

## Projekte

Gordon Monahan

# Der Klang von 10.000 kg

*Der kanadische Komponist, Pianist und Performer Gordon Monahan arbeitet mit Klavieren, kinetischen Skulpturen, (vor)gefundenen technischen Apparaten und Video. Seine Stücke umspannen ein weites Spektrum zwischen experimenteller Konzertmusik und intermedialer Klanginstallation; sie kreisen um die Erforschung und Demonstration akustischer Phänomene, vermeiden aber in der Live-Aufführung keineswegs theatrale Präsenz. So ist etwa sein berühmtes »Speaker Swinging« für drei athletische Performer, die an langen Tauen befestigte Lautsprecher über ihren Köpfen rotieren lassen, eine dramatische Kreuzung zwischen kinetischer Klangskulptur, wissenschaftlichem Experiment und Sport. Die Aufführung seiner Klavierstücke verblüfft nicht nur durch seltsame, überraschende, manchmal bestürzende Klangeffekte, sondern auch durch den extremen physischen Gestus seines Spiels. John Cage, der wie kein anderer mittels Präparierung den Klavierklang erneuerte und erweiterte, bescheinigte Monahan, daß es ihm gelungen sei, am Klavier bislang nie gehörte Klänge zu erzeugen, und dies, wie in dem 1984 preisgekrönten Stück »Piano Mechanics«, ohne Zuhilfenahme jeglicher Präparation oder Elektronik. Monahan, der mit 8 Jahren begann Klavier zu spielen, studierte zunächst Physik in Ottawa, wechselte dann aber für ein Musikstudium an die Mount Allison University in New Brunswick. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, Stipendien und Kompositionsaufträge und war Gast auf vielen großen Festivals in Nordamerika und Europa. Zwischen 1983 und 1990 war er regelmäßig bei New Music America vertreten, zu dessen Leitungsgremium er zeitweilig gehörte. Seine Auftragsarbeit für die Türen und Lautsprecher in U-Bahn Zügen im Rahmen von New Music America 1988 in Miami erregte nicht nur großes Aufsehen, sondern einen handfesten Skandal in dessen Verlauf die Installation schließlich untersagt und das U-Bahn-Management fast gefeuert wurde. Monahan gehörte zu den Herausgebern von »Musicworks«, dem kanadischen Journal für Klangerforschung.*

*»Speaker Swinging«, »Large Piano Magnified« sowie »Piano Mechanics« wurden auf zwei LPs bei Electra/Nonesuch veröffentlicht.*

*Eine erste CD erscheint 1992 bei Swerve Editions (Zone Books).*

*Monahan war als Artist-in-Residence 1990 am Banff Centre for the Arts und 1991 am Exploratorium in San Francisco. Er lebt gegenwärtig wechselnd in New York und auf der Funny Farm in Ontario. 1992/93 wird er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD sein.*

*(Matthias Osterwold)*

Eines der wesentlichen Anliegen der Musik des 20. Jahrhunderts war es, den Klang von den Einschnürungen klassischen Denkens zu befreien. Dies wurde – wie ich glaube – am erfolgreichsten von Komponisten erreicht, die ihr Augenmerk stärker auf die akustischen und phänomenologischen Eigenschaften des Klangs richteten als auf die traditionellen-kompositorischen Fragestellungen nach Tonhöhen oder rhythmischen Beziehungen. Eine Stufenleiter kompositorischer Prioritäten, die sich auf die akustischen und phänomenologischen Eigenschaften des Klangs stützt, sollte von zwei Grundlagen ausgehen: der Entwicklung neuartiger technischer Mittel zur Klangerzeugung einerseits, und einer erneuerten Beschäftigung mit der Psychoakustik des Hörens andererseits. Mit diesen Ideen im Hinterkopf habe ich zwei Werke für Klavier komponiert: »Piano Mechanics« (1981-86) und »This Piano Thing« (1989).

Wenn wir die Vorstellungen von einer »Befreiung des Klangs« auf eine Komposition für Klavier anwenden, können wir das Klavier als eine Maschine zur Klangsynthese betrachten; als eine Art hypermechanische Apparatur zur Herstellung unvorhergesehener akustischer Möglichkeiten. Wir wollen als Ausgangspunkt einen bestimmten psychoakustischen Rahmen voraussetzen, der uns durch die elektronische Technologie gegeben wurde. Bestimmte elektronische Prozesse können einzelne Timbres bzw. Klangqualitäten von großen Klangmassen isolieren; sie liefern uns dabei eine synthetische Destillation von Klang. Diesen isolierten elektronischen Timbres sind wir alltäglich ausgesetzt durch Konzert und Umweltmusik, aber auch durch verschiedene Klangeffekte, denen wir zufällig begegnen bei elektronischen Vorrichtungen wie Bankautomaten, Türklingeln, Alarmsirenen, öffentlichen Signalanlagen usw. Einige dieser Klangeffekte können ebenso wie im elektronischen Studio auch auf dem Klavier erreicht werden. Da elektronische Klänge im Alltag so vorherrschend geworden sind, werden isolierte Timbres bzw. Klangfarben, die am Klavier extrahiert wurden, bereitwillig vom Hörer mit jenen in Verbindung gebracht, die in elektronischen Studios entstehen. Indem am Klavier Klänge und erweiterte Klangereignisse von unerwarteter akustischer Qualität hervorgebracht werden, kann man dem Hörer erfolgreich die Illusion verschaffen, »neue«, am Klavier noch nicht gehörte Klänge wahrzunehmen. Der Zuhörer mag dann auf die Straße gehen und ähnliche Klänge hören, die diesmal von einer natürlichen Klangquelle herkommen, wie etwa einem Vogel oder Insekt, oder einer mechanischen Klangquelle wie einem Lastwagen oder Flugzeug. Die farblichen Ähnlichkeiten zwischen all diesen Klängen werden manchmal für den Hörer schlagend sein: wenn die Integration dieser Phänomene der Klanganmutung in ein

Musikstück gelingt, wird dies die psychoakustische Assoziation zwischen Technologie, Umwelt als Klanglandschaft und musikalischer Ästhetik auslösen können.

Der Einsatz dieser Klänge als primäres Material innerhalb einer Komposition läßt musikalische Formen entstehen, die auf akustischen Prozessen basieren, wie sie der Schwingung von Saiten eigen sind. Die Musik besteht in diesem Fall aus dem Klang, der zu hören ist, wenn eine Klaviersaite angeregt wird. Wenn wir lediglich den Erregungen von Klaviersaiten zuhören und zulassen, daß diese Erregungen entsprechend der Physik der Saitenschwingung modulieren, dann kann das Instrument vielleicht als ein System vorgestellt werden, daß einige Aspekte kompositorischer Arbeit selbst übernimmt. Es wäre das Instrument, das die Klänge hervorbringt und deshalb die Musik; die Rolle des Spielers wäre in gewisser Weise dem Instrument nachgeordnet. Wenn die Aufführung gelingt, werden Spieler und Instrument eine geschlossene Einheit zur Übermittlung von reinem Klang.

Ein Weg, das Interesse des Hörers von der Befangenheit in traditioneller musikalischer Analyse wegzulenken und primär auf reine akustische Phänomene zu richten, besteht darin, die kompositorische Struktur zu vereinfachen. Die einfachste der Strukturen ist jene, wo nur ein einziges Klangereignis stattfindet, gleichgültig, wie lange es braucht, sich zu entfalten. Wenn wir sagen, jenes Ereignis bestände aus einem einmal gespielten Ton oder Cluster, und wir wiederholen dies Ereignis wieder und wieder mit gradueller Variation, dann wüchse die kompositorische Komplexität nicht proportional zur Menge an erzeugtem Klang. In anderen Worten: wenn man fortwährend einen einzelnen Ton oder einen einzelnen Typus an Klanglichkeit wiederholt, dann beginnt man im Verhältnis zur kompositorischen Komplexität mehr Klangmasse zu erzeugen als bei der meisten Musik, bei der wahrscheinlich mehr als eine Tonhöhe oder als ein Klangzustand gespielt oder gehört wird. Dies Prinzip wird deutlich in solchen Schlüsselwerken wie »Postal Pieces« und »Critical Band« von James Tenney ebenso wie in einigen Werken von LaMonte Young und Alvin Lucier.

Wenn man anhaltenden, in der Tonhöhe konstanten harten Anschlägen am Klavier zuhört, hört man eine von der Physik der Saitenschwingung gesteuerte harmonische Ordnung, die seltsamerweise von Melodik dominiert wird. Wie wir von der Obertontheorie der Saiten wissen, existieren mehrfache Töne bzw. Tonhöhen in der Schwingung einer einzelnen Klaviersaite. Dies ist besonders deutlich bei tieferen dickeren, mit Kupfer umwickelten Baßsaiten. Die tieftönigen Abschnitte in »Piano Mechanics« wie auch in »This Piano Thing« sind methodisch so strukturiert, daß diese Partialtöne nacheinander extrahiert werden und auf diese Weise melodisch-harmonische Muster und damit implizit musikalische Form bilden. Die entstehenden Formen bilden sich dergestalt durch eine Art oberton-harmonischer Auflösung des musikalischen Chaos, wenn die Klaviersaiten, die annähernd 10.000 kg Spannung halten, angeregt werden durch wiederholte fortissimo Anschläge, wobei der Spieler extrem perkussive Körperbewegungen ausführt, um den Klaviermechanismus zu konvulsiver Aktivität zu veranlassen.

Das Auftauchen von Melodie und Harmonik aus der Wiederholung einer einzigen Tonhöhe kann am deutlichsten verfolgt werden im vierten Satz von »Piano Mechanics: Solitary Waves 2«; bei den drei großen Anschlagphasen und Haltepedal-

Manipulationen in »Voice Emerging Along High Tension Wires (Piano Mechanics)«; und im ersten und letzten Satz von »This Piano Thing«. Ebenfalls auffällig sind die Differenztöne in High Trills Becoming Difference Tones (Piano Mechanics), wo Halbtonkombinationen der vier höchsten Töne am Klavier zusätzliche tiefere Kombinationstöne im akustischen Raum produzieren.

Wenn »Piano Mechanics« live aufgeführt wird, hinterlassen die ungewöhnlichen akustischen Effekte, die da aus einem einzelnen unverstärkten und unveränderten Klavier kommen, beim Publikum den Eindruck, daß irgendwelche Tricks angewendet werden. Nach beinahe jeder Aufführung dieses Stücks kamen Leute aus dem Publikum zu mir, um nachzuschauen, welche Ausrüstung zur Klangbearbeitung ich verwendete, oder um sich die Präparierung im Klavier anzusehen. Der Flügel war natürlich vollkommen unverändert. Dies gab mir die Idee ein, ein antithetisches Stück zu diesen Anspielungen und Illusionen in der Wahrnehmung zu komponieren: ein Stück für verstärktes präpariertes Klavier; »This Piano Thing«.

In »This Piano Thing« werden 73 Töne des Klaviers präpariert unter Verwendung von Materialien des traditionellen Präparationsbestecks: Bolzen, Stifte, Schrauben, zerbrochene Eßstäbchen, Gummi, Isolierband, vibrierende Muttern und Scheiben. An manchen Stellen werden mittelgroße Stifte mit Ösen (8mm x 6cm) so in die Saiten nebeneinander liegender Ganztöne gesteckt, daß sich ihre Ösen knapp berühren. Wenn einer dieser Ganztöne klingt, entsteht ein anhaltendes Klimpern. Dieses wiederum erzeugt auf mehreren Ebenen eine Art mechanisches Resonanz-Rückkopplungs-System: der Anschlag einer Saite ruft weitere Berührungen zwischen den Ösenstiften hervor, woraus anhaltende Klänge resultieren, die ihrerseits über die Saiten mit dem Resonanzboden rückkoppeln.

Außerdem werden Kontaktmikrophone direkt im Flügel angebracht; sie dienen der elektronischen Verstärkung. Wenn diese Pick-Ups, die zwischen Saite und Steg gehängt werden, in einem weiteren Sinne ebenfalls als Präparierung betrachtet werden können, dann würde sogar noch die Ergänzung dieser Pick-Ups durch zusätzliche gewöhnliche Luftschall-Mikrophone in den Rahmen der Methoden zur Klavierpräparation fallen. Präparierung und Verstärkung waren zwei der Illusionen, die durch die Aufführung von »Piano Mechanics« hervorgerufen wurden, und ich wollte auf diese Fehlauflassung des Publikums mit »This Piano Thing« gründlich antworten. Zusätzlich konnte ich durch den Einsatz von Pick-Ups und Nah-Mikrophonierung direkt in den Klang der Präparation eindringen, um all das dort entstehende Klimpern, Brummen, Summen und Verzerrern zu verstärken und die akustische Vergrößerung dieser extrem nah aufgenommenen Klänge als wesentliches Klangmaterial der Komposition zu behandeln.

Wenn man versucht, das Klavier von der Standardliteratur für Tasteninstrumente zu befreien, dann kann man in gewisser Weise zu einem Anti-Klavierismus, und implizit zu einer Anti-Musikalität gelangen. Die Spieltechniken, die für die Aufführung meiner Klavierwerke erforderlich sind, laufen ziemlich konträr zum üblichen Pianistentraining. Vielleicht wird dies erst wirklich deutlich in der Live-Aufführung dieser Werke, wenn durch das Theater des Pianisten und seines Publikums das vielleicht geheiligste aller Musikinstrumente sowohl liebkost als auch geschändet wird.

*»Piano Mechanics« und »This Piano Thing« werden als CD bei Zone Books New York erscheinen. Sie ist zu beziehen bei Gelbe Musik, Schaperstr. 11, Berlin 15 oder per Versand durch Marginal Distribution, 277 George St. North # 103, Peterborough, Ontario, K9J 3G9, Canada.*