

David Sánchez

## Four: Cage

Rückkehr zur Homogenität

1 In einem Brief an Boulez vom 17. Januar 1950 erwähnt Cage das Quartett als etwas »...which I didn't have the courage to show you.« Siehe Jean-Jacques Nattiez, *Pierre Boulez, John Cage. Correspondance et documents*, Winterthur 1990, S. 78 [↑](#)

2 *Four*, Titelblatt des Notenmaterials, Henmar Press, New York City, 1989. [↑](#)

3 Eric de Visscher, *John Cage und die Theorie der Harmonik*, in: *Positionen*, 6/7 1991, S. 23-28 und in *Musicworks* 52, 1992. [↑](#)

4 James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 199. [↑](#)

5 Aus einem Vortrag Cages bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, Sommer 1990 (Übers.: H.-K. Metzger), zit. n.

John Cages erster Versuch, für die Gattung Streichquartett zu komponieren, ist das 1949 in Paris entstandene *String Quartet in Four Parts*. Beeindruckt durch Boulez, den er gerade kennengelernt hatte, und angeregt von der Dichte seiner Musik, wählte Cage die anspruchsvolle Gattung des Streichquartetts, um neue Ideen auszuarbeiten.<sup>1</sup> Bisher hatte er, abgesehen von seinen frühesten Werken, fast ausschließlich für Schlagzeugensembles oder Begleitungen für Tänze geschrieben. In dem *String Quartet in Four Parts* dagegen sollte nicht experimentell oder zweckmäßig, sondern streng abstrakt komponiert werden: Eine »Gamut« (Skala) von dreiunddreißig nichtvariablen Klangelementen, Einzeltönen bis Aggregaten, genau definiert bis auf die Saite der jeweiligen Instrumente und verbunden mit einer rhythmischen Struktur, deren Proportionen auf größeren wie kleineren Ebenen galten. Damit verband Cage die Konzeption einer Skala fester Klänge aus seinen Werken für präpariertes Klavier mit den »micro-macro« Zeitstrukturen seiner Schlagzeugwerke. Die formalistische Konstruktion erreicht vor allem im dritten Satz ein Extrem: mit seinen kleinen Palindromen innerhalb größerer Palindrome sowie einer Art »Inversion« der Klangskala, wobei die Elemente in einer Reihenfolge und danach retrograd gebraucht werden. Die Verwendung solcher begrenzenden, vor-kompositorischen Festlegungen zeigt Cage auf der Schwelle zur Arbeit mit Zufallsoperationen, die er kurz danach im dritten Satz seines *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), verwenden sollte. Im *String Quartet in Four Parts* dann steht Cage an einem entscheidenden Punkt seiner kompositorischen Entwicklung; ausnahmsweise realisiert er die neuen Ideen in einer Gattung, die ihn bisher wenig interessiert hatte. Aus der Gattung übernahm Cage die traditionelle Besetzung und Bezeichnung *String Quartet*, sogar scheinbar die Form von vier Sätzen. Die Doppeldeutigkeit des Titels jedoch weist sowohl darauf hin, daß die Elemente der Klangskala auf alle vier Spieler in gleicher Weise verteilt sind – es gibt keine eindeutigen instrumentalen »Persönlichkeiten« –, als auch darauf, daß den vier Sätzen die indische Konzeption der vier Jahreszeiten und deren vier Emotionen zugrunde liegen.

Cages nächstes Werk für Streichquartett, die *30 Pieces for String Quartet*, entstand vierunddreißig Jahre später 1983 als Auftragswerk für das Kronos-Quartett. Hier jedoch fehlt jede Konzession an die Gattung. Stattdessen wird das Ensemble negiert: Jede(r) Spieler(in) hat dreißig eigene Soli, die er/sie allein üben und ohne Berücksichtigung der Anderen aufführen soll. Das einzig Verbindende, das die einhundertzwanzig Soli zum Werk bündelt, schafft die identische Dauer der Soli:

Zeitschrift für  
Neue Musik,  
5/1994, S 6-7. ↑

6 Stefan Schädler,  
*Die Paradoxie des  
Gedächtnisses im  
Werk von John  
Cage*, in: Stefan  
Schädler und Walter  
Zimmermann (Hrsg.),  
*Anarchic  
Harmony*, Frankfurt  
1992 S. 88-90. ↑

7 Pritchett, a.a.O., S.  
130. ↑

8 John Cage,  
Interview mit Steve  
Sweeney Turner, in:  
*Tempo* 176, März  
1991, S. 3. ↑

9 Die erste Zeitangabe  
im siebenten  
Notensystem von  
Sektion B 3'52.5 3'15  
scheint mir ein  
Druckfehler zu sein  
und sollte 2'52.5 3'15  
lauten.  
Interessanterweise  
taucht der gleiche  
Fehler an der  
entsprechenden Stelle  
auch in der Skizze auf  
(s. Schädler 1992, S.  
90). Oder war  
gemeint, eine solche  
Abweichung einfach  
zu akzeptieren? ↑

10 Schädler, a.a.O., S.  
88. ↑

11 Cage/Turner, a.a.  
O., S. 4. ↑

12 Ebd. ↑

13 Eric de Visscher, a.  
a.O. ↑

eine Minute und fünfzehn Sekunden. Da sie aber als sogenannte »Zeitklammern« angelegt sind – hier eine frühe Verwendung derselben –, mit offenen Anfangs- und Endzeiten für den Spieler, stellen sie vielmehr nur flexible Rahmen, innerhalb derer die Soli von Aufführung zu Aufführung zeitlich anders verlaufen. Das Konzept des Werkes übertrug Cage aus den *30 Pieces for Orchestra* (1981); im Streichquartett sitzen die Spieler ebenfalls räumlich getrennt voneinander, gleichweit entfernt vom Publikum. Dieses Werk ignoriert nicht nur mit der Sitzordnung die Gattung, sondern führt zu ihrer Desintegration.

Cages letztes Werk für Streichquartett, *Four*, entstand ebenfalls als Auftragswerk, diesmal 1989 für das Arditti-Quartett. Obwohl nur sechs Jahre später als die *30 Pieces for String Quartet* geschrieben, zeigt das Werk eine völlig andere Position gegenüber der Gattung. Jetzt sollen die Spieler in »konventioneller Beziehung zueinander sitzen«<sup>2</sup>. Obwohl es keine Partitur gibt, nur einzelne Stimmen, sind diese nicht gegeneinander, sondern zueinander geschrieben. Auch in anderen Hinsichten, wie in der Zeitstruktur und im Klangmaterial, weist dieses Werk auf Cages spätere ästhetische Position hin, die traditionelle Elemente, wie herkömmlich notierte Töne, Virtuosität, Melodie usw. in einer stilistischen Pluralität vereinbarte. Das Stück läßt das Ensemble nun homogen, sogar »harmonisch«, klingen. Wie Eric de Visscher bemerkt hat<sup>3</sup>, zeugt jenes Streichquartett von Cages Interesse, in seinen Spätwerken zu einer Harmonik in fast traditionellem Sinne zu gelangen. Wie erreicht er aber in diesem Werk solche Homogenität?

## **Four**

Der Titel verweist die Komposition in die Reihe der sogenannten *Number Pieces* (1987-1992). Die insgesamt dreiundvierzig Werke<sup>4</sup> werden nach der Anzahl der Ausführenden benannt, während eine hochgestellte Zahl Werke für die gleiche Zahl Ausführender chronologisch unterscheidet, wie z.B. *Two*<sup>2</sup>, *Two*<sup>3</sup>, *Two*<sup>4</sup>. Trotz der serienmäßigen Erscheinung und der vielen gemeinsamen Merkmale unter den *Number Pieces* bleiben sie unabhängige Werke, wie Cage 1992 bemerkte: »Ich habe meine Musik, ... in zwei Gruppen von Stücken eingeteilt: die erste Gruppe heißt *Music for* ..., ... die zweite Gruppe ist schlicht nach der Anzahl der Spieler benannt, z. B. Two, Four oder Twentythree. ... Der zweiten Gruppe liegt keine gemeinsame Idee zugrunde. Das eben ist ihre Idee. Jedes Stück ist verschieden, wenigstens hoffe ich das.«<sup>5</sup>

*Four* besteht aus drei fünfminütigen Teilen, A, B und C, die nach der Anweisung in nur drei Kombinationen von verschiedener Länge zu spielen sind. Die Musiker jedoch sollen nach jeder Kombination die Stimmen tauschen und zwar die zwei Geigen mit den anderen zwei, so daß sich eigentlich drei Möglichkeiten von zehn, zwanzig und dreißig Minuten Länge ergeben: BB, ACAC und ABCABC. Durch den vorgeschriebenen Stimmentausch wird das gleiche Material mit subtilen Änderungen in der Klangfarbe wiederholt. Aus den Skizzen, die Stefan Schädler publizierte<sup>6</sup>, geht hervor, daß Cage diese Entscheidung am Anfang der Komposition traf, nicht danach. Indem die zwei Geigen, Bratsche und Cello zu einem Ensemble gleichberechtigter Stimmen verschmelzen, wird die Homogenität des Werkes verstärkt.

14 James Tenney, *John Cage and the Theory of Harmony*, in: *Soundings* 13 (1983); nachgedruckt in Richard Kostelanetz (Hrsg), *Writings about John Cage*, Ann Arbor 1993. ↑

15 eine private Mitteilung Cages an Eric de Visscher, zitiert in Visscher, a.a.O., S. 25. ↑

Sicherlich eine der ersten und für Cage wichtigsten kompositorischen Entscheidungen für *Four* liegt in der Festlegung der Zeitstruktur, hier durch die Zeitklammern. Ihr Ursprung liegt in einem Notationsverfahren aus dem *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58), worin geneigte Linien eine Zeitdauer für Ereignisse angeben, welche aus anderen gebogenen Linien abzuleiten sind.<sup>7</sup>

Die Partitur von *Fontana Mix* für Tonband verfeinerte diese Prozedur; der Schnittpunkt einer geraden Linie mit einem quergestellten Gitter ergibt Anfangs- und Endzeit einer Dauer. Die *Number Pieces* wie auch andere Werke Cages seit den späten 80er Jahren, verwenden fast ausschließlich diese Zeitklammern. In *Four* gibt es pro Sektion zehn davon, die über vertikal gegliederten Notensystemen stehen, jede mit zwei Paar Zeitangaben, z. B:

1'52.5" 2'15" ↔ 2'07.5" 3'00"

Das erste Paar markiert eine Dauer, innerhalb derer der Musiker mit dem Spiel seiner Note(n) anzufangen hat, das zweite die Dauer, innerhalb derer er sein Spiel beenden muß. Da die Anfangs- und Enddauer der flexiblen Zeitklammern überlappen, kann der Spieler das Ereignis darin so kurz wie möglich, theoretisch in Null-Zeit, bis zum vollen Ausnutzen der gesamten Dauer gestalten. Weitere Flexibilität gewährt das Überlappen des Endes eines Notensystems mit dem Anfang des nächsten. Diese Flexibilität genoß Cage offenbar: »... ich verwende gerade Zeitklammern, die sehr flexibel und auch sehr lang sind, so daß es viel Freiheit des Raumes gibt ... Was geschieht, geschieht in irgendeiner sehr unspezifischen Zeit. Und es funktioniert wirklich schön in Beziehung zu anderen Zeitklammern. Ich bin darüber erfreut.«<sup>8</sup>

Alle drei Sektionen in *Four* sind für jede der vier Stimmen identisch<sup>9</sup>; der einzige Unterschied besteht in der jeweiligen Stellung einer festen Zeitklammer von fünfzehn Sekunden – d. h. mit genauer Anfangs- und Endzeit. In der A-Sektion ist dies die dritte der zehn Zeitklammern, in B die fünfte und in C die siebente. Solch symmetrische Plazierung der festen Zeitklammer innerhalb jeder der drei Sektionen schließt die Verwendung von Zufall aus. Vielmehr hat Cage hier eine einzige Stelle in jeder Sektion geschaffen, wo alle Stimmen synchron spielen. Das poetische Zusammenfinden wirkt wie ein subtiler Anker, um den herum die anderen Zeitklammern mit offenen Zeiträumen für die Ereignisse schweben.

Die gleiche Anordnung von neun flexiblen Zeitklammern und einer festen Zeitklammer teilt *Four* mit anderen der *Number Pieces* wie *Two* (Flöte und Klavier, 1987) oder *One* (Klavier, 1987), nur, daß die Zeitklammern dort doppelt so lang sind. Die Spieler haben viel Zeit, die Ereignisse, umgeben von Stille, zu gestalten. Die kürzere Dauer in *Four* führt dazu, daß das Werk wie eine mehr oder weniger regelmäßige Abfolge von Akkorden klingt, getrennt durch kleine Pausen, vor allem, wenn, wie in der Aufnahme des Arditti-Quartetts, die Länge der Zeitklammern voll ausgenutzt wird .

Die Bestimmung des Materials, das als Inhalt die Zeitstruktur füllt, bildete wohl die nächste Frage für Cage. Ob das Material aus Opernarien, Beleuchtungsparametern,

Geräuschen oder Tönen besteht, hat offensichtlich für das Werk weitreichende Wirkungen. In *Four* wird ausschließlich eine 25-Tonskala von g bis g" verwendet. Es ist oft bemerkt worden, daß sie identisch mit der Skala aus einem Frühwerk Cages ist, dem *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon ...* (1933-34). Mir scheint dies eher eine zufällige Koinzidenz zu sein, entstanden durch den tiefsten Ton der Geige und einen nicht zu extrem hohen Ton für das Cello, um den Stimmentausch zwischen den Instrumenten zu ermöglichen. Entscheidender für das Werk wirkt die Beschränkung des Materials auf nur konventionell mit dem Bogen zu spielende Töne: es werden weder Pausen – Stille –, noch Geräusche, noch andere Spielweisen verwendet.

Es wäre dann zu erwarten gewesen, daß Cage einfach durch jede einzelne Stimme geht und anhand von Zufallsoperationen Noten und deren Anzahl aus der Skala auswählt. Die Skizzen zeugen jedoch von einem komplizierteren Prozeß. Zunächst wurde nach einer Zahl zwischen eins und fünf gefragt, dann nach einem Ton aus der Skala und schließlich ein Aggregat mit entsprechender Anzahl von Noten gebildet. Cage scheint, entsprechend einer verbalen Notiz auf dem Skizzenblatt<sup>10</sup>, die Aggregate durch Fragen nach Intervallen gebaut zu haben. Wie genau, bleibt mir rätselhaft; weil aber keines der Aggregate das Intervall einer großen None (bzw. der enharmonisch verminderten Dezime) überschreitet, ist die einfache Auswahl durch Zufallsoperationen aus der Skala ausgeschlossen.

Die Reihe von Aggregaten – einschließlich der einzelnen Note – werden danach den Zeitklammern zugeteilt, wobei so viele Aggregate genommen werden, bis die Mindestzahl von fünf Noten erreicht oder überschritten wird; das nächste Aggregat beginnt danach die nächste Zeitklammer. Auf einem anderen Skizzenblatt trug Cage die Noten Stimme für Stimme in durch vertikale Linien markierte »Takte« ein, die den Zeitklammern entsprechen: Wohl doch eine Partitur!

Da die Reihe der Aggregate unregelmäßig ist, bekommt jeder »Takt« eine unterschiedliche Zahl von Aggregaten und daher Noten, nämlich zwischen fünf und neun. Beginnend mit der tiefsten Note des ersten Aggregats werden die Noten von unten nach oben der ersten bis vierten Stimme in folgender Reihenfolge verteilt: Die erste Stimme erhält entweder ein oder zwei Noten, die zweite zwischen ein und drei und die dritte zwischen ein und vier, die Zahl der Noten wurde jeweils durch Zufall bestimmt, egal aus wie vielen Noten das Aggregat besteht. Wenn das eine Aggregat verbraucht ist fährt die Verteilung einfach mit dem nächsten fort, wieder von unten nach oben. Die vierte Stimme bekommt die restlichen Noten des letzten Aggregats.

Durch die unregelmäßige Verteilung der Noten werden zwar die durch Zufall bestimmten Aggregate stets innerhalb einer Zeitklammer vertont, gleichzeitig aber entstehen für jede Stimme unerwartete »Melodien«: Unerwartet, weil nicht durch die Frage nach den Intervallen bedingt. Unvorhergesehene Ungleichheiten entstehen auch zwischen den einzelnen Stimmen: die erste Stimme zeigt eine tiefere Tessitura als die anderen, weil sie immer den tiefsten Ton eines neuen Aggregats erhält. Die vierte Stimme bekommt dagegen immer die höheren Töne der Aggregate und eine entsprechend höhere Tessitura. Sie hat eine größere Vielfalt in der Zahl der Noten pro System (1-5) als die anderen Stimmen. Hier scheint es mir durchaus Cages Intention zu sein, die Schritte »überlappend« zu konzipieren, um außerhalb seines

Systems liegende Resultate zu erreichen.

Auf dem Skizzenblatt mit den Aggregaten sind zwei Noten immer dann verbunden, wenn die zweite auch im nächsten oder übernächsten Aggregat auftaucht. Nur wenn die Noten in eine Zeitklammer fallen, wird die zweite beim Verteilen unter den Stimmen einfach übersprungen. Dadurch gibt es keine Unisoni unter den vier Stimmen innerhalb einer Zeitklammer, was durch eine einfach zufallsbestimmte Selektion, Stimme für Stimme, von Noten aus der Skala durchaus wahrscheinlich wäre.

Gleichzeitig erlaubt und betont Cage Beziehungen, die innerhalb des Feldes von Möglichkeiten seines Kompositionssystems nicht bedacht sind: In Sektion A erhält die vierte Stimme in der sechsten und siebenten Zeitklammer beide Mal die gleiche Note (d'). Sie wird dann von Notensystem zu Notensystem verbunden, während nur die Anfangszeit des ersten Systems und die Endzeit des zweiten gegeben sind.

Nach der Zeitstruktur und dem Material bleiben zwei Parameter noch zu bestimmen: Phrasierung und Dynamik. In *Four* überrascht, wie die Phrasierung auf das minimalste reduziert ist, nur Bindebogen und Kommas, natürlich nur für Zeitklammern mit mehreren Noten. Dies ist ein größerer Unterschied zu Cages anderen Werken für Streicher, vor allem zu den *Freeman Etudes* (1977-80, 1989-90), welche sehr detaillierte Angaben zu Bogenführung, Pizzicato, Doppelgriffen, Vibrato usw. für jede einzelne Note vorschreiben.

Es wäre denkbar, für jede Zahl von Noten innerhalb einer Zeitklammer (zwei, drei, vier oder fünf) alle möglichen Kombinationen von Bindebögen und Kommas Zufallsoperationen zu unterziehen. Dies erforderte unterschiedliche Tabellen der Möglichkeiten für jede Zahl. Viel einfacher ist, für jedes Paar Noten die Frage zu stellen, entweder Bindebogen oder Komma, was wohl die Prozedur war.

Die Dynamik zeigt dagegen eine etwas breitere Skala von neun Möglichkeiten: ppp, pp und p einschließlich aller dazwischen liegenden Crescendi und Decrescendi. Die Zählung der Dynamikangaben zeigt, daß die Anordnungen der Ereignisse sehr ungleich ist und sich alle Crescendi und Decrescendi zwischen verbundenen Noten vollziehen. Die Existenz von Crescendo oder Decrescendo zwischen Noten, die nicht verbunden sind, ist ausgeschlossen. Daher scheint es wahrscheinlich, daß allen Noten in einem Schritt eine Dynamik von ppp, pp oder p zugeordnet wurde. In einer anderen Prozedur, egal ob vorher oder nachher, wurde die Phrasierung durch Bindebogen oder Kommas für Systeme mit mehreren Noten bestimmt. Zwei verbundene Noten, die unterschiedliche Dynamik besaßen, erhielten dann automatisch ein Crescendo oder Decrescendo.

Am Berührungspunkt von zwei Prozeduren entsteht ein neuer Parameter. Dies deutet die oben erwähnte Stelle zwischen der sechsten und siebenten Zeitklammer in der Sektion A an; die verbundene Note (d'') hat ein Decrescendo von p zum ppp. Wenn es eine Frage nach Crescendo oder Decrescendo gäbe, würde sie nur innerhalb eines Notensystems gelten, weil nur dort mehrere Noten stehen; zwischen der sechsten und siebenten Zeitklammer ändert nur der Bindebogen den Übergang zwischen zwei unabhängig bestimmten Dynamikangaben.

## Harmonie: anarchisch

Auf die Frage, wohin seine Musik sich entwickle, antwortete Cage 1991: »Ich glaube, sie nähert sich der Harmonik.«<sup>11</sup> Später, im selben Interview, gibt Cage dieser Harmonik einen Namen, »Anarchic Harmony«, welche »keine Harmonik mit Gesetzen – Tonika, Dominante, sondern eine Harmonik, die Geräusche einschließt«, sei.<sup>12</sup> Und in einem Mesostichon aus dem Jahre 1990 beschreibt Cage seinen Weg dorthin, wie er, angeregt durch Werke von Pauline Oliveros/Stuart Dempster und James Tenney, seine lebenslange Suche nach Alternativen zur Harmonik aufgibt. Erik de Visscher<sup>13</sup> hat nachgezeichnet, wie Cage einen Aufsatz von James Tenney rezipierte<sup>14</sup>, worin dieser einen multi-dimensionalen harmonischen Raum vorstellt. Cage zeigt diese Annäherung zur Harmonik bereits in seinen Werken, die schon vorhandene Musik zum Ausgangspunkt nehmen, wie z. B. *Hymns and Variations* (1976-79), und eine tonale Harmonik stehenlassen. Was sich in Cages späten Werken zu ändern scheint, ist seine Akzeptanz von Beziehungen zwischen Tönen, statt sie nur als einzelne, völlig unabhängige Klänge in einem Zeitraum zu sehen. Betrachtete Cage früher solche Beziehungen als bloß historisch bedingte Hindernisse für die reine Wahrnehmung von Klang als solchem, öffnen sich seine späten Werke diesen Beziehungen, auch tonalen, allerdings in einer nichthierarchischen Harmonik.

*Four* zeigt dies in der Homogenität seiner verschiedenen Parameter, welche aber Cage nicht durch die Verwendung anderer Musik erreicht, sondern durch den Entwurf der Zufallsoperationen für die Komposition des Werkes. Der reduzierte Tonumfang, die einheitliche Klangfarbe der vier Streicher, die homogene vierstimmige Textur, die verkürzte und symmetrische Zeitstruktur sowie die Wiederholung der Sektionen lenken die Wahrnehmung des Hörers auf die Abfolge von »Harmonien«. Gewiß unterliegen die Beziehungen, die zwischen den Tönen entstehen, nicht hierarchischen Regeln – sondern entstehen »anarchisch« –, sind aber eben jeweils für sich wahrnehmbar. *Four* demonstriert auf faszinierende Weise, wie Cage zu einer neuen ästhetischen Position gelangte. Das Streichquartett ist damit ein Beispiel für eine Aussage, die John Cage bereits 1984 machte: »Ich würde in einer Welt ohne Harmonie nicht leben wollen.«<sup>15</sup>