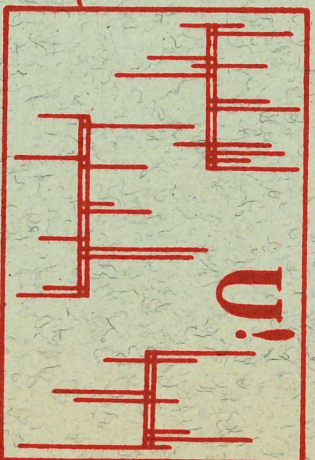
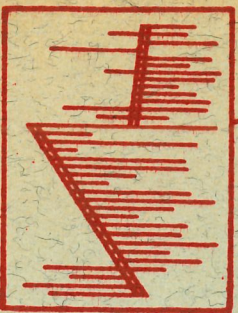
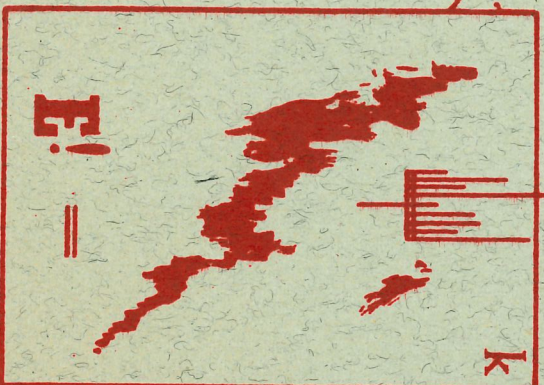
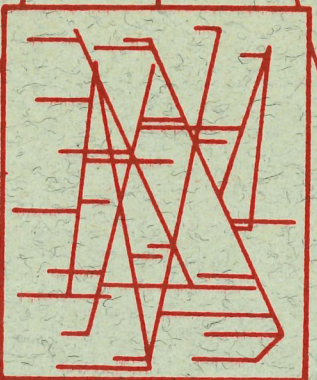


Holland Festival 1973



MW 2



Amsterdam - De Brakke Grond
dinsdag 3 juli 1973 - 20.30 uur

Den Haag - HOT theater
donderdag 5 juli 1973 - 20.30 uur

Amsterdam - Aula Stedelijk Museum
zaterdag 7 juli 1973 - 20.15 uur

Ensemble MW 2

o.l.v. Adam Kaczyński

Helena Łazarska	- sopraan
Krystyna Mietelska	- danseres
Barbara Swiatek	- fluit
Mikołaj Grabowski	- acteur
Adam Kaczyński	- piano
Andrzej Kierc	- acteur
Jerzy Klocek	- violoncel
Marek Mietelski	- piano

Programma 3 juli 1973

David Cope

Towers (1969)

uitvoerenden: Jerzy Klocek - violoncel
Adam Kaczyński - piano
Marek Mietelski - elektronisch orgel

Rob du Bois

Words (1966)

uitvoerenden: Helena Łazarska - sopraan
Barbara Swiatek - fluit
Adam Kaczyński - piano
Jerzy Klocek - violoncel

1934-

Roman Haubenstock-Ramati

Catch II (1968)

uitvoerenden: Adam Kaczyński - piano
Marek Mietelski - piano

1919-

Pauze

William Duckworth

Knight to King's Bishop Four (1968)

uitvoerenden: Krystyna Mietelska - danseres
Jerzy Klocek - gong

Louis Andriessen

Paintings (1962)

uitvoerenden: Barbara Swiatek - fluit, geprepara-
reerde fluit,
altfluit, bas-
fluit en piccolo
Adam Kaczyński - piano
(tape)

1939-

Bogusław Schäffer

Fragment (1968) *)

uitvoerenden: Mikołaj Grabowski - acteur
Andrzej Kierc - acteur
Jerzy Klocek - violoncel

1929-

TIS-MW 2 (1963) *)

uitvoerenden: Andrzej Kierc - acteur
Mikołaj Grabowski - mime
Krystyna Mietelska - danseres
Adam Kaczyński - piano
Marek Mietelski - piano
Helena Łazarska - sopraan
Barbara Swiatek - fluit
Jerzy Klocek - piano

*) speciaal geschreven voor het Ensemble MW 2

Programma 7 juli 1973

Bogusław

SCHAFERS INSTRUMENTAAL THEATER

uitgevoerd door: ENSEMBLE MW 2

m.m.v. Bruce Gray en Dick Paulis

BALLET *)
(1964)
danseres

AUDIENCE IV *)
(1964)
2e acteur

AUDIENCE IV *)
(1964)
1e acteur

HERAKLITIANA

(1970)
pianist-acteur
stereo tape

MODEL IV *)
(1963)
piano

MODEL II
(1957)
piano

LINEAR CONSTRUCTION
(1959)
piano

MESSAGE *)
(1965)
violoncel,
2 pianisten

FRAGMENT *)
(1968)
2 acteurs, violoncel

NEGATIVES
(1960)
fluit

SYNECTICS
(1970)
fluit, 2 acteurs

ARTICULATIONS
(1959)
piano

SONATINA
(1952)
piano

EXPRESSIVE ASPECTS *)
(1963)
sopraan, fluit

TIS-MW 2 *)
(1963)
acteur, mime, danseres,
2 piano's, sopraan,
fluit, violoncel

QUARTETT 2+2
(1965)
2 piano's,
2 uitvoerenden

QUARTETT SG
(1968)
4 uitvoerenden

ELECTRONIC MUSIC
(1964)

*) compositie, speciaal geschreven voor het Ensemble MW 2

TOELICHTING (in alfabetische volgorde)

Louis Andriessen: Paintings

Louis Andriessen werd in Utrecht geboren en studeerde compositie bij zijn vader, Hendrik Andriessen en later bij Kees van Baaren. Na het behalen van de compositieprijs van het Conservatorium studeerde hij verder bij Luciano Berio.

Over zijn compositie schrijft Louis Andriessen het volgende:

Paintings, het woord zegt het al, zijn tekeningen: zes voor fluit en zes voor piano. Het is een improvisatie-partituur. De 'grafische muziek', waarvan Paintings een der eerste Nederlandse voorbeelden was, was als stroming in de z.g. avantgarde-muziek een noodzakelijk fase in de ontwikkeling van de geïmproviseerde muziek. Tegenwoordig wordt er geïmproviseerd zonder dergelijke hulpmiddelen.

Paintings beleefde zijn eerste uitvoeringen bij de historisch enigszins onderschatte MFS-concerten in 1962, de locale pendant van Fluxus, zoals die georganiseerd werd door Peter Schat en Willem de Ridder, welke laatste later beroemd zou worden als uitvinder van Hitweek, Hoempla en Aloha. Paintings bleef echter hangen in het established concertbedrijf en werd in 1965 uitgegeven bij Moeck Verlag in Duitsland en voorzien van een onbegrijpelijk grondige toelichting van de (blok)fluitist Michael Vetter. (Louis Andriessen, mei 1973)

Rob du Bois: Words

Rob du Bois werd te Amsterdam geboren en genoot zijn muzikale opleiding bij Hans Sachs en T. Hart Wibbrig-de Graeff. Als componist is hij autodidact. Vanaf 1959 maakt hij deel uit van de componistengroep Gaudemus, waarvan hij thans nog bestuurslid is. In 1967 en 1969 werden composities van hem uitgevoerd o.a. op de Biennale in Zagreb, de Warschauer Herbst en tijdens het I.S.C.M.-festival in Praag. Het grootste deel van zijn werken is geschreven voor kleine ensembles met uitzondering van Le Concerto pour Hrisanide voor piano en orkest uit 1971.

Rob du Bois over Words:

Woorden, woorden, woorden.

Toen James Figg in 1719 het eerste wereldkampioenschap zwaargewicht won, was de eerste stap gezet op de weg naar de glorie van de smiling pugilist, van Cassius Marcellus Clay IV, de grote, de onvergelijkelijke, de grootste van allemaal.

Mohammed Ali werd wereldkampioen toen hij in 1964 van Sonny Liston won. Hij was net 21 jaar oud. Zijn pretenties stempelden hem in het oog van de normale televisiekiJKer tot een charlatan. Marianne Moore mag dan op de hoes van de CBS-plaat BPG 62274 CL 2093 in extase raken over de antwoorden die de jonge kampioen op allerlei stupide vragen weet te geven ('Have you ever been in love?' 'Not with anyone else. '), de leek denkt er anders over. En als Cassius dan ook nog meent een dichter te zijn heeft men aan de uitroep 'I am the greatest' voldoende houvast om hem naar de literaire mestvaalt te sturen. Much ado about Cassius: 'He knocks them all down in the round he'll call And that's why he's called the greatest of them all'.

Woorden, woorden, woorden.

Woorden geven vorm aan gedachten. Ook als die gedachten alleen maar woorden zijn. Woorden laten zich gebruiken voor ieder willekeurig doel. La Divina Commedia, de Bijbel, Mein Kampf. Ook als een componist een hymne aan zichzelf wil schrijven kan hij woorden gebruiken. Trouwens, noten zijn net woorden: Die Zauberflöte, Het hele zakie loopt in zijn nakie zegt ome Sjakie.

Noten, noten, noten.

Words werd in 1966 geschreven voor het ensemble van Ileana Melita.

Er zijn 6 delen:

1. Hymn to myself, op woorden van de componist;
2. Hymn to the World-championship Heavy-weight 1964, op woorden van Cassius

Marcellus Clay IV.

3. In a Morton Feldman Mood, een instrumentaal stukje voor violoncel en piano, een 'à la manière de', noten, noten, noten;
4. Opice of 850 Words, voor mezzosopraan en fluit (als men een computer de opdracht geeft om, beschikkend over 850 Engelse woorden en de grammatica van de Engelse taal, een gedichtje van zes regels te maken, is de diepgang van de woorden verzekerd: woorden, woorden, woorden);
5. Instrumental Scenes: de eerste voor fluit, violoncel en piano, de tweede voor fluit en violoncel (noten, noten, noten);
6. Another Choice (woorden van de componist) voor het gehele ensemble: mezzosopraan, fluit, violoncel en piano.
(Rob du Bois, 1973)

John Cage: Theatre Piece

John Cage werd in 1912 in Los Angeles geboren. Hij studeerde bij Arnold Schönberg. Zijn gehele carrière werd bepaald door zijn bezigheden als gangmaker en als pedagoog. Zijn composities voor 'prepared piano' uit 1938 bezorgden hem in 1949 een prijs van de National Academy of Arts and Letters. Zijn oeuvre omvat talrijke werken voor 'prepared piano', kamermuziekstukken en filmmuziek. Hij trad veelvuldig overal ter wereld op als interpretator van zijn eigen werken tezamen met de pianist David Tudor en de dansgroep van Merce Cunningham.

Theatre Piece. Er zijn partijen voor 1 tot 8 uitvoerenden (musici, dansers en zangers), die in hun geheel of gedeeltelijk uitgevoerd kunnen worden, in elke combinatie. De tijdsblokken waarbinnen bepaalde handelingen moeten plaatsvinden zijn aangegeven. Deze handelingen worden bepaald door een gamma van twintig zelfstandige naamwoorden en/of werkwoorden, uit te kiezen door de executant. Dit gamma verandert op gegeven punten, zodanig dat iedere partij uit een maximum van ongeveer 50 à 100 verschillende handelingen bestaat. Er worden oplossingen geboden voor het beantwoorden van vier vragen met betrekking tot de activiteiten binnen één tijdsblok. Het materiaal voor de compositie is ontleend aan 'Fontana Mix'.

David Cope: Towers.

David Cope is een vertegenwoordiger van de jonge Amerikaanse avantgarde. Hij studeerde bij J. Dahl en H. Stevens. Op het ogenblik is hij docent aan het Lutheran College en het Marymont College in Californië.

Towers uit 1968 is een compositie voor een vrij aantal uitvoerenden. De grafische onbepaaldheid ervan biedt een grote mate van vertolkingsvrijheid aan de uitvoerenden. De mate van intensiteit en spanning en de algemene aanduidingen voor de keuze van het materiaal zijn gegeven door de componist.

William Duckworth: Knight to King's Bishop Four

William Duckworth studeerde compositie aan de East Carolina University en aan de University of Illinois. Hij doceert nu compositie aan het Atlantic Christian College in Wilson, North Carolina. Zijn composities werden enige malen onderscheiden door diverse Amerikaanse universiteiten.

Knight to King's Bishop Four laat met zijn vierkante vlakken, hetzij leeg, hetzij voorzien van symbolische karakters, grote vrijheid aan de uitvoerenden wat betreft de algemene conceptie en interpretatie, maar schept wel de noodzaak om geluiden en gebaren te vinden, passen bij de voetnoten.

Roman Haubenstock-Ramati: Catch II

Roman Haubenstock-Ramati werd geboren in 1919 in Krakau. Hij studeerde muziek-wetenschappen, filosofie en compositie (bij A. Malawski en J. Koffler). Van 1947 tot 1950 stond hij aan het hoofd van de muziekafdeling van Radio Krakau, van 1950 tot 1956 was hij directeur van de Staatsmuziekbibliotheek en verder leraar aan de Muziekacademie van Tel Aviv. Terugggekeerd in Europa in 1957 werkte hij aanvankelijk bij de Studio de Musique Concrète in Parijs en daarna bij Universal Edition in Wenen. Hij doceerde op de zomercursussen Nieuwe Muziek in Darmstadt, aan de Muziekacademie van Stockholm, bij de Stichting Gaudeamus in Bilthoven en aan het Instituto di Tella in Buenos Aires. Momenteel wijdt hij zich uitsluitend aan het componeren.

Catch II. Een nieuwe notatie voor het onderzoek naar geluidsmogelijkheden van het toetsenbord en de binnenzijde van piano's, en een ingewikkelde en dikwijls in meerdere lagen geconstrueerde behandeling van de afzonderlijke instrumenten bieden de vertolkers enerzijds de kans tot een creatieve ontwikkeling van de inventie, anderzijds bergen zij ook het gevaar in zich van herhaling van reeds bekende en dikwijls herhaalde oplossingen van de executant.

Finn Mortensen: Sonate op. 26

Finn Mortensen is afkomstig uit Noorwegen en studeerde bij T. Eken, K. Egge en N.W. Bentson. Zijn eerste composities zijn gematigd van stijl, later bedient hij zich van de dodecafonische techniek. Zijn werken vonden in en buiten Noorwegen erkenning.

Sonate op. 26 is gebaseerd op reeksen toegepast op tonen, sterktegraden, tijdsduren, en op de verschillende manieren van toonvorming. De toenemende spanning begint bij het eerste 'magische' segment (in de partituur een vierkant) - gaas geleidelijk over in euforie aan het slot, waarbij de uitvoerenden gebruik maken van bewegende wielen, die suggesties voor akkoorden bevatten.

Bogusław Schäffer: Fragment en TIS-MW 2

Bogusław Schäffer werd geboren in Iwów. Hij studeerde altviool, en later compositie bij Arthur Malawski in Krakau. Zijn eerste composities zijn atonale instrumentale kamermuziekwerken. In 1953 schrijft hij het eerste Poolse dodecafonische orkestwerk. Van zijn hand verschenen bovendien een aantal muziektheoretische werken. In 1959 was hij leerling compositie van Luigi Nono. Vanaf 1963 doceert hij zelf compositie aan het Staatsmuziekcollege in Krakau. In 1971 werd hij onderscheiden met de Prijs van het Ministerie voor Cultuur.

Fragment ontstond in het voorjaar van 1968 en poogt - evenals het vroegere Scenario - de mythe als zou het enige muziekmateriaal bestaan uit instrumentaal vocaal of elektronisch voortgebracht geluid, te weerleggen. De première van Fragment vond plaats in Krakau in 1969 en was de eerste uitvoering van een geheel audiovisueel stuk, waarin de componist gebruik maakt van fragmenten van zijn eigen tekst, weergegeven door de stemmen van twee acteurs (uit de partituur als een stem in een exact gemeten tijd. De twee stemmen vormen een trio tezamen met de cellist, die een virtueuze solo-partij heeft.

TIS-MW 2 werd speciaal voor het Ensemble MW 2 geschreven. Zij brachten ook de wereldpremière van dit werk in april 1964. De tekst die ten grondslag ligt aan TIS-MW 2 is van de hand van de auteur Karol Irzykowski, een der voorlopers van de Poolse psychologische roman. Het betreft fragmenten uit 'Dromen van Maria Dunin'. De compositie bestaat uit twee delen met een totale duur van 25 minuten. Als men het karakter van dit stuk nader zou willen omschrijven, zou men kunnen zeggen dat het een droomanalyse is. Alles wat overgaat van werkelijkheid naar droom, alles wat in de droom een bijzonder aspect onthult, vindt hier vorm, expressie en dimensie. Het is de eerste Poolse compositie in het genre van het muziektheater.

- en dubbelzinnig - iets van grote waarde in de muziek (hoe meer betekenissen muziek heeft, hoe rijker zij is: on dubbelzinnigheid is gewenst bij sociaal theater bijvoorbeeld, of een foto-reportage: e.d., maar de semantiek van muziek is van een hogere orde, en deze kwaliteit mag de muziek niet ontnomen worden, anders loopt zij gevaar gereduceerd te worden tot 'demagogie'.
- 4- De composities van dit genre worden, om het zo uit te drukken, geprojecteerd in de receptieve geest van de ontvanger, ongeacht wat zij zelf inbrengen. Dit is mogelijk, zoals ik al zei, door de toepassing van dubbelzinnige, polyvalente structuren, die een grote marge van onbepaaldheid in informatie bezitten en daarom gebruikt kunnen worden - niet geheel willekeurig uiteraard - als interpretatie-materiaal. In ons geval, d.w.z. in het geval van de handelingsmuziek, 'betekent' muziek niet muziek, het betekent ontzettend veel meer.
- 5- Audiovisuele muziek, ons uitgangspunt bij het componeren van handelingsmuziek, wekt geen associaties op (dit werd al eerder toegepast) maar zij stelt zich ten doel bepaalde scheidingen tussen het gehoorde en het geziene te beheren. Om dit goed tot ons te laten doordringen, stellen wij ons twee manieren van presentatie van een muzikale structuur voor: één opgenomen op een film (dus alleen zichtbaar), de ander op een tape (alleen hoorbaar). Deze twee vormen zijn voor ons equivalent, omdat zij refereren aan hetzelfde fenomeen, maar aan één van de twee zijn wij gewend (wanneer wij naar een bandopname van muziek luisteren kunnen we ons die makkelijk visueel voorstellen, wij 'zien' het in ons hoofd), terwijl de ander incompleet is - wij zouden willen zeggen verkeerd (dit is te wijten aan het feit dat wij in dit geval het geluid missen dat wij kunnen 'zien', en op geen enkele wijze kunnen completeren). Het feit dat wij in het geval van een uitsluitend auditieve ervaring vrij gemakkelijk het visuele aspect kunnen toevoegen, maar dat anderszits een uitsluitend visuele prikkel moeilijk is aan te vullen met het auditieve element, veroorzaakt een hinderlijk ongelijkheid van beide componenten.
- 6- Audiovisuele muziek probeert deze ongelijkheid te overbruggen door uit te gaan van een principe van gelijkwaardigheid van beide elementen. Deze gelijkwaardigheidsaspect is moeilijk want kunstmatig en kan alleen bereikt worden door het visuele aspect meer gewicht te geven dan tot nu toe het geval was. Vanzelfsprekend betekent dit niet dat van nu af aan het visuele aspect belangrijker is dan het auditieve. Dat kan niet bereikt worden, omdat iedere visuele ontwikkeling, die voortkomt uit een muzikale ontwikkeling, daarop gebouwd moet zijn. De mogelijkheid staat echter open om materiaal te gebruiken dat zover verwijderd is van het muzikale bestanddeel dat de visuele presentatie werkelijk een gelijkwaardig element wordt in het geheel (dit kan direct bereikt worden door het onconventionele gebruik van bijvoorbeeld een literaire tekst, een woord, fonetische waarden zonder muziek en dergelijke).
- 7- De taak van handelingsmuziek is niet het overbrengen van zuiver muzikale uitingen, maar van artistieke uitingen in algemene zin. Het aandeel van het niet-muzikale is niet gedacht als aanvulling op de muziek maar als uitingvorm die gelijkwaardig is. Door het gebruik van niet-muzikale media kunnen we de muziek verrijken met tot nu toe ongekende waarden (NB Dit probleem kon niet aangepakt worden in de muziek, zelfs niet in het muziektheater, omdat de muziek daar in het algemeen ondergeschikt was gemaakt aan het dramatische karakter van het geheel). Muziek en nog iets meer dan muziek - zo zou het programma van het handelingsmuziek kunnen luiden.
- 8- De media van handelingsmuziek kunnen op een soort lijst gezet worden. Buiten de enkele klanken, akkoorden en motieven van onbepaalde structuur, kan men gebruik maken van woorden, fonetische waarden, gevoelens, gebaren, dramatische handelingen (gewoon en mime), korte plots (zonder diepere bedoeling, d.w.z. zij bieden geen mogelijkheid om ze te zien als 'bedoeling' van het geheel), afgebroken episodes, zelfs alledaagse bezigheden, plotseling uitbarstende en weer afnemende belangstelling in de muzikale gang (de spelers kunnen hele reeksen ontwerpen), en verder kan men gebruik maken van alles wat voortvloeit uit de

aanwijzingen en de interpretatie daarvan (als de spelers iets moeten spelen volgens een grafisch teken dat ik niet ken, dan is daaruit een muzikaal motief, dat bij mij opkomt, maar niet genoteerd is, voortgekomen en dit geldt voor alles in de handelingsmuziek).

9- Geen conventies, geen beperkingen: duur, tijdvulling (d.w.z. intensiteit van de handelingsmuziek), bezetting, partijen van de diverse uitvoerenden - dat alles moet een open vraag blijven, zo lang mogelijk en op het juiste moment beschikbaar. Af en toe zou men zich van de synectische methode moeten bedienen, d.w.z. handelingsmuziek moet op onsamenhangende wijze uitgevoerd worden, en de 'samenhang' zal vanzelf tevoorschijn komen in de loop van de uitvoering.

10- Wat van groot belang is voor de audiovisuele muziek, is de plaats van uitvoering. Het concertpodium, een traditionele plaats, wordt alleen getolereerd uit noodzaak, vanwege onze gewoonte om naar muziek te luisteren in het ruimtelijke schema van publiek - toneel. Enkele uitvoeringen vonden plaats onder omstandigheden, afwijkend van de geijkte en speciaal voor dat doel geschapen; meer aangepast aan de situatie dan echt ontworpen (om de kosten te drukken). Publiek in een halve cirkel, gedeeltelijk rondom de uitvoerenden als een volledige cirkel onmogelijk is, of publiek dat zich vermengt met de spelers, of tenslotte - want ook zulke voorstellingen zijn voorgekomen - publiek aan verschillende kanten van de spelers en op verschillende niveaus ten opzichte van de spelers: dergelijke opstellingen komen dichter bij het ideaal dat de componist zich had voorgesteld. Natuurlijk kan het publiek 'alles' zien bij de traditionele plaatsing 'publiek - toneel', maar dat is niet belangrijk; het is veel belangrijker dat men, zelfs wanneer men de uitgevoerde compositie maar gedeeltelijk ziet, van binnen uit toegang heeft tot het audiovisuele gebeuren (ook als dat gaat ten koste van het geheel). Hier stappen we over naar de esthetiek van een gebeurtenis die door zijn structuur en het verrassingsmoment veroorzaakt door deze omstandigheden, de deelnemers niet toestaat het geheel te overzien. De luisteraar en tegelijkertijd kijker krijgt fragmentarische informatie bij audiovisuele muziek, want dat ligt in de aard van het contact tussen compositie en publiek in dit geval. De tekortkomingen in de ontvangst van het geheel, die niet voor iedereen gelden in deze situatie, worden opgevangen door het deelhebben in de ontvangst van de muziek, directer dan ooit tevoren.

11- Algemene regels voor de grafische voorstelling: 1. elk teken staat voor een organisch deel van de muziek en kan gebruikt worden als afzonderlijk element of in combinatie met een ander teken, en wel dat eraast; 2. slechts een algemeen volgordelijk geldt; binnen een vierkant of rechthoek kunnen de diverse tekens op willekeurige wijze gelezen worden, al naar de intenties van de spelers; 3. op noten gelijkende grafische tekens moeten gelezen worden als ten naaste bij overeenkomende waarden, de overige tekens moeten naar eigen inzicht geïnterpreteerd worden, maar aan bepaalde tekens moet dezelfde uitvoeringsinhoud gegeven worden. 4. grafische tekens met een vrije, vloeiende structuur moeten niet meer als muzikale objecten gezien worden, maar als muzikale handelingen, die natuurlijk voorzien kunnen worden van muzikale objecten, mits deze laatste verwant zijn met die vrije tekens; 5. de volgende regel moet in acht genomen worden - tenzij anders aangegeven bij aanwijzingen - t.a.v. de articulatie en de dynamiek: hoe meer geluidsobjecten, hoe gevarieerder articulatie en dynamiek moeten zijn en omgekeerd, als het aantal geluidsobjecten kleiner is, dan moet de speler een of meer verwante dynamische en articulatoire equivalenten uitkiezen om de niet-dynamische en niet-articulatoire lagen naar voren te brengen - door het zwaartepunt naar andere parameters te verleggen; 6. om een-tonigheid, een gevolg van grote variatie binnen de verschillende parameters, te vermijden, moeten de registers van de instrumenten en de uitvoeringsmedia bijzonder goed geselecteerd worden, d.w.z. een bepaalde reeks media mag gebruikt worden voor een bepaalde verzameling gebeurtenissen, vastgelegd in de vorm van grafische tekens; 7. de speler moet niet alle tekens proberen uit te voeren (soms is dit gewoon onmogelijk: Quartet SG of Synectica).

12- In composities als Synectica of Quartet SG heb ik het zwaartepunt helemaal verschoven van het materiaal zelf naar het begrijpen ervan. Bij de uitvoering kan een teken verschillende betekenissen hebben, afhankelijk van de mening van de speler. Aldus gecomponeerde muziek is omschreven is supra-parametrisch en het componeren van dergelijke muziek kan ook supraparametrisch componeren genoemd worden. Door het overlaten aan de spelers van de interpretatie der muzikale tekens wil ik niet een nauwkeurige definitie van dit soort muziek uit de weg gaan, maar ik begeef mij in het domein van tot dusver niet gebruikt materiaal.

Teksten

Rob du Bois: Words

Hymn to myself

I am the greatest
You can see that if you only look at me
You can feel it when I'm in your neighbourhood
You can hear it when you listen to me
You can read it in my books
Listen to my music
Read my poems
And you will agree
I am the greatest
Really I've sought
To find someone greater
I've read all books
I've read all poems
I've heard all music
But really
Nobody
Nobody's greater
I
I am the greatest.

(Rob du Bois)

Hymn to the World-championship Heavy-weight 1964

It all started twenty years past
The greatest of them all was born at last
The very first words from his Louisville lips
"I'm as pretty as a picture and there's no one I can't whip."
Then he said in a voice that sounded rough,
"I'm as strong as an ox and twice as tough,"
The name of this champ, I might as well say,
No other than the greatest, Cassius Clay.
He predicts the round in which he's gonna win
And that is the way his career has been.
He knocks them all out in the round he'll call,
And that's why he's called the greatest of them all.
(Cassius Marcellus Clay IV)

Choice of 850 Words

Sob suddenly, the bongos are moving.
Or could we find that tall child?
And dividing honesty was like praying badly,
And while the boy is obese, all plasts could climb,
First you become oblong,
To weep is unctuous, to move is poor.
(Auto-Beatnik)

Another Choice

A computer
Named Auto-Beatnik
Has made
A selection of eight hundred
And fifty
Words.
The result,
Forty-two words,
One three times,
Three others
Two times each,
Is a poem.
Machines can learn us thus
How to make
Poetry:
Just make
Another choice

(Rob du Bois)

Bogusław Schäfer: TIS-MW 2

Fragments du chapitre 'Les songes de Marie Dunin'
de 'Paluba' de Charles Irzykowski

1- Je me trouvais seul dans une sorte de théâtre, à l'avant-scène, avant les répétitions d'une pièce. Je ne me rappelle pas avoir vu d'autres spectateurs, car le fond de la salle était obscur. Tout à coup, le rideau s'écarta un peu en haut, comme s'il était composé de deux parties agrafées au milieu, et dans l'ouverture apparut la tête d'une très jolie jeune fille. Je crus voir son cou nu et je devinai que son corps caché derrière le rideau était tout entier également nu, et j'éprouvais même le sentiment de la certitude de ce fait. Je tendis les bras, tout en l'appelant tendrement à moi, mais elle hochà la tête. Alors je préférâi derrière le rideau et me mis à poursuivre la jeune fille dans les sombres corridors du théâtre, sans m'étonner de ne point voir son corps, mais uniquement sa tête qui se déplaçait seule dans les ténèbres. Soudain, la tête se retourna et me regarda de ses yeux qui n'avaient point de pupilles, tout comme les statues antiques. A cet instant, la jeune fille prononça quelques mots qui contenaient à la fois une idée profonde et une étrange douceur. Et je vis brusquement moi-même comme endormi au milieu de la nuit sur un lit; et sur moi se penchait cette tête cernée d'une lueur terne, et moi, debout dans l'obscurité, je rentrais dans mon corps endormi et - je m'éveillai.

- 2- Il y a un billion d'années on entendait des cloches retentir quelque part dans les entrailles des montagnes tandis que sur la surface de la terre les tempêtes se déchaînaient, les foudres frappaient, des animaux bizarres volaient en l'air, et toutes les lignes psychiques interhumaines s'allongèrent et se coupèrent. Ce qui fait que, lorsqu'il nous semble que nous entendons un écho profond, irrités, nous enrageons, faisons la noce, nous nous entre-tuons et incendions nos maisons, et les moments de la folie passés, nous retournons à notre vie paisible et faisons l'amour comme des lapins.
- 3- ... le retentissement des cloches (dans les entrailles des montagnes), les tempêtes se déchaînaient, les foudres frappaient (nous enrageons, nous nous entre-tuons) nous retournons à notre vie paisible...
- 4- ... elle menait depuis quelques années une vie sujette aux apparitions oniriques. Le jour n'existait presque pas pour elle, et tout ce qu'il comportait avait si peu de valeur pour elle qu'il lui arriva plus d'une fois de ne plus se rappeler ce qui s'était passé la veille...
- 5- Une fois, ils se virent parmi une foule immense qui était sortie dans les rues de la ville inondée de milliers de lumières; les gens qui couraient en se bousculant à un spectacle les séparaient constamment et les rapprochaient de sorte que les deux ne purent pas se parler, et tout cela dura - en songe - des années, entières.
- 6- Une autre fois, ils se trouvèrent sur deux lits qui se touchaient par leur bord étroit, et les mains sur les oreillers, ils se regardaient dans les yeux sans rien se dire.
- 7- ... depuis que je pris Marie sous ma protection, ses rêves prirent fin. Mais aussitôt je remarquai un énorme et terrible changement dans son comportement, dans sa parole, ses gestes, son regard et je dus renoncer même au droit de lui demander ce qu'elle avait. Aujourd'hui je ne saurais dire qu'elle fut à proprement parler la cause de cette impression, mais je me souviens très bien de sa qualité.
- 8- ... parfois elle faisait sur moi l'impression de quelqu'un qu'on était allé chercher dans un rêve. Elle avait l'air d'un cauchemar effrayant, mais qui ressemblait tellement à s'y tromper à tout le monde que, de tout son entourage, je fus le seul à le remarquer...
- 9- En pareils moments j'étais obsédé par la pensée que l'homme n'est qu'un cadavre camouflé, que nous tous circulons ici-bas comme des spectres... que, arrivé au point mort, le monde se figera d'un moment à l'autre et se glacera.

(vertaald door Henri Sulek)

(in alphabetical order)

Andriessen: Paintings

Louis Andriessen was born in Utrecht, and he first studied composition with his father, Hendrik Andriessen, and later with Kees van Baaren. After having been awarded the prize for composition of the Conservatorium, he continued his studies under Luciano Berio.

Louis Andriessen writes the following about his composition: Paintings, as the word indicates, are drawings. There is not one note of music on the paper. There are 12 paintings: 6 for flute and 6 for piano. It is an improvisation score. Graphic music, of which Paintings was one of the first Dutch examples, was, as a trend in the so-called avant-garde music, a necessary phase in the development of improvised music. Today improvisation is executed without such aids. Paintings had its first performances in the historically somewhat underestimated MFS concerts in 1962, the local counterpart of Fluxus, as organised by Peter Schat and Willem de Ridder, the latter being later famous as the inventor of Hitweek, Hoepia and Aloha. Paintings, however, remained hovering about in the established concert business and in 1965 was published by Moeck Verlag in Germany and was provided with an incomprehensibly thorough explanation by the recorder player Michael Vetter.

Rob du Bois: Words

When James Figg won the first heavy-weight championship in 1719, the first step was taken towards the glory of the smiling pugilist, Cassius Marcellus Clay IV, the great, the incomparable, the greatest of all.

Mohammed Ali became world champion when he defeated Sonny Liston in 1964. He was barely 21 years old. In the eyes of the average TV viewer, his pretensions stamped him as a charlatan. Marianne Moore may exstasise on the cover of CBS record about the answers the young champion managed to give to all sorts of stupid questions ('Have you ever been in love?' 'Not with anyone else. '), the layman has a different opinion. And on top of that, of Cassius also considers himself as a poet, then the exclamation 'I am the greatest' is enough reason for disposing his work on the literary dung heap. Much ado about Cassius: 'He knocks them all down in the round he'll call And that's why he's called the greatest of them all'.

Words, words, words.

Words give shape to thoughts; even if these thoughts are just words. Words can be used for any purpose whatsoever. La Divina Commedia, the Bible, Mein Kampf. Also if a composer wants to write a hymn to himself, he can use words. By the way, notes are the same as words: Die Zauberflöte, Everybody wears his naked body, says Uncle Johnny.

Notes, notes, notes.

Words was written in 1966 for the Ileana Melita Ensemble.

There are six parts:

1. Hymn to myself, words by the composer.
2. Hymn to the World Heavy-weight Championship 1964, words by Cassius Marcellus Clay IV.
3. In a Morton Feldman Mood, a short instrumental piece for cello and piano, an 'à la manière de', notes, notes, notes.
4. Choice of 850 Words for mezzo-soprano and flute (if a computer is programmed with 850 English words and the grammar of the English language, with the task of making a small poem of 6 lines, then the depth of the words is assured. Words, words, words.
5. Instrumental Scenes, the first for flute, cello and piano; the second for flute and cello. Notes, notes, notes.
6. Another Choice, words by the composer, for the whole ensemble: mezzo-soprano, flute, cello and piano. (Rob du Bois, 1973)

Rob du Bois was born in Amsterdam. His music teachers were Hans Sachs and Mrs. T. Hart Nibbrig-de Graeff. Rob du Bois was a self-taught composer. From 1959

he was a member of the composers' group associated with Gaudemus. He is at present still a member of the board of this foundation. Works by the composer have been performed, inter alia, at the Biennale in Zagreb (1967 and 1969), the Warsaw Autumn Festival (1969) and the I.S.C.M.-Festival in Prague (1967). The majority of his works are written for small ensembles with the exception of his Concerto pour Hrisanide for piano and orchestra (1971).

John Cage: Theatre Piece

John Cage was born in 1912 in Los Angeles. He studied under Arnold Schönberg. His whole career was determined by his activities as pioneer and teacher. His compositions for prepared piano in 1938 won him a prize at the National Academy of Arts and Letters in 1949. His oeuvre consists of numerous works for prepared piano, chamber music and film music. He often performed as interpreter of his own works together with the pianist David Tudor and the Merce Cunningham dance group.

Theatre Piece: parts are provided for 1 to 8 performers (musicians, dancers, singers) who perform as a whole or in part, in any combination. Times when certain actions must take place are specified. These actions are a gamut of twenty nouns and/or verbs chosen by the performer. This gamut changes at given points, so that each part involves a performer in a maximum 50 to a 100 different actions. Solutions are offered as answers to four questions with reference to the activities within one time block. The material for this composition was borrowed from 'Fontana Mix'.

David Cope: Towers

David Cope is a representative of the young American avant-garde. He studied under J. Dahl and H. Stevens. At the moment he is teaching in California, Lutheran College and Marymont College.

Towers is a composition for an unlimited number of performers. Its graphic freedom offers a wide degree of interpretative freedom for the performers. The degree of the intensity and of the tension, the general indicators of material choice are given by the composer.

William Duckworth: Knight to King's Bishop Four

William Duckworth studied composition in East Carolina University and at the University of Illinois. He is now lecturing on composition at Atlantic Christian College in Wilson, North Carolina. His compositions were honoured by several American Universities.

Knight to King's Bishop Four with its square areas which are either open or containing symbolic characters, leaves the performers great freedom as far as general conception and interpretation are concerned, but it also creates the necessity of finding sounds and gestures fitting the footnotes.

Roman Haubenstock-Ramati: Catch II

Roman Haubenstock-Ramati was born in 1919 in Cracow. He studied musicology, philosophy and composition (with A. Malawski and J. Koffler). From 1947 to 1950 he was head of the music section of Radio-Cracow, from 1950 to 1956, he was director of the State Music Library and teacher at the Music Academy in Tel Aviv. On his return to Europe in 1957, he first worked at the Studio for Concrete Music in Paris and then for Universal Edition in Vienna. He taught New Music on the summer courses at Darmstadt, at the Music Academy in Stockholm, at the Gaudemus Stichting in Balthoven and at the Instituto di Tella in Buenos Aires. At the moment he devotes his time exclusively to composing.

Catch II, a new notation for exploring potential of the keyboard and piano interior, and a treatment which is complicated and often constructed in several layers, on the one hand, offers the performers an opportunity for creative development of their powers and on the other, incorporates the danger of repeating well-known and well-worn solutions by the performers.

Finn Mortensen: Sonata op. 26

Finn Mortensen comes from Norway and studied under T. Eken, K. Egge and N.W. Bentson. His first compositions were average in style. Later he made use of the dodecaphonic technique. His works are performed both in and out of Norway.

Sonata op. 26 is based on series applied to pitches, dynamics, duration, and different ways of tone production. The increasing tension, starting with the first 'magical' segment (in the score corresponding to a square), gradually changes to euphony at the end, whereby the performers make use of moving wheels which contain suggestions for chords.

Bogusław Schäffer was born in Iwów. He studied viola, and later composition with Arthur Malawski in Cracow. In 1953 he wrote the first Polish dodecaphonic work for orchestra. He also wrote a number of works on music theory. In 1959, he studied composition under Luigi Nono. From 1963, he himself taught composition at the State Music College in Cracow. In 1971, he was honoured with the prize from the Ministry of Culture.

Fragment was created in spring 1968 and attempts to refute the myth - just as scenario before - that music material only consists of instrumental, vocal or electronic sounds. The première of Fragment took place in Cracow in 1969 and was the first performance of a completely audio-visual piece in which the composer uses fragments of his own texts, reproduced by the voices of 2 actors (from the score) as one voice in a precisely measured time. The two voices form a trio together with the cellist who has a virtuoso solo part.

TIS-MW 2 was specially written for the ensemble MW 2. They presented the world première of this work in April 1964. The text, which is the corner stone of TIS-MW 2, is written by the author Karol Irzykowski, one of the predecessors of the Polish psychological novel. It concerns fragments from 'The Dream of Maria Dumin'. The composition consists of two parts which together last for 25 minutes. If a fuller description of this piece were desired, it could be termed a dream analysis. Everything which moves from reality to dream, everything which reveals a particular character, takes on shape, expression and dimension. It is the first Polish composition in the genre of music theatre.

Adam Walacziński: Allaloe

Adam Walacziński was born in Cracow in 1928, studied violin under Eugénie Umińska at the Higher Music School in Cracow and composition under Stefan Kisielewski. From 1948, he worked as a violinist in an orchestra, but from 1957 he devoted his time exclusively to composing. He is one of the group from Cracow, an avant-garde group consisting of artists, musicians and art theoreticians. In 1966, he was awarded the National Prize for his music for the film 'Pharao'.

Allaloe is a graphic composition with an aleatoric character. The complete form of the work and of the structures of the constellations of sonorities are given separately; the elaboration of the details on the contrary, is left to the performer. In this composition the whole piano is used: keyboard, strings, interior; it is also possible to use sources other than the piano. The work is dedicated to Adam Kaczyński. The world première took place on September 12th, 1971, during the Music Festival in Bydgoszcz (Poland).

Boguslaw Schäffer: On audiovisual music
On action music

- 1- Music which I present under the common denominator of audiovisual music is based on a composition idea of particular kind. Audiovisual compositions of this type have not as yet been given a specific name; nevertheless, they are evidently distinct from other sorts of music. They are distinct from them both in the time and circumstances of their origin and in the type of music which they represent; in the time, for these compositions could not be written before 1960; in the circumstances, for they arose in opposition to the works conventional in cast; in the type, for they go beyond the range of instrumental and vocal music or music for magnetic tape. I introduce a special new term for them: *a c t i o n m u s i c*, music of action in music, towards music and, still further, against music.
- 2- Action music is based on two principal elements, an auditory and a visual. The compositions are therefore audiovisual. In order to realize more exactly what audiovisuality is, let us try to present it in contrast to electronic music, music 'written' on magnetic tape, received exclusively aurally and focused on autonomous musical sound phenomena only. Unlike electronic music which can be fully received without looking at anything (for there is nothing to look at: two loudspeaker columns look dead and only our silly habit makes us turn our eyes on them every now and then, while listening to electronic music), audiovisual music demands both listening and looking, seeing as well as hearing, and, what is more, these manners of contact with a musical composition are inseparably both together a precondition of its appropriate reception. In receptive practice it will be possible for hearing and seeing to alternate so as to form two parallel components of reception. It should be added that in the case of audiovisual music, perception need not be based on simultaneous hearing and seeing, as here we are rather concerned with a constant *p o s i b i l i t y o f r e c e p t i v e c o n t a c t* within both these ranges (the so-called *f u l l r e c e p t i o n* of auditory and visual sensations is not desirable on account of weariness brought about by such intense engagement of the senses).
- 3- Thus choice in perception is possible; the receiver himself regulates his auditory and visual sensations according, in some measure, to the properties of the audiovisual music, but also, as it were, by superimposing his own receptive 'version' on the piece composed by the author. It is easy to guess how rich a composition becomes, how multifarious and ambiguous it comes to be in this situation, which fact is of great value to music (the more meanings music has, the richer it is; unambiguity is expedient, for instance, in the social theatre, photographic report, etc. whereas the semantics of musical art are of a higher order and music should not be stripped of this quality, or it might be reduced to simple 'demagogy').
- 4- The compositions of this type are, so to say, projected into the receptive mind of a perceiver irrespective of what they themselves bring in. This is possible - as I have mentioned - owing to the application of ambiguous, polyvalent structures, which include a broad margin of indefiniteness of information and therefore may be used as material for - naturally not quite arbitrary - interpretation. In our case, that is, in the case of action music, music 'does not mean' music, it means something remarkably more.
- 5- Audiovisual music, our starting point in the composition of action music, will not suggest associations (that was done much earlier), but it makes its task to *c o m m a n d* intervals of a particular kind, occurring between the seen and the heard. To present this clearly to ourselves, let us imagine two ways of presentation of musical structure: one recorded on a film (thus only visually receivable), the other on a magnetic tape (and so only auditory in reception). These two forms are equivalent for us, because they refer to one of them (listening to music recorded on a tape, we can readily picture it to ourselves visually, 'see' it in our minds), whereas the other constitutes something incomplete, - we should like to say - something false (this is due

to the fact that in this case we miss the sound which we can 'see' and which we cannot complete in any way). The fact that in the case of purely aural reception we can relatively easily add the visual aspect, but on the contrary with the purely visual reception it is difficult to complete what we see with the auditory element produces a very inconvenient i n e q u a l i t y between the two components.

6- Audiovisual music tries to cover this inequality with an imposed principle of equivalence of both components. This equivalence, difficult because artistic, can be promoted only by the addition of more weight to the visual aspect than it has had so far. Naturally, this does not mean that now the visual aspect will be more important than the auditory. This cannot be attained, since each visual thread, taking rise from a musical thread, must be based on it. There is, however, a possibility of using material so remote from the musical stuff that the visual presentation really becomes an equivalent element of the whole (this may be accomplished directly by the unconventional use of media such as a literary text, word, phonetic values isolated from contact with music, and the like).

7- The task of action music is not to transmit purely musical utterances, but artistic utterances in a wider sense of the word. The share of the non-musical element is not intended to be an addition to music but a form of utterance equivalent to it. By employing non-musical media we can enrich music with values so far unknown to it. (Note that this problem could not be involved in music even in the musical theatre, since there music was generally subordinated to the designed dramatic character of the whole). Music and something more than music - that is how the programme of action music might be defined.

8- The media of action music may be listed in a kind of repertory. In addition to single sounds and also chords and motifs of indefinite structure, one can avail oneself of the material of words, phonic values, emotions, gestures, dramatic acting (straight and mimic), short plots (without any deeper meaning, i.e., affording no possibility of understanding them as the sense of the whole), interrupted episodes, even everyday occupations, outbursts and subsiding of interest in the course of music (the performers are able to create whole series of such media), and further one can make use, above all, of everything that flows from the directions and their interpretation (if the performers must play something from a graph which I do not know, a musical motif that will occur to me, however absent from the notation, will have arisen from it - and this is true of anything else in action music).

9- No conventions, no restrictions: duration, filling of time (i.e., intensity of action music), cast, parts undertaken by performers - all this should be an open question as long as possible and at our disposal, when the proper moment comes. The synectic method should sometimes be used in execution, action music should be performed in an incoherent manner, and 'coherence' will appear by ITSELF in the course of performance.

10- The thing that is important to audiovisual music is the place where it is performed. The concert stage, being a traditional place of performance, is most certainly tolerated only out of necessity, because of our habit of listening to music in the spatial scheme audience - stage. Some performances of compositions took place under conditions which were no longer standard, but produced especially for this purpose; rather adapted to the situation, than composed deliberately (expense!). At least a semicircular auditorium partly surrounding the performers, if a full circle is out of the question, an auditorium somewhat intermingled with the performers and, finally, - for even such performances occurred - an auditorium distributed on different

sides of the performers and at different levels in relation to them (and vice versa), such arrangements come nearer to the ideal one conceived in the mind of the composer. Naturally, in the traditional 'auditorium - stage' scheme the audience can see 'everything', which however is not important; it is much more important that, even when partly watching a composition being performed, they may be in a position, as it were, to penetrate into the audiovisual matter from inside (even at the cost of missing the whole). At this point we shift towards the aesthetics of a happening which on account of its very structure and surprise element arising from these circumstances, does not allow the partaker to see things as the whole. The listener, and at the same time spectator in one person, is given partial information in audiovisual music, for such is the nature of contact between the composition and the receiver in this case. The deficiencies in the reception of the whole as a whole, which, in any case, does not exist for anybody in this situation, are made up for by the participation, more direct than ever before, in the reception of music.

11- General rules concerning the graphic notation: 1. each sign stands for an organic particle of music and may be treated as a separate element or in connection with another sign, the neighbouring one; 2. only a very general order is binding; within a square or rectangle particular signs may be read in an arbitrary manner, according to the habits or intentions of the performers; 3. notelike graphs are to be treated as approximate values, the remaining ones may be interpreted at will, but similar executive contents should be attributed to definite signs; 4. Graphs of a very free and fluent structure should not be treated any longer as musical objects, but as musical actions, which naturally may be joined by particular musical objects, if these last are relatively close to the free graphs; 5. the following rule is to be observed - unless expressed otherwise in respective directions - as regards the sphere of articulation and dynamics: the more sound objects, the more variable the dynamics and articulation should be and, vice versa, in a case when the number of sound objects is smaller, the performer picks out one or several related dynamic and articulatory equivalents so as to make it possible - by shifting the centre of gravity to other parameters - for the non-dynamic and non-articulatory stratum to come into prominence; 6. to avoid monotony, which is a consequence of great variation within different parameters, the registers of instruments and media of performance should be treated particularly selectively, that is, only a certain range of media should be chosen for a definite set of phenomena recorded in the form of graphs; 7. the performer should not try to play all the graphs (sometimes this is just impossible: Quartet SG or Synectica).

12- In such compositions as Synectica or Quartet SG I shift the centre of gravity entirely from the material to comprehension of it. In realization one sign may have different meanings, which depend on the performer's idea of it. Music thus composed has been defined as supraparametrical and composition of such music may also be called supraparametrical composition. By leaving the signs of musical notation unidentified for performers to interpret them individually I do not avoid defining the kind of music precisely, but move over to the sphere of material not used so far.

