

Reverse Transkriptionen

SELBSTlaut: Auf dem Weg zu einem materialistischen musikalischen Ausdruck

von Ming Tsao

„Wie viel Prozent Ihrer Komposition stammen von Arnold Schönberg und wie viel Prozent von Ming Tsao?“ Diese Frage wurde mir neulich nach der Uraufführung meiner „Triode Variations“ gestellt, die Schönbergs Orchestervariationen auf radikale Weise umschreiben. An dieser Frage fällt mir auf, wie sehr die zeitgenössische Musik immer noch darauf aus ist, romantische Empfindungen – authentische Stimme, persönliche Klangwelt, ursprüngliches Material – mit den für den Spätkapitalismus typischen Vermarktungsstrategien zu vereinen, etwa Markennamen und Labels, die als „das Neue XY“ (setzen Sie Beliebiges ein) erscheinen.

Wer heute die großen Neue-Musik-Festivals besucht, findet sich im Korsett eines kapitalistischen Realismus wieder, für den Musik nichts anderes zu bedeuten scheint als Spektakel, Ruhm, Unterhaltung, Loyalität, Tradition und die trügerische Vorstellung einer „Wahlfreiheit“, bei der für jeden etwas dabei ist. Eine solche Verknüpfung der freien Marktwirtschaft mit den Gewohnheiten eines abgedroschenen Humanismus, der sowohl das Spektakel als auch das bequeme Zuhören erreichen will, schafft die Illusion eines demokratischen Spielfelds, das in Wirklichkeit jedoch dessen genaues Gegenteil ist. Denn die Belohnungen von Festivals, Preisen und Karrieren dienen nur der Selbstbestätigung und werden so hegemonial, dass marginalisierte Stimmen kaum Chancen haben, jemals ins Zentrum vorzudringen.

Meine Bedenken gegenüber diesem kapitalistischen Realismus, der heute in der zeitgenössischen Musik tonangebend ist, bestehen darin, dass dieser das subjektive „Ich“ privilegiert, das oft durch Begehren, Appetit, Habgier und all die anderen Eigenschaften einer humanistischen Orientierung geprägt ist. Ich glaube, dass der Prozess des Komponierens dazu dient, uns die Welt um uns herum näherzubringen: durch eine Auffassung von Handeln und Fühlen, die nicht eindeutig mit der persönlichen Stimme einer Komponistin identifiziert wird. Die Trennung der kompositorischen Arbeit von den Intentionen des Komponisten ist unerlässlich, um das wertzuschätzen, was durch die Komposition selbst entdeckt und erfunden wird. Dies bedeutet, dass der Komposition ein spezifischer Diskurs-Charakter und die Fähigkeit eigen ist, mit der natürlichen Kerbung und dem Rhythmus ihrer Sprache zu experimentieren. Das zeigt sich immer dann, wenn Klänge in ihrer zeitlichen Entfaltung zusammengefügt werden.

Komponieren bedeutet, verschiedene Materialien, die durch ihre Nähe zueinander elektrisiert werden, in einem kompositorischen Raum zusammenzubringen und

diese Energien dialektisch, im Sinne einer produktiven Begegnung, mit ihren widersprüchlichen Substanzen zu konfrontieren, eine Begegnung, die offen und experimentell ist und nicht im Dienst einer bestimmten Idee, eines Konzepts oder eines Ziels steht. In meiner täglichen Praxis dominiert kein einzelner Aspekt meines Materials über den anderen, sondern es handelt sich um die dialektische Enthüllung einer möglichen Wahrheit, die als innerer Widerstand stets ihr Gegenteil in sich trägt. Dazu kann das Austarieren präziser Berechnungen gehören, die im Zusammenhang mit rhythmischen und metrischen Rastern angewandt werden, oder dass eine beliebige Anzahl von Entscheidungen in jedem Moment Zufallsverfahren unterworfen wird. Spannungen zwischen dem schöpferischen Streben nach Ordnung und demerspüren chaotischer und zersetzender Aspekte des musikalischen Materials können die tägliche Erfahrung des Komponierens für etwas Ungreifbares öffnen, das instrumentalem Denken widersteht.

Komposition hat mit Geologie und sedimentierten Schichten des musikalischen Ausdrucks zu tun. Komponisten sollten die Beziehung der Musik zur Sprache untersuchen, um jene rhetorischen Tropen aufzubrechen, die in der Kultur der heutigen, immer noch von romantischen Gefühlen bestimmten „Neuen Musik“ so weit verbreitet sind. Musik kann die Wiedererkennungsfähigkeit des Hörers nicht durch ungewöhnliche Klänge oder Klangstrukturen herausfordern, sondern durch eine Komplikation ihrer Sprache, welche die „textuellen“ Qualitäten der Musik herausstellt: Phrasierung und Syntax, einschließlich der tonalen Muster von Kadenz, Spannung und Entspannung, Rhythmus und Metrum, sowie die zu erwartenden hierarchischen Bedingungen, unter denen diese Qualitäten auftreten. Eine wirklich radikale musikalische Sprache besteht ja gerade in einer Auflösung der Hierarchie der musikalisch-syntaktischen Struktur, so dass das Hören unter diesen veränderten Umständen zu einer neuen Erfahrung wird.

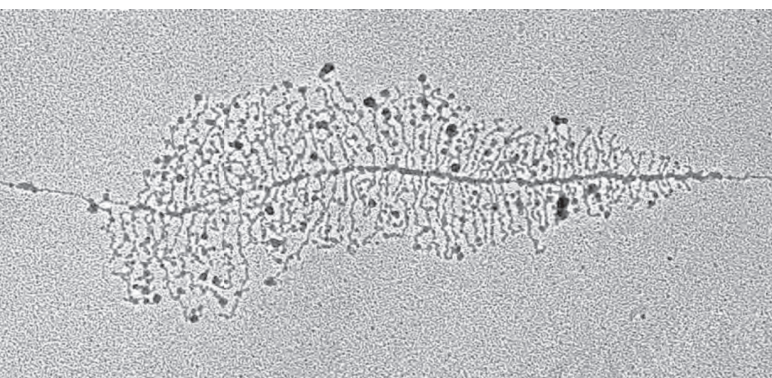
Der Ursprung der Komposition liegt in ihrer Beziehung zum gesprochenen oder gesungenen Text (wie beispielsweise in den Rhythmen und Intonationen der frühen griechischen und chinesischen Musik). Das zugrundeliegende Prinzip der Komposition ist jedoch in der Mathematik zu verorten, wie es sich in der „musica speculativa“ des Mittelalters äußert. Die Sprache der Mathematik kann in der Musik eine grundlegendere Ontologie zum Vorschein bringen, in welcher der Ausdruck die Fähigkeit besitzt, einen Lyrismus jenseits der Subjektivität des begehrenden „Ich“ zu erreichen. Eine solche Erkenntnis

kann dann eintreten, wenn die „textuellen“ Aspekte der Musik aufgebrochen und beschädigt werden und zwischen der Komposition und der allgemeinen Weltordnung allmählich Risse entstehen.

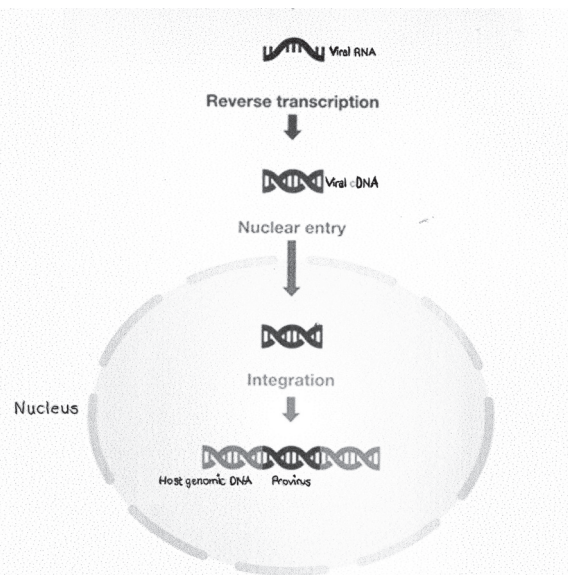
Die Musik hat mit der Dichtung grundlegende Parameter von Rhythmus und Metrum gemeinsam, die inneren Druck auf ein musikalisches Material ausüben können. Takt und Rhythmus sind unentbehrlich, wenn es darum geht, die „textuellen“ Aspekte der Musik zu durchbrechen, indem sie auf aggressive Weise unregelmäßig werden, um damit die Syntax zu quälen und eine Verdichtung der Energie zu erzeugen. Indem ein intensiver Druck auf die Klänge ausgeübt wird, werden die sinnlichen Qualitäten der Musik durch ihre Materialität und nicht durch die Sprache ihrer Ausdrucksabsicht erfahrbar.

Eine solche Musik kann als „schwierig“ erlebt werden, denn bei einer materialistischen Musik findet die Schwierigkeit des Hörens ihre Entsprechung im „Widerstand“ des Hörers. Doch der Widerstand bekräftigt die ontologische Priorität der Außenwelt, ihre widersprüchliche und dynamische Materialität, die sowohl expressives Verlangen als auch konzeptuelles Denken übersteigt. Die Schwierigkeit des Zuhörens hängt mit dem Komplexitätspotential der Musik zusammen, welches die menschliche Vorstellungskraft übersteigen kann.

Ein großer Teil meines Materials entstammt der Transkription anderer Musikstücke mittels einer Methode, die von Biologen als Reverse Transkription bezeichnet wurde. Transkriptionen sind das Ergebnis des zentralen Dogmas der Molekularbiologie – das Modell des „unidirektionalen Datenflusses“ von DNA auf RNA –, das durch das Phänomen der Reversen Transkription (von RNA zurück auf DNA) in Frage gestellt wurde. Das *Rauschen* im Kommunikationskanal wird dabei Teil der Nachricht, und Viren breiten sich aus. Die Reverse Transkription macht es möglich, dass ein Rauschen im Transkriptionsprozess das musikalische Material kontaminiert, das heißt, dessen ursprüngliche Musiksprache infiziert und damit einen Prozess der Entkopplung des Ausdrucks von der Absicht einleitet.



Das horizontale lineare Molekül ist rDNA, die Verzweigungen sind rRNA-Moleküle, die gerade umgeschrieben werden.

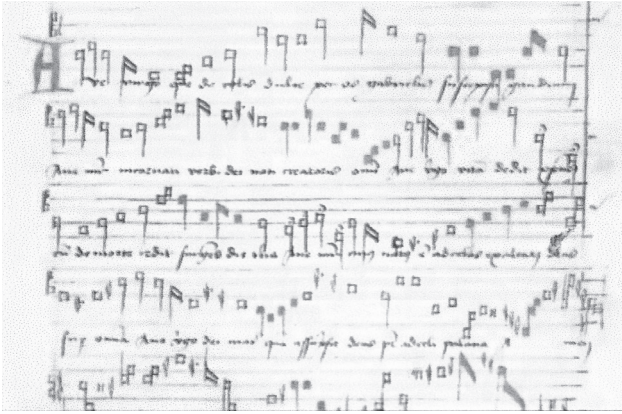


Die virale RNA wird in DNA umgeschrieben und in das DNA-Genom des Wirts integriert.

„Triode Variations“

Als Primärtext für die Komposition verwende ich in der Regel ein vorhandenes Werk, zum Beispiel Schönbergs Variationen. Dieser Text wird destabilisiert, indem er über ein rhythmisches und metrisches Raster, das aus einer anderen Quelle stammt – wie J. H. Prynnes Gedicht „Triodes“ –, zurückübersetzt wird. Dadurch wird die Topologie des gestischen Materials strukturell aus seiner Gestaltungsabsicht abgeleitet, wodurch Druck auf die Klänge ausgeübt wird, da sie nicht mehr mit ihrer ursprünglichen Ausdrucksabsicht in Einklang stehen. Während dieses Prozesses bildet sich das Geräusch wie ein Virus heraus: durch eine Überhöhung der instrumentalen Aktionen, die bereits in Schönbergs Komposition latent vorhanden sind (wie *col legno battuto*, extremer Bogendruck, Überblasen und Luftgeräusche, Multiphonics), die dann mit Zitaten aus weiteren musikalischen Quellen vermischt werden, so dass Materialien mit einer radikal unterschiedlichen Aura miteinander verwoben werden.

Ich übersetze verschiedene musikalische Quellen, die außerhalb meines musikalischen Bewusstseins liegen und deren Sprache sich grundlegend von meinen eigenen Vorstellungen unterscheidet. Die plötzliche Anspielung auf Materialien aus anderen Zeiten durch Reverse Transkription erzwingt Skalenverschiebungen, die jedes Gefühl der persönlichen, unvermittelten Wahrnehmung, in der man stilistische Kontinuität und die Vertrautheit einer auktorialen Stimme erwartet, sofort unterbrechen. Diese Wahrnehmungsverschiebungen bewirken, dass eine Subjektposition, an der sich der Hörer orientieren kann, instabil und unvollständig erscheint. Somit stellen sie eine Herausforderung für das humanistische Paradigma dar, demzufolge Subjektpositionen notwendig sind, damit der Hörer sich angesprochen fühlt.



Guillaume Dufay, „Missa Se la face ay pale“ (zirka 1450)

8. Tenor crecit in duplo

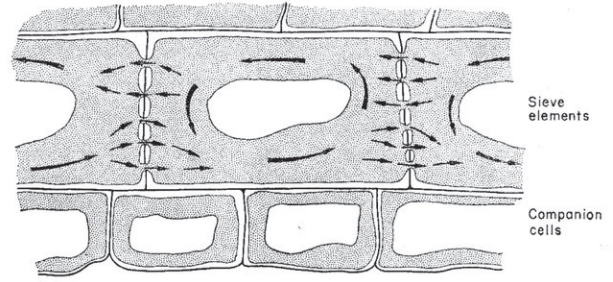


Ming Tsao, „Das wassergewordene Kanonbuch“ (2016–2017) für sechs Stimmen, Reverse Transkription der Dufay-Passage, Copyright 2017 Edition Peters, Frankfurt.

Meine Musik entsteht aus den Eventualitäten, die auftreten, wenn viele Schichten musikalischer Quellen im kontrapunktischen Satz zurückübersetzt werden, so dass die Klänge beginnen, ihr Innenleben zu entwickeln und sich von meiner Ausdrucksabsicht als Komponist zu lösen. Diese organischen Netzwerke können einen anderen Sinn für Sprache entwickeln, der sich der Beziehungen und Verbindungen von Klängen bewusst ist, bevor sie in das Wirken der Ausdrucksabsicht einfließen (siehe Abbildung rechts oben). Ich versuche, außerhalb der Sprache des musikalischen Ausdrucks zu stehen, um deren Korruptionen zu verstehen und aus diesen Korruptionen einen temporären, praktikablen Sinn zu gewinnen. Auf diese Weise arbeiten meine Kompositionen gegen die Idee einer auktorialen Stimme, die etwas ausdrücken will, und wirken eher wie Palimpseste, in denen viele Ausdrucksformen ihre Spuren hinterlassen und zur Aura des Werks etwas beitragen, das außerhalb des Denkens einzelner Komponierender liegt.

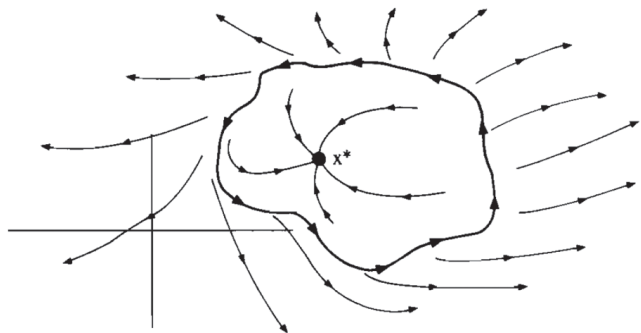
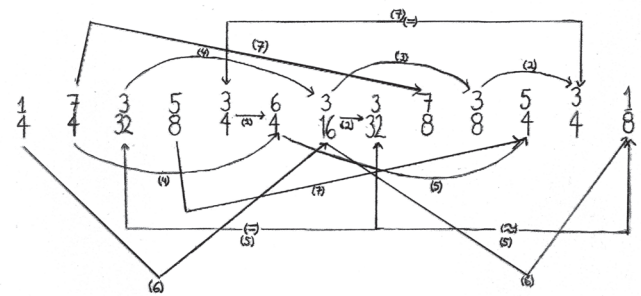
Durch Reverse Transkription können die dialektischen Qualitäten der Musik zur Geltung gebracht werden. Elektrizität als Energie kann auf vielen verschiedenen Ebenen durch die Anziehung und Abstoßung ihrer Ladungen ge-

→ Cyclosis (protoplasmic streaming)
 → Active transport (secretion)



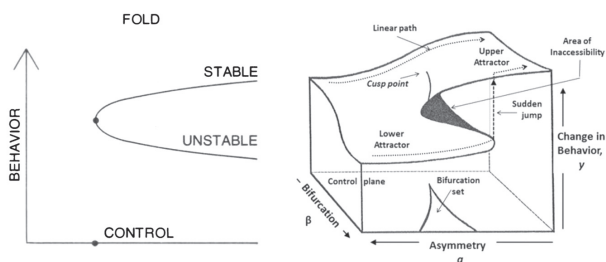
Ein anderer Sinn von Sprache: zelluläre Kommunikation bei Pflanzen, wobei die Pfeile die Bewegung von Protoplasma zwischen den einzelnen Zellen anzeigen.

steuert werden. Metrum und Rhythmus in der Musik können ein Raster schaffen, das den Wechsel zwischen kurzen und langen Takt, konvergierenden und divergierenden rhythmischen Impulsen betont, so dass „Attraktoren“ als werkimmanente Ansammlung von Kräften und eine Topologie der Möglichkeiten entstehen kann. Man kann empfänglich werden für die Energie, die den vielfältigen „Kraftlinien“ eines Attraktors innewohnt, wobei jede Linie ihre eigene Richtung vorgibt, so dass sich für den Hörer potentiell neue Wahrnehmungsräume öffnen können. Eine für diese Texturen und Formalismen der Vielfalt einsethende Polyphonie widersetzt sich der Konzeptualisierung durch die Hörenden, denn sie zwingt diese dazu, dialektisch zu denken, indem sie die Empfindungen nicht nach vorherigen Systemen ordnen. Dies ist ein authentischer Weg, um Freiheit in der Hörerfahrung zu erreichen.



Eine Topologie der Möglichkeiten: der Bereich der Anziehung um einen festen Punkt $X = 3/32$ im oben gezeigten Taktschema.

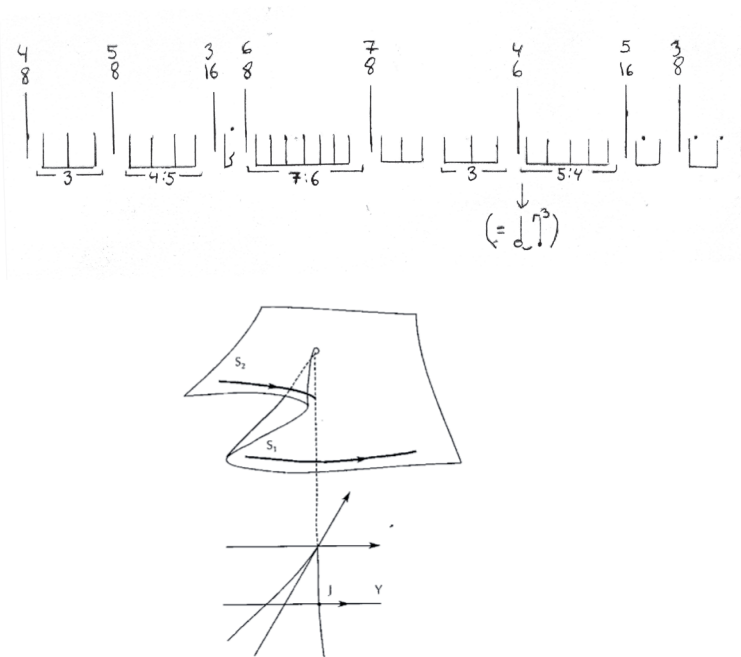
Beim Komponieren mit Reversen Transkriptionen, die sich aus verschiedenen musikalischen Quellen speisen, überlagern sich plötzliche Verschiebungen und Veränderungen, die eine inhärente Widersprüchlichkeit des Materials in Form von divergierenden und sogar entgegengesetzten Kraftlinien zum Vorschein bringen. Kraftlinien können die nach vorn gerichtete Projektion multipler, mehrdeutiger und sogar widersprüchlicher Perspektiven fördern. Solche paradoxen Perspektiven können in der Katastrophentheorie durch das Konzept der multiplen Attraktoren dargestellt werden, die aus dem transkribierten musikalischen Material Zonen der Konvergenz und Divergenz erzeugen. In diesen Zonen wird die Stabilität des Materials als expressive Geste untergraben, indem entgegengesetzte Elemente in seine Struktur eingeführt werden. Ich verwende oft „irrationale Takte“ (wobei der Nenner kein Exponent von der Zahl Zwei ist), kurze Takte, polyrhythmische Gruppierungen oder plötzliche Tempowechsel als lokale „Katastrophen“, um das ständige Abrutschen dessen, was sich sicher anfühlte, zu verdeutlichen und eine kritische Stellung zwischen stabilen und instabilen Formen des musikalischen Ausdrucks zu beziehen. Eine solche in die Gesten eingebaute Instabilität verhindert, dass der musikalische Ausdruck einen konsistenten Sinn für Ich-Deklamation oder eine stabile Subjektivposition aufweist, bei der Orientierung und Perspektive beibehalten werden können.



Katastrophentheorie als ein Modell des musikalischen Ausdrucks, bei dem musikalische Formen oder Gesten plötzlich zwischen stabilem und instabilem Zustand wechseln können.

Die Verwendung von irrationalen Taktlängen, deren Nenner nicht als Potenzen von Zwei ausgedrückt werden können (wie $3/10$ oder $5/24$), sowie von kurzen Takten, deren Nenner sich von den benachbarten Takten unterscheidet, sind nützlich als lokale Dissonanzen, die Verwerfungen und Risse innerhalb des textuellen Bereichs der Musik öffnen. Eine Folge von proportionalen Takten kann ein morphogenetisches Feld erzeugen – als strukturierte rhythmische Energie, bei der kurze Takte als Attraktoren dienen –, das Energie in sein Zentrum zieht. Indem die Nenner aufeinanderfolgender Takte unterschiedlich gehalten werden (zum Beispiel 16, 8, 32), wird verhindert, dass die Interpreten die Takte zu einem größeren Gruppierungsmuster zusammenfassen, in dem eine Subjektivposition zu Ausdruckszwecken eingenommen werden kann. Das Auftreten von irrationalen Takten in

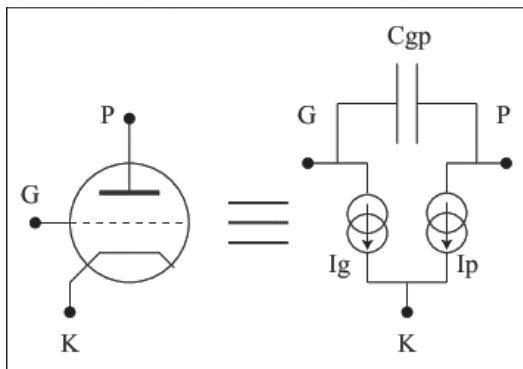
der Mitte jeder Sequenz stellt eine zeitliche Diskontinuität dar, die einen katastrophalen Sprung im Ausdrucksfluss der Musik verursachen kann. Durch die Projektion des transkribierten musikalischen Materials auf ein destabilisierendes rhythmisches und metrisches Raster wird eine Subjektivposition, von der aus ein deklaratives „Ich“ konstituiert werden kann, erschwert, da die diskontinuierlichen Übergänge jeden Versuch des Hörers vereiteln, sich Verbindungen und Beziehungen einzuprägen, die für die Schaffung einer Perspektive zentral sind.



Der irrationale $4/6$ -Takt wirkt hier wie ein diskontinuierlicher Sprung von einem gestischen Zustand S_1 zu einem anderen S_2 , der das rhythmische Raster im Hinblick auf klare, expressive musikalische Absichten instabil werden lässt.

In den „Triode Variations“ übersetze ich Schönbergs Variationen in den Kontext elektronischer Trioden, wobei die Übertragung von drei gleichzeitigen Signalen beeinflusst wird: Takt, Rhythmus und Tempo. Eine solche Übertragung von drei gleichzeitigen Signalen prägt die Aufnahmefähigkeit der Musik. Plötzliche Spannungsänderungen werden auf kleine Fragmente (ein oder zwei Takte) von Schönbergs Originalmaterial angewendet, so dass elektrischer Stromfluss, Widerstand und Interferenz auf jeder Ebene der Variationsstruktur auftreten. Der elektronische Schaltkreis einer Triode sorgt dafür, dass Schönbergs Musik gelegentlich erkennbar wird, leitet sie aber auch um und verbindet sie mit größeren Zusammenhängen, die eher weit davon entfernt sind. Ich verwende das Gedicht „Triodes“ von Prynne und erzeuge die Metrik, Rhythmik und das Tempo meines Stücks durch seine syllabische Struktur sowie durch die Zeilenumbrüche und die Weite des Textezugs. Als allgemeines Verfahren bestimmt die Anzahl der Silben in jeder Zeile den Zähler des Takts (3, 4, 5, 6, 7, 11 ...), Akzente, Betonungen, Pausen und Interpunktion bestimmen in

jeder Zeile die polyrhythmische Gruppierung innerhalb jedes Takts (7:9, 3:4, 5:6 ...), und die Einrückung jeder Zeile bestimmt das Tempo (wobei weiteres Einrücken ein schnelleres Tempo bedeutet). Der Nenner eines Takts wird oft durch den Wurf eines Würfels zufällig bestimmt, welcher entweder die Länge (lang/kurz durch die Werte 4, 8, 16, 32) oder die Irrationalität (5, 10, 12, 7 ...) betont, um lokale Katastrophen und Attraktoren innerhalb des metrischen Schemas zu erzeugen.



Schaltplan für eine Triode

The scores read like this: word ranking
 under the Sentences Act gives a choice
 of tempers, arbiter's freedom to set out
 where the deepest shadows shall fall.
 With blood on their hands is a terror attack
 on the Jewish state, Antrim west bank,
 lemon Kurds. Don't waver, in order
 to renounce the use of arms
 it is necessary to have weapons to hand
 and in hand, preferably
 bloodied beyond a doubt. The men
 who would use them must be free
 credibly to do so if not to do
 just that is to be a free choice.
 The crime of the rational script permits a script
 of crime in time to calibrate the forces
 of pent-up sentence: word by word.

J. H. Prynne, Auszug aus „Triodes“ (1999).

Manche Entscheidungen werden per Würfelwurf getroffen, um sie von meinen eigenen Wünschen zu trennen.

VARIATIONEN FÜR ORCHESTER

Aufführungsrecht vorbehalten
 droits d'exécution réservés

INTRODUKTION ARNOLD SCHOENBERG Op 31
 Mäßig, ruhig $\text{♩} = 60$ ($\text{♩} = 120$) poco rit.

Die Komplexität dieser Schaltungsübertragung versetzt die „vertraute“ Welt von Schönbergs Musik in ungewisse und unsichere Bereiche. Ich erreiche diese Übertragung, indem ich den musikalischen Ausdruck durch transkribierte Formen und Gesten – in diesem Fall Schönbergs Variationen – auf ein rhythmisches Raster verlagere, das durch ständige und unvorhersehbare Takt- und Tempoveränderungen instabil wird. Gegen dieses Raster können die transkribierten Materialien niemals einen zentralen Punkt für bewusst klare Ausdrucksformen und Deklamationen (ein stabiles „Ich“) finden, zumal das Tempo nie über mehr als ein oder zwei Takte der Musik konstant bleibt.

Die Idee von Trioden als Treffpunkt verschiedener Spannungs- und Interferenzebenen ruft in meiner Arbeit auch Anklänge an Gérard Griseys „Quatre chants pour franchir le seuil“ hervor, die zu verstehen geben, dass die kurzen Musikfragmente nie ausreichen, um wirklich weiterzumachen, ein Netz aus Assoziationen zu spinnen, um ein Argument oder eine Sichtweise zu formulieren. Manchmal bietet es nur eine Schwelle zwischen der Vorstellung des Festhaltens an dem Ort, an dem die Kraft all dieser musikalischen Gesten nicht ignoriert werden kann, und Bereichen, wo diese Gesten nicht fixiert, festgelegt und zwecks Unmittelbarkeit des Ausdrucks verwendet werden können. Durch eine solche Schwelle beginnen diese Gesten, sich gegenseitig zu untergraben, um die Möglichkeit einer neuen Form des musikalischen Ausdrucks zu schaffen, in der die „Sprechstimme als Zeichen der Subjektivität von Natur aus komplex und offen für andere Ausdrucksformen ist, welche die Abhängigkeit der lyrischen Qualitäten der Musik von einem humanistischen Paradigma in Frage stellen.



III - D'après Erinna

Gérard Grisey, „Quatre chants pour franchir le seuil“ (1997–98)
 Song III – „La mort de la voix“, © G. Ricordi & Co., Berlin
 Reverse Transkription von Schönbergs Variationen durch
 Griseys „La mort de la voix“ in überlagertem Kontrapunkt.

Triode Variations

Copyright 2021 Edition Peters, Frankfurt

„Refuse Collection“

Das für achtzehn Musiker geschriebene Stück transkribiert Schönbergs „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ über die rhythmische und metrische Struktur von Prynnes Gedicht „Refuse Collection“ (2004). Unter dem Druck des Gedichts arbeitet meine Komposition gegen Schönbergs Originalmusik, indem sie einen Virus injiziert, der die kommunikative und lyrische Stimmung der Musik stört. In der Biologie integriert sich das Virus in das Genom der Wirtszelle, repliziert sich mit ihr, bleibt aber inaktiv, bis die geeigneten Bedingungen für seine Reaktivierung eintreten. In meiner Reversen Transkription entstehen diese Bedingungen durch die rhythmische und metrische Gewalt, die der Musik durch Prynnes Gedicht angetan wird. Diese virale Infektion von Schönbergs expressionistischer Musiksprache unter rhythmischen und metrischen Kompositionsbedingungen bildet die Grundlage für mein Werk.

Auf der nächsten Seite ist die syllabische Struktur der ersten Strophe von Prynnes Gedicht und die sich daraus ergebende metrische Ausgangsstruktur für „Refuse Collection“ zu sehen. Additionszeichen (+) zeigen kleine Pausen an, die auf Interpunktion mit gelegentlichen Umgruppierungen beruhen und so zu überschaubaren metrischen Längen führen (wie $8 = 4 + 4$).

Takte in eckigen Klammern sind zusätzliche Takte, die nicht zur Silbenzählung der Gedichtzeile gehören, sondern die ich aus zeitlichen Gründen später hinzugefügt habe. Die Silbenzählung bestimmt im Allgemeinen den Zähler eines jeden Takts und nur gelegentlich den Nenner. Der Nenner wird im Allgemeinen frei gewählt, so dass der Musiker nur den jeweiligen Takt zählt. So kommt es nur selten vor, dass sich die Fortsetzung eines Takts über zwei oder mehr Takte erstreckt, zum Beispiel ein Vierteltakt gefolgt von einem Dreivierteltakt. In einem solchen Kontext wird der Nenner geändert, um einen Tempowechsel zu bewirken, zum Beispiel 4/4 gefolgt von 3/5. Wenn der Nenner für zwei oder mehr aufeinanderfolgende Takte derselbe ist, wird der Zähler so angepasst, dass weitere globale Gruppierungen vermieden werden. Zum Beispiel könnte 3/16 gefolgt von 5/16 leicht zu 8/16 oder 4/8 umgruppiert werden. Wenn der Nenner nicht geändert wird, wird ein anderer Takt zwischen die beiden eingefügt, zum Beispiel 3/16, 4/16, 5/16, um eine allgemeinere metrische Gruppierung unmöglich zu machen. Diese Veränderungen zwingen den Musiker, ständig zu zählen und sich völlig auf den Takt zu konzentrieren, um zu verhindern, dass sich globalere Perspektiven auf den Rhythmus der Musik als Subjektposition herausbilden, in der sich die Konzentration des Musikers entspannen könnte. Die formale Struktur des Gedichts unterbricht die Struktur von Schönbergs Musik

To a light led sole in pit of, this by slap-up barter of an arm rest cap, on stirrup trade in crawled to many bodies, uncounted. Talon up crude oil-for-food, incarnadine incarcerate, get foremost a track rocket, rapacious in heavy investment insert tool this way up. This way can it will you they took to fast immediate satisfaction or slather, new slave run the chain store enlisted, posture writhing what they just want we'll box tick that, nim nim. Camshot spoilers strap to high stakes head to the ground elated detonator like a bear dancing stripped canny sex romp, webbing taint. Confess sell out the self input, yes rape yes village gunship by apache rotor capital genital grant a seed trial take a nap a twin.

auf unvorhersehbare Weise und verhindert dadurch klare Spannungs-/Entspannungsbeziehungen, die die Rhythmen und den Atem von Schönbergs Ausdruckssprache nachahmen. Das Ergebnis ist eine materialistische, klaren Subjektpositionen sich verweigernde Musik, deren musikalischer Ausdruck durch die erste Person des deklarativen „Ich“ psychologisiert wird.

Silbenzählung pro Zeile	Resultierender Takt
8 + 4 = (4 + 4) + 4	4/4, 4/10, 4/3
7 + 5	7/20, [11/16], 5/10, [5/4]
6 + 3 + 3	6/5, 3/16, [6/3], 3/5
4 + 8 + 1 = 4 + (4 + 4) + 1	4/12, 4/5, 4/4, 1/3
6 + 6	6/8, 6/8
9 + 2	9/20, 2/5, [4/4]
14 = 7 * 2	7/12
5 + 6	5/3, [5/16], 6/4
3 + 8	6/5 (doubling 3 and omitting 8)
4 + 2 + 4 = 6 + 4	6/5, 4/12
11	11/16
12 = 3 * 4	3/4
2 + 3 + 5	2/3, 3/7, 5/8
3 + 8 = 3 + (4 * 2)	3/12, 4/5
16 = 4 * 4	4/5
5	5/16

Das Vorkommen der irrationalen Takte führt zu ständigen Tempo- und Taktwechseln, welche die Vorwärtsbewegung des musikalischen Diskurses unterbrechen oder ablenken, indem sie diese Bewegung unterbrechen, bevor sie zu Ende geführt werden kann. Solche Brüche in der Kontinuität des Diskurses zwingen uns ein Bewusstsein für das musikalische Sprachmedium auf (Gesten, Phrasierung, Beziehungen zwischen Vorangegangenen und Nachfolgendem), indem sie das Gefühl von Vollständigkeit und Kadenz verwehren. Wie in Prynnes Gedicht, in dem die systematischen Abstände zwischen den Versen nie mit den syntaktischen Einschnitten übereinstimmen, sind die Zusammenhänge zwischen den erkennbaren Teilen der musikalischen Phrasen und Gesten schwer zu erfassen. Meine Reverse Transkription von Schönbergs Musik besteht aus ihrer Vermischung mit anderen Zitaten aus verschiedenen Quellen, die oft anonym unter der Oberfläche des Werks arbeiten und dazu beitragen, die lyrischen Intentionen von Schönbergs Komposition zu stören, so dass innerhalb des musikalischen Diskurses keine konsistente Subjektposition aufrechterhalten wird und jegliche Gesten, Phrasierungen und Kadenzen, die ein klares emotionales Begehren oder psychologische Zustände in der Musik darstellen, verweigert werden. Mein Ziel ist es, den musikalischen Ausdruck durch etwas zu ersetzen, das von individuellem Begehren und Subjektivität losgelöst ist: durch einen Ausdruck, der materialistisch ist.

Das rhythmische Raster für meine „Refuse Collection“ ist aus dem Versmaß des Gedichts abgeleitet. Das folgende Beispiel zeigt die zusammengesetzte rhythmische Skizze für die ersten vier Takte in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien:

Begleitungs- musik zu einer Lichtspielszene

(Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe)

Aufführungsrecht
vorbehalten

Accompaniment to
a cinematographic scene
(threatening danger, fear, catastrophe)

Accompagnement d'une
scène cinématographique
(danger menaçant, peur, catastrophe)

Arnold Schönberg, op. 34

LANGSAM (♩=60) poco rit..... a tempo poco rit..... a tempo

1. u. 2. Klarinette
1. u. 2. Horn
1. u. 2. Trompete
Posaune
Klavier
Schlagwerk
1. Geige
2. Geige
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Stages of derivation

1. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{10}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{20}$ (4+3)

2. (line of force) 4 → 5 → 6 → 7

3. 8 → 9 → 10 → 11

4. 16 8 8 8

5. 13 5 6 7

6. 13 5 9 4

7. 13 5 9 3

Violin I & Cello, Bass, Violin II, Piano, Contrabass, Violin I, Flute

Rhythmische Skizze für die ersten vier Takte meiner „Refuse Collection“ auf der Grundlage der ersten Viersilbenzählung in Prynnes Gedicht „Refuse Collection“.

Refuse Collection

The score is in C

Ming Tsao
2017

Indem ich den musikalischen Ausdruck von seinem traditionellen humanistischen Paradigma abkopple, hoffe ich, den Hörer zu sensibilisieren, damit er sich unserer Geschichte, unserer Umwelt und der organischen Verbindung der Musik mit der Welt und der Natur bewusster werden kann. Das Ziel ist nicht, Ausdruck zu vermeiden oder ihn hinter nicht-traditionellen Materialien wie Geräuschen oder Elektronik zu verstecken, sondern die materielle Grundlage des musikalischen Ausdrucks zu enthüllen, sobald das musikalische Material von seinen ursprünglichen Ausdrucksabsichten losgelöst ist. Reverse Transkriptionen ermöglichen mir, verschiedene Musiken aus ihrer ursprünglichen Kopplung mit Subjektivität, Absicht, Begehren und Ausdruck zu lösen und dadurch zu versuchen, sie einer Psychologie der Interpretation zu entziehen. Meine eigene Rolle als Komponist sehe ich nicht in den transkribierten Materialien, die aus fremden Quellen stammen, sondern in ihren Beziehungen und darin, wie diese ungeheure Menge an Unterschieden mit einer Polyphonie kontrapunktiert wird, welche die Annehmlichkeit klarer Subjektpositionen (die das Hören lenken) hinter sich lässt. Ohne diese Anker kann Musik den Hörer offener beteiligen, ohne dass er dabei die potentielle Komplexität der Hörerfahrung verliert. Ein materialistischer musikalischer Ausdruck bringt den Hörer näher an die Komplexität der ihn umgebenden Welt, so dass sie ihre Position nicht in der Welt ansetzt, sondern aus der Welt heraus versteht.

Wie viel Prozent der „Triode Variations“ stammen von Arnold Schönberg und wie viel Prozent von Ming Tsao? Das hängt davon ab, was man unter Komposition versteht.

← Reverse Transkription der ersten vier Takte von Schönbergs Begleitmusik unter Verwendung der letzten Ableitungsstufe aus dem oben gezeigten rhythmischen Raster.

Copyright 2017 Edition Peters, Frankfurt