

The Polling Dream House

Texte

PRESS RELEASE	The Just Alap Raga Ensemble	2
Anmerkungen zu The Four Dreams of China	La Monte Young	5
Sound & Light Environment	La Monte Young Marian Zazeela	6
Anmerkungen zu The Well-Tuned Piano	La Monte Young	8
The Magic Opening Chord	La Monte Young Marian Zazeela	10
Zur Entstehung des Raga	La Monte Young	12
Kurze Einführung in die Reine Stimmung	Uli Schägger	13
Temperierung und Reine Stimmung im Vergleich	Uli Schägger	15

November 2014

The Just Alap Raga Ensemble

PRESS RELEASE

The Just Alap Raga Ensemble Pandit Pran Nath Memorial Tribute Tour 2012

Five Evening Concerts of Raga Darbari

**La Monte Young, voice
Marian Zazeela, voice
Jung Hee Choi, voice
Naren Budhkar, tabla**

The Tamburas of Pandit Pran Nath from the Just Dreams CD

Evening Concerts of Raga Darbari in the contemporary Kirana gharana (style) of North Indian Classical Music will be performed by La Monte Young and Marian Zazeela with The Just Alap Raga Ensemble in a memorial tribute in honor of Pandit Pran Nath.

La Monte Young and Marian Zazeela will be accompanied by Jung Hee Choi, voice; Naren Budhkar, tabla; and The Tamburas of Pandit Pran Nath from the Just Dreams CD. Young and Zazeela premiered The Just Alap Raga Ensemble on August 22, 2002 in a memorial tribute to Ustad Hafizullah Khan, the Khalifa of the Kirana Gharana and son of Pandit Pran Nath's teacher, Ustad Abdul Wahid Khan Sahib. The Ensemble will perform Pandit Pran Nath's special arrangement of a traditional composition, "Hazrat Turkaman" set in Raga Darbari.

Young writes: "I consider The Just Alap Raga Ensemble to be one of the most significant creations in the development of my compositional process in that it organically merges the traditions of Western and Hindustani classical musics with the knowledge of acoustical science to embody complementary forms in an encompassing evolutionary statement." Pandit Pran Nath has said, "Alap is the essence of Raga. When the drut [faster tempo] begins, the Raga is finished." With The Just Alap Raga Ensemble, La Monte Young applies his own compositional approach to traditional raga performance, form and technique: a pranam (bow) of gratitude in reciprocation for the influence on his music, since the mid-fifties, of the unique, slow, unmeasured timeless alap, and for one of the most ancient and evolved vocal traditions extant today. Similar to his previous concerts with The Just Alap Raga Ensemble that featured extended alap sections in just intonation over tamburas, La Monte introduces sustained drones in two- and three-part harmony, and even counterpoint in the pre-composition part of the alap.

With deep respect for Pandit Pran Nath's arrangement of this great composition, "Hazrat Turkaman," La Monte has composed two-part harmony for the 'sthai and for the antara. As in La Monte's composition, "Raga Sundara," a vilampit khayal set in Raga Yaman Kalyan, this two-part harmony in Raga Darbari comprises the inception of a new element in Indian classical music. These harmony lines for the compositions are the introduction of two-part harmony into Indian classical khayal composition. The harmony for the 'sthai of "Hazrat Turkaman" was composed as a birthday present for Young and Zazeela's disciple Jung Hee Choi on her birthday, November 1, 2009 and the harmony for the antara is dedicated to Pandit Pran Nath and was composed on his 91st Birthday, November 3, 2009.

Pandit Pran Nath virtually introduced the vocal tradition of North Indian classical music to the West in 1970. His 1971 morning performance at Town Hall, New York City, was the first concert of morning ragas to be presented in the U.S. Subsequently, he introduced and elaborated to Western audiences the concept of performing ragas at the proper time of day by scheduling entire series of concerts at special hours. Many students and professional musicians came to him in America to learn about the vast system of raga and to improve their musicianship. In 1972, Pran Nath established his own school in New York City under the direction of his disciples La Monte Young and Marian Zazeela, the Kirana Center for Indian Classical Music, now a project of MELA Foundation. Over the years Pran Nath performed hundreds of concerts in the West, scores of them in New York City, and in Fall 1993, he inaugurated the MELA Foundation Dream House with three Raga Cycle concerts. He continued to perform at MELA annually during his remaining years and on May 12 and 17, 1996, his two concerts of Afternoon and Evening Ragas in the Dream House were his last public performances before he passed away on June 13, 1996.

Pran Nath's majestic expositions of the slow alap sections of ragas combined with his emphasis on perfect intonation and the clear evocation of mood had a profound impact on Western contemporary composers and performers. Following Young and Zazeela, minimalist music composer Terry Riley became one of his first American disciples. Fourth-world trumpeter Jon Hassell, jazz all stars Don Cherry and Lee Konitz, composers Jon Gibson, Yoshimasa Wada, Rhys Chatham, Michael Harrison and Allaudin Mathieu, Sufi Pir Shabda Kahn, mathematician and composer Christer Henrix, concept artist and violinist Henry Flynt, dancer Simone Forti, and many others took the opportunity to study with the master.

In *The Hindustan Times* (2003), Shanta Serbjeet Singh wrote:

"[Young and Zazeela] would create works like the "Just Alap Raga Ensemble" which would amaze musicians of the caliber of Bhimsen Joshi, Pandit Jasraj or the Gundecha brothers were they to hear it. In fact I wish they would hear it and savour their own legacy of Indian classical music in two new ways, one, by way of the Youngs' immense sadhna and two, by way of the fact that today the great art of Hindustani Shastriya sangeet has actually become so much a part of the world of music. Did not the ancients say: Vasudeva Kumutbhakam—the world is a family? A work like "Just Alap Raga Ensemble" actually proves it."

In the 2005 article, "TALES OF EXEMPLARY GURU BHAKTI / PRAN NATH, LA MONTE YOUNG AND MARIAN ZAZEELA," *SPIC MACAY* (Society for the Promotion of Indian Classical Music and Culture Amongst Youth) quarterly magazine "The Eye," it is noted:

"He [Young] is a master of Hindustani classical music. ... La Monte Young and Marian Zazeela, founders of the MELA Foundation Dream House in New York are responsible for having single-handedly introduced vocal Hindustani classical music to America. In 1970 when they brought renowned master vocalist Pandit Pran Nath of the Kirana Gharana to the U.S. and became his first Western disciples, studying with him for twenty-six years in the traditional gurukula manner of living with the guru, Americans and Westerners only had a nodding acquaintance with Indian music, that too, only instrumental music through the performing tours of Pandit Ravi Shankar. Also some introduction to Indian rhythm techniques through the charismatic playing of Pandit Chatur Lal, the tabla player who always accompanied Ravi Shankar through the sixties. But the deep, unfathomable intricacies of Khayal Gayaki and of the whole cosmos of Alap were totally unknown to them. Indeed, as his many American shishyas, most of them practicing musicians themselves, would say later, even unimaginable. ... Young and Zazeela, who taught the Kirana style and performed with Pandit Pran Nath since 1970 in hundreds of concerts in India, Iran, Europe and the United States, have continued their Guru's work in the most exemplary manner. In June 2002, shortly before he died, Khali-fa Hafizullah Khan Sahib, Ustad Wahid Khan Sahib's son and a great sarangi master, conferred on Young the title of Khan Sahib."

American Music, Winter 2009, reviewed the Ensemble's March performance at the Guggenheim Museum:

"the most striking innovation appeared when the ensemble returned to the beginning of the composition later on. In that repetition and each one thereafter, Young and his ensemble—in a bold deviation from traditional North Indian monophony—sang and played in two-part harmony. ...in the context of raga performance, this harmonization, combined with the ethereal polytonal quality of Raga Yaman, lent the ensemble a breathtakingly lush quality with each return of the refrain."

In his LA Times Blog, critic Mark Swed wrote of the Ensemble's performance of the Maha Mrityunjaya Mantra in Raga Sindh Bhairavi:

"Frankly, what made me drop everything and fly to New York at the last minute for the [Merce Cunningham] memorial was the announcement of the music lineup, which was a once-in-a-life-time gathering. La Monte Young, the otherworldly inventor of Minimalism, began the program singing a welcoming raga with Marian Zazeela and Jung Hee Choi, which was pure vibratory magic."

The Four Dreams of China - Anmerkungen von La Monte Young

Die 1962 komponierten Four Dreams of China stellen eine zusätzliche Erweiterung der Zeitstrukturen in meinem Werk dar. Als ich eine Vorstellung von Zeitlosigkeit entwickelte, legte ich fest, dass die einzelnen Aufführungen keinen Anfang und kein Ende haben sollen; jede Aufführung ist gewebt aus dem ewigen immer gleichen Faden aus Stille und Klang. Der erste Ton kommt aus einer lang andauernden Stille, und nach dem letzten Ton ist die Aufführung nicht zu Ende, sondern löst sich lediglich wieder in der Stille auf, bis eine Gruppe von Musikern dieselbe Gruppe von Tönen wieder aufnimmt, von Zeit zu Zeit den hörbaren Aspekt der Aufführung hervorhebt. La Monte Young

Der allererste Klang an den ich mich erinnere, ist der Wind, der durch die Ritzen des Blockhauses in Idaho bläst, in dem ich geboren bin, und außen herum, und für mich ist das eines der wichtigsten Erlebnisse meiner frühen Kindheit. Es war beeindruckend und unglaublich schön und geheimnisvoll. Da ich nichts sah und nicht wusste, was es war, stellte ich meiner Mutter viele Stunden lang Fragen darüber.

Die Komposition

Ich komponierte The Four Dreams of China während einer Autofahrt von San Francisco nach New York im Dezember 1962. Den ersten Entwurf skizzierte ich auf die Papierserviette eines Restaurants am Straßenrand. Nach meiner Rückkehr nach New York führte ich das Werk später detailliert aus. Ich stand dabei noch unter dem Eindruck der Uraufführung meines Trio for Strings einige Monate vorher. The Four Dreams of China bildet das strukturelle, stilistische und harmonische Bindeglied zwischen meinen früheren, ausführlich notierten Arbeiten aus den späten 1950er Jahren, die aus lang gehaltenen Tönen bestehen, und späteren Arbeiten, in denen Improvisation und genau festgelegte Regeln und Elemente ineinanderfließen.

Im Trio for Strings begann ich, meinen eigenen musikalischen Modus festzulegen. Vorboten dieses ausschließlich harmonischen Vokabulars aus intervallischen und chordalen Strukturen enthielten schon meine früheren Kompositionen for Brass und for Guitar. Die eröffnenden vier Töne in for Brass stehen beispielhaft für ein klassisches Statement eines meiner „Dream Chords“ und durch das ganze Werk hindurch sind zahlreiche Beispiele der Dream Chords in verschiedenen Transpositionen zum ersten Mal in meiner Musik gesetzt. Im Trio for Strings kann man hingegen feststellen, dass jeder Akkord, jeder Dreiklang, und jedes Intervall eine Transposition eines der Dream Chords oder eine Teilmenge davon enthält. Ich entdeckte, dass es vier Dream Chords gab und jeder von ihnen wurde schließlich zum gesamten tonalen Inhalt jeweils eines der Four Dreams of China. Als ich beim Komponieren des Trio for Strings einen dieser gehaltenen Akkorde hörte, entstand vor meinen Augen eine sehr starke Vorstellung von den Klängen und der Zeitlosigkeit Chinas. Dieses Gefühl durchzieht alle vier Dream Chords und brachte mich auf den Titel The Four Dreams of China.

Die einzelnen Titel der Four Dreams of China lauten:

1. The First Dream of China
2. The First Blossom of Spring (ursprünglicher Arbeitstitel: The Plains of China)
3. The First Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer
4. The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer

Jeder der vier Dreams ist aus nur vier Tönen komponiert [...]

[Auszug aus den „Notes“ zu den Konzerten, Copyright © La Monte Young 2011.]

Sound & Light Environment La Monte Young Marian Zazeela

1962 hatte La Monte das Konzept des Dream House ausgearbeitet, in dem ein Werk kontinuierlich gespielt und letztendlich in der Zeit als „lebendiger Organismus mit eigenem Leben und eigener Tradition“ existieren kann. [...]

Unsere Arbeit dreht sich zu einem großen Teil um die Beziehung zwischen den Medien und Zeit oder um die Zeit an sich. Da Zeit für das Erleben und Verständnis dieser Arbeit so wichtig ist, werden Dream House Ausstellungen bewusst so eingerichtet, dass die Besucher lange in ihnen verweilen und während der gesamten Ausstellungsdauer vielleicht sogar wiederholt kommen können. Geht man davon aus, dass Stimmung [bzw. Stimmen] eine Funktion der Zeit ist (siehe Booklet zum Album *The Well-Tuned Piano*, Seite 7), kann es nötig sein, die Frequenzen über eine lange Zeitspanne zu erleben, um sein Nervensystem darauf zu stimmen, mit den Frequenzen des Environments harmonisch mitzuschwingen. [...]

Ab Juni 1962 schuf Marian den visuellen Teil unserer Präsentationen, dazu zählten ab 1964 die Light Boxes und ab 1965 Lichtprojektionen. 1966 begann sie ihre Arbeit Light zu entwickeln. Dabei richtet sie farbige Scheinwerferpaare auf bewegliche Objekte aus und erzeugt dadurch scheinbar dreidimensionale farbige Schatten in einem leuchtenden Feld. Auf diese Weise nutzt sie die inhärenten Eigenschaften farbiger Lichtmischungen als Medium zur Übermittlung von Informationen über die Position und Relation von Gegenständen im Raum.

Wir bezeichneten den umgebungsbezogenen Aspekt dieses Zusammenwirkens von Klang und Licht als „Sound and Light Environment“ und begründeten damit ein ganz neues, eigenständiges künstlerisches Genre und Konzept. Den endgültigen Aufbau einer Installation bestimmen die architektonischen Gegebenheiten des Ausstellungsortes, wodurch jedes Sound and Light Environment zu einem einzigartigen Werk mit jeweils individueller Gestaltung und Dimension wird. [...]

In Dream Music vollzieht sich eine radikale Abkehr von europäischer und sogar einem Großteil asiatischer Musik, insofern als die musikalischen Bezüge vollkommen harmonisch sind. Nicht die europäische Harmonie, wie sie in Lehrbüchern dargestellt wird, sondern die Intervallproportionen und die akustischen Konsequenzen der jeweiligen Verhältnisse, die in der Obertonreihe mitschwingen, wenn ein einfacher Grundton erzeugt wird. Es existiert überhaupt keine Melodie (*The Disappearance of Melody*), sofern man nicht gezwungen ist, die Bewegung von einer Gruppe verschiedener simultan erklingender Frequenzen zur nächsten zu hören, die aufgrund vorangegangener musikalischer Konditionierung aus der Obertonreihe als melodisch abgeleitet werden. Noch bevor der erste Mensch sich nacheinander von einer Frequenz zur nächsten bewegte (eine Melodie, wenn man so will), war bereits ein Muster für diese Bewegung (harmonisch) vorherbestimmt durch die Beziehung der zweiten Frequenz zur ersten durch die Obertonstruktur des Fundamentals des ersten Klangs. Und im Leben der Schildkröte ist der drone [Bordun] der erste Klang. Er hält in Ewigkeit an und kann keinen Anfang haben, wird aber von Zeit zu Zeit wieder aufgenommen, bis er ewig währt als anhaltender Klang in einem Dream House, in dem viele Musiker und Schüler leben und musikalische Arbeit verrichten. Dream Houses werden Musik ermöglichen, die nach einem Jahr, nach zehn oder hundert Jahren eines konstanten Klangs nicht nur ein wirklich lebendiger Organismus mit eigenem Leben und eigener Tradition sein wird, sondern auch dazu in der Lage sein wird, sich durch eigenen Impuls fortzusetzen. Diese Musik kann ohne anzuhalten Jahrtausende spielen, so wie die Schildkröte Millionen Jahre in der Vergangenheit überdauert hat; und vielleicht erst, wenn die Schildkröte noch einmal genauso viele Jahre überdauert haben wird wie all die Schildkröten in der Vergangenheit, wird sie schlafen und von der nächsten Ordnung Schildkröten träumen können, die noch kommen werden, und von Tigern aus alter Zeit mit schwarzem Fell und von Vorzeichen des 189/98 Wirbelwind in der Lost Ancestral Lake Region; nur dass jetzt, da unsere Spezies so viel Zeit hatte, Musik zu hören, die so lange gedauert hat, weil wir gerade aus einer langen, stillen Periode kommen und uns noch daran erinnern, wie lange Töne dauern können, und erst jetzt wieder zivilisiert genug werden, um Töne kontinuierlich hören zu wollen. Es wird einfacher werden, wenn wir uns weiter in diese Periode des Klangs hineinbegeben.

Wir werden uns stärker mit Klang verbunden fühlen. Wir werden in der Lage sein, exakt die richtigen Töne in jedem Traumzimmer, Spielzimmer und Arbeitszimmer zu haben und die innewohnenden Proportionen nachvollziehen können, die durch ein Bauwerk (vgl. frühere architektonische Musik) oder Dream House (heilige Stätte usw.) schwingen, in das Vortragende, Schüler und Zuhörer vielleicht sogar von weit her zu Besuch kommen oder in dem sie lange Perioden der Dreamtime erleben und dabei die alterslosen Quotienten der Schildkröte in den Bildteppich der Ewigen Musik weben.
(Aus dem Programmheft von 1964, Copyright © La Monte Young 1968)

International bekannt wurden Sound and Light Environments von La Monte Young und Marian Zazeela unter anderem durch die Ausstellung La Beauté in Avignon 2000, das Festival MaerzMusik in Berlin 2002, die Ausstellung Living Theatre in Neapel 2002, die Ausstellung Sons et Lumières im Centre Pompidou Paris 2004, die Biennale de l'art contemporain in Lyon 2005 und die Ausstellung The Third Mind – American Artists Contemplate Asia, 1860-1989 im Guggenheim Museum New York 2009 oder See This Sound – Versprechungen von Bild und Ton im Lentos Kunstmuseum Linz 2009/10.

[Auszüge eines Texts der Künstler. Copyright © La Monte Young und Marian Zazeela 2009]

Anmerkungen zu The Well-Tuned Piano

La Monte Young

Stimmen ist eine Funktion der Zeit. Da durch das Stimmen eines Intervalls eine Relation zweier Frequenzen in der Zeit hergestellt wird, verhält sich der Grad der Präzision proportional zu der Dauer der Analyse, sprich, zu der Dauer des Stimmungsvorgangs. Folglich ist es notwendig, diese Frequenzen über längere Zeiträume hinweg aufrechtzuerhalten oder zu wiederholen, wenn ein höherer Standard der Präzision angestrebt wird. Die Tatsache, dass diese Information kein allgemein verbreitetes Wissen unter Musikern ist, mag ein Grund dafür sein, dass sich in der Musik nur wenige Beispiele – siehe Organum, Pedalpunkt und Bourdon – für lang gehaltene Töne finden lassen. Andererseits wissen Astronomen seit geraumer Zeit, dass sich bei einer viele Jahre in Anspruch nehmenden Messung oder eines Vergleichs zweier Umläufe [eines Planeten oder Sterns] der Grad der Präzision der Messung verhalten wird.

(Aus dem Booklet zum Album The Well-Tuned Piano, Seite 7)

Die Präzision der Stimmung von The Well-Tuned Piano ist sehr hoch und keinesfalls in ein paar wenigen Tagen zu erreichen. Am besten ist es, die Stimmung über lange Zeiträume hinweg zu entwickeln, mindestens aber über ein paar Wochen hinweg. Denn jedes Mal, wenn das Klavier bewegt wird, können feine Nuancen der Stimmung verloren gehen. Mir war klar, dass man die Stimmung bis zu einem Grad perfektionieren könnte, der alles bisher Erreichte übertreffen würde, wenn ich einen permanenten Standplatz für das Klavier mit geeigneter Raumtemperatur und Raumfeuchtigkeit zur Verfügung hätte. Die Art und Qualität meines Spiels ist proportional abhängig von der Qualität der Stimmung. Ist die Stimmung von großer Feinheit, schlägt sich das auch in der Aufführung nieder.

Die Technik meines Klavierspiels hat sich im Grunde aus meiner Fingerfertigkeit im Umgang mit dem Saxophon entwickelt, das ich seit meinem siebten Lebensjahr spiele. In der Highschool hatte ich dann mit Harmonieübungen auf dem Klavier meiner Eltern begonnen und auch Blues gespielt. Anschließend erhielt ich ungefähr zwei Jahre formalen Klavierunterricht. Zusätzlich studierte ich Kontrapunkt bei zwei großartigen Pianisten: Bei Schönbergs Schüler Leonard Stein, bei dem ich auch Komposition lernte, und bei dem renommierten Musikwissenschaftler Dr. Robert Stevenson, der mich ebenfalls in Harmonielehre unterrichtete. Die Möglichkeit, von diesen beiden großartigen Lehrmeistern zu lernen, verfeinerte zweifellos meine Sensibilität für das Instrument. In den Jahren 1962 bis 1964 hatte ich eine Technik entwickelt, auf dem Sopransaxophon extrem schnelle Permutationen und Kombinationen von bestimmten Tongruppen zu spielen und so den Eindruck eines gehaltenen Akkords zu erzeugen, obwohl dieses Instrument nicht dafür gebaut war. Diese "Akkorde" umfassten oft ein äußerst breites Spektrum des Instruments, ganz im Gegensatz zu der polyphonen Technik, mit der normalerweise nur ein paar wenige Töne eines wesentlich engeren Spektrums gehalten werden. Ich begann schließlich, meine Spielweise aus extrem schnellen Kombinationen und Permutationen von Tönen auf meine Aufführungen von The Well-Tuned Piano zu übertragen.

Da 1975 die Möglichkeit bestand, das Klavier bei den für dieses Jahr geplanten Aufführungen bereits einen Monat zuvor an Ort und Stelle zur Verfügung zu haben, gelang es mir, die Stimmung über den zwei Monate dauernden Zeitraum, in dem sich Konzerte und Stimmungsperioden abwechselten, bis zu einem bis dahin unbekanntem Grad zu vervollkommen. Als Ergebnis dieser sorgfältigen Stimmung meiner harmonisch in Bezug stehenden Intervalle und mittels spezieller Fingertechniken, die ich speziell dafür entwickelt hatte, kamen eine Reihe beachtlicher Aufführungen zustande. Als ich einige längere Abschnitte aus sehr schnellen Permutationen und Kombinationen bestimmter Gruppen von Tönen spielte, war es tatsächlich möglich, den resultierenden Klang einiger Tongruppen zu hören. Zusätzliche Schwebungen pulsierten als Klangwolken über dem Klavier und erfüllten den gesamten Raum bei der periodischen Energieakkumulation während der besonders langen Passagen. An diesem Punkt wurde mir bewusst, dass ich ein Phänomen erzeugt hatte, was meines Wissens nach bisher keinem anderen Musiker gelungen war. Das heißt,

meine Finger synchronisierten die Rhythmen der Klavierhämmer mit den Rhythmen der akustischen Pulse auf eine Weise, dass daraus ein Resonanzsystem entstand. In diesem System der Resonanzen werden die von den Rhythmen der Klavierhämmer erzeugten Pulse zur Verstärkung der Pulse der resultierenden Töne synchronisiert, die ihrerseits wieder die Frequenz des Anschlags bestimmen. Und als Folge dieses Phänomens, sprich, dieses Systems der Resonanzen, war es möglich, zum ersten Mal in der Musikgeschichte (und ohne elektronische Unterstützung) eine kontrollierte, tatsächlich wahrnehmbare, akustische Synchronisation von Tonanschlag und daraus resultierendem Klang darzubieten.

(Auszug aus dem Booklet zur DVD Edition, Copyright © La Monte Young 2001)

The Magic Opening Chord

La Monte Young

Zeit und Periodizität stehen als Resonanzschleife in Beziehung zueinander. Das heißt, Zeit kann nur vor dem Hintergrund periodischer Ereignisse gemessen werden. Auch unsere Arbeit existiert in der Zeit, und wir benützen Zeit oft als ein Medium unserer Klang- und Licht-Environments. Deshalb sollte die Video-Installation von The Well-Tuned Piano in The Magenta Lights unbedingt zusammen mit The Magic Opening Chord als gehaltenes [sustained], elektronisch erzeugtes, periodisches, zusammengesetztes Klangwellenform-Environment präsentiert werden. Parallel dazu sind [...] Lichtskulpturen von Marian Zazeela zu sehen.

Beim Betreten der Galerie im Regenbogenstadl hört man im [...] vorderen Raum zunächst den Klang des Opening Chord. Schlendert der Besucher dann in diesem Raum umher und geht schließlich auf den hinteren Raum mit der Lichtinstallation von Marian Zazeela zu, sind allmählich auch Klänge aus dem Magic Chord wahrzunehmen, die diesem Raum entströmen und sich an einer bestimmten Stelle zwischen den beiden Ausstellungsräumen mit dem Opening Chord vereinen. Dieses Wandern vom Opening Chord zur Schnittstelle mit dem Magic Chord führt zu dem Klangerlebnis des Magic Opening Chord. Genau das passiert auch bei der Aufführung von The Well-Tuned Piano. Die Aufführung beginnt mit dem Opening Chord und geht schrittweise in den Magic Chord über, wobei sich die unterschiedlichen Komponenten und verschiedenen Intervalle dieser beiden Akkorde zu überraschenden Verknüpfungen vereinen, bis schließlich allein der Magic Chord zu hören ist.

Diesem Klangerlebnis entspricht es, wenn man in den hinteren Raum mit den Lichtskulpturen Marian Zazeelas geht und sich damit im Herzen des Magic Chord befindet. Und noch während man sich innerhalb dieses Raumes bewegt, hört man bereits wieder den Klang des Opening Chord. Begibt man sich dann an bestimmte Stellen im Raum, erfährt man den vollen Klang des Magic Opening Chord als eine Art Wechselgesang, so, als würde er von den Wänden einer hohen Kathedrale zurückgeworfen werden.

Die Wirkung dieser zwei Akkorde in den beiden Räumen wird dadurch verstärkt, dass das elektronisch erzeugte Klangwellenform-Environment aus Sinuswellen besteht, wobei jede Frequenz nur eine Komponente besitzt. Werden diese Sinuswellen in einem geschlossenen Raum kontinuierlich gehalten – wie es bei meiner Musik der Fall ist – entstehen stehende Wellen, und jede Frequenz findet ihre Stellen stärkster Resonanz im Raum, um dazwischen zu schwingen. Deshalb entsprechen jeder Frequenz bestimmte Punkte im Raum – ihre Noten und „Anti-Noten“ – wo der Klang mal lauter, mal leiser und an manchen Stellen auch gar nicht mehr hörbar ist, obwohl er bereits einen Meter daneben schon wieder in voller Lautstärke ertönt. Die Punkte im Raum, an denen die niedrigen Frequenzen laut zu hören sind, liegen etliche Schritte auseinander, wohingegen bereits ein Drehen des Kopfes genügt, um die höheren Frequenzen wahrzunehmen. Weil von diesen Sinuswellen-Environments eine Wellenform erzeugt wird, die periodisch ist, sind sie Beispiele für einen speziellen Aspekt jener Resonanzschleife von Zeit und Periodizität.

Marian Zazeela

Meiner Ansicht nach bringt diese Installation, die wir hier im Regenbogenstadl geschaffen haben, auf einzigartige Weise die Beziehung unserer beider Werke zum Ausdruck. Von jeder einzelnen Stelle der Raum-Installation aus und mit jedem neuen Blickwinkel erfährt man eine neue Perspektive, die wiederum in Beziehung zur Gesamtheit des Ereignisses steht. Und darüber hinaus bedingen die Sinuswellen auch ganz bestimmte Bewegungen. Diese individuellen Bewegungen der Zuschauer im Raum erschaffen wiederum individuelle Melodien aus der Kombination von Tonhöhen aus dem Magic Chord und dem Opening Chord. Aber die Beziehung zwischen unseren Werken umfasst noch eine weitere Dimension. Zwischen der Art, wie man meine Lichtskulpturen begehrt, und den Möglichkeiten der Erfahrung dieser Sinuswellen im Raum gibt es nämlich Parallelen, das heißt: Mit der jeweiligen Position verändert sich auch der Bezug. Steht man perfekt symmetrisch zentrisch vor einer Skulptur, bekommt man ein bestimmtes Licht- und Farbenspiel zu sehen. Macht man dann nur einen Schritt zur Seite, verändern sich Umriss und Farbe der Skulptur. Oder man befindet sich an einer bestimmten Stelle und blickt in den anderen Raum hinüber, dann erscheint dieser umrahmt von der Farbe des Raumes, in dem man sich gerade befindet. Ich freue mich deshalb sehr, dass diese Installation dem Publikum wieder zugänglich ist, noch dazu in einer Kombination, in der wir sie noch niemals zuvor präsentiert haben.

La Monte Young

... auch die Vorstellungskraft kann in dieser neuen, aus speziellen Periodizitätsreihen geformten Welt auf Reisen gehen und sich zu diesem speziellen Kosmos aufschwingen. Eine Fortführung des Dream House im Regenbogenstadl ist deshalb besonders wichtig, weil Installationen dieser Art diese Reisen in musikalisches Neuland und neue Bewusstseinszustände, beziehungsweise neue vibrierende Klangerfahrungen überhaupt erst ermöglichen. Vibration und Klang können als Modell für die Schwingungen der Struktur des Universums dienen. Und mit Hilfe eines entsprechend wohlkonstruierten Modells kann man den Prozess der Bewegung hinein in die Welten einer universellen Struktur studieren und besser verstehen.

(Auszug aus der Transkription des Video-Statements
der Künstler zur Eröffnung des Polling Dream House.
Copyright © La Monte Young and Marian Zazeela 2002.)

Zur Entstehung des Raga

1955/56 studierte La Monte Young (geb. 1935) in Los Angeles bei Leonard Stein, dem vormaligen Assistenten Schönbergs, Komposition und Kontrapunkt. Damals hörte er zufällig im Radio indische Musik. Es handelte sich dabei um eine der ersten Schallplatten, die von dieser Musik in den USA erschienen waren. Young setzte sich kurz entschlossen ins Auto und fand im größten Plattenladen Downtown L.A. tatsächlich ein Exemplar. Seit dieser Zeit ließ ihn indische Musik nicht mehr los. In den 1960er Jahren erfuhr er von dem berühmten indischen Sänger Pandit Pran Nath, der 1970 schließlich auf Einladung von Young, Marian Zazeela, Terry Riley und anderen amerikanischen Künstlern in die USA kam und sich dauerhaft dort niederließ. La Monte Young und Marian Zazeela wurden seine Schüler und spielten bis zu seinem Tod 1996 unzählige Konzerte mit ihm. Die Komposition „09 III 21 PM NYC“ Raga Sundara von La Monte Young ist in über 8-jähriger Übungs- und Aufführungspraxis zum Meisterwerk gereift. Nicht nur Komposition und Improvisation sondern auch die Live-Audio- und Videoaufnahme wurden in technischer und künstlerischer Hinsicht kontinuierlich weiter entwickelt. Mit den beiden Konzerten im Guggenheim Museum New York – im Dream House Sound and Light Environment, das für die Ausstellung „The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989“, eingerichtet wurde – fand das Werk eines Komponisten, „an dem sich auch in Zukunft andere Musiker aller Genres messen werden“ (aus der Laudatio des American Music Center anlässlich der Übergabe einer Auszeichnung an La Monte Young seinen Höhepunkt.

Der nordindische Raga

Der Raga stellt ein grundlegendes Melodiemodell in der klassischen indischen Musik dar. In der nordindischen Tradition werden Ragas unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten, Jahreszeiten und Stimmungen zugeordnet. Der Aufbau des Raga folgt genauen Regeln, es müssen zwischen fünf und zwölf Tonhöhen gespielt werden, die Noten sind in aufsteigenden und absteigenden Melodien angeordnet, einige Töne werden stärker betont als andere, so dass eine modale Hierarchie entsteht. Es gibt eine immense Vielzahl von Ragas, doch ein Musiker führt immer nur eine begrenzte Anzahl auf, wobei über das Ausgangsmaterial von wenigen Minuten bis zu über einer Stunde improvisiert werden kann. Im ersten Teil des Raga, dem Alap, werden die Töne langsam und meditativ eingeführt, in den weiteren Teilen um einen Rhythmus ergänzt, der sich im Tempo steigert, schließlich setzten die Trommeln (Tablas) ein, dann folgen Kompositionen mit bestimmten Rhythmen, die sich ebenfalls in der Intensität steigern.

La Monte Young schreibt über den Einführungsteil des Raga: „Der Alap aus der nordindischen klassischen Musik war vielleicht einer der wichtigsten Einflüsse auf meine kompositorische Arbeit. Diese unvergleichliche Art der Musik, die langsame Einführung der Töne des Raga, ist völlig ohne durchzuzählendes Metrum. Der Alap ist wahrscheinlich die größte Inspirationsquelle für meine Arbeit mit lang gehaltenen Tönen. Pandit Pran Nath pflegte zu sagen: „Alap ist der Inbegriff des Raga. Wenn der drut [das schnellere Tempo] einsetzt, ist der Raga eigentlich vollendet.“

Das Piano, wie kein anderes Instrument mit der Moderne verwoben, kommt mit La Monte Young zum Ursprung zurück. Er stimmt es rein, nach dem Grundsatz der Pythagoräer. Jeder Ton seines Klaviers ist ein ganzzahliges Vielfaches eines (gedachten und unhörbaren) tiefen E \flat . Young geht damit zurück auf die Musik der Antike bis zur Renaissance – und damit zur Musik, die auch in den Klöstern gepflegt wurde. Für die Pythagoräer war alles Zahl, Zahlenverhältnis, Proportion. Die zweieinhalbtausend Jahre alte Überlieferung zeigt eine Tonskala aus einfachen Zahlenverhältnissen 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5. Diese Skala wurde im Laufe der Zeiten modulationsfähig gemacht, doch damit blieb die Reinheit der Zahlenverhältnisse auf der Strecke. Heute ist diese nur bei der Oktav (1 : 2) gewahrt.

Der Satz des Pythagoras ist heute selbstverständliches Bildungsgut. Eine seiner Anwendungen ist und war die Konstruktion von genauen rechten Winkeln in großem Maßstab. Wo immer diese verwendet wurden – die Spur führt von Griechenland nach Ägypten und ins Zweistromland – war auch das Vergleichen von Zahlenverhältnissen bekannt, Grundlage aller Wissenschaft von der Natur. Jegliche Gestaltung hat mit Verhältnissen zu tun. Seit Plato im Atlantis-Mythos die Problematik der Terz (das Verhältnis 4 : 5 bzw. 5 : 6) aufwies, versuchen Gelehrte in seinem Gefolge nach einer Alternative, so z. B. auch Galileo Galilei. La Monte Young hat dies in seiner Skala für sein Well-Tuned Piano geschafft. Er benutzt beispielsweise das Verhältnis 7 : 4, das in der Antike schon als „schön“ bezeichnet wurde, das aber weder in die europäische noch in kaum eine ethnische Skala Eingang gefunden hat. Die Skala, die er für The Well-Tuned Piano komponierte, verzichtet also auf die 5 und setzt sich nur aus Intervallen zusammen, die sich mit den Zahlen 2, 3 und 7 beschreiben lassen. Die Zahl 7 schreibt unseren Lebensrhythmus. Sie weist auf die 28tägige Mondphase, die jeglicher lebenden Zelle aus der Erde eingeschrieben ist. Es ist also der ewige Tanz von Erde und Mond, der sich in der 7 offenbart, vor dem kosmischen Hintergrund mit dem Siebengestirn.

Das Piano von La Monte Young ist in der höchstmöglichen Genauigkeit gestimmt. Das Stimmen dauert einige Wochen, das Piano darf nicht bewegt werden, die Temperatur und Feuchte der Luft wird in diesem Zeitraum konstant gehalten. Wozu dieser Aufwand? Jeder singuläre Ton enthält schon die ganze Skala, da die Obertöne mitschwingen. Und diese Obertöne sind das zwei-, drei-, vierfache usw. der Grundschwingung. Die moderne Skala ist im Sinne reiner Zahlenverhältnisse ungenau und enthält damit divergierende Obertonreihen. Nur die Reine Stimmung ermöglicht auch lang gehaltene Töne.

Young lässt die Saiten schwingen, kein Dämpfen bricht die Bewegung ab. Er nutzt aus, dass beim Anschlag einer Taste andere Saiten als die angeschlagenen mitschwingen: die Oktave 1:2, die Quint 2:3, usw. Und diese haben selbst wieder erregende Wirkung. Er spielt repetitive Muster aus nur wenigen Tönen und eine Klangwolke breitet sich über dem Piano aus. Sind nun die Anschläge des Pianisten synchron zum Puls des resultierenden Klangs aller angeregten Saiten, so breitet sich ohne großen Kraftaufwand die Klangwolke im ganzen Raum aus. Pianist, Instrument und Raum – mit allen Zuhörern – bilden eine schwingende Einheit.

Als vor hundert Jahren die Physik feststellen musste, dass ihr herkömmliches Weltbild nicht mehr zur Weltbeschreibung taugte, schwand damit die Vorstellung von „fester Materie“. Stattdessen lies sich alles als Welle, Schwingung und Bewegung beschreiben. In der Tat lässt sich sowohl Licht als auch Klang in seiner jeweiligen Schwingungsnatur begreifen.

„Wir sind leider gewöhnt, die Künste in der Vereinzelung zu genießen: Wahnsinn der Gemäldegalerie und des Konzertsaals. Die absoluten Künste sind eine traurige moderne Unart. Es fällt alles auseinander. Es gibt keine Organisationen, die die Künste als Kunst zusammen pflegen, d.h. also die Gebiete, wo die Künste zusammengehen.“ (Friedrich Nietzsche, Nachlassfragmente 1869, 1[45]).

Im Dream House von La Monte Young und Marian Zazeela haben die Künste wieder zusammengefunden. Der Pulsschlag des Kosmos als zoon politicon ist wieder spürbar.

Temperierung und Reine Stimmung im Vergleich Uli Schägger

Im Museo Vaticano in Rom ist das Raffael-Fresco „Die Schule von Athen“. Darauf Raffaels Interpretation: Leonardo da Vinci als Plato, Michelangelo als Aristoteles etc. Im Vordergrund links findet sich Pythagoras, dem der reale La Monte Young nicht unähnlich sieht. Ihm wird eifrig über die Schulter geschaut, ganz wie dem realen La Monte. Ein Junge hält ihm eine Tafel, die das Grundprinzip der Stimmung zeigt: Grundton, Quart, Quint, Oktav. Dieses Prinzip blieb über Jahrtausende gewahrt, eben bis zur „gleichschwebenden Temperatur“, denn sogar barocke Temperaturen hielten teilweise daran fest. Über die weitere Unterteilung herrschte niemals Einigkeit – in der Antike waren reine Terzklänge weniger gebräuchlich, während sie im Mittelalter immer beliebter wurden. Der Begriff Stimmung ist unlösbar mit den pythagoräischen Prinzipien also mit ganzzahligen Verhältnissen verbunden. Der Begriff Temperierung bzw. Temperatur kennzeichnet eben die Abweichung vom Prinzip der Stimmung, also von der „Reinheit“.

Ich schildere einen Stimmungsvorgang: Will ich z. B. zwei Saiten auf die selbe Tonhöhe stimmen, schlage ich beide Saiten gleichzeitig an und drehe solange am Wirbel der einen Saite bis ich keine Schwebungen „beats“ mehr höre. Sind jetzt beide Saiten „rein“ gestimmt? Eher nicht! — Warum? Wenn ich zwei Saiten anschlage, ist die Dauer dieses Klangereignisses im Regelfall kaum länger als 10 Sekunden. Wenn nun die Schwebungsfrequenz 1/11 Hz beträgt, so bedeutet das, dass die „beats“ alle 11 Sekunden auftreten. Bei einer Tondauer von 10 Sekunden sind sie nicht zu hören. Auch deswegen spricht La Monte Young von der Stimmung als einer Funktion der Zeit. Das bedeutet, dass durch geeignete Maßnahmen die Tondauer zu verlängern ist, um langsame „beats“ zu eliminieren. Liese man sich zum Stimmen und Klingen Zeit, so fiele die „Unreinheit“ auf. Für den ultra-präzisen Hardware-Synthesizer, den David Rayna für La Monte Young konstruiert hat, und der auch im Regenbogenstadl verwendet wird, gilt, dass mögliche „beats“ einen Mindestabstand von mehreren Stunden haben. Temperatur und „schnelle“ Musik gehen also Hand in Hand. Bis zur Renaissance war kein Bedarf für Temperatur. Der Wandel zur Temperatur war keineswegs gleichzeitig und gleichförmig. Es gibt vom 16. Jhd. an immer zahlreichere Varianten der Temperatur. Seit dem 19. Jhd. hat sich die „gleichschwebende temperierte Stimmung“ oder „gleichschwebende Temperatur“ durchgesetzt und die historischen Temperaturen verdrängt (wobei es selbstverständlich Ausnahmen gibt).

Was ist der grundsätzliche Unterschied?

Wenn ich zwei natürliche Zahlen ins Verhältnis zueinander setze – statt „ins Verhältnis setzen“ sagt man auch „Quotient bilden“ – ist der Wert des Quotienten immer rational d. h. entweder eine endliche Dezimalzahl oder eine unendliche periodische Dezimalzahl:

$1/2 = 0,5$	endliche Zahl
$2/3 = 0,6666666666666666...$	unendlich periodische Zahl
$3/4 = 0,75$	endliche Zahl
$17/18 = 0,9444444444444444...$	unendlich periodische Zahl

Das Bauplan der „gleichschwebenden Temperatur“ ist einfach, jeweils zwei aufeinanderfolgende Töne einer 12stufigen Skala stehen im gleichen Verhältnis:

$c/c\# = c\#/d = d/d\# = d\#/e = e/f = f/f\# = f\#/g = g/g\# = g\#/a = a/a\# = a\#/h = h/c'$

und gleichzeitig $c/c' = 1/2$ (Oktave)

Dies führt zur Gleichung $x^{12} = 2$

Diese Gleichung hat die Lösung $x =$ zwölfte Wurzel aus 2

oder als Dezimalzahl $x = 1.0594630943\ 5929526456\ 1825294946\ 3417007792\dots$

Das sind nur die ersten Stellen dieser Wurzel, denn sie ist irrational d. h. nichtendlich und nichtperiodisch, also prinzipiell ungeeignet, periodische Vorgänge wie Klänge abzubilden. Der Antike in ihrem Denken in Proportionen und Verhältnissen war eine solche Zahl nicht vorstellbar. Eine auf „gleichschwebender Temperatur“ basierende Musik ist – wenn sie nicht nur aus dem Grundton und seinen Oktavierungen bestehen soll – beschränkt auf kurze Tondauern – deswegen verschwanden nach 1800 die „drone“-Instrumente (in Randbereichen haben u. a. Dudelsack und Drehleier überlebt). In diesem Sinn ist auch Terry Rileys Diktum von der hektischen westlichen Musik zu verstehen.

La Monte Young und Marian Zazeela haben in mehrfacher Hinsicht philosophische Begriffsarbeit geleistet, vor allem beim Sound and Light Environment. In gewisser Hinsicht ist ein Dream House eine Zeitinstallation, wobei die Zeit in einem konkreten Raum in Licht- und Klangwellen „gemessen“ wird. Dabei ist der Raum das Element in dem sich Klang und Licht realisieren. Die „ewiggleichen Quotienten der Schildkröte“ sind der Ausdruck der Natur des Einen im Sinne Platons. Diese Einheit (die Obertonreihe bezieht sich immer auf die Eins) konstituiert Welt im umfassenden Sinn.