

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 80

Artikel: Der Komponist als Klangforscher : ein Porträt des amerikanischen Komponisten James Tenney
Autor: Geisel, Sieglinde / Bächli, Tomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927927>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER KOMPONIST ALS KLANGFORSCHER

VON SIEGLINDE GEISEL UND TOMAS BÄCHLI

Ein Porträt des amerikanischen Komponisten James Tenney



James Tenney ist ein Amerikaner wie aus dem Bilderbuch. Mit seinen bald siebzig Jahren hat er etwas Jungenhaftes, und wenn er Jeans und Lederjacke trägt, denkt man unwillkürlich an einen Cowboy. Nichts Akademisches oder Elitäres haftet diesem Komponisten an, der 24 Jahre lang an der York University in Toronto Professor für Musik war. Nach seiner Pensionierung erhielt er einen Ruf ans California Institute of the Arts, was ihn freute, denn in Pension gehen will er nie. James Tenney verbreitet meistens gute Laune – ein Zug, den man des öfteren beschreibt findet, wenn man das Wenige liest, was über ihn geschrieben worden ist, denn so ernst er von vielen Komponisten genommen wird, so desinteressiert zeigt sich die Musikkritik an seinem Werk. Der amerikanische Komponist und Musikverleger Larry Polansky, der 1984 in der Reihe *Soundings* den Band #13 über Tenney herausgegeben hat,¹ nennt es «the fundamental good-natured quality» von Tenneys Werk. «Er freut sich aufrichtig darüber, zu komponieren und Musik zu machen, und diese Freude ist in der Musik ebenso präsent wie in den komplexen musikalischen und intellektuellen Ideen.» Wenn James Tenney über Musik spricht, die ihm wichtig ist, benutzt er gern das Wort «Vitalität» – ein Kriterium auch für seine eigene Musik, die oft etwas Beschwingtes hat. Selbst dort, wo er sich strikt an Konzepte hält, vermeidet Tenney beim Hörer den Eindruck des Durchdeklinierens. Seine Stücke hinterlassen oft das Gefühl, man könne die Entstehung von Klängen direkt mitverfolgen.

Ein weiteres Wort, das Tenneys Leben durchzieht, lautet Enthusiasmus. Anfang der Siebzigerjahre veränderten sich viele Dinge in seinem Leben, und aus diesem Anlass konsultierte er das I Ching. Er erhielt einen Text, der im Band *Soundings* #13 abgedruckt ist.

The Image

Thunder comes resounding out of the earth:

The image of ENTHUSIASM.

Thus the ancient kings made music

In order to honor merit,

And offered it with splendor

To the Supreme Deity,

Inviting their ancestors to be present.

Das Bild

Donner kommt widerhallend aus der Erde:

Das Bild der Begeisterung.

Auf diese Weise machten die Könige des Altertums Musik

Um Verdienst zu würdigen,

Und in aller Pracht bringen sie diese

Der Höchsten Gottheit dar,

Indem sie ihre Vorfahren einladen teilzuhaben.

Das tönt wohl pathetischer, als es gemeint ist. Das Bild habe sich als eine Art Metapher für das erwiesen, was er als Komponist, Performer und Lehrer zu tun versuche, schreibt Tenney im Kommentar, in dem er auch den intellektuellen Anspruch an sein Schaffen formuliert: «Die ›Höchste Gottheit‹ ist, wenn nicht die Musik selbst, so zumindest jener Aspekt des Kosmos, den wir durch musikalische Erfahrung und Wahrnehmung zu verstehen versuchen.» James Tenney geht es in seinem Komponieren um Erkenntnis. Die besondere Aufmerksamkeit, mit der er die Wahrnehmung des Hörers erforscht, entspringt einem musikalischen Denken, das tief in Amerika verwurzelt ist. James Tenney wäre als Europäer so undenkbar wie John Cage, sein wichtigster ancestor.

KOMPONIEREN MIT UND OHNE TRADITION

Vor ein paar Jahren unterhielten wir uns in New York über das Kulturverständnis von Amerika und Europa. James Tenney zitierte, wie in jedem Gespräch seither,² John Cage. Wie könne er als Amerikaner komponieren, wenn er so wenig Tradition habe, sei Cage in Europa gefragt worden. Er habe mit einer Gegenfrage geantwortet: «How can you compose when you have so much tradition?» In den Sechzigerjahren habe es in der New Yorker Szene ein Gefühl der *tabula rasa* gegeben, erzählt Tenney, mehr ein Lebensgefühl als eine reflektierte Haltung. In der eben entstehenden Downtown-Szene habe man komponiert, als würde die Geschichte mit einem selbst von vorn beginnen. Dies war Tenney fremd, denn die musikalischen Vorfahren sind für ihn immer anwesend. «Wir haben eine Vergangenheit, wir müssen sie nur zusammensetzen», meinte er damals

1. *Soundings* #13: *The Music of James Tenney*. Soundings Press 1984, Santa Fe, NM (USA).

2. Die nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus verschiedenen Gesprächen der Autoren mit James Tenney.

und gründete, zusammen mit Malcolm Goldstein und Philip Corner, das Tone Roads Chamber Ensemble (1963–1970), programmatisch benannt nach einem Stück von Charles Edward Ives, von dem das Ensemble in den nächsten Jahren zahlreiche Kompositionen uraufführte. Tenney spielt übrigens die *Concord Sonate* auswendig; bevor er sich für die Komposition entschied, hatte er an der Juilliard School ein Jahr bei Eduard Steuermann Klavier studiert. Neben Ives standen experimentelle amerikanische Komponisten sowie einige Europäer auf dem Programm, die damals in den USA so gut wie nicht gespielt wurden: Carl Ruggles, Edgard Varèse, Henry Cowell, John Cage, Morton Feldman, Erik Satie, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen. In einem Programmheft schrieb Tenney den Schlüsselsatz: «Maybe we don't have a tradition but we have heritage instead, and let's celebrate that.» Die Unterscheidung von Tradition und Erbe gewährt überraschende Einsichten in das Kulturverständnis diesseits und jenseits des Atlantik. «Tradition bedeutet Verpflichtung. Sie schafft Regeln, Dogmen, Werturteile», sagt Tenney. «Es gibt Hierarchien: Beethoven beispielsweise ist nicht einfach Teil des Erbes, sondern er gilt an den europäischen Konservatorien als Messlatte. Cages Ablehnung von Beethoven richtete sich natürlich nicht gegen seine Musik, sondern gegen diese Rolle, die ihm zugeschrieben wurde.» Das Erbe dagegen ist keine Verpflichtung. Es ist einfach da, und jeder kann sich davon nehmen, was er braucht. Aber es ist kein Freibrief für Ignoranz, denn man muss es kennen und wissen, was man tut. «Das gilt übrigens auch für meine Studenten. Ich versuche, ihnen ein Bewusstsein für das zu vermitteln, was geschehen ist. Sie müssen sich dem nicht verpflichtet fühlen, aber sie dürfen nichts wiederholen, was bereits da war.» Das Erbe kennt keine vollendeten Meister eines bestimmten Stils. Jeder Künstler ist ein unabhängiger Schöpfer.

Wie viele Amerikaner hat Tenney grosse Vorbehalte gegenüber dem kritischen Diskurs, der in Europa manchmal zum Fetisch erhoben wird. «Value judgment is not so important. We have enthusiasm instead.» («Das Werturteil ist nicht so wichtig. Wir haben stattdessen Begeisterung.») In Amerika kümmere es zwar niemanden, was er tue, ja es werde von der Gesellschaft gar nicht wahrgenommen – aber dafür fühle er sich frei, sagt Tenney, der (wie Cage) in Europa bekannter ist als in Amerika. Die Einspielungen seines Werks sind fast ausschliesslich beim Schweizer Label *HatArt* erschienen, und die New York Times nimmt sein Werk schlicht nicht zur Kenntnis. «Jede Kontroverse hat einen negativen Einfluss», sagt Tenney. Nun ist es aber nicht so, dass ihm jede Musik gefällt, ganz im Gegenteil – privat hält er sich mit Werturteilen durchaus nicht zurück (darum ist es spannend, mit ihm über Musik zu reden). Die populistische Bewegung in Amerika der Dreissigerjahre etwa, mit Exponenten wie David Diamond, Samuel Barber und Aaron Copland, nennt er «the American pedestrian school – they were going on foot when everybody else was flying», «die amerikanische Fussgängerschule – sie gingen zu Fuss, während alle anderen flogen». Die Neo-Romantiker seit den Siebzigern sieht er als Ausdruck eines musikalischen Rechtsrucks, und die akademischen Uptown-Komponisten findet er «anal-retentive», es handle sich um «bad imitation of European polemics» – mit Ausnahme allerdings von Milton Babbitt, den er zum musikalischen Erbe zählt: «he is unique, individual, he discovered, created something». Zu den Komponisten, denen er sich verwandt fühlt, zählt er in Amerika Alvin Lucier, La Monte Young, Ben Johnston, Gordon Mumma, Christian Wolff, Pauline Oliveros, Malcolm Goldstein, Philip Corner und in Europa Georg Friedrich Haas, György Ligeti, Helmut Lachenmann.

«We're all children of Cage», sagt Tenney. Was ihn seit jeher am meisten interessiert habe, sei *sound* – «hearing the sound in and for itself, rather than what it might mean». Auffallend häufig berichten amerikanische Komponisten von Hörerlebnissen, die für sie eine Art auditive Offenbarung waren. Schon in den Notizen von Charles Edward Ives findet man viele solcher Momente des «ear stretching»: Die Geräusche der Fussgänger und die unregelmässigen Huftritte der Kutscherpferde etwa, die Ives morgens von seiner Wohnung am Central Park West aus hörte, und die ihn gewahr werden liessen, «wie viele verschiedene und wechselnde Arten von Schlägen, Zeitmassen und Rhythmen zusammengehen konnten – aber ganz natürlich, oder immerhin nicht unnatürlich, wenn man sich einmal daran gewöhnt hatte». Der New Yorker Filmkünstler und Komponist Phill Niblock beschreibt, wie er mit seinem zweitaktigen Motorrad direkt hinter einem Lastwagen einen langen Bergzug hochfuhr. «Unsere Motoren waren voll aufgedreht, um die Schwerkraft zu überwinden. Bald kamen die Umdrehungen unserer Motoren zu einer beinahe harmonischen Übereinstimmung. Aber nicht ganz. Die starke physische Präsenz der Rhythmen beider Maschinen, die in leicht verschiedenen Frequenzen liefen, versetzte mich in eine derartige Trance, dass ich beinahe von der Strasse abgekommen und den Berghang hinuntergestürzt wäre.» Auch Tenney kennt solche Schlüsselmomente: Als er an einem Bahnübergang wartete und hörte, wie sich die Glockenschläge der beiden Signale gegeneinander verschoben und wieder zusammen fanden, oder die Pendelfahrten von New York nach New Jersey durch den vielbefahrenen Hollandtunnel. Letzteres sei für ihn zuerst nichts als eine nervtötende Strapaze gewesen; der Lärm im Tunnel war so laut, dass man sich im Auto nicht unterhalten konnte. «Als ich schliesslich anfang zuzuhören, wurden die Geräusche des Verkehrs so interessant, dass die Fahrt nicht mehr eine Reise war, die man so rasch als möglich hinter sich bringen musste. Von da an freute ich mich sogar darauf, als eine Quelle neuer Einsichten bezüglich der Wahrnehmung.» Aus dieser Klangerfahrung entstand das Computerstück *Analog #1 (Noise Study)* (1961), eine räumlich gedachte, scheinbar endlose Musik, in der Distanz und Nähe abwechseln, ohne dass man sagen könnte, warum man das so hört.

NICHT-NARRATIVE MUSIK ALS HINWENDUNG ZUM KLANG

Mit dem Gedanken, dass Geräusche Musik sein können, war Tenney bereits als Schüler von Varèse vertraut. Die Begegnung mit Cage war ein Wendepunkt: Nach und nach habe er allen traditionellen Haltungen abgeschworen. Bei Cage sind die Hör-Offenbarungen keine Anekdoten mehr, sondern eine andauernde Erfahrung, eine Lebensform: Alles ist Musik, wenn wir es als Musik wahrnehmen. In der europäischen Rezeption gilt Cage oft als Endpunkt einer Entwicklung. Er wird dabei in erster Linie als Philosoph wahrgenommen, viel weniger als Komponist. Für Tenney bedeutet Cage genau das Gegenteil: einen Aufbruch, der wieder ins Offene führt und neue Möglichkeiten der Musik erschliesst. Tenney sieht in Cages Komponieren und Denken keine Negation – Cage habe nichts «abgeschafft». Statt um *negation* handle es sich um *renunciation*: eine Aufgabe, ein Abschwören, das nicht anderen etwas verunmöglichen will, sondern für den eigenen Weg gilt. Allerdings sei es nicht leicht, in Cages Fussstapfen zu treten, ohne ihn zu imitieren. Auf die Frage, ob Cage seiner Meinung nach doch eine Tradition begründet habe, zögert Tenney einen Moment und schüttelt dann den Kopf. «Cage hat keine Regeln aufgestellt. He opened up a

♩ = 72

set of possibilities.» Das Wort «Möglichkeiten» taucht immer wieder auf, wenn von Cage die Rede ist. Darin spiegelt sich eine prägende Denkfigur von Cage – man denke nur an die ständig wiederkehrende Metaphorik der Wand, des Käfigs, der Türen und Öffnungen, beispielsweise in seinem berühmten Diktum: «My philosophy in a nutshell. Get out of whatever cage you happen to be in.»

«Es ist etwas sehr Amerikanisches, dem blossen, rohen sound Wert zuzuschreiben», meint Tenney. Er erzählt von einem deutschen Musiklehrer am College, der in der Partitur eines Beethoven-Streichquartetts las und meinte, er müsse die Musik gar nicht hören, um sie zu genießen. «That completely separated us. I was so concerned with sound itself.»

Tenneys musikalische Haltung ist von einem fundamentalen Vorbehalt gegenüber dem Musikdrama geprägt. Cage habe gezeigt, dass der Selbstaussdruck nicht nötig sei: Wenn Musik Emotionen auslöse, dann heiße das nicht, dass sie eine emotionale Message habe, wie auch der Sonnenaufgang nicht die Absicht hat, in uns Gefühle zu wecken. Mitte der Sechzigerjahre komponierte Tenney eine Reihe von *Postal Pieces* für befreundete Musiker. Die Konzeptstücke, die jeweils auf einer Postkarte notiert waren, zielten auf ein bestimmtes Klangphänomen ab, das man als Hörer schnell durchschaut. Diese provozierende Vorhersehbarkeit ist die Absicht des Komponisten, denn erst der Verzicht auf die Narration (auf Spannung, Entwicklung) ermöglicht die Hinwendung zum Klang an und für sich. Erst dann, wenn der Hörer nicht mehr auf der vordersten Stuhlkante sitzt und atemlos dem Drama folge, könne er sich auf den Klang konzentrieren, also wirklich zuhören «und ins Innere des Klangs gelangen, die Details bemerken und über die Gesamtform des Stücks nachdenken oder meditieren, mag diese noch so einfach sein», so Tenney in einem Interview zu den *Postal Pieces*.

Für Tenney besteht die wichtigste Innovation von John Cage nicht darin, dass er mit dem Zufall komponierte, sondern in einer musikalischen Haltung: der Umkehrung der Rollen von Komponist und Hörer. Der Komponist drängt dem Hörer keine Gefühle auf, sondern lässt ihm Raum zum autonomen Hören. «Wichtig ist nicht, was *ich* als Komponist dir über *mich* erzähle, sondern dass *du* eine einzigartige Hörerfahrung machst», meint Tenney und zitiert seinen Freund Steve Reich: «Der Komponist hat dem Hörer nichts voraus. Es gibt kein geheimes Wissen. Alles ist hörbar.» Es geht um *texture*, um die Oberfläche von Musik.

James Tenney bezeichnet sich nicht als «minimalist composer» – wenn auch einige seiner Stücke in ihrem Erschei-

nungsbild der Minimal Music der Siebzigerjahre sehr nahe kommen. Allerdings sind auch hier Widerhaken eingebaut. Viele von Tenneys Konzepten versuchen, gegensätzliche musikalische Denkweisen miteinander zu verbinden. Das minimalistische Pattern, das in *Chromatic Canon* (1980/83) verwendet wird, besteht aus einer Zwölftonreihe. «You put me in bed with Arnold Schönberg!», bemerkte dazu Steve Reich, dem das Stück gewidmet ist und in dessen Ensemble Tenney früher mitgespielt hatte.

Zu «heritage» zählt Tenney nicht nur die experimentellen Komponisten, sondern auch die *popular music*, mit der er aufgewachsen ist. Popular music ist nicht deckungsgleich mit dem, was man in Europa als Popmusik bezeichnet: Der amerikanische Begriff ist weiter gefasst, und er hat einen anderen Status, denn in den USA ist dies Teil der eigenen Kultur. Das kann zu Missverständnissen führen. Wenn Charles Edward Ives zum Beispiel in seiner Komposition *General William Booth Enters Into Heaven* eine wilde Collage von kitschigen Heilsarmee-Liedern mit ekstatischen Hallelujarufen durchsetzt, denkt ein europäischer Hörer unwillkürlich an eine Parodie – und doch wäre Ives eine Persiflage auf den Heilsarmee-Gründer völlig fern gelegen. Er verstand diese Aneignung als *celebration* – eine genuin amerikanische Form der Würdigung, die Europäern oft peinlich ist. Ähnlich verhält es sich mit Tenneys erster elektronischer Komposition *Collage #1* («*Blue Suede*») (1961), wo er einen Song von Elvis Presley verwendet: «I consider it a celebration of Elvis Presley, and I like to think that it would have pleased him.» Die Musik von Elvis hat in Tenneys Stück keinen Zitat-Charakter. Es ist weder ironisch noch aggressiv gemeint, und um ein anbiederndes Cross-over geht es schon gar nicht. Es ist Material, das der Komponist in aller Selbstverständlichkeit für ein neues Stück verwendet, ähnlich wie die Zwölftonreihe in *Chromatic Canon*.

James Tenney liebt es, seine Vorväter in der Form von Hommages musikalisch zu vergegenwärtigen. Dies betrifft nicht nur Komponisten wie Edgar Varèse, John Cage, Stefan Wolpe und Morton Feldman, denen *Forms 1-4* (1993) gewidmet sind. An jenem Wendepunkt seines Lebens, an dem ihm das I Ching die Begeisterung mit auf den Weg gab, komponierte Tenney *Three Rags* (1969). Es handelt sich um klassische Ragtimes – eine Hommage an Scott Joplin. Singulär in Tenneys Werk, und doch ganz charakteristisch für seine musikalische Haltung. «Das ist nur einmal passiert. Ich hörte damals viel Scott Joplin, mein erstes Kind war geboren – und ich konnte mir einfach nicht helfen», sagt Tenney.

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE WAHRNEHMUNG VON KLÄNGEN

James Tenney ist nicht nur Komponist, sondern auch Theoretiker. Seit Jahrzehnten arbeitet er an einer Musiktheorie, die sich den musikalischen Phänomenen mit naturwissenschaftlichen Methoden nähert, und zwar von beiden Seiten. Die Phänomene des Klangs analysiert er mit den Mitteln der Akustik, während er die Wahrnehmung dieser Phänomene durch den Hörer anhand von Hirnforschung und Psychoakustik darzustellen versucht. Seine theoretischen Untersuchungen lassen sich dabei von seiner Entwicklung als Komponist nicht lösen.

Tenneys Dissertation *Meta + Hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (1964)³ liefert das gedankliche Gerüst für seine elektronischen Kompositionen, die in den Sechzigerjahren entstanden sind. An der University of Urbana (Illinois) und später in den Bell Telephone Laboratories in New Jersey experimentierte Tenney als einer der ersten Komponisten mit dem Computer. In seinen stochastischen Kompositionen, die mit dem kontrollierten Zufall arbeiten, wurde der Computer in den Kompositionsprozess mit einbezogen. Tenneys Interesse galt dem Timbre – die ersten Versuche jedoch waren frustrierend. Die neuen Klänge, die mit Hilfe des Computers hergestellt wurden, blieben weit hinter dem zurück, was er sich vorgestellt hatte. Sein persönlicher Durchbruch gelang ihm mit *Collage #1* («Blue Suede»). In der Bilanz, die er nach drei Jahren Arbeit an der University of Urbana zog, erwähnt er insbesondere die Weiterentwicklung der Klangfarben, die er in dieser Zeit am Computer erreicht habe.

Meta + Hodos ist eine Untersuchung über die Wahrnehmung von Klängen, wobei Tenney von eben jenem Parameter abstrahiert, der während Jahrhunderten von überragender Bedeutung in der Darstellung musikalischer Gedanken war: der Tonhöhe. Im 20. Jahrhundert seien andere Parameter dazu gekommen, so dass auch Geräusche als Musik wahrgenommen werden könnten – allerdings habe die Fähigkeit des Hörens mit dieser Entwicklung nicht Schritt gehalten: «Ein Hörer, der einzig die Tonhöhe als wesentlichen Gestaltungsfaktor im Ausdruck musikalischer Ideen akzeptieren kann, muss in der Musik des 20. Jahrhunderts über weite Strecken Leerstellen hören und wird schliesslich einige der fortgeschritteneren Ausdrucksformen der musikalischen Kunst ganz zurückweisen», schreibt Tenney. In Anlehnung an die Gestaltpsychologie entwickelt er in *Meta + Hodos* eine Begrifflichkeit, in deren Mittelpunkt der Ausdruck *clang* steht (laut Wörterbuch: Klappern, Hallen, Dröhnen, Klirren). Tenney definiert *clang* «as a sound or a sound-configuration which is perceived as a primary musical unit or aural gestalt», also als einen Klang oder eine Klang-Konfiguration, die als eine primäre musikalische Einheit oder aurale Gestalt wahrgenommen wird. Er versucht, folgende Fragen zu beantworten: «Welche Faktoren sind für die Einheit oder Einzigartigkeit des clang verantwortlich? Und die notwendige Folge dessen: durch welche Faktoren wird ein clang von einem anderen in einer Sequenz getrennt?» Das Material für diese Untersuchung sind Kompositionen der klassischen Moderne (Schönberg, Webern, Varèse, Bartok, Ives, Ruggles), wobei sich Tenney ausschliesslich für den Klangeindruck dieser Stücke interessiert und nie für das Erscheinungsbild der Noten. Am Schluss seiner Untersuchung beschreibt Tenney eine neuartige Polyphonie, die aus dem Zusammenspiel sämtlicher Parameter des Hörbaren besteht. «Ich glaube, dass diese Entwicklungen einer Polyphonie höherer Ordnung [...] eine der bedeutsamsten

Charakteristika der Musik des frühen Zwanzigsten Jahrhunderts sind und dass die fast grenzenlosen Möglichkeiten für eine weitere Entwicklung in dieser Richtung einen der spannendsten Aspekte der Musik unserer Zeit darstellen.»

HINWENDUNG ZUR HARMONIK

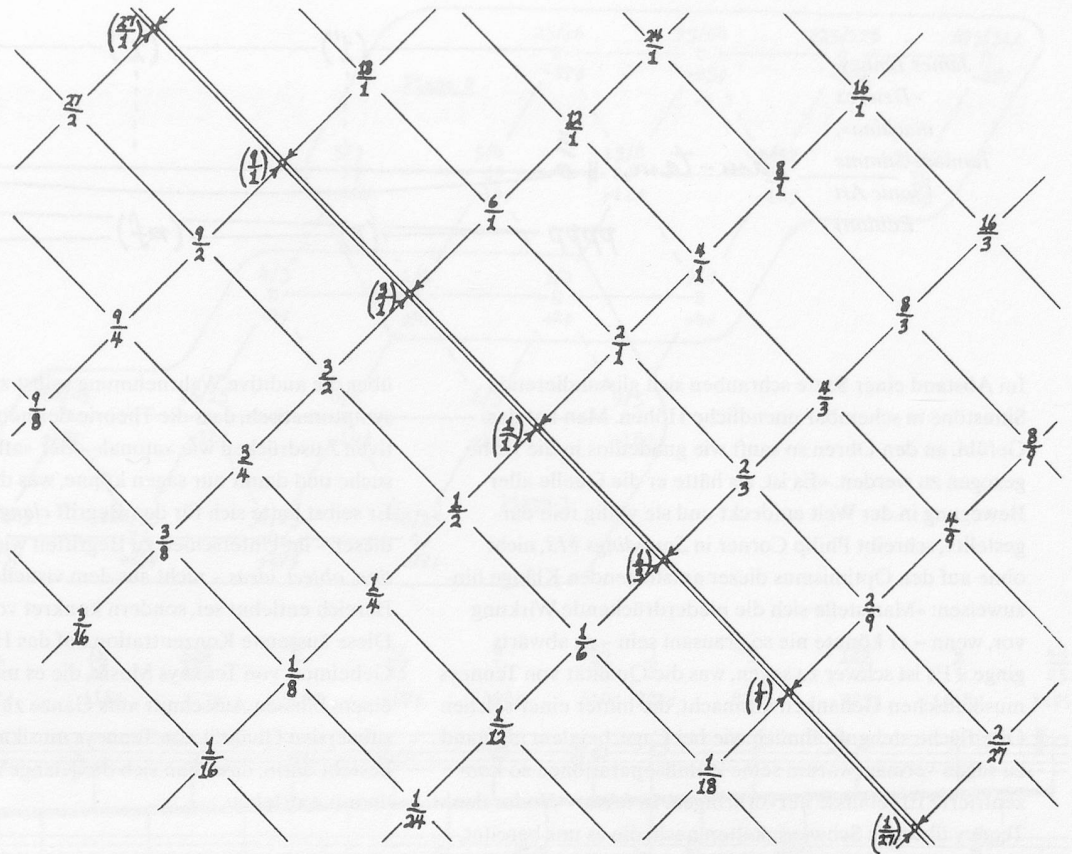
Mit dem Umzug nach Kalifornien an das California Institute of the Arts veränderte sich 1970 Tenneys kompositorisches Schaffen grundsätzlich. Er hörte auf, mit dem Computer zu komponieren, denn in Kalifornien stand ihm keine entsprechende Ausrüstung zur Verfügung. Dafür war er von hervorragenden Musikern umgeben, und so begann er, für Instrumente zu komponieren. Tenney selbst hält es für möglich, dass die äusseren Umstände eine Veränderung herbeibrachten, die sich ohnehin angebahnt hätte, und so ist es vielleicht kein Zufall, dass ausgerechnet die *Three Rags* an diesem Wendepunkt entstanden sind. Denn gleichzeitig mit der Abwendung vom Computer kam es zu einem weiteren, grundsätzlicheren Paradigmenwechsel: der Hinwendung zur Harmonie. Bisher hielt Tenney die Harmonie für wenig relevant. Nun begann er in seinen Kompositionen, neue Harmonien zu erkunden. Dabei wollte er sich allerdings nicht auf zwölf Tönhöhen pro Oktave beschränken. Als Schüler von Harry Partch hatte er Gelegenheit, alternative Tonsysteme kennenzulernen, die sich auf die Just Intonation (d.h. rationale Schwingungsverhältnisse) berufen. Eine zeitgemässe harmonische Theorie musste diesen Aspekt berücksichtigen.

Die Hinwendung zur Harmonie im Komponieren hatte eine überraschende Weiterentwicklung jener Theorie zur Folge, die Tenney in *Meta + Hodos* dargestellt hatte. Im Jahr 1983, fast zwanzig Jahre später, entstand der Aufsatz *John Cage and The Theory of Harmony*.⁴ Was an Konservatorien als Harmonielehre unterrichtet werde, verhalte sich zu einer Theorie der Harmonie ähnlich wie ein Kochbuch zu einer Theorie der Chemie oder ein Benimmbuch zu einer Theorie des menschlichen Verhaltens, schreibt Tenney. Eine Musiktheorie der Gegenwart wäre «eine wahrhaft wissenschaftliche Theorie musikalischer Wahrnehmung», die den gleichen Prinzipien gehorcht wie die Theorien in den Naturwissenschaften. Sie wäre erstens rein deskriptiv und ästhetisch neutral. «Das heisst, sie würde sich nicht anmassen, einem Komponisten zu sagen, was getan oder nicht getan werden sollte, sondern vielmehr was die Ergebnisse wären, wenn eine bestimmte Sache getan wird.» Zweitens hätte eine solche Theorie universale Gültigkeit: Sie müsste auf die Musik aller Zeiten und aller Weltgegenden zutreffen. Drittens müsste sie quantifizierbar, also messbar sein.

Im Aufsatz *John Cage and The Theory of Harmony* lässt Tenney die Terminologie von *Meta + Hodos* völlig hinter sich. Dies liegt am Gegenstand, denn die beiden Texte verhalten sich inhaltlich komplementär. Nun steht jener Parameter im Mittelpunkt, der beim Begriff *clang* in *Meta + Hodos* ausgeblendet geblieben war: Tönhöhen und die harmonischen Beziehungen zwischen ihnen. Um das Jahr 1910, so Tenney, sei die traditionelle Harmonielehre in eine Sackgasse gelangt. Die Tonhöhe habe sich als musikalisches Material erschöpft und keine Möglichkeiten für eine Weiterentwicklung mehr geboten. «Nach Schönberg war John Cage der erste wichtige Theoretiker.» Tenney sieht in der Musikgeschichte «die fortschreitende Entwicklung und Evolution unserer Kräfte der musikalischen Wahrnehmung» und fordert in diesem Sinn nun eine erweiterte Definition von Harmonie, jenseits des tonalen Systems. «Wir können Harmonie nun als jenen Aspekt der musikalischen Wahrnehmung definieren, der von harmonischen Beziehungen zwischen Tönhöhen abhängt – d.h. aller Beziehungen ausser

3. Frog Peak Music 1988, Lebanon, NH (USA).

4. Abgedruckt in *Soundings* #13.



«höher» und «tiefer». Damit sind natürlich die rationalen Schwingungsverhältnisse gemeint, die sich aus der Obertonreihe ableiten lassen. Die harmonische Distanz zwischen zwei Tönen zu messen ist nicht leicht, wenn man alle herkömmlichen harmonischen Systeme ausser acht lässt. Tenney verwendet dazu mehrdimensionale Diagramme (vgl. Abbildung 1), die einen «harmonischen Raum» beschreiben. «Ein Distanzmass, das ich harmonische Distanz nenne, kann zwischen irgendwelchen zwei Punkten im Raum als proportional zur Summe der Distanz definiert werden, die auf dem kürzesten Weg zwischen ihnen zurück gelegt wird (d.h. entlang der Streckenabschnitte, die in den Abbildungen gezeigt werden).»

Es brauchte wohl die Befreiung des musikalischen Denkens durch Cage, um derartige Fragen unbefangen anzugehen. Universale und ästhetisch neutrale Theorien laufen immer Gefahr, in einem nicht zu hinterfragenden Dogma zu enden. Mit Schaudern erinnert man sich an all jene Theoretiker, denen die Obertonreihe ein willkommenes Mittel war, um über jede Musik, die ausserhalb der Tonalität stand, den Bannspruch zu verhängen. Aber auch heutige Exponenten der Just Intonation entwickeln mitunter ein bedenkliches Schwarz-Weiss-Muster (schon der Begriff Just Intonation beruft sich auf die Unterscheidung von richtig und falsch). Tenney ist sich dessen bewusst, und darum formuliert er seine Ansichten sehr vorsichtig. Er räumt dem Ohr einen «tolerance range» ein, einen Tonhöhen-Spielraum, in dem es sich die Dinge zurechthören kann, je nach den kulturellen Voraussetzungen, an die es gewöhnt ist. Diese Abwesenheit von Dogmatismus zeigt sich bei ihm auch in der Praxis. Erstaunlich viele seiner Stücke, die sich mit den Obertonbeziehungen auseinandersetzen, sind im temperierten Ton-system verfasst (wie z.B. *Form 1-4*).

DER KÜNSTLER ALS PHÄNOMENOLOGE

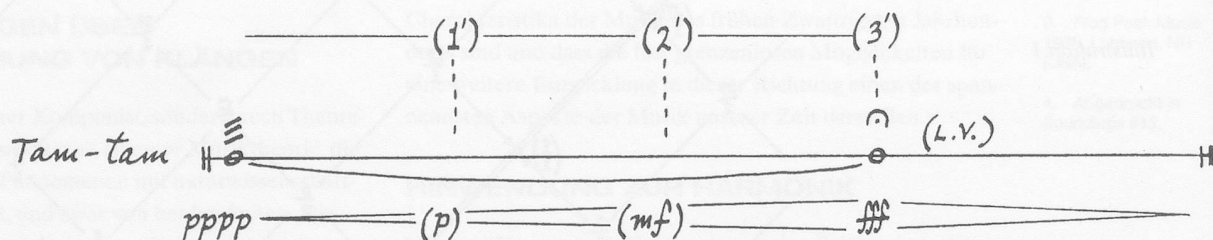
«Müsste ich ein einziges Attribut der Musik nennen, das für meine Ästhetik wesentlicher ist als jedes andere, dann wäre es Vielfalt», sagt James Tenney. Bei den frühen elektronischen

Stücken achtete er im Interesse der permanenten Abwechslung etwa darauf, Tonwiederholungen zu vermeiden. Seine Werke lassen sich keinem bestimmten Stil zuordnen. Er bezeichnet sich selbst als «radikalen Eklektiker» – gemeint ist damit «die Freiheit, sich der ganzen, breiten Auswahl von Möglichkeiten zu bedienen, die uns heute zur Verfügung stehen». Stil sei für ihn «a set of limitations», definiert durch das, was ein Komponist nicht tue. In seinem Eklektizismus gehe es nicht um Imitation, sondern um die Frage: Wo finde ich Inspiration? Das Denken hinter der vielgestaltigen Oberfläche ist dabei von bemerkenswerter Konsistenz. «Ich habe viele Stilarten, weil ich in meinem Stücken verschiedene Dinge probiere.» Der Höreindruck entscheidet, ob eine Idee musikalisch trägt.

«Ich glaube, die besten Wissenschaftler und die besten Künstler sind genau dies – Phänomenologen.» Was bedeutet Komponieren aus dieser Perspektive? Wenn das Komponieren ein Forschungsexperiment ist, hängt alles von der Fragestellung des Forschers ab. Die Komposition selbst, egal welchen Stils sie sich bedient, wird zum Naturereignis, das sich bis zu einem gewissen Grad von selbst abspielt, nachdem der Komponist es in Gang gesetzt hat. Je weniger der Komponist tut, umso entscheidender ist, was er tut. Vom tragenden Einfall hängt alles ab – es gibt keine Fluchtmöglichkeiten in den Fleiss des Handwerks oder die elaborierten Strukturen einer rettenden Methode. Solche Einfälle werden niemandem geschenkt. Auch James Tenney kennt Schreibblockaden. «Einzig meine Frau weiss, wie oft ich gesagt habe, dass ich kein Stück mehr schreiben könne – nur um dann doch ein neues Stück anzufangen!» Über den eigentlichen Vorgang des Komponierens kann er nur soviel sagen: «Ich improvisiere nicht.» Also keine Klangexperimente auf der Suche nach einem Gedanken, sondern umgekehrt: Am Anfang steht eine Idee, die sich für den Klang als produktiv erweisen muss.

Tenneys Einfälle reichen vom komplexen ergodischen Modell bis hin zum genialen Einzeller, wie etwa *For Ann (rising)* (1969), einem Klassiker der elektronischen Musik.

James Tenney,
«Deus ex
machina»,
Tamtam-Stimme
(Sonic Art
Edition)



Im Abstand einer Sexte schrauben sich glissandierende Sinustöne in scheinbar unendliche Höhen. Man hat das Gefühl, an den Ohren so sanft wie gnadenlos in die Höhe gezogen zu werden. «Es ist, als hätte er die Quelle aller Bewegung in der Welt entdeckt und sie völlig rein dargestellt», schreibt Philip Corner in *Soundings #13*, nicht ohne auf den Optimismus dieser aufsteigenden Klänge hinzuweisen: «Man stelle sich die niederdrückende Wirkung vor, wenn – er könnte nie so grausam sein – es abwärts ginge.» Es ist schwer zu sagen, was die Qualität von Tenneys musikalischen Gedanken ausmacht, die hinter einer solchen Oberfläche stehen – ähnlich wie bei Cage, bei dem niemand zu sagen vermag, warum seine Zufallsoperationen so konzentrierte Ergebnisse hervorbringen. In *Meta + Hodos* denkt Tenney über die Schwierigkeiten nach, die es uns bereitet,

über die auditive Wahrnehmung selbst zu sprechen. Es sei symptomatisch, dass die Theorie der neueren Musik zu negativen Ausdrücken wie «atonal» oder «athematisch» Zuflucht suche und damit nur sagen könne, was diese Musik *nicht* sei. Er selbst hatte sich für den Begriff *clang* entschieden, weil dieser – im Unterschied zu Begriffen wie *pattern*, *configuration*, *object*, *ideas* – nicht aus dem visuellen oder geistigen Bereich entlehnt sei, sondern konkret vom Hören spreche. Diese äusserste Konzentration auf das Hörbare ist das Geheimnis von Tenneys Musik, die es nie erlaubt, von einem blossen Ausschnitt aufs Ganze zu schliessen. Die subversive Qualität von Tenneys musikalischem Denken besteht darin, dass man sich die Klänge anhören muss, die daraus entstehen.

«NEUE PROBLEME SCHAFFEN NEUE LÖSUNGEN»

VON TOMAS BÄCHLI UND SIEGLINDE GEISEL

Zu den Klavierwerken von James Tenney

Die Klavierwerke eines Komponisten werden gerne als besondere Einheit betrachtet. Man erhofft sich von den Werken für dieses Experimentalinstrument Aufschluss über die Eigenschaften und die Entwicklung eines Komponisten. Bei James Tenneys Klavierwerken fällt einem sofort die ausgesprochene Heterogenität seines Komponierens auf, jedenfalls was die klangliche Oberfläche seiner Stücke betrifft. Seine ersten Klavierkompositionen (abgesehen von Jugendwerken) sind bezeichnenderweise *Three Rags for Piano*: *Raggedy Ann*, *Milk and Honey*, *Tangled Rag* (1969). Die Ragtimes bewegen sich in der Tradition von Scott Joplin und verändern diese nur sehr behutsam. Die Rags weisen zu den anderen Stücken, die Tenney in dieser Zeit schrieb, keine Ähnlichkeiten auf. Trotzdem wäre es falsch, sie als Gelegenheitswerke zu bezeichnen. Vielmehr sind die Rags äusserst sorgfältig komponiert, sie sind von einem bezwingenden Charme und verweisen auf einen Ursprung der amerikanischen Musik, der immer noch von vielen unterschätzt wird. Europäische Ragtimes von Debussy, Strawinsky, Satie und Hindemith sind als aggressive Herausforderung einer philharmonischen Hochkultur zu verstehen (und übrigens rhythmisch alle völlig falsch, wie Tenney einmal erklärte) – eine Haltung, die den Rags von Tenney völlig fremd ist. Und doch macht sie gerade der Umstand, dass sie überhaupt nicht als Provokation gedacht sind, für europäische Ohren provozierend. Die *Three Rags* spielt man an einem Dorffest oder einem Familiengeburtstag mit grossem Erfolg, beim Fachpublikum für neue Musik stossen sie dagegen auf Erklärungsbedarf.

Tenneys Bedürfnis, musikalische Denkweisen, die weit auseinander liegen, im selben Stück zu integrieren, ist sowohl in *Chromatic Canon* (1980, für zwei Klaviere) als auch in *Bridge* (1982–84, für vier Pianisten an zwei umgestimmten Flügeln) festzustellen. *Chromatic Canon* beginnt als streng minimalistisches Werk mit einer leeren Quinte, entfernt sich dann aber immer weiter von dieser vermeintlichen Tonalität. Es basiert nämlich auf einer Zwölftonreihe und ist von einer eigenartigen Klanglichkeit, die weder an den Widmungsträger Steve Reich noch an die Musik der Wiener Schule erinnert.

Bridge, ein komplexes, vierzigminütiges Klavierstück in drei Teilen, vereinigt musikalische Ideen von John Cage und Harry Partch. Letzterem ist die Stimmung der beiden Klaviere nachempfunden. Eine reine Quint *a – e*, die beiden Instrumenten gemeinsam ist, wird zum Ausgangspunkt für eine Stimmung mit reinen Quinten und Terzen, wobei die Klaviere in die entgegengesetzte Richtung gestimmt werden (vgl. Abbildung 2). Dies ergibt ein Tonsystem aus 22 Tonstufen, einer Anzahl reiner Quinten (17) und reiner Terzen (16), aber auch einer Fülle von Intervallen, die sich in der Wahrnehmung jedem erklärbaren System entziehen – so zum Beispiel die Mikrointervalle, die entstehen, wenn man auf der Klaviatur der beiden Instrumente jeweils dieselbe Taste anschlägt. An Cage andererseits erinnert das Verfahren der Komposition mit Hilfe des Zufalls. Somit entsteht ein hierarchisches Tonsystem, das mit einer nicht-hierarchischen Kompositionsweise konfrontiert wird. Die reinen Intervalle und Dreiklänge werden vom Komponisten nicht direkt angepeilt.