gespielt. Dazu muss man das Loslassen sehr genau spüren und möglichst langsam ausführen. Das geht am besten, wenn eine einheitliche langsam pendelnde Bewegung aus Fingern, Handgelenk und Ellbogen entsteht. Für dieses Stück (wie für viele Kurtág-Sachen) ist es gut, wenn man eine Orgel mit verschiedenen sehr zarten Farben auf mindestens zwei Manualen hat.

22.

The score for exercise 22 consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano part begins with a circled chord marked with a '4' and a bracketed '8'. Dynamics include *pesante*, *pochiss.*, *poco*, and *rinf.*. The tempo is marked *l'istesso tempo [quasi andante]*. The bass part features a circled chord marked with a bracketed '8'. The piece concludes with a circled chord marked with a bracketed '8' and a dynamic marking *f*.

Der Klang wird hier viel plastischer, wenn die beiden Hände auf verschiedenen Manualen spielen. Die Töne unter C sind im Pedal mit einem leisen 16' zu spielen (z. B. im dritten und vierten Takt). Auch der fünfte Takt klingt besonders gut zweimanualig. Das Legato des vierten Taktes kann durch geschmeidige Bewegungen suggeriert werden, dagegen verlangen die Septimen und Nonen T. 6 und 7 wirkliches Legato: Hier sollte man den jeweils tieferen Ton im Pedal spielen. Forte T. 8 ist wörtlich zu nehmen. Wenn eben möglich, den letzten Takt noch leiser spielen als den Anfang, d. h. mindestens einmanualig, evtl. das leiseste Register nicht ganz ziehen (aber so, dass keine Verstimmung entsteht).

Vízözön-sziráénák – Waiting for Noah (Sintflut-Sirenen) ist demgegenüber ein ausgesprochenes Virtuosenstück, allerdings sehr kurz. Hier braucht man Genauigkeit, Akzente, Artikulation, Bravour, gute Fingersätze.

23.

The score for exercise 23 consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano part features a circled chord marked with a bracketed '8'. The instruction *cresc. al fine* is written above the piano staff. The piece concludes with a circled chord marked with a bracketed '8'.

„Gute“ Fingersätze sind hier diejenigen, die es erlauben, die Akkordpaare als je einen zusammengehörigen Gestus herauszubringen, man versuche z. B. auf S. 11, zweites System, l. H. $d^1/es - dis^1/e$ Lösungen wie $1/5 - 1/4$ (Daumenglissando) oder $1/5 - 2/5$. Der hörbare Gestus muss sich in einem sicht- und fühlbaren Gestus der beiden Hände spiegeln. Zumindest der Anfang klingt am besten auf zwei Manualen. Eine besondere Schwierigkeit ist das sehr plötzliche Accelerando im zweiten Takt: Dort ist innerhalb von sechs Sechzehntelnoten auf das doppelte Tempo zu kommen. Bevor man dies Accelerando übt, muss man erst Rhythmus und Artikulation der Passage genau beherrschen.

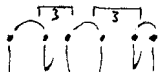
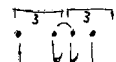
4 Karlheinz Stockhausen, *Tierkreis*

Die technischen Schwierigkeiten von Karlheinz Stockhausens Komposition *Tierkreis* halten sich in Grenzen. Andererseits ist hier in besonderem Maß die Mitarbeit des Interpreten gefordert. Daher sind die Stücke zur Einführung in die Musik der letzten Jahrzehnte sehr geeignet. 1975 entstand *Musik im Bauch* für 6 Schlagzeuger und Spieluhren; darin sind zwölf Melodien für die zwölf Tierkreiszeichen enthalten. Im Zusammenhang damit entstand eine Version der zwölf Melodien für beliebiges Melodie- und/oder Akkordinstrument (Werk Nr. 41 1/2). Diese Version ist auf der Orgel spielbar. Die Ausgabe, erhältlich beim Stockhausen-Verlag, enthält beigelegt eine instruktive Einführung von Christel Stockhausen, die Beispiele für die Realisierung der Komposition gibt. Es ist nicht nötig, alle Stücke zu spielen, man kann sich eine Auswahl zurechtlegen. Jeder Satz soll drei- bis viermal nacheinander gespielt werden, aber jedesmal anders. Die Begleitung ist bei den meisten Sätzen akkordisch, es kommen aber auch Passagen zweistimmiger Polyphonie vor. Auf der Orgel liegt es daher nahe, die Stücke (zumindest in den meisten Versionen) zweimanualig auszuführen.

Zunächst muss man sich um die genaue Ausführung des Rhythmus bemühen. Dazu kann man einen Notenwert als Schlageinheit festlegen und in Relation dazu den Rhythmus ausführen. So wären bei *Capricorn* (Steinbock) die Viertelnoten die Schlageinheit.

24. $\text{♩} = 127$ (Dauer 29,3")

The notation shows a single melodic line on a five-line staff. It begins with a quarter note, followed by eighth notes, and includes several triplet markings over groups of three notes. The tempo is indicated as quarter note = 127, with a duration of 29.3 seconds.

Dann kann man sich die Halbtriole folgendermaßen vorstellen , die Vierteltriole so: . Für die Artikulation bieten die einstimmigen Fassungen je auf der linken Seite der Ausgabe Anregungen. (Auf der rechten Seite steht jeweils die mehrstimmige, auf der linken Seite die einstimmige Version.)

Bei der Herstellung der verschiedenen Versionen besteht die einfachste Variationsmöglichkeit im Wechsel der Registrierung von Version zu Version. Oktavtransposition (besonders nach unten) ist möglich. Zarte und brillante Farben passen besonders gut (Flöte 4', Aliquote, zarte Zungen, auch Zungen + Aliquote, Aliquote ohne Grundton etc.). Man kann die Solomelodie auf zwei oder sogar auf drei Manuale verteilen, z. B. so, dass jeweils ein bestimmter Rhythmus in einer besonderen Klangfarbe kommt (z. B. die Triolen im *Sagittarius/Schütze*).


25.

The notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Both staves contain eighth notes and triplet markings. A dashed line above the upper staff indicates an octave transposition.

Die sich daraus ergebenden Manualwechsel, oft mitten in einer Phrase, müssen geübt werden, damit sie Teil der organischen Handbewegung werden. Das dynamische Verhältnis zwischen den Manualen kann variiert werden (z. B.: beide Manuale *p*, aber in verschiedenen Farben; solo *ff*, Begleitung *mp* etc.). Verschiedene, auch extreme Artikulationen sind möglich.

Jede der zwölf Melodien enthält alle zwölf Töne, und es ist interessant, wie von Fall zu Fall die Töne eingeführt werden³. Mit einer Ausnahme stimmen Anfangs- und Schlussnoten in jeder Melodie überein, jede Melodie hat einen anderen Grundton. Daraus folgt, dass in jedem Stück die zwölf Töne aus einer anderen „Perspektive“ aufgefasst werden. Die Einführung neuer Töne kann nun ebenso ein Anlass für eine eigene Klangfarbe (oder Artikulationsart) sein, wie andererseits die Wiederholung des Grundtons auf diese Weise hervorgehoben werden kann (z. B. bei *Libra/Waage*).

26. $\text{♩} = 71$ (Dauer 23,66") oder beliebig langsamer

The notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Both staves contain eighth notes and triplet markings. A dashed line above the upper staff indicates an octave transposition. The tempo is indicated as quarter note = 71, with a duration of 23.66 seconds, or at a freely chosen slower tempo. The instruction 'sempre ' is written below the lower staff.

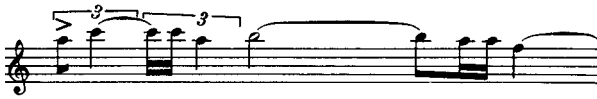
Man kann auch die Stücke noch stärker verändern, indem man z. B. in einer Version überhaupt nur die neu eingeführten Töne spielt (oder aber die neu eingeführten Intervalle, z. B. bei *Leo/Löwe* und *Aquarius/Wassermann*)

³ Vgl. dazu Stockhausens eigene Bemerkungen in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik, Band 4*, 1970–1977, Köln 1978, S. 248–289, und besonders S. 277–287.

♩=107 (Dauer 27,5")



27.



und die wiederholten durch Pausen ersetzt, möglicherweise bei weiterlaufender Begleitung. Außerdem kann man manche Phrasen auslassen. Die Pausen zwischen den verschiedenen Melodien gehören dazu, sie sind zu hören und verschieden lang auszuhalten. Christel Stockhausen schlägt vor, anstelle einer Pause zwischen zwei Melodien diese miteinander zu verflechten. Man kann dazu Motiv für Motiv erst aus der einen, dann aus der anderen Melodie spielen, evtl. mit Wiederholungen sowie unter Anwendung der bereits besprochenen Variationsmittel (Oktavlagen, Artikulation, Mehrmanualigkeit). Es ist sehr zu empfehlen, sich eine Version (oder mehrere Versionen) schriftlich auszuarbeiten. Möglichste Vielgestaltigkeit der Variationsmittel ist anzustreben⁴. – Sehr verschieden sind Klang und Weise des Hörens in Stockhausens *Tierkreis* im Vergleich z. B. zu Scelsis *In nomine Lucis* (siehe S. 258 ff.).

5 Michael Reudenbach, *Standlinien*

Es erscheint selbstverständlich, dass Musik in der Zeit verläuft und dass die Bildende Kunst sich nicht bewegt. Aber auch die Bildende Kunst verläuft in der Zeit, wie jeder weiß, der sich z. B. Gemälde wirklich anschaut. Trotzdem gibt es Tendenzen, in die Bildende Kunst Zeitlichkeit in besonderem Maße einzuführen, wie es z. B. Alexander Calder mit seinen *Mobiles* unternommen hat und andererseits Tendenzen, die Musik zum Objekt gefrieren zu lassen. Berühmt wurde der über fünf Minuten in vollem Orchesterklang ausgehaltene D-dur-Akkord von La Monte Young⁵. Wesentlich bescheidener, nachdenklicher sind Michael Reudenbachs *Standlinien*. Die Orgel ist bekanntlich das einzige der traditionellen Instrumente, das einen Klang beliebig lang aushalten kann, ohne atmen oder einen Bogenwechsel machen zu müssen etc. Im Grunde liegt es deshalb nahe, einen Akkord zum Musikstück zu erklären, aber das wurde meines Wissens in der Orgelmusik noch nicht versucht.

Standlinien von Michael Reudenbach geht in diese Richtung. Der Titel bezieht sich auf ein Buch von Joachim Blume, Reudenbachs Kompositionslehrer⁶. Blume war einer der ersten deutschen Komponisten, der sich ernsthaft für das Werk von Edgard Varèse interessiert hat. In seinem Buch sucht er seine eigene Position innerhalb des Musiklebens zu bestimmen. (In der Navigation bestimmt man mittels sogenannter Standlinien seine eigene Position, vgl. Reudenbachs Kommentar zu dem Wort „Standlinien“ in der Partitur.)

Standlinien sollen dreimal gespielt werden, in drei verschiedenen Registrierungen.

28.

⁴ Vgl. hierzu Dominik Sustecks Bericht über seine Interpretation des *Tierkreises*, in: *organ* 12 (2009), Heft 2, S. 46–48.

⁵ Geb. 1935. La Monte Young hatte Kontakt nicht nur zu Cage und Stockhausen, sondern auch zur Fluxus-Szene mit George Brecht etc.

⁶ Joachim Blume, *Standlinien. Versuch einer Ortsbestimmung im Musikleben der Gegenwart*, Wolfenbüttel 1975.

Notiert ist Version I (mit festgestecktem es^0), die mit 16' solo gespielt wird. Reudenbach sagte mir, dass er durchaus einen undeutlichen Bordun 16' möglich findet, aber auch eine (deutliche) zarte Zunge (Regal?) 16' akzeptiert. Bei der zweiten Version (2' solo) wird es^2 festgesteckt, so dass sich die ganze Musik in der vier- und fünfgestrichenen Oktave bewegt. Die dritte Version wird mit zwei 4'-Registern gespielt, es wird es^7 festgesteckt, so dass die Töne jetzt am deutlichsten herauskommen. Eine Verfremdung entsteht aber daraus, dass man eines der beiden Register um einen Viertelton verstimmen soll. Das geht am besten mit einer einstellbaren Windreduzierung. Mit halb gezogenen Registerzügen funktioniert es auf den meisten Orgeln erstaunlich schlecht, da die verschiedenen Lagen allzu verschieden reagieren. Daher ist die beste Lösung die in der Partitur vorgeschlagene: dass man mit Hilfe von in die Pfeifenmündungen eingeschobenen Papierstreifen die Umstimmung zustandebringt. Ein reizvoller, seltsam schwebender Klang ist die Folge.

Im Sinne des Titels *Standlinien* wünscht Reudenbach, dass zwischen den Versionen anderes geschehen, d. h. andere Musik erklingen soll. Man kann ein Programm mittels der *Standlinien* gliedern (oder ist umgekehrt das Programm das Mittel, das die *Standlinien* zum Stehen bringt?).

Das Spielen wird erleichtert, wenn man sich an einigen Orten die Neuanschläge markiert (im Gegensatz zu den nicht zu markierenden bloß liegenbleibenden Tönen). Die Fingersätze sind genau zu beachten. Reudenbach empfiehlt, die Pausen zwischen den Abschnitten sowie am Ende (in denen nur das es liegenbleibt) ca. fünf statt, wie notiert, ca. zwei Sekunden auszuhalten.

mittel

6 Giacinto Scelsi, *In nomine Lucis*

Giacinto Scelsi ist eine geheimnisumwitterte Kultfigur der neuen Musik. Er lebte in seinen letzten Jahren sehr zurückgezogen in einer Wohnung unmittelbar neben dem Forum Romanum in Rom, verließ die Stadt nicht, nachdem er in den dreißiger Jahren, also Jahrzehnte, bevor dies zur Mode wurde, Indien ausgiebig bereist hatte. Er fühlte sich auf der Schnittstelle zwischen Ost und West stehen und erzählte mir, östlich seiner Wohnung begägne „der Osten“. Sehr früh schon befasste Scelsi sich mit Skriabins Musik sowie mit der Zwölftontechnik. Später heilte er sich selbst in einer psychischen Krise durch intensives (ich stelle mir vor: quasi meditierendes) Hineinhören in das Klingen und Verklingen von einzelnen Klaviertönen. Vielleicht ist es nur ein anekdotisches Detail, aber es passt zu Scelsis Versenkung in den *einen* Ton, einer Art von Ichvergessen, dass er keine Photos von sich selbst duldete.

Scelsi wurde erst in seinen letzten Lebensjahren einer größeren Öffentlichkeit bekannt. 1987 beim Eröffnungskonzert des Festes der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) in Köln gab es Standing Ovationen, die der im Publikum anwesende John Cage auslöste. Schon 1959 entstanden seine *Quattro pezzi per orchestra* (su una nota sola)⁷, vier Stücke über eine einzige Note für Orchester. Jedes Stück hat seinen Ton, der ausgehört wird. Jeder dieser Töne kommt in verschiedenen Oktavlagen vor. Die Beschränkung auf nur einen Ton geht einher mit reicher Verwendung von Mikrointervallen, die hier nicht wie ‚verstimmte Halbtöne‘ klingen. Im Angesicht dieser Musik erscheint die Sprache besonders hilflos: Man muss diese Stücke hören, Beschreibungen helfen hier wenig. *In nomine Lucis* ist ein auskomponiertes *Cis*. Diese Musik enthält keine Figuren, es ist nur *ein* Klang da, der sich kontinuierlich und organisch (wie ein Ereignis der Natur) verändert. So sind keine Melodien zu hören und Rhythmen allenfalls im Sinn von Erblühen und Verwelken: Der Rhythmus ist unregelmäßig in organischer Weise, nicht im Gegensatz zu einer vorausgesetzten Regelmäßigkeit. Es ist zu hören, wie der einzelne Klang sich bewegt, wenn man ihn lässt und ihm nichts vorschreibt. Nach einem intensiven Höhepunkt (T. 129/30) fällt gegen Ende das *Cis* auf C, wobei C immer noch eigentlich *Cis* ist, es ist gleichsam der Schatten oder die unsichtbare Rückseite des *Cis*. Als ich Scelsi 1987 in seiner Wohnung in Rom kennenlernte, fiel zunächst seine Zartheit auf: Er sprach nur flüsternd, in einem äußerst kultivierten, literarischen Französisch (tatsächlich veröffentlichte er französische Gedichte). Zu meiner Aufnahme von *In nomine Lucis* sagte er nicht viel, machte aber unmissverständlich klar, dass er das Wummern, die Interferenzen des Subbasses bei Intervallen in tiefer Lage (z. B. die kleine Terz am Anfang, das Cluster am Ende des Stücks) geradezu verabscheut. Das heißt: Die Registrierung insgesamt soll so eingerichtet sein, dass das *Cis* stets durchklingt, der Klang immer weiter „zieht“.

Die Registrierungsangaben von Erik Lundquist sind gewiss hilfreich, an manchen Stellen aber leider unklar und an anderen sogar widersprüchlich. Die Faksimile-Ausgabe bei Salabert reproduziert nicht Scelsis Handschrift. Es ist im Moment nicht eindeutig zu entscheiden, ob es überhaupt je eine Handschrift Scelsis von *In nomine Lucis* gab. Mehrere seiner Stücke sind Transkriptionen von Tonbandaufnahmen von Klavierimprovisationen Scelsis,

⁷ Paris (Salabert).

die er überwachte (was nicht hinderte, dass es nach Scelsis Tod seinen Mitarbeitern einfiel, Scelsi die Autorschaft einiger seiner Werke abzusprechen). Laut der Organistin Livia Mazzanti, Rom, die Scelsi gut kannte, ist *In nomine Lucis* aus einer Improvisation auf einem elektronischen Instrument namens „Ondiola“ hervorgegangen. Sie hörte in Anwesenheit Scelsis eine Tonbandaufnahme der Originalimprovisation und sagte mir, die Orgelfassung sei eine getreue Transkription davon.⁸ Die Ondiola ist die italienische Variante eines in Frankreich 1947 unter dem Namen „Clavioline“ oder „Ondioline“ erfundenen Instruments. Man kann darauf Mikrintervalle erzeugen; jedoch kann man immer nur eine Stimme spielen. Um mehrstimmige Stücke zu realisieren, benutzte Scelsi ein Revox-Tonbandgerät, mit dessen Hilfe er mehrere Spuren übereinander aufnahm. Scelsis Vorbemerkung, man könne Registerzüge halb ziehen, lädt einerseits zum Experimentieren ein, zeigt andererseits in ihrer Unbestimmtheit, dass er vermutlich kaum mechanische Orgeln kannte. (Bekanntlich reagieren dabei innerhalb eines Registers die verschiedenen Lagen zumeist völlig verschieden, so dass z. B. in der Höhe gar nichts mehr kommt, wenn in der Tiefe die Töne noch „ordinario“ klingen und in der Mittellage ersterbende Töne, Flageolets etc., sich ergeben.) In jedem Fall lohnt es sich, zunächst eine konventionelle (symphonische) Registrierung auszuarbeiten, bei der man besonders auf möglichst allmähliche Übergänge achten sollte. (Natürlich kann das allmähliche Ziehen mechanischer Registerzüge zu solchen Übergängen beitragen.) Je mehr eines ins andere fließt, umso besser die Wirkung. Ich empfehle entgegen Erik Lundquist, das Pedal durchgehend achtfüßig zu registrieren, und auch den Gedacktbas 8' nur dann zu verwenden, wenn er keine störenden Interferenzen erzeugt. Dagegen klingen Register wie Cello 8', Oktavbas 8' meist gut; auch die Koppel III/P kann gute Dienste leisten. Laut Livia Mazzanti ist in Scelsis Improvisation T. 17ff. beim Ton d^1 tatsächlich ein d^1 zu hören.

29.

Nach der Registrierungsangabe von Lundquist (in der Partitur: Nazard solo, auf S. 1: Nazard, Tierce, also ohne 8') erklänge hier hingegen a^2 bzw. a^2 und fis^3 . Es ist demnach möglich, jene Registrierungsangabe zu ignorieren. Es lohnt sich sehr, große Teile des Stücks zweimanualig zu spielen, um größere Plastizität zu erzielen.

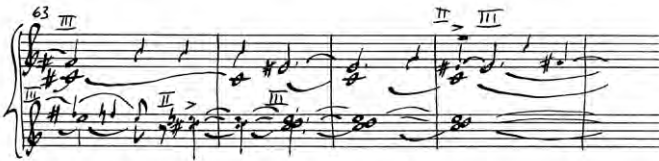
30.

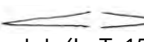
So kann mit T. 54 die linke Hand aufs Positiv gehen (r. H. bleibt auf HW), im Auftakt zu T. 61 kann die linke Hand aufs Schwellwerk, die rechte Hand aufs Positiv wechseln. Umgekehrt kann ab T. 75 die rechte Hand auf dem Positiv gespielt werden (Auftakt zu T. 75), die linke Hand ebendort auf dem Hauptwerk spielen.

⁸ Vgl. dazu auch Friedrich Jaecker, „Der Dilettant und die Profis“. Scelsi, Tosatti & Co, in: *MusikTexte* 104, Köln Februar 2005, S. 27–40. Eine weitere Transkription, die offenbar zumindest in großen Teilen auf dieselbe Tonbandaufnahme zurückgeht, erschien 1985 (Salabert, Paris) unter dem Titel *Pranam II* für 9 Instrumente.

31. 

Die Akzente in den Takten 63 und 66 kann man durch die Verwendung eines anderen Manuals realisieren, etwa so:



wobei Koppel III/II vorausgesetzt ist (in T. 64 auf der zweiten Viertel müsste hier zuerst die rechte Hand das *cis*² greifen, wenn es auf das III. Manual gelegt wird). Auf der letzten Seite widersprechen die dynamischen den Registrierungsangaben, wenn z. B. in T. 145–48  notiert ist und andererseits nach am Ende von T. 147 das Zeichen + ein Aufregistrieren andeutet. (In T. 153 steht *pp*, aber erst ab T. 154 soll man gemäß der Registrierungsangaben abregistrieren.) Hier muss sich jeder selbst überlegen, welcher dynamische Verlauf den ereignisarmen Schluss der Komposition besser formt und zusammenhält. Der *morendo*-Effekt des Schlusses gelingt am besten (bei mechanischer Registertraktur) durch allmähliches Hineinschieben der Registerzüge.

Zur genauen Ausführung des Rhythmus ist es an einigen Stellen günstig, sich den Resultatrhythmus aus allen Anschlägen und jedem Loslassen über die Systeme zu notieren,

32. 

nicht unähnlich der Weise, wie Schlagzeuger sich manchmal ihre Partituren einrichten. (Merkwürdig, dass dies bei einem Stück mit lang gehaltenen Klängen und nur wenigen Akzenten nützlich ist.)

7 Mauricio Kagel, *Rrrrrr...*

Die Werke von Mauricio Kagel haben stets eine stark theatralische, eine sprachliche Komponente. Man mag sich darüber verwundern, dass die Muttersprache des Autors von *Die Erschöpfung der Welt*⁹ nicht Deutsch ist. Der Zyklus *Rrrrrr...* enthält neben den Orgelstücken auch Stücke für gemischten Chor, für Bläser, Kontrabässe und Schlagzeug, für zwei Schlagzeuger, für Solostimme, für Jazz-Ensemble. Das Ganze ist eine Radiophantasie, zu der es ein Hörspiel (von Kagel) gibt. Darin erklingt diese Musik im Radio, während ein gelangweilter Angestellter Radio hört (auf allen Sendern kommt nichts anderes als eben die *Rrrrrr...*-Stücke) und seine Kommentare und Assoziationen abgibt¹⁰. Das Ganze, von äußerst komischer Wirkung, ist nicht ganz fern von absurdem Theater.

⁹ Mauricio Kagel, *Die Erschöpfung der Welt*, Szenische Illusion in einem Aufzug (1980).

¹⁰ Mauricio Kagel, „Rrrrrr...“ Hörspiel über eine Radiophantasie, in: drs., *Worte über Musik*, München 1991, S. 225–239.

Die Stücke können aber auch live, ohne Radio gespielt werden, und es besteht noch nicht einmal die Notwendigkeit, auch nur die Orgelstücke zusammenhängend zu spielen. Die theatralische Komponente liegt bereits in der Musik selbst, im einzelnen Stück. Alle Stücke haben ein Moment von Unoriginalität. Diese Unoriginalität ist aber nicht einfach Schwäche, sondern Bezugnahme auf bereits existierende Klänge. Diese Musik fängt nicht bei Null an (hierin Mahler vergleichbar).

So ist *Raga* z. B. kein indischer Raga. Ebenso wenig aber handelt es sich um den Versuch, den Charakter und das Wesen des indischen Raga europäischem Instrumentarium zugänglich zu machen. Eher schon wird gezeigt, auf welche Weise Orgel und Raga *nicht* zueinander passen. Dazu fügt sich Kagels mündliche Anweisung, „fortississimo“ zu spielen (bekanntlich klingen indische Ragas für europäische Ohren äußerst zart, ihre Kraft entfaltet sich auf anderer Ebene). Auch hinsichtlich der Dauer und des Materials verfährt Kagel denkbar unindisch: So stehen am Anfang des Einminutenragas (indische Ragas können bis zu mehreren Stunden dauern) Formeln, die eher für Morgenragas charakteristisch sind, an seinem Ende Formeln aus Abendragas. Kagel legt Wert auf Straffheit des Tempos; insbesondere die Tonrepetitionen ab T. 36 unbedingt im Tempo (die linke Hand soll im ganzen Stück die rechte Hand oktaviert mitspielen).



Das Crescendo T. 38ff. evtl. durch Manualwechsel Hand für Hand und anschließend Hinzufügung weiterer Oktaven. Das Diminuendo T. 46 bis Ende ist nach Kagel mit Walze auszuführen.

Bezieht sich *Raga* auf indische Musik, so spielt *Rauschpfeifen* mit seinen Quinten und Quartan auf alte (mittelalterliche?) europäische Musik an. Der gewünschte Glissando-Effekt beim langsamen Loslassen der Tasten ist nicht überall zu erzielen. Manchmal geht es mit etwas ausgeleierten Trakturen besser als mit sehr „knackigen“. (Man probiere auch mechanische Koppeln und verschiedene Registrierungen aus.) Es sollte auf jeden Fall „alt“ und leicht skurril klingen (z. B. tiefliegende Aliquote, Regale, Quintade). Die Tempoangabe zu Beginn muss korrigiert werden zu Achtel = 56 (nicht Viertel), Tempo 2 zu Achtel = 72–76 (nicht Viertel). Das Accelerando ab T. 9 sehr kontinuierlich, ohne jeden Bruch.

34.

Mit T. 15 setzt ein starker Farbkontrast zu vorher ein; in T. 21 wieder andere Farbe. T. 20 l. H. leise, r. H. dort ein wenig hervor. T. 27 bis Schluss bleibt Farbe von zuvor. Man achte auf die oft versteckten Ostinati, z. B. *H–Ais–Gis* T. 15–23, *Eis–Dis–Cis–A–Fis* T. 21 bis Ende. Die Artikulation dieses Stücks genau auszuführen (Portato ≠ Staccato) ist eine gute Vorübung zu *Ragtime-Waltz* (= das vierte Stück).

Auch *Repercussa* geht am besten mit grotesker Registrierung. Da der ganze Satz auf- und abschwollen soll, muss man auf den meisten Orgeln das Schwellwerk ankoppeln. Wenn man die linke Hand auf dem Schwellwerk spielt, kann man dort z. B. Zungen (evtl. 16') und Aliquote nehmen; in der rechten Hand (HW mit Schwellwerkskoppel) z. B. Mixtur solo, dann gleicht die Mixtur das Schwächerwerden der Zungen im Diskant aus. Ab Andantino (T. 9) „normaler“ registrieren, d. h. plus Grundstimmen, Aliquote und Zungen reduzieren. Auf die Polyphonie hören. Die Forte-Passagen ab dort erinnern im Affekt an den Anfangsteil, ohne ihn je zu erreichen. Evtl. in T. 12 +Posaune 16'; diese kann im Laufe von T. 15 (während des gehaltenen A) abgestoßen werden.

Allegro (♩ = 112) Mauricio Kagel

35. *f* diminuendi und crescendi wie unten angegeben
diminuendi und crescendi as indicated below

f *p* *f*

In technischer Hinsicht ist das Stück (T. 1–8) eine Studie der Unabhängigkeit der Finger einer Hand: Zu einem gehaltenen Ton müssen verschiedene Staccati samt kurzen Vorschlägen gespielt werden. Dies muss man zuerst langsam üben: Die Vorschläge müssen eindeutig vor den Haupttönen erklingen (nicht gleichzeitig).

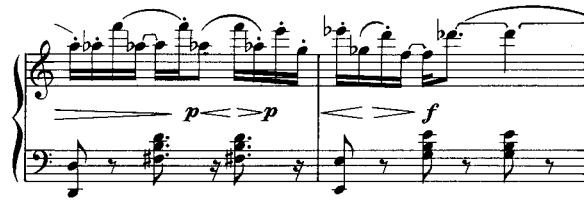
9 *rall.* Andantino (♩ = 72)

36. *p* *legatissimo!* *mp, dolce* *f*

Die dreitönigen Vorschläge der rechten Hand ab T. 9 sehr gestisch, quasi südamerikanische Gitarrenmusik; die Quintolen der linken Hand dort schwungvoll und mit Bezug zum Viertelpuls (die „Offbeats“ herausholen). Die dynamischen Vorschriften sind genau zu beachten, vgl. besonders das Piano T. 6.

Ragtime-Waltz ist wahrscheinlich das schwierigste Stück der Sammlung. Hier muss man zunächst die Dauer der Akkorde der linken Hand differenzieren lernen. Der Unterschied zwischen Achtel und punktierter Achtel kann dabei mit Nutzen übertrieben werden. Stellen, die beim Üben nicht gelingen wollen, kann man sich zusätzlich bezeichnen, z. B. mit waagrechttem Verlängerungsstrich nach punktierten Achteln. Als nächstes muss man die Artikulation der rechten Hand ausführen: Auch hier können graphische Zusatzzeichen nützlich sein, z. B. verbindende Glissandostriche zwischen Tönen, die gebunden werden sollen.

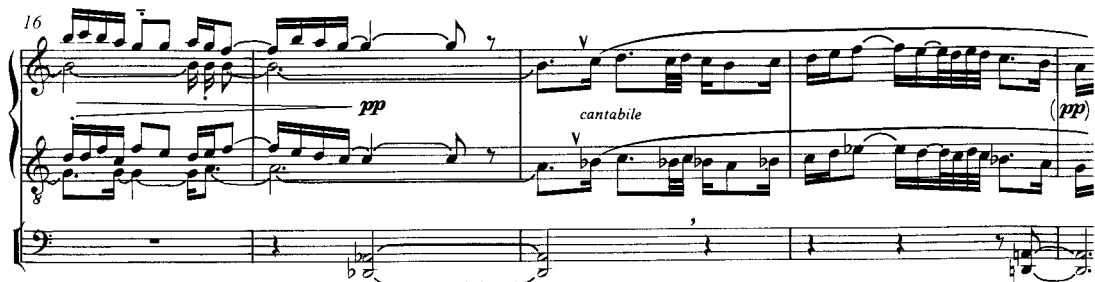
37.



Besonders schwierig ist es, zu den genannten Elementen die Dynamik hinzuzufügen. Diese ist nämlich völlig unabhängig vom Ausdruck der Töne. Es wird ein serielles Paradigma, das der Unabhängigkeit der Parameter (Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Dynamik) voneinander, realisiert, aber anhand von ganz trivialem Material. Auch dies hat hier einen außermusikalischen, vorgefundenen Sinn (vgl. den *objet trouvé* des Dadaismus): Es soll klingen wie eine Drehorgel bei wechselnder Windrichtung (Kagel mündlich). Daraus folgt, dass nach Möglichkeit nicht nur die Solostimme, sondern auch die Begleitung an- und abschwellen soll. Also am besten: alle Manuale auf 4'-Basis eine Oktave tiefer gegriffen¹¹, Begleitung auf dem Schwellwerk, Solo auf dem Positiv (oder Hauptwerk) mit Koppel zum Schwellwerk. Kagel legt Wert auf rigorose Beachtung der Dynamik (wo nichts steht, ist kein *cresc./dim*; wichtig ein *subito forte* wie T. 22). Mit jeder neuen Seite kann man aufregistrieren (bzw. irgendwann mit der rechten Hand von Positiv auf Hauptwerk wechseln). Ein Rubato im Sinne des Wiener Walzers (Taktzeit zwei etwas zu früh) ist erwünscht. Atmungen (besonders nach T. 24) mit etwas Zeit, so dass der gleichmäßige Grundschlag unterbrochen wird. Kagel wies einmal darauf hin, dass es den Ausdruck „große Musik“ nur in Deutschland gebe; *Ragtime-Waltz* habe etwas davon, aber nichts passe dort zusammen. Die beiden hohen Töne in T. 60 lies *fis*³, nicht *ais*³.

Rondeña, wohl das leichteste und anspruchsloseste Stück der Sammlung, macht gleichwohl das Skandalöse an Kagels Musik deutlich: Diese Musik verweigert die Schönheit. (Gerade der radikalsten Musik der letzten Jahrzehnte: Lachenmann, Xenakis, Hesperos, Ferneyhough ist es oft vor allem um Schönheit zu tun, wenn auch mit anderen Mitteln als denen der älteren Musik.) Kagel geht hier von einer in Südspanien verbreiteten Volksmusikform aus, deren Zauber (obwohl eine Erinnerung daran noch da ist) in seiner Komposition verschwunden ist. – Wenn man sich die Tonrepetitionen (also nicht die übergebundenen Töne) mit Bleistift einkreist, wird das Stück leichter.

38.



Die *cantabile*-Passage (T. 18–21, 1. Achtel, siehe die Atmungszeichen) in anderer Farbe. (Der Schluss ab T. 29 ganz zerbrechlich im Klang, am besten auf dem leisesten Register der Orgel, folglich einmanualig und nur Koppel im Pedal.) Laut Kagel hat bisher noch niemand dieses Stück im *fff* gespielt...

Ripieno ist nur mit Walze spielbar (am besten geht es auf einer „rau“ klingenden Neobarockorgel). Es kommt hier alles auf Genauigkeit der Dynamik an. T. 21, 3. System erster Ton lies *Es* statt *E*; T. 28 in Klammern lies *ff* statt

¹¹ Denn viele Töne sind höher als *g*³, vgl. *des*⁴ in T. 35. Evtl. kann man ab T. 49 achtfüßig und loco spielen zugunsten größerer Lautstärke.

fff. Den Schlussakkord *sehr* lange halten, wie nach einem Stück von 20 Minuten Dauer. Man bemerkt, dass verschiedene Stücke der Sammlung verschiedene Orgeltypen verlangen: die meisten Orgeln mit feiner mechanischer Traktur (die man für Rauschpfeifen braucht) haben keine Walze und umgekehrt...

Rosalie ist von ihrer Schwierigkeit her eine Art reduzierte Fassung von *Ragtime-Waltz*. Triviales Material wird seiner selbst inne in komplizierter Artikulation.

39.

I.

II.

Pedale

Manche Bindungen erinnern an vokale Portamenti (vgl. z. B. T. 6 Ende nach T. 7), andere Artikulationen wirken wie „mit spitzen Fingern“, extra sauber (T. 4/5). Alle diese Artikulationen müssen fast übertrieben ausgeführt werden: fast geschmiertes *Legato*, kurzes, sauberes *Staccato*, schweres *Portato*, die Abzüge extrem, es darf etwas kitschig klingen. Seltsam verfremdende Wirkungen können sich durch Oktavversetzungen ergeben. Man beachte die rhythmische Platzierung der Pedaltöne: Das Pedal gerät gleichsam aus dem Takt. Evtl. kann der zweite Durchgang etwas schneller gespielt werden als der erste. Kagel schlägt vor, einen dritten Durchgang, wieder etwas schneller, im Tutti, anzuhängen.

Es gibt Musikwissenschaftler, die sich (völlig ironiefrei) gefragt haben, ob Messiaens Vogelgesänge von den gleichnamigen Vögeln wohl erkannt würden. Diese Frage hat im Zusammenhang mit *Rossignols enrhumés* („Erkältete Nachtigallen“) noch kein Musikwissenschaftler gestellt. Dies ist ein Argument dafür, dass Ironie unter Vögeln (mindestens unter Nachtigallen) selten ist. – Ein Vogelkäfing voller kranker Nachtigallen (Kagel mündlich), jedes neue Tempo, jede neue Farbe ist eine andere Nachtigall. Kagel wünscht, dass trotz „nervoso“ das Rubato organisch sei. Hingegen soll die Registrierung unvorhersehbar sein: mal durchgehend, mal mit (auch plötzlichen) Wechseln.

40.

Die zweite Zeile der ersten Seite am besten im Pedal eine Oktave höher, evtl. mit 32'.

41.

acc.

Die Passage beginnend mit der vierten Zeile am besten 16' eine Oktave höher oder aber *loco*; wenn *loco*, dann die Töne der Kontraoktave nach oben oktaviert (Kagel mündlich). In der ganzen Passage S. 24, letzte Zeile bis S. 25 **fff** Pedal A kontinuierlich immer schneller und wilder werden. Die letzten drei Töne sehr kraftvoll abschließend: endgültig. Die *tranquillo*-Passage jeweils sehr zögernd, den Pausen nachhorchen.

(S. 25, 3. Zeile)

42.

(♩ = ca. 60)

S. 25, 3. Zeile andere Farbe. Dort *Staccato* und *Non Staccato* deutlich unterscheiden. S. 25 letzte Zeile und S. 26 erste Zeile gemächlich, versonnen. S. 26 letzte Zeile die Rhythmen punktierte Achtel – Sechzehntel (= zusammen eine Viertel) von punktierter Achtel ohne Sechzehntel (= zusammen eine punktierte Achtel) unterscheiden. S. 27, 2. Zeile mehr und mehr überstürzt.

43. (S. 27, 3. Zeile)

ossia 8^{va} alta lunga
quasi b trillo

Tonwiederholung sehr schnell | note repetition very fast

Die Tonrepetitionen S. 27, 3. Zeile waren ursprünglich für zwei Hände auf zwei verschiedenen registrierten Manualen vorgestellt (Zweiunddreißigstel alternierend: I–II–I–II–I etc.; so Kagel mündlich). Hier muss man auf Hörbarkeit achten; wenn das *Es* im Pedal zu laut klingt, evtl. die Repetitionen im Manual eine Oktave höher spielen. Bei „Sehr ruhig“ S. 27, 3. Zeile mit genügend Präsenz, auf Deutlichkeit achten, Polyphonie hören. Pedal dort sehr kurz, evtl. 16'+4' oder 16'+2' (klingt wie ein Schluckauf).

44. (S. 27, letzte Zeile)

piu lento (♩ = ca. 68)

mf mp p mp p pp

S. 27, letzte Zeile äußerst gestisch: allmähliche Erschöpfung. Das *mp* des *F* solo im Pedal soll leiser sein als das *p* der letzten Manualakkorde, daraus folgt: die letzte Zeile komplett im Diminuendo spielen (Manualwechsel, abregistrieren, abschwellen).

8 Morton Feldman, *Principal Sound*

Morton Feldmans *Principal Sound* ist sein einziges Orgelstück. (Es gibt weitere auf der Orgel spielbare Werke von ihm, z. B. *Intersection 2* und 3.) Feldman erfindet in diesem Stück gleichsam die Orgel neu. Dies gelingt ihm ohne jeglichen Rückgriff auf neue Spieltechniken wie reduzierter Wind, Clustertechnik, Präparation. (Ähnlich hat Feldman sich stets zum „traditionellen“ Klavierklang bekannt.) Effekte wie 1. < zur Belegung eines Klanges (vgl. *Principal Sound*, T. 1ff.), 2. Tonfolgen mit konsequenter Überlappung (T. 201ff. und 343ff.) so, dass ein Ton erst losgelassen wird, wenn der übernächste eintritt, 3. < auf einem Klang (z. B. T. 13f.), 4. Umfärbungen eines Klanges (T. 121ff.) wurden vorher in der Orgelmusik nicht verwendet, jedenfalls mindestens nicht in so grundsätzlicher Bedeutung. Alle diese Wirkungen sind in bestem Sinn idiomatisch: sie sind leicht und elegant auszuführen und klingen gut auf dem Instrument. Dabei ist die Einfachheit der organistischen Schreibweise – weder dynamische noch Registrierangaben – geradezu klassisch.

Beim ersten Hören mag das Stück statisch erscheinen, besonders wenn man schnelle, zielgerichtete Prozesse erwartet. Spätestens beim Üben aber merkt man, dass dieses Stück nicht langsam ist. Feldmans musikalische Zeit ist auf ähnliche Weise neu wie seine Orgelschreibweise: gesteigerte Feinhörigkeit statt grob-sensationeller Effekte. Wenn bei Wagner und auch beispielsweise bei Schönberg ein Stück oft das Leben und Werden von Motiven enthält, so ist Feldmans Komposition völlig amotivisch, athematisch zu nennen. Was hier lebt und wird, ist der Klang selbst; der Klang kann als das Subjekt dieser Musik erscheinen¹². Es ist unmöglich, hier Melodien nachzusingen, und an Stellen, an denen es möglich wäre (z. B. T. 201ff., 343ff.), ist das Entscheidende gerade die

¹² Vgl. dazu die folgende Geschichte, die Feldman mitteilt: „Stockhausen fragte mich nach meinem Geheimnis: ‚Was ist dein Geheimnis?‘ Und ich sagte: ‚Ich habe kein Geheimnis, aber was ich habe, ist ein Standpunkt, und zwar, dass Klänge in hohem Maß wie Menschen sind. Wenn du ihm Druck gibst, dann drückt er zurück. Also, wenn ich ein Geheimnis habe: Schiebe die Klänge nicht in der Gegend herum.‘ [‚don't push the sounds around.‘] Karlheinz lehnt sich zu mir rüber und sagt: ‚Nicht wenigstens ein kleines bißchen?‘“ Zitiert nach: *Morton Feldman, Essays*, hg. von Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 144.