

Unbegrenzt: Ins Unendliche: In diese Richtung gehe ich als Komponist nur, wenn ich beim Schreiben von Musik nicht komponiere. Nicht-komponieren, das ist die Entscheidung, die Zeit vergehen zu lassen, ohne als Komponist einzugreifen. Alles andere geht in die andere Richtung, nämlich in die Richtung von Begrenzung, Auswahl, Strukturierung. Ich habe mich als Komponist in meiner Arbeit gelegentlich so verhalten, dass ich die Zeit sich selbst überlassen habe. Man zieht sich als Komponist zurück, die Zeit vergeht, man wartet, bis es später ist. Eine Minute, vier Minuten, neun Minuten ... und so entstehen Leerstellen im Stück.

Leervolumen: Gute Aufführungsbedingungen sind dann erreicht, wenn die Leervolumen in einem Stück auch wirklich leer und still bleiben. Das schon fast reflexartige Suchen mit den Ohren nach sogenannten interessanten Umweltgeräuschen, die diese Leervolumen füllen sollen, ist eine Aktivität, um diese Leervolumen nicht zuzulassen. – Aber man kann auch die Erfahrung machen, sich in diesen Leervolumen aufzuhalten. Man soll die Leervolumen nicht verstopfen. Beim Komponieren nicht und beim Hören nicht: Sie sollen offen bleiben, leicht, zugänglich, heiter.

Schweigen / Architektur: Meine Musik ist schweigsame Architektur. Sie ist wie das Schweigen eines Raumes, einer Mauer, einer Landschaft, wie Orte oder Plätze, die schweigen. Es ist schweigsame Musik, aber sie ist nicht abwesend. Sie ist nicht sprachlos, und sie bewegt sich auch nicht virtuos am Rande des Verstummens. In ihrer stillen Anwesenheit ist jedoch alles da: Farben, Empfindungen, Schatten, Dauern. Für Musiker ist es manchmal schwierig, diesen Klang zu spielen, der schweigsam ist, aber nicht tot. Dieser Klang bekommt seine Lebendigkeit und seine Ausstrahlung nicht von Gestik und Figuration. Die Musik ist schweigsames Klingen, stille Architektur.

Hören: Das Trommelfell ist für die Klänge der Eingang zu den Unendlichkeiten der inneren Welten der Zuhörer, es ist die Verbindung der Außenwelt mit der Innenwelt. Ich stelle mir meine Klänge als Schallwellen vor, die einen Raum ganz füllen und dabei auch das Trommelfell, ja, sogar die Haut eines Hörers berühren. Meine Musik könnte, obwohl sie präzise notiert ist, wie eine beiläufige und absichtslose Berührung sein. – Man kann sich eine Grenze vorstellen, und auf der andern Seite der Grenze ist der Klang nicht mehr eine Berührung, sondern eine Mitteilung. Ich frage

Jürg Frey

Weite der Landschaft – Tiefe der Zeit

Notizen*

mich, wie ein Stück klingen könnte, das nur diese Berührung wäre.

Luft und Persönlichkeit: »...der leichte frische Hauch – herbstlich und doch an den Sommer erinnernd – der der Luft Persönlichkeit verleiht«¹. Dieser Hauch, der der Luft Persönlichkeit verleiht, ist meine Vorstellung von meiner Musik. Die Luft im Raum wird in Schwingung versetzt, und die Art der Klänge verleiht der Luft Persönlichkeit. Es gibt nicht einen Artisten, der den Klang hinüberbringt – hier geht der Klang selber hinüber, wenn der Spieler ihn lässt, loslässt.

Brillanz, Präzision, Gefühl: Ich meine diese Art von Brillanz, die aus Präzision im Einsatz des Materials in Bezug auf Gefühle besteht. Es gibt dann eine Wachheit der Empfindung und man erkennt klare Lösungen, die einen atmen lassen. Vielleicht erahnen wir etwas davon in der Art und Weise, wie in Japan die Natur und die Veränderungen in der Natur thematisiert werden. Das, was die »Komposition« ist, muss die Komposition verlassen, so dass einfach eine Empfindung im Raum ist, wie ein Duft, ein Licht, ein Schatten, ein Blick.

Hauch: Eine Musik, die im Bereich der Ahnung bleibt, ist wie ein Hauch im Raum, – und gleichzeitig hat sie eine präzise Charakteristik und eine genaue Atmosphäre. Es ist ein Hauch, der durch den Raum zieht, und der die Luft ein bisschen aufrührt, ohne Anstrengung und mit Leichtigkeit. Wie zwei Augenblicke: ein ganz saches Fallen, ein ganz saches Sich-hochziehen, eine leichte Berührung, so möchte es komponiert sein. Am ehesten gelingt es, wenn es in der Partitur nahe daran heran komponiert wird, auf die Schwelle, damit es von alleine passieren kann. Es muss auf diese Grenze komponiert sein, und in der Aufführung schlüpft, wischt, fliegt es über diese Grenze und ist da.

Form, Volumen: Meine Arbeiten sind immer Kompositionen, und auch dann, wenn die Stücke sehr lang sind, sind es nie Installationen. Ich mache diese Stücke mit den sehr lan-

* Texte aus den Kompositionsbüchern, ausgewählt und zusammengestellt Februar und März 2008.

1 Fernando Pessoa, *Buch der Unruhe*, Zürich 2003, S. 423.

gen Dauern nicht, weil es mir um Stille oder um eine Versenkung in den Klang oder ähnliches geht, sondern um Form. Die Stücke fließen nie einfach in die Zeit hinein, sondern haben immer einen formalen Widerstand, an dem sich die emotionale Kraft, die der Form innewohnt, entfaltet. Wenn in einem Stück also in einer Stimme eine Pause oder ein unveränderter Klang von beispielsweise acht Minuten zu hören ist, dann ist es eine formale Entscheidung. Formen sind Zeitvolumen, und Klänge dienen zur Formulierung und Begrenzung dieser Volumen. Nicht jedes Volumen muss auch zwangsläufig ein Klangvolumen sein, und ein großes Volumen muss nicht immer durch viel Material bestimmt werden. Volumen sind oft auch Leervolumen, deren Grenzen durch einzelne Klänge markiert werden.

Manchmal denke ich, es könnte ähnlich sein wie in der Architektur: Ein großes Volumen ist dort, wo Material gerade nicht ist. Ein Platz oder ein Raum wird geschaffen, und wesentlich ist, dass er Leerraum hat. Das Material wird dazu benutzt, diesen Leerraum zu begrenzen, und dieser Leerraum wird geprägt durch die Art der Verwendung der Materialien und die unterschiedlichen Qualitäten dieser Materialien. In der Musik sind es dann die Oberfläche der Klänge, ihr Umfang, ihre Register und die Beziehungen der verschiedenen Ebenen zu den Pausen, die diese Volumen offen und durchlässig halten.

Meine Arbeitsweise sucht dann die Leichtigkeit in der zeitlichen Abfolge verschiedener Volumen, oder die plötzliche, subtile Veränderung in der Materialität von großen Volumen, oder die langsame Verschiebung von mehreren, gleichzeitig klingenden Volumen.

Weite, Raum: *Buch der Räume und Zeiten*³ ist ein langes, weit dimensioniertes Stück, ohne die Schwere von kompositorischen Entscheidungen, weil die kompositorischen Entscheidungen nicht nur für diese eine, gerade zu hörende Version gefällt wurden. Aus den 22 Einzelstimmen werden jeweils zwei für eine Aufführung ausgewählt. Das Stück wurde zwar im Bewusstsein von jeweils zwei erklingenden Stimmen komponiert, ohne aber eine bestimmte Fassung zu favorisieren. Ich hatte den Eindruck, dass ich das Stück schreibe, ohne jedoch eine bestimmte Version zu »berühren«. Die beiden Stimmen sind zwar aufeinander bezogen, aber nicht aneinander gebunden, und so kommen Leichtigkeit und Durchlässigkeit in das Stück und ermöglichen Weite und Raum.

Zwei Arbeitsorte: Konzeptualisation. Die Arbeit findet weitgehend außerhalb des klin-

genden Materials statt. Die Arbeit spielt sich im innersten Kern des Werkes, ab, an einem Ort also, wo noch nichts Bestimmtes zu hören ist. Ich rede nicht über das »Konzipieren eines Werkes« (eine Vorarbeit, der die spätere Ausarbeitung folgt), sondern über einen kompositorischen Arbeitsort im Kern des Werkes. Wenn man hier arbeiten will, muss man die Oberfläche in Ruhe lassen. Es gibt mit der Zeit ein Vertrauen und Wissen, dass sich die Oberfläche aus diesem formulierten Kern entfalten wird. Die einzelnen Elemente, Töne, Zahlen oder Anweisungen zu Spielverhalten sind so in eine Balance gebracht, dass sie wie ein Potenzial wirken, das sich in der Aufführung zu einer klanglichen Oberfläche entfaltet. Die kompositorische Arbeit jedoch hat diese Oberfläche vorher nicht berührt.

Oberfläche: Die Arbeit findet an der Oberfläche statt. Hier sind die Töne zuerst einmal ohne Sprache und haben keinen Grund für ihre Anwesenheit. Die Arbeit besteht darin, an dieser Oberfläche Gründe zu finden, warum es gerade diese Töne, diese Dauern, diese Formen und diese Zeitpunkte sein sollen. Die Arbeit an der Oberfläche versucht, von dort aus Zusammenhänge herzustellen und in den Kern der Komposition vorzudringen, um dort die Gründe für die Anwesenheit der Töne zu finden oder zu erschaffen und so die Komposition zu entdecken. Durch strategisches Vorgehen und instinktives Verhalten, durch Strukturen Ideen, Emotionen, Anleihen, Zusammenspiel, Melodien entsteht Musik, in denen Töne einen Grund für ihr Dasein gefunden haben. Die Gründe bleiben zerbrechlich, auch wenn sie präzise sind. Ich bin skeptisch gegenüber einer Musik, die die Gründe aufwendig herbeireden will.

Brauchbarkeit: Ich stelle mir vor, dass meine Musik eine intellektuelle und emotionale Brauchbarkeit hat. Sie ist eine Art geistlicher (nicht religiöser) Musik: sie befasst sich mit der Zeit und mit dem, was darin anwesend und abwesend ist. – Sie ist auch eine Art Volksmusik: klar, direkt, eindeutig. – Manchmal stelle ich mir vor, dass meine Stücke wie Architektur oder Kleidung sind: Man hört sie, man kann sich darin aufhalten, man kann sie um sich haben, man trägt sie mit sich, in sich.

Unhörbare Zeiten: Es gibt klingende und nichtklingende Zeiträume. Unhörbare Zeiten sind Zeiträume, die zwischen, am Ende oder gleichzeitig mit den hörbaren Zeiträumen da sind. Unhörbare Zeiträume entstehen, wenn Spieler lange Pausen haben. Unhörbare Zeit-

3 Jürg Frey, *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Instrumente, 22 Einzelstimmen, edition wandelweiser, Haan.

räume, die sich zwischen einzelnen Klängen oder Klangblöcken ausbreiten, entwickeln manchmal beinahe monumentale Präsenz. Unhörbare Zeiträume, die gleichzeitig zu Klingendem da sind, lassen sich eher neben oder hinter dem Hörbaren erahnen. Beim Komponieren denke ich in hörbaren und unhörbaren Zeiträumen. Es wirkt eine Transluzenz in der Architektur der Komposition, deren Sinnfälligkeit nur innerhalb einer Aufführung erfahren werden kann. Präzise Materialvorstellungen sollen sich in klaren Formen, in Graden von Festigkeit und Durchlässigkeit und in der dem Stück eigenen Luzidität entfalten.

Brachland: Manchmal stelle ich musikalisches Brachland her. Es entsteht ein musikalischer Klangraum, in welchem wenig Material einfach herumliegt, und der einen zu nichts auffordert. Man kann hörend in ihn hineingehen: es ist ein Raum für Empfindungen, Gedanken, für Anwesenheiten und Interpretationen. Dieser Raum hat Leerstellen – das ist die diesem musikalischen Raum eigene Identität. Das Problematische ist, dass dieser Raum so leicht besetzt und missbraucht werden kann von fremden Interessen. Trotzdem ist es nicht notwendig – ich wüsste auch gar nicht, wie –, dieses Brachland in meinen Stücken vor den Vereinnahmungen zu schützen. In diesem Brachland sind die Leervolumen, die nicht benutzte Zeit und das beiseite liegende Klangmaterial ebenso wie die bloß angedeutete Komposition Teil der sinnlichen und emotionalen Erfahrung.

Anonymität: Töne sind Allgemeingut, man kann so viele davon nehmen, wie man will, und niemand hat einen besonderen Anspruch auf bestimmte Töne. Es gibt eine unüberblickbare Anzahl davon, und in meiner Arbeit hole ich mir regelmäßig etwas von dieser Masse in meine Kompositionsbücher hinein. Ich mache diese Anhäufung von Material, einfach weil mir der Vorgang des Schreibens eine sinnvolle und taktil schöne Beschäftigung ist. Es ist ein Sammeln von unspezifischem Material, beispielsweise einer Aneinanderreihung von mehreren Seiten mit gleichen Viertelnoten, das einem Vorgang des »In-die-Landschaft-hinausschreibens« ohne Ziel gleicht. Trotzdem kann das Resultat, später, plötzlich als Teil einer möglichen Partitur erscheinen. Was vorher Teil einer unüberblickbaren Masse war, hat jetzt, einfach weil es von dieser Masse abgetrennt worden ist, Individualität. Auch wenn ich mir wünschte, die Klänge könnten etwas von ihrer ursprünglichen Anonymität bewahren, ist es doch so, dass jeder Klang Züge von Individualität annimmt, sobald er

aufgeschrieben wird. Vielleicht kann etwas von dieser Anonymität übrig bleiben, wenn die Hand und der Geist des Komponisten, der die einzelnen Töne vom ganzen Rest trennt, subtil und präzise arbeiten.

Klang, dieser Klang: Ich kann es nicht einfach mit »Zerbrechlichkeit« oder »Zartheit« beschreiben, und es ist auch nicht nur eine Folge einer ppp-Anweisung oder einer besonderen Klangfarbe. Der Klang hat eine Präsenz, und sobald man ihn berührt, ist er zerstört und verschwunden. Er ist das Resultat von tieferen kompositorischen Entscheidungen. Es ist das Schreiben von Klang und das gleichzeitige Nicht-schreiben von Klang (nicht: das Schreiben von Nicht-Klang), das den Raum für diese klare und eindeutige Situation erschafft. Ihn zu spielen, verlangt Konzentration und Präsenz, gleichzeitig spielt man den Klang mehr mit den Ohren als mit dem Einsatz des Körpers. Der Klang ist da, und er schafft gleichzeitig, in ihm selber, den Raum für das, was ihn zum Verschwinden bringen wird. Das Stück öffnet einen Klangraum, und, indem es gleichzeitig zurückweicht, entsteht dieser leere Raum, in welchem die Klänge dann am schönsten klingen, wenn sie selber diese Dualität von Dasein und Abwesenheit in sich tragen.

Architektur und Empfindung: Konstruktion beginnt schon bei den kleinsten Entscheidungen: Das Aufhören des Klangs macht ihn zu einer Gestalt und zu einer Aussage. Ein Stück, das aus einem einzigen, gleichbleibenden Kontinuum besteht, wäre monolithisch, unangreifbar, unverletzlich. Der Unterbruch einer möglicherweise fortwährenden Kontinuität gibt dem Klang Form und Inhalt und es gibt Beziehung und Gewichtung zwischen verschiedenen Teilen.

An diesem Ort, wo musikalisches Material zuerst mit einer Ahnung von etwas Unbegrenztem verbunden wird und später zu einer Erfahrung von Zeit und Raum wird, habe ich ein fast körperliches Sensorium, um hier das Material, das Gefühl für das Stück und die Technik in einer Balance zu halten. Es sind zwar oft einfache und elementare Verfahren, aber die Anforderung an die Präzision nimmt zu. Es sind Entscheidungen, die eine Distanz zum reinen Fluss der Zeit zur Folge haben und in der Musik Energie und Atem auslösen. Die Aufrechterhaltung von Stabilität über sehr lange Zeiten, das Auflösen dieser Stabilität, das eher einem Ausatmen oder einem Verlassen von Situationen gleicht, die Materialität der Harmonik und die Ahnbarkeit von Melodik sind dabei die Resultate von elementaren

konstruktiven Entscheidungen. Konstruktion wird dabei als Empfindung wahrnehmbar, und die Achtsamkeit besteht darin, diese Empfindungen in der Schweben zu halten, bevor sie in der Endlichkeit der Expressivität angekommen sind. ■

Les tréfonds inexplorés des signes (7)

1=92

The musical score is handwritten and consists of two systems of staves. The first system includes staves for Trombone, Violoncello, electric guitar, electric guitar, and Piano. The second system includes staves for Trombone, Violoncello, electric guitar, electric guitar, and Piano. The score features various musical notations, including notes, rests, and articulation marks, with some specific instructions like 'e-bow' for the electric guitars.

Jürg Frey, *Les tréfonds inexplorés des signes No. 7* (2008) für Posaune, Violoncello, 2 elektrische Gitarren, Klavier (Kopie des Autographs).