

Samstag, 14. März 2009, 20.30
Kunstraum Walcheturm, Kanonengasse 20, 8004 Zürich

Clarence Barlow 1973-1999

1981 (1981) für Klaviertrio

Fantasia quasi una sonata (con mantra di Stockhausen)
(1973) für Klavier solo

Les ciseaux de Tom Johnson (1998) für Klaviertrio

Des nus descendant une échelle (aus: Vier identische Stücke, 1995)
für Klavier solo

Verhältnisse (1974) für Klaviertrio

...or a cherish'd beard... (1999) für Klaviertrio

Ives Ensemble:

John Snijders (Klavier)

Josje ter Haar (Violine)

Job ter Haar (Violoncello)

Eintrittspreise: 25.- / 15.- (ermässigt)
freier Eintritt für Mitglieder der ignm

Die ignm Zürich wird unterstützt von Stadt und Kanton Zürich.

Die «schillernde Figur» in der Komponistenszene - es wäre ein abgegriffenes Clichée, gäbe es nicht Clarence Barlow, der sich diesen Titel auf sperrigste Art und Weise verdient. 1945 im indischen Kalkutta geboren, wird er in Wikipedia etwas hilflos als «internationaler Komponist» bezeichnet. Und wirklich: er figuriert als Klarenz Bahrlo oder Clarens Baarlo, er wirkte und wirkt in Köln, Den Haag und seit kurzem im kalifornischen Santa Barbara, seine musikalischen Arbeitsgebiete reichen vom Programmieren altertümlicher Gerätschaften wie Disklavier und Atari bis zum (richtigen!) Klavierkonzert, vom Erstellen abenteuerlicher Statistiken über mikrotonale Harmonik bis zur rauschhaft klangsinnlichen Umsetzung gesprochener deutscher Sätze in klassischer Ensembleinstrumentation. Seine Stücke können «Çoğluotobüsişletmesi» heissen, «Ludus ragalis» oder «Farting quietly in church» ...

Wie die Titel durchblicken lassen, verwendet Barlow für seine Stücke oft Modelle - musikalische aus europäischer oder indischer Tradition, aber auch statistische oder physikalisch-akustische - um dann, oft mittels computergestützter Verfremdungen, seinen höchst eigenständigen Tonfall zu finden.

Ein Portrait dieses in vieler Hinsicht aus der Reihe tanzenden Komponisten ist in der Schweiz seit langem überfällig. Das hochkarätige Ives Ensemble aus Amsterdam, das bei zahlreichen Gelegenheiten mit Barlow zusammengearbeitet hat, spielt Kompositionen für Klaviertrio und Klavier solo aus den Jahren 1973-1999.

Felix Profos

Klarenz Barlow wurde 1945 in die englischsprachige Minderheit in Kalkutta geboren, wo er zur Schule ging, Klavier- und Muiktheorieunterricht nahm, 1957 zu komponieren anfang, und 1965 ein naturwissenschaftliches Studium abschloss. Nach Tätigkeit als Dirigent und Musiktheoriedozent in Kalkutta übersiedelte er 1968 nach Köln, wo er bis 1973 Komposition und Elektronische Musik bei B. A. Zimmermann, V. Globokar, K. Stockhausen und H. U. Humpert studierte. Zusätzlich lernte er 1971-72 bei G. M. Koenig und S. Tempelaars am Institut für Sonologie an der Universität Utrecht. 1971 begann er, Computer als kompositorische Hilfe einzusetzen. Er initiierte den 1986 gegründeten e.V. GIMIK: Initiative Musik und Informatik Köln. 1982-94 war er ständiger Dozent für Computermusik bei den Darmstädter Ferienkursen, 1984-2005 Lehrbeauftragter für Computermusik an der Musikhochschule Köln. 1990-91 war er Gastprofessor für Komposition und Hörspiel an der Folkwang-Hochschule Essen und 1990-94 künstlerischer Leiter des Instituts für Sonologie in Den Haag, wo er dann 1994-2006 als Professor für Komposition und Sonologie wirkte. 2005-06 war er Gastprofessor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste in Porto. Seit 2006 ist er Corwin Professor und Leiter des Bereichs Komposition an der University of California in Santa Barbara, wo er heute lebt.

FANTASIA QUASI UNA SONATA CON «MANTRA» DI STOCKHAUSEN:

What Causes a Given Person at a Given Time and
Place to Write a Piece Like This

Three days after his sixteenth birthday, on the
30th December 1961, he sits down at the piano
and plays for the first time a few bars in G minor.
This and what follows pleases him and he decides to
develop it into a sonata. At this time, he constantly

gets to know and like music of ever-increasing harmonic complexity and wants to reproduce it through composition, which he does simply by incorporating these harmonic “discoveries” into the sonata as work on it goes along: stylistic discrepancies however keep getting so large, that he has to revise the piece a number of times. By mid-1964, by which time he has decided to transpose it to the “more complex” key of F sharp, he reaches such a high degree of chromaticism, that he is faced with a dilemma: he would either have to finish the piece as it is, or give it up altogether and let himself move on to a more atonal system. Much as he would like to finish the piece, he opts for the latter, believing he would otherwise be writing in a style “no longer his own”. Any possibility of reversing this decision is ruled out later, in 1966, when he takes to using twelve-tone rows in his compositions: he develops a new feeling of writing music “of our time”, by which he means music containing the most original information available at the time and place, and which is – according to some unwritten law – to be commended. Total serialisation leads in 1970 to composition with chance numbers. At about this time, he begins to be of the opinion that every kind of music he has written as well as his evaluation of it is the inevitable result of the chance influences he has been exposed to, thus being more a symptom of his surroundings than a product of his own, and that the concept of intrinsic everlasting values is simply an illusion. Parallel to this development, he writes music

needing ever fewer compositional decisions, allowing chance and natural laws a freer hand, thereby relegating the composer’s traditional profusion of value-judgements to a position of lesser importance. The idea of music being able to tell the listener more about himself than about the composer seems to appeal to him. The result: regarding all the music we experience today as music of our time, and accepting as such even classical traditions still being used today for improvisation and composition in many places, he seems to wish not to deliberately limit his methods in general to any pre-fixed principle: he further prefers considering the relevance or importance of the phenomenon of originality from variable perspectives, since he feels that the outcome of a tradition of enforced originality is a behaviour more traditional than original. After all, he asks, which of our fantasies, even one we hold to be the most original, isn’t under the apparently globally unavoidable influence of tradition (symbolically speaking) almost a sonata? On the 18th October 1973 work is resumed on the old piece under these new perspectives and completed on the 3rd December; all the thematic material – with the notable exception of Stockhausen’s Mantra, to which the written entrance examination as well as a semester of his subsequent composition studies with Karlheinz Stockhausen had been devoted – dates practically unchanged from 1961–64. The final performance score was finished the night before this text was written, in other words, last night. (28 December 1973)

... or a cherish'd bard ...

wurde 1999 für die Pianistin Deborah Richards zum 50. Geburtstag geschrieben. Das Stück entspricht einem allmählichen Übergang von einer auf Ganzton-Transpositionen der Töne DEB basierenden, durch die Binärdarstellung¹ der Hexadezimalzahl² DEB rhythmisch gestalteten Partitur in eine andere, auf den Tönen AH und rhythmisch auf der Hexadezimalzahl A (H wird durch eine Pause dargestellt) basierende. Der Übergang findet in der Hocketus-Tradition statt, bei der sich die Töne zweier Stimmen rasch miteinander abwechseln: es ist immer entweder die „DEB“- oder die „AH“-Partitur zu hören (engl. „DEB“ OR „AH“), niemals beide zusammen, obwohl „DEB“ zu Beginn dominiert und „AH“ gegen Ende. Der Titel ist ein Anagramm des voll ausgeschriebenen Namens der Pianistin.

Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit war die Formierung der o.g. Ganzton³-Transpositionen zu je einem („DEB“ und „AH“) Grundstrang von unendlichem Tonhöhenumfang. Diese zwei Stränge überqueren alle vier Sekunden, zu Beginn eines jeden Taktes, die Tonhöhe d'; die 120 Takte symbolisieren der Reihe nach jeweils ein weiteres (zu wünschendes) Lebensjahr der Pianistin. Die zwei Alternativ-Partituren entstehen durch das gleichzeitige Erklängen einer Folge von sich allmählich richtenden Grundsträngen, wie in der Abbildung ersichtlich, wobei hier nur jeder 10. Strang gezeigt wird; die zunehmende Steilheit symbolisiert das Maß, in dem das Leben mit zunehmendem Alter vorbei zu rauschen scheint. Aus den so entstandenen, an sich tonhöhenmäßig unbegrenzten Partituren werden dann vom d' auswärts Töne durch einen auf jede der beiden Partituren gesetzten keilförmigen Tonhöhenfilter selektiert, dessen Breite in Halbtönen der Taktzahl (d.h. dem Lebensalter) gleicht – dies symbolisiert das wachsende Maß der im Laufe des Lebens errungenen Weisheit; Töne außerhalb des Filters fallen weg. In Takt 89 übersteigt der Notenumfang mit 89 Halbtönen den Umfang der Klaviatur, die zusätzlich zum Keilfilter auch Grenzen setzt (s. die zwei parallel laufenden Horizontallinien im Diagramm). Die Komposition ... or a cherish'd bard ... eignet sich wegen ihrer extremen rhythmischen Stringenz und Komplexität ausgezeichnet zur Wiedergabe auch durch ein Selbstspielklavier.

¹ Jede Zahl kann als Folge von Nullen und Einsen dargestellt werden; z.B. 0, 1, 2, 3, 4... als 0, 1, 10, 11, 100... In vorliegendem Fall handelt es sich um die Zahlen 13, 14 und 11 (s.u.), deren Binärdarstellungen 1101, 1110 und 1011 als Rhythmen verwendet wurden; die Einsen werden angeschlagen, die Nullen nicht.

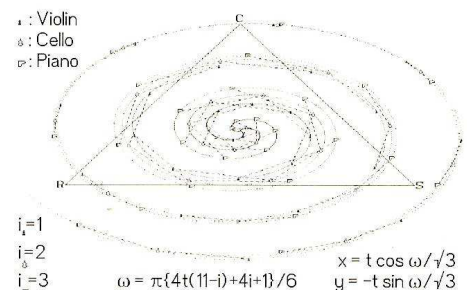
² Die Hexadezimalzahlen (von griechisch „hexa“=6 und lateinisch „decem“=10) sind Bestandteil eines Systems in der es 16 Ziffern (statt der üblichen 10) gibt; die zusätzlichen sechs werden durch die Buchstaben „A“ bis „F“ dargestellt, die den Wert 10 bis 15 haben. Daher haben die Buchstaben „D“, „E“ und „B“ den Wert 13, 14 und 11 (s.o.)

³ Der Tonhöhenabstand zwischen zwei Frequenzen, die im Verhältnis $1:\sqrt[2]{2}$ (ungefähr 8:9) zueinander liegen

1981 FOR PIANO TRIO (1981)

The music of each of the three instruments has been statistically derived from the corresponding parts of each of the following three piano trios: *La Chasse* in C (1788) by Muzio Clementi (in one movement), *Trio No. 2* in F (1847) by Robert Schumann (first movement) and *Trio* in A minor (1914) by Maurice Ravel (first movement). The pieces begin simultaneously and end forty seconds apart in the above order.

The following diagramme outlines the piece's compositional structure: The three instruments are shown as symbols in their individual spirals. At the start (in the middle of the diagramme) the three original trios are equally represented in the three parts (33%) – the distance of each instrument from the apices C (for Clementi), S (for Schumann) and R (for Ravel) is inversely proportional to the presence of the music of the corresponding composer.



Alle Texte von Clarence Barlow.
Quellen: CD-Booklets von „musica
Derivata“, hat[now]ART 126 und
„Klavierwerke von Klarenz Barlow“,
Cybele Records 960.308 (...or a
cherish'd bard...)