

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

**Band:** 61 (1974)

**Heft:** 6: Stadt und Region : Möglichkeiten und Probleme des Verkehrs = Ville et région : moyens et problèmes de transports

**Artikel:** Notizen zu den Abbildungen

**Autor:** Schneider, Urs Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-87759>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

kleine Cage-Ausstellung mit der Partitur des «Concert for Piano», zwei Siebdrucken und zwei Plexigrammen (collageartigen Siebdrucken auf jeweils sechs Plexiglasplatten, die man hintereinander in einen Sockel stellt) – hier hatte Cage von sich aus die Grenze zum Bildnerischen überschritten.

#### **Sol LeWitt und die Musiker Philip Glass, Steve Reich und Terry Riley**

Auf eine weitere Nahtstelle stiess ich durch den Kontakt mit Sol LeWitt, mit dem wir im Sommer und Herbst 1972 eine grosse Ausstellung vorbereiteten. LeWitt machte mich auf eine Art Musik aufmerksam, die ihn im Zusammenhang mit seiner eigenen Arbeit interessierte. Durch ihn lernte ich Platten kennen mit Musik von Philip Glass und Steve Reich, dann auch von Terry Riley. In dieser Musik schien mir strukturell etwas vorzuliegen, was vor allem mit den Zeichnungen Sol LeWitts eine starke strukturelle Verwandtschaft hat: die Überlagerung verschiedener «Muster», die unisono, also mit vollständiger Deckung beginnen, dann durch Verschiebung einzelner Phasen Überschneidungen bilden mit Interferenzerscheinungen (optisch: Moiré). Noch nie hatte ich zwischen Musik und bildender Kunst eine so enge Übereinstimmung erlebt.

#### **Walter de Maria und der Komponist LaMonte Young**

Ein dritter Verbindungsweg führte von Walter de Maria zum Komponisten LaMonte Young, wenn mir auch hier die Übereinstimmung nie ganz so deutlich fassbar wurde wie im vorherigen Fall.

#### **Konzept für die Dokumentarausstellung über den Grenzbereich Musik / bildende Kunst in der Berner Kunsthalle**

Aus all dem war jedenfalls ein Interesse an dem Grenzbereich Musik / bildende Kunst entstanden, so dass, in Gesprächen mit Musikern der Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern, im Anschluss an die kleine Cage-Ausstellung der Plan zu einer grösseren Unternehmung im Grenzgebiet Musik / Kunst sich entwickeln konnte.

Damit kamen nun die musikalischen Profis ins Spiel mit ihrer völlig anders gearteten Erfahrung. Gemeinsam wurde dann weiter vorgegangen, wobei wir auf die ausserordentliche Materialkenntnis von Roland Moser, Urs Peter

Schneider und Peter Streiff aufbauen konnten. Urs Peter Schneiders Sammlung zeitgenössischer Partituren stand dabei zur Verfügung, aus der grosse Teile der Ausstellung ohne weiteres bestritten werden konnten.

Von der Ausstellung her stellte sich die wichtige Frage, wie man die Verbindungsstellen im Grenzbereich deutlich, das heisst anschaulich, machen konnte. Dass das nur sehr begrenzt möglich sein würde, wurde uns bald bewusst. Deswegen wurden die beiden Stellen der Ausstellung besonders wichtig, an denen das Optische und das Akustische zusammentrafen: in der Tonbildschau bekam der Besucher zur Musik, die er hörte, jeweils die Partitur in Diaprojektion vorgeführt. Ausserdem konnte er beim Anhören dreier verschiedener Musikprogramme, die über Kopfhörer vermittelt wurden, gleichzeitig die Partitur oder die entsprechende Aktionsanweisung verfolgen.

Im übrigen war ein überaus reiches Notenmaterial ausgebreitet, das die vielfältigsten und überraschendsten Aspekte gegenwärtiger Musiknotation zeigte.

Gewiss war die Ausstellung nicht betont anschaulich. Die vielen, oft kleinen Papierchen mögen manchen Besucher abgeschreckt haben. Dazu wirkte natürlich die Vorstellung hemmend, dass man etwas von Musik verstehen müsse, wenn man die Ausstellung begreifen wolle. Gerade das aber war nicht unbedingt richtig, denn auch wenn man, wie ich selbst, nicht imstande ist, Noten zu lesen, so war doch aus dem Aussehen des Notenbildes, aus den Regieanweisungen und nicht zuletzt aus den sorgfältigen und informativen Erläuterungen der Beschriftungen viel Einsicht zu gewinnen: weniger um präzise Einzelkenntnisse ging es dabei, sondern eher darum, dass man ein Gefühl für Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten zwischen beiden Gebieten entwickeln konnte und eine Ahnung von der Einheit, die allem Anschein zum Trotz auch unsere gegenwärtige Kultur durchzieht.

## **Notizen zu den Abbildungen**

von Urs Peter Schneider

**A**

Aquitanische Schrift  
(Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 903; 11. Jh.).

**B**

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

I 23

IV 22

IX 27

I 23

VII 23

X 22

IX 43

XII 10

<img alt="A photograph of a page from a musical score titled 'I 23', featuring multiple staves of complex musical notation with various symbols and

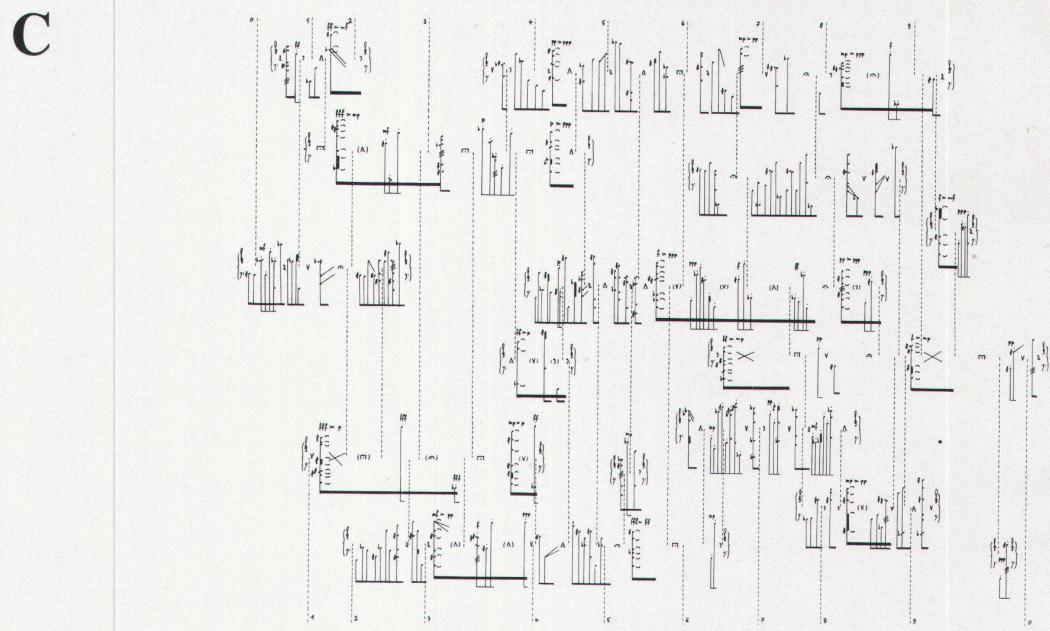
**A** «Aquitane Schrift» ist eine Musikaufzeichnung, die bereits mit einem gegebenen Repertoire von Zeichen, sogenannten Neumen, arbeitet und ein Tonraumgefühl verrät, wie es für die späteren Notationen zur Selbstverständlichkeit wurde: hohe Töne sind oben, tiefe unten plaziert. Den Neumen eignet eine bildhafte Schönheit, die sich in der viel präziseren Notation etwa der klassischen Musik zu verlieren scheint; da wird dann ein Netz von Notenlinien sachdienlich, ermöglicht Genauigkeit im Räumlchen, mithin in Melodik und Harmonik. Die aquitanische Schrift kennt noch keine ausformulierten Beziehungen der musikalischen Zeit, des Rhythmus.

**B** «Melische Konzepte» (c 1926) von Josef Matthias Hauer sind ein Versuch, der Bildhaftigkeit wieder näherzukommen; die traditionelle Notenschrift hatte einen nicht eben einsichtigen Vorrat an Versetzungszeichen, Kreuzen und Bes, hervorgebracht, welche dem Fachmann harmonische und melodische Zusammenhänge verraten. Die Verschlingung von Melodiefäden ist im oberen Teil der Abbildung, dem eigentlichen Konzept, deutlich zu sehen; der untere Teil ist Übertragung in traditionelle Notation.

**C** «Kugel» (1962) von Urs Peter Schneider ist ein Klavierstück, in welchem durch das Weglassen der Notenlinien ein rücksichtsloses, tastenmörderisches Spiel stimuliert wird: die Preisgabe der kompositorischen Kontrolle über den musikalischen Raum erkauft sich eine ungeahnte, befreite Virtuosität! Doch zieht sich der Spieler, den senkrechten Verbindungen entlanglesend und mählich längere Pausen infiltrierend, immer mehr aus seiner Rolle als Alleinunterhalter zurück, bis die Aktivität zum zuerst aufmuckenden, dann mitspielenden Publikum übergeht.

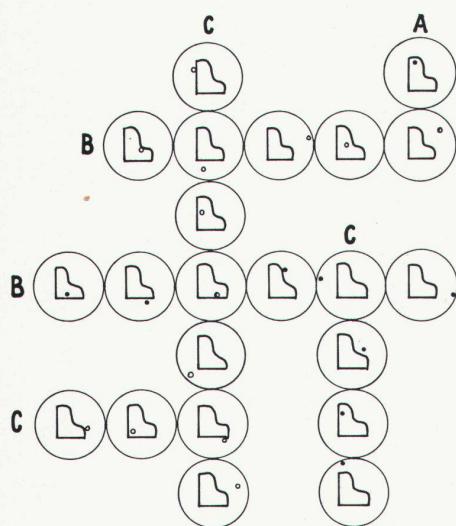
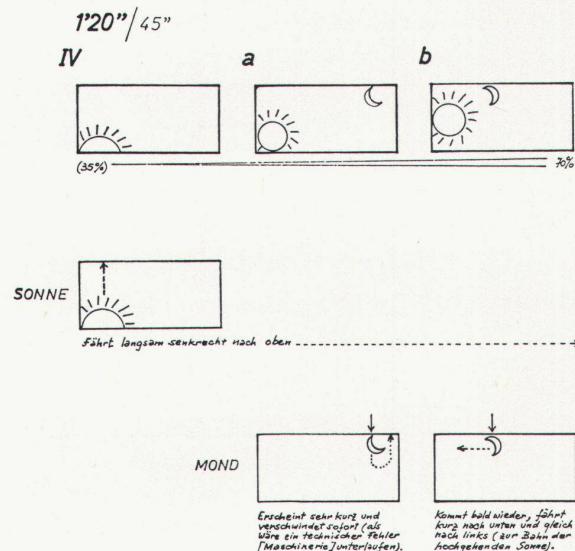
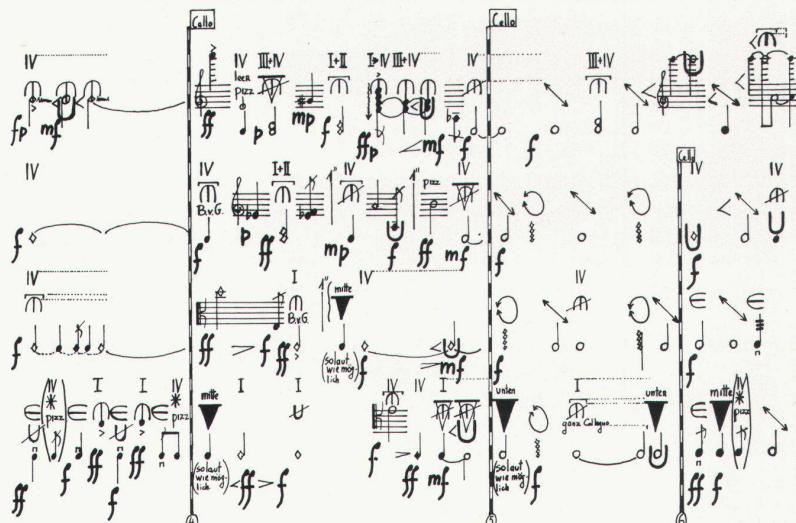
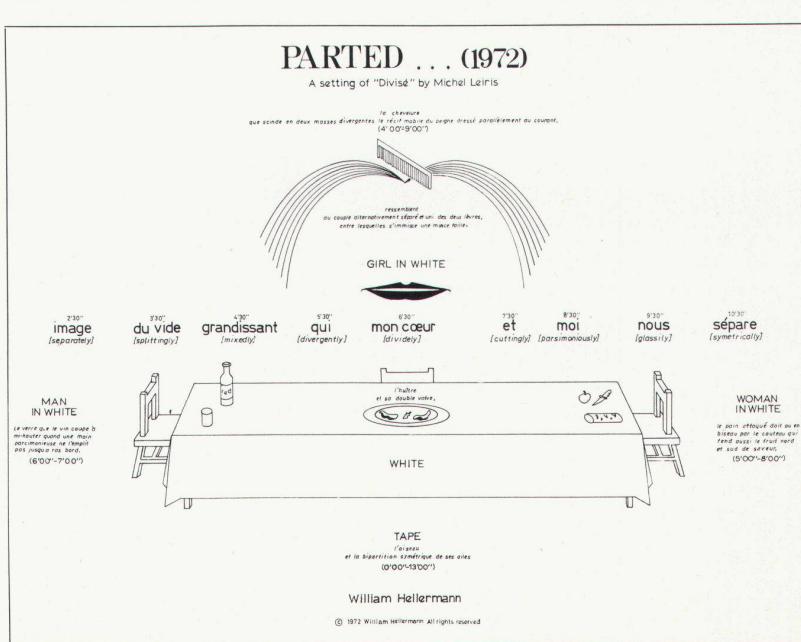
**D** «Rabelaisiennes» (1969) von Eduardo Polonio erfordert eine Gitarre, deren Saiten zuvor präpariert werden; sie schwingen dann nicht frei, sondern erzeugen, zwischengeschobener Materialien wegen, verfremdete Klänge von grossem Reichtum. Solche Klänge können nicht direkt beschrieben, nicht notiert werden: der Komponist entschied sich für eine alte Praxis, die der Tabulatur, welche dem Spieler blass die Griffe, oft durch Zahlen oder Fingerstellungen auf dem Instrument, mitteilt. Das klingende Resultat kann an dieser Partitur kaum mehr abgelesen werden, am ehesten wohl noch im Bereich des Rhythmisches: die Töne, laute dicker, leise dünner gezeichnet, schwingen verschieden rasch aus.

**E** «59½ Seconds for a String Player» (1960) von John Cage ist ebenfalls eine Wiederaufnahme der Tabulatorpraxis: hier geben vier übereinander notierte Spielräume grafisch



**D**

**E**

**F****H****G****I**

die vier Saiten irgendeines Streichinstrumentes wieder; im obersten Teil der Partitur stehen Angaben über Bogenführung, Bogendruck und weitere Eigenschaften des Streichens. Die Zeit entspricht dem waagrecht zu lesenden Raum, doch verstreicht sie verschieden rasch: so kommt es zu einer Reihe von äusserst diffizilen Hantierungen, zu einem subtilen, spärlichen Klang.

**F** «*Memories of You*» (c 1967) von Cornelius Cardew ist, man ahnt es, eine Musik für einen Konzertflügel; aber die zu erzeugenden Klänge, je durch ein Kreislein bezeichnet, finden nicht auf der Tastatur, sondern irgendwo am, unterm, überm, gar im oder neben dem Instrument statt. Durch Verknüpfung von waagrechten mit senkrechten Lessarten kommt zudem eine beträchtliche Mobilität ins Spiel: jede neue Interpretation ist bloss Version, ist nicht alleingültig und kann stets neue Klangfunde zutage fördern.

**G** «*Quartett 1*» (1963/64) von Michael von Biel ringt um die Freilassung eines oft chaotischen, total verfremdeten Streichquartettklanges. Mannigfaltige neue Symbole, die unübliche Strich- und Griffarten bezeichnen, sind erfunden worden, um in immer neuen Kombinationen komplexe Spielvorgänge zu provozieren. Nicht eben anschaulich, ist diese Partitur ein typisches Beispiel für eine Aktionsschrift, der die Entstehung der Klänge wichtiger ist als das ablesbare Resultat.

**H** «*Die Himmelsmechanik*» (1965) von Mauricio Kagel hat zum Instrumentarium lediglich Bühnenbilder, die in oft absurdem Zeitablaufen und räumlichen Konstellationen zu einem theatralischen Ganzen komponiert wurden. Wie viele Werke der letzten zwei Jahrzehnte will auch dieses, allerdings mit rigoroser Ausschließlichkeit, die Grenzüberschreitung der Musik ins Szenische hinein; vorbereitet wurde solch schaubare Musik durch den oft beobachteten Nebeneffekt beim Interpretieren schwieriger Neuer Musik: wenn die Spieler unübliche, oft verhetzte Handgriffe vorgeschrieben bekamen, wenn sie verzweifelt oder belustigt oder argwöhnisch ihre Instrumente abhorchten, dann waren sie, oft ohne es recht zu merken, mitten in einer theatralischen Situation. Diesen Nebeneffekt galt es kompositorisch in den Griff zu bekommen; die Partituren gerieten zum Regiebuch.

**I** «*Parted*» (1972) von William Hellermann ist denn nichts anderes als eine zeichnerisch und verbal mitgeteilte Regie zu einem musikalischen Theaterstück; jedes wesentliche Detail der Aufführung ist direkt ablesbar.

**K** «*Nine Rarebits*» (1965) von Earle Brown betrachten wir als einleitendes Beispiel für eine Aufzeichnung,

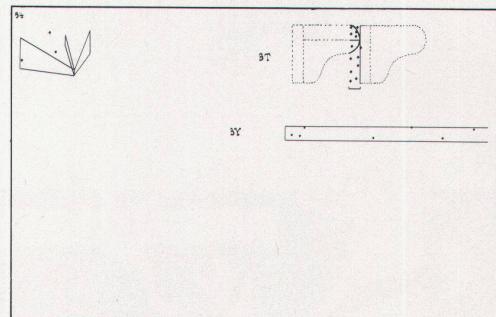
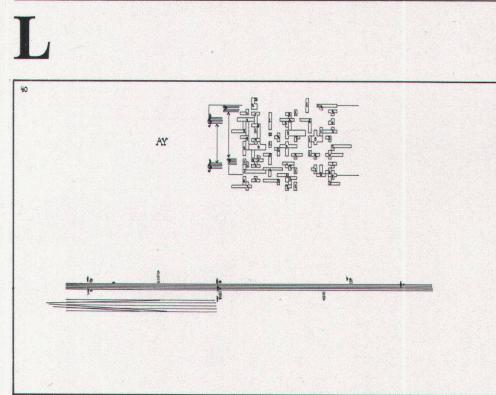
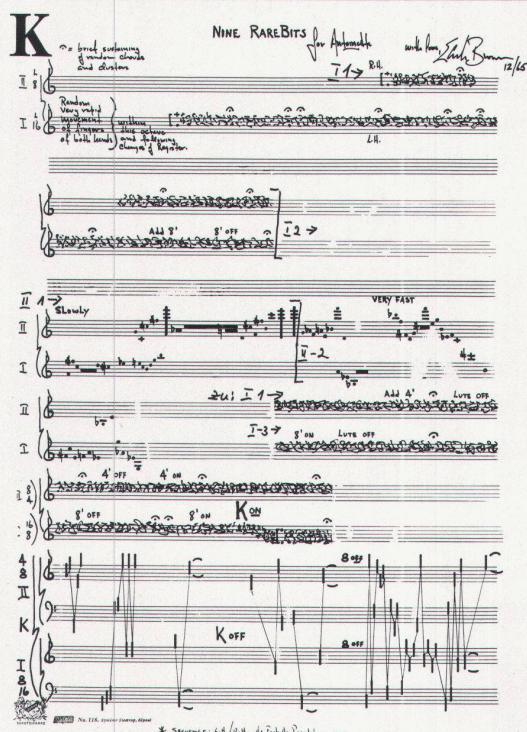
die sich grafischer Elemente bedient. In diesem Werk erfüllen sie, mit traditionellen Zeichen vermittelt, die Forderung nach der Integration von Unschärfen: zu den genau vorhersehbaren Cembalotönen, wie sie in der Blattmitte notiert sind, gesellen sich rasende Fingeraktivitäten und, weiter unten, Clusters genannte Mehrfachgriffe, die der Komponist eher suggestiv denn präzise, eher zeichnend denn notenschreibend charakterisiert hat.

**L** «Solo für Piano» (1957/58) von John Cage, die Klavierpartie aus dem berühmt gewordenen Klavierkonzert, beschenkt den Interpreten mit vierundsechzig verschiedenen Formen der Notation: wahrlich ein Kompendium auch der grafischen Erfahrungskraft. Cage hat die Komponisten eindringlich auf die zentrale Bedeutung des Schreibens und Zeichnens selbst hingewiesen; was ein Spieler aus dem komponierten Material auswähle und verwerte, sei eine vom Schreiben abgelöste, das Hören wiederum eine vom Spielen unabhängige Kategorie! So wird, namentlich in Kompositionen, die den Zufall und die Unvorhersehbarkeit nutzen, die Vorrangstellung des Komponierten vor dem Gehörten abgebaut zugunsten einer natürlicheren, unkonditionierten Perzeption, die den Hörer als mündigen einbeziehen möchte; das Anhören des Klavierkonzertes von Cage ist denn tatsächlich ein Wagnis.

**M** «Piano Piece for David Tudor» (1949–59) von Sylvano Bussotti war, wie der Untertitel von der adozione pianistica es verrät, ursprünglich eine reine Grafik. Die naheliegende Idee, Notenlinien und einige musikalisch dünkende Angaben beizufügen, bringt bei einem Spieler wie David Tudor eine Fülle von Musik hervor, wie sie zuvor nie gehört ward. Im nächsten Beispiel ist dann die Grenze zwischen Grafik und musikalischer Partitur vollends verwischt.

**N** «Sensitivo» (1959) von Sylvano Bussotti wurde als Stück für Geige solo in eine Sammlung von sieben Blättern aufgenommen; in der ersten Edition noch mit Erklärungen der einzelnen grafischen Elemente versehen, wurde es bald als autonome Zeichnung in Künstlerwohnungen an die Wand gehängt, auch etwa ohne Kenntnis der Erklärungen interpretiert: als musikalisches Stimulans genommen. Die Neuauflage entrat konsequenterweise, auf die Magie der Zeichnung vertrauend, ganz der Hinweise, wie das Stück zu spielen sei.

**O** «Stripsody» (1966) von Cathy Berberian, der Primadonna des experimentellen Kunstgesanges, verwendet ausschließlich Klangäusserungen des Comic-Strips; sie sind lediglich zeitlich und räumlich, in den Registern hoch, mittel und tief, montiert.



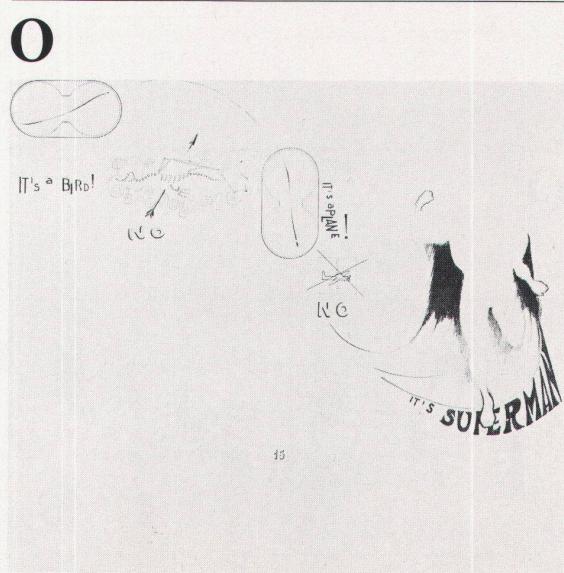
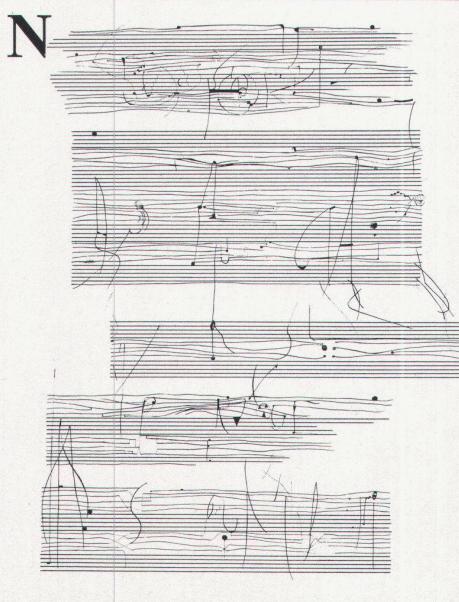
**M**

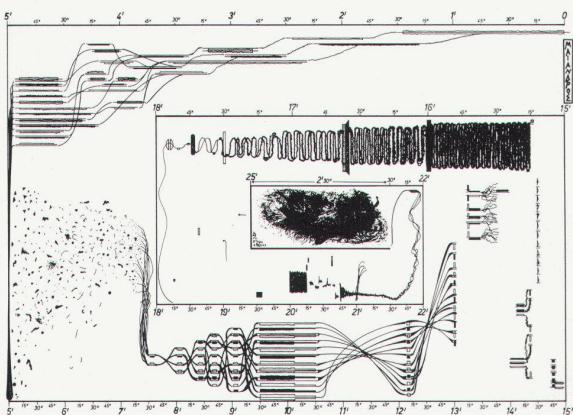
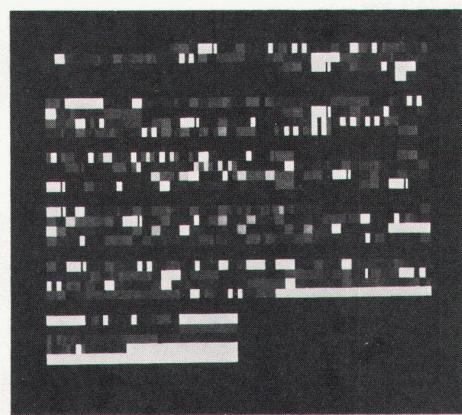
**XIV piano piece for David Tudor 4**  
disegno del 1949  
adozione pianistica: 27.3.1959

vedi NOTE

1 { M P  
2 Battuto Muto Capriccio Taktlos  
3 sequenza frequenza timbro durata intensità  
4 dentele u u  
5 ( )  
6 }

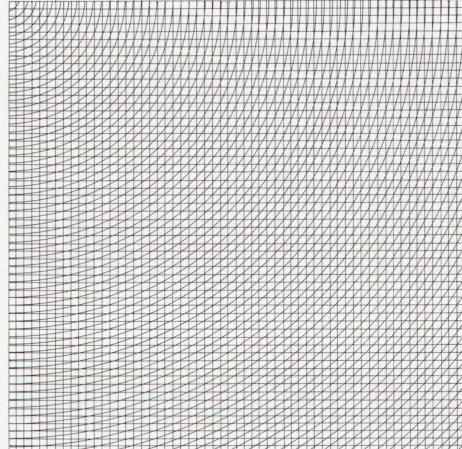
© 1959 by Universal Edition (London) Ltd., London / Universal Edition Nr. 13079 d LW.



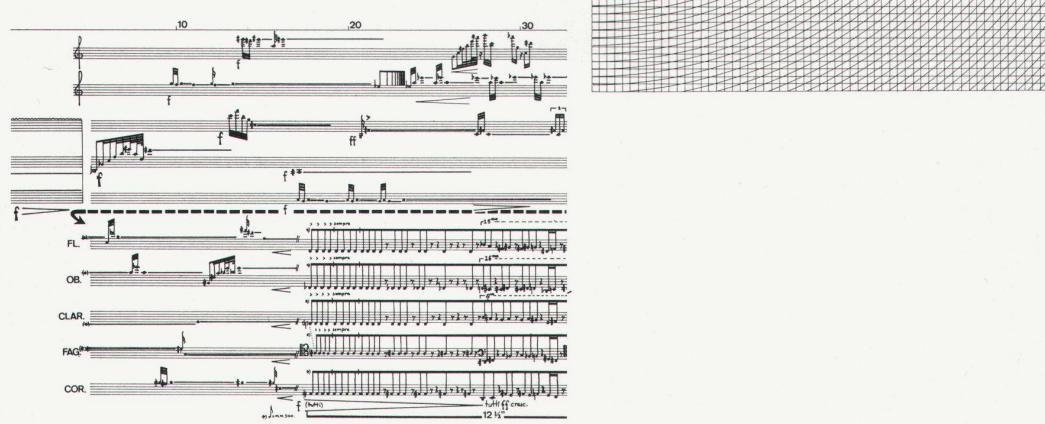
**P****S**

**P** «*Mäandros*» (c 1963) von Anestis Logothetis scheint uns beinahe das bildnerische Protokoll einer vom Komponisten zuvor innerlich vernommenen Orchestermusik zu sein: riesige, die Realisierbarkeit verhöhrende Klangballungen neben ausgezehrten, isolierten Restbeständen. Naiv und unbeirrt hat da einer gezeichnet, was während fünfundzwanzig Minuten den heute noch immer recht tumben Orchestermusiker zu phantasievoller Klangproduktion verführen soll.

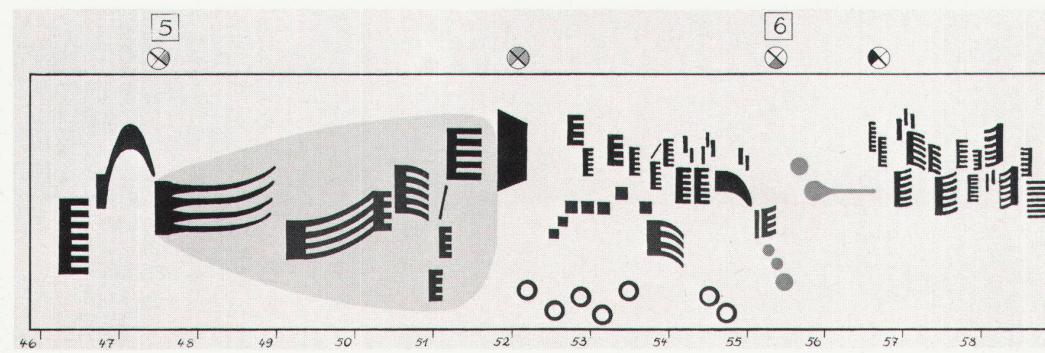
**Q** «*Artikulation*» (1958) von György Ligeti wurde von Rainer Wehinger anhand des Klangresultates und unter Beziehung von Realisationsangaben des Komponisten nachträglich als sogenannte Hörpartitur gezeichnet; es handelt sich nämlich um ein elektronisches, nur auf Tonband existierendes Werk. Elektronische Musik entsteht im Studio meist in einer Situation beständigen Experimentierens und Entscheidens; Hunderte oder Tausende von Fresszetteln und Skizzen geben vom Produktionsprozess sicher ein realistischeres Bild als nachträglich hergestellte, käufliche Partituren; Ligetis Arbeit, von Carlo Huber treffend als resignierte Notation bezeichnet, ist zum Nachlesen der erklingenden Musik gedacht, ist also Hörhilfe: im Ansatz didaktisch.

**R****T**

**R** «*Signs*» (1969) von Ton Bruynel gesellen dem Spiel von fünf Holzbläsern eine Tonbandmusik bei; um die Klänge aus dem Lautsprecher während der Aufführung für die Spieler verfolgbar, mitlesbar zu machen, wurden sie von Gérard Leonard van den Eerenbeemt protokolliert, visualisiert: gewiss auch mit ästhetischen Nebenansichten! Am Beispiel der elektronischen Musik wird erneut deutlich, dass Notation schon immer auch als nachträgliche funktionierte; der Wert von bildnerisch gestalteten Analysen, auch etwa von Kinderzeichnungen nach gehörter Musik, ist heute pädagogisch unbestritten.



**S** «*Musikbild zu Bachs Fuge in C-dur*» (1958) von Robert Strübin gehört in eben diesen Zusammenhang; die Musikbilder sind ungeheuer ernst und akribisch durchgeführte Übersetzungen von einem Medium in ein anderes: jedem notierten Ton entspricht eine Farbe, jedem rhythmischen Wert eine horizontale Strecke. Dass dabei akustisch Ungleichzeitiges in der Gleichzeitigkeit, quasi synoptisch, rascher erfassbar wird als in der gewohnten Notation, gehört mit zu den subtilen Reizen dieses Verfahrens.

**Q**

**T** Sol LeWitt, aus «*Arts, circles & grids*», herausgegeben von Kunsthalle Bern & Paul Bianchini, 1972. Diese Illustration mag dazu dienen, der akustischen Vibration, wie sie zum Beispiel für die Musik Terry Rileys oder Steve Reichs charakteristisch ist, gewissermassen ein optisches Pendant gegenüberzustellen.

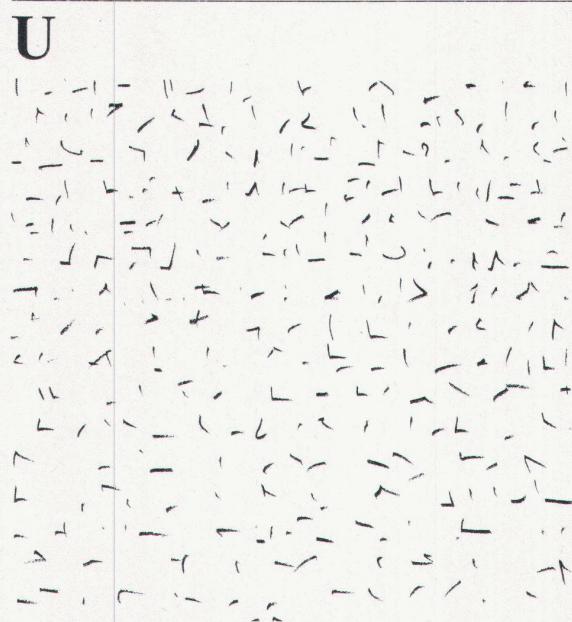
**U** «Von Magischem 3» (1970) von Peter Streiff ist eine Grafik, deren Entstehung sich einer psychischen Programmierung verdankt: nach langen Vorübungen des Komponisten wurde sie unter bewusster Ausschaltung des beziehenden Denkens als Ecriture automatique niedergeschrieben. Dasselbe Verfahren liess sich dann, unter Vorbehalten, auch auf die Niederschrift musikalischer Werke anwenden; Streiff hat, ganz im Vertrauen auf Kräfte des Unkontrollierten, zwei Klavierstücke und, Stimme für Stimme ohne gegenseitige Rücknahme, ein Werk für sechs Instrumente in derselben Technik realisiert.

**V** «Null – Musikalisches Konzept einer Zeitbetrachtung» (1971) von Roland Moser verdient den unseres Wissens neuen Namen Metanotation: sie wächst auf den Trümmern der zerfallenen traditionellen Notation, nicht frei von Nostalgie, wohl mehr zum Betrachten und Denken als zur Her vor bringung irgendeiner Musik gemacht. Da die verwendeten Symbole bekannt sind, lösen sie, ihrer Funktion entzogen, immerhin noch Erinnerungen von zauberhaftem Reiz aus.

**W** «Symphonie Nr. 5» (c 1965) von Nam June Paik signalisiert ein Endstadium, ist Reflexion über die Ungeheuerlichkeit musikalischer Zeit. Harmlos beginnt es mit dem Abspielein einiger Melodien, doch setzt es sich ins Unendliche fort, endet niemals, gibt Anweisungen noch für das billionste Jahr seit dem Beginn des Stükkes. Solche Werke wollen, nur als Konzepte formulierbar, nicht mehr in Klang umgesetzt werden; Vergleiche mit der bildnerischen Konzeptkunst drängen sich auf. Musikalische Utopie möchte, scheint es, in die Nähe rücken, wenn wir als letzten Satz in Paiks Symphonie lesen: spiele weiter.

**X** «Compositions» (1960) von La Monte Young sind früheste Beispiele von Konzeptstücken; sie erlauben musikalische Realisierungen, gar musikalisch ausserordentlich zwingende, durchaus noch. La Monte ist zunehmend interessiert an einer einzigen, unendlich lange dauernden, harmonischen, friedfertigen Musik, die den Gesetzen des Kosmos lauscht und uns ins Weltgeheimnis einbezieht; sein frühes Werk gibt dazu die Einübungen. Man muss diese so karg definierten Stücke erlebt, gespielt haben, um ihre unfassliche Stimmigkeit und Schönheit wenigstens zu ahnen.

**Y** «Raritäten für Interpreten» (1959 bis 1971) von Urs Peter Schneider versammeln alle möglichen Arten musikalischer und nichtmusikalischer Niederschrift; aus Skizzbüchern gewonnen, kompositorisch einschneidend verändert und durch die Interpreten ferner veränderbar, wollen sie den tradierten Werkbegriff, das Image vom in sich stimmigen Kunstwerk auflösen: dem Zwang zum Stück sich



## X

Piano Piece for David Tudor #1  
Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat on its own. If the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

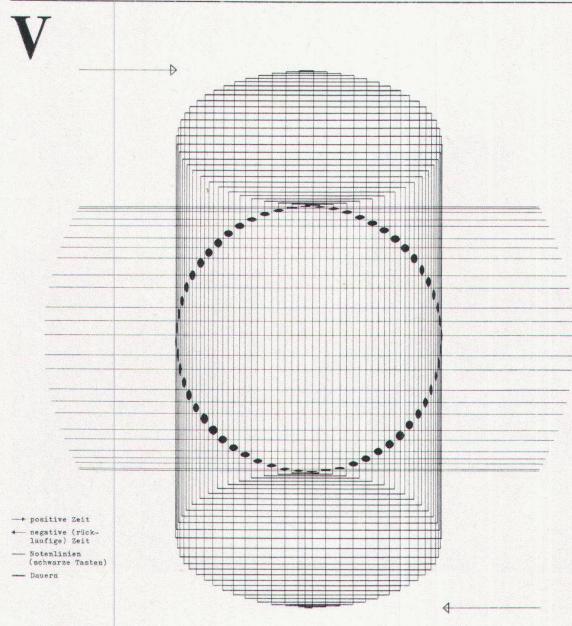
Composition 1960 #7  
to David Tudor  
July 1960

Composition 1960 #10  
to Bob Morris  
Draw a straight line and follow it.  
October 1960

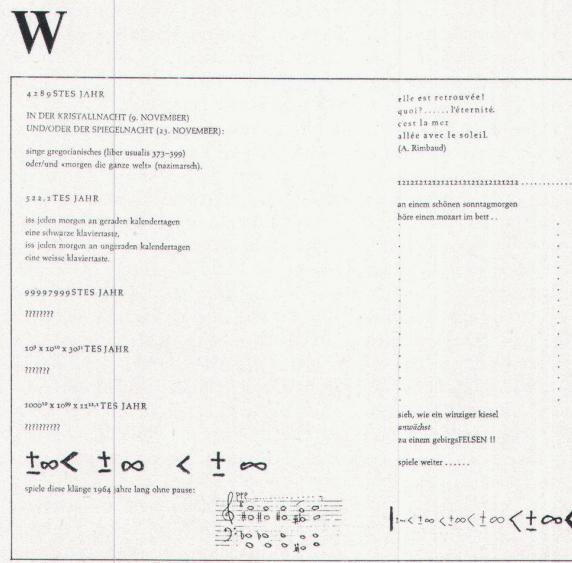
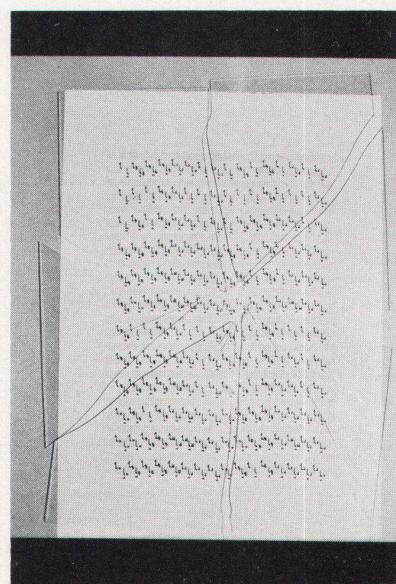
Composition 1960 #13  
to Richard Huelsenbeck  
The performer should prepare any composition and then perform it as well as he can.

November 9, 1960

Composition 1960 #15  
to Richard Huelsenbeck  
This piece is little whirlpools out in the middle of the ocean.  
9:05 A.M.  
December 25, 1960



## Y



**Y**  
das  
**A**  
und  
**O**

kustische  
ptische

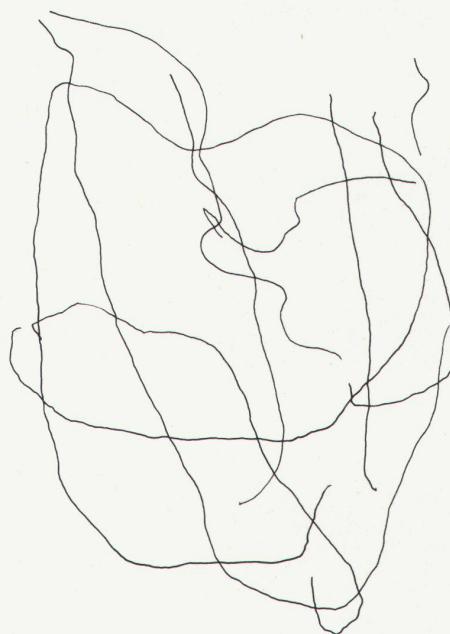
entziehend. Voreilig, aber hoffnungsvoll wird der Spieler zur Mitverantwortlichkeit in einem oft theatralischen Ganzen aufgefordert; alle denkbaren Möglichkeiten des Interpretierens, auch die des inadäquaten, missproportionierten, Gespalten- oder Ängstlichsein ausdrückenden, sind gegeben. Dass Mitwirkende in diesem Stück, das den Einbezug von Laien postuliert, oft ungesichert, lächerlich sich fühlen, gilt Schneider als Chance, als Einübung in Freiheit; sogenannte Fehler existieren als Kategorie urplötzlich nicht mehr, wovon denn auch die Niederschrift der einundneunzig Seiten berichtet, die recht eigentlich von Fehlern profitiert und strotzt.

**Z** «Partikel 3» (1970) von Peter Streiff definiert sehr nüchtern, sehr überlegen eine Musik, die für einen Augenblick lang die Entstehung von Klang ganz transparent machen kann. Solche Modelle setzen an der Basis an, eignen sich für die Sensibilisierung eines Publikums, dem die Fähigkeit des Hörens weitgehend abhanden gekommen ist; es sind reduzierte, ganz in sich geschlossene Vorgänge, die sehr viel mit Musik und nichts mit Konsum zu tun haben. Erfahrungen mit ihnen haben wir bitter nötig. ■

**Urs Peter Schneider:**  
Experiment «Besucherkomposition», ein Versuch, das Besucherpublikum zu schöpferischer Aktivität zu animieren

Musikalische Erfahrungen waren für die Besucher der bernischen Notenausstellung in reichem Masse vorgesehen: neben Tonbildschau und Kopfhörerprogrammen wurden vier Konzerte organisiert, die in wechselndem Masse mit Notationen konfrontierten; auch wo sie streng genommen mit Optischem wenig zu tun hatten, schien doch die Ausstellung ein geeigneter Anlass, ein interessiertes (und grosses!) Publikum mit einigen Aspekten Neuer Musik bekannt zu machen. Etwas vom Wichtigsten an der Ausstellung war der Versuch der «Besucherkomposition»: er bildete zum oft etwas trockenen und durch seine Menge gelegentlich eintönig wirkenden Ausstellungsgut ein Gegengewicht, wurde doch, unter Ausklammerung des theoretischen oder instrumentalen Könnens, unmittelbare sinnliche Erfahrung mit Klängen angestrebt. Im Zeitraum von fünf Wochen hatten Enthusiasten, neugierige Skeptiker, sogar einige Profis, meist jedoch Amateure, zufällig Hereingeschneite, ganze Familien vom Kind bis zur Grossmutter zusammen auf einfachen Instrumenten, bisweilen nach bald abgestreiften Anfangshemmungen, im Kollektiv musikalische Verläufe produziert, die oft so interessant waren, dass die Veranstalter und behutsamen Leiter (Roland Moser, Urs Peter Schneider, Peter Streiff) nicht weniger erstaunt waren als die Spieler selbst. Einige Kilometer Tonband wurden bespielt und für das Schlusskonzert zu

## Y



## Z

### PARTIKEL 3

Auf Anhieb spielt jeder Mitwirkende einen beliebigen Ton. Das Stück ist dann zu Ende, wenn sich alle auf dem selben Ton gefunden haben (Oktavierungen sind auf ein Minimum zu reduzieren). Der "Grundton" soll auf dem schnellsten Weg erreicht werden. Die Spielart ist in jedem Fall einheitlich zu behandeln; z.B. nur gehaltene Töne, nur staccato, nur gliss.).

Spieler oder Sänger: sieben und mehr  
Dauer: unbestimmt

Zusatz: Auf Umwegen zum "Grundton" gelangen, d.h. der Tendenz entgegenwirken. Das Mass des Widerstandes ist mit einer musikalischen Sinngebung verknüpft.

Peter Streiff

Frühjahr 70



◀ Besucherarbeit in der Kunsthalle Bern  
Foto: Carlo Huber

einem informativen Ganzen montiert: Moser hatte sich ein grossformatiges Partiturmodell ausgeheckt, das die Besucher vor allem intellektuell zu musikalischen Äusserungen bringen wollte, Streiff war in Experimenten mit musikalischen Verhaltensweisen (Imitation, Opposition, Ähnlichkeit, Gleichgültigkeit) bis zu wundervollen freien Improvisationen vorgestossen, und Schneider hatte, oft nur mit Steinen, Stühlen, Schlägeln, allerhand Formen der Kommunikation (in «öffentlicher») und Konzentration (in «privater» Musik) eingesetzt, um die Konditionierung des Hörens zu durchbrechen; in kürzester Zeit begannen die Anwesenden gar zu singen und erfreuten sich ihrer neuentdeckten musikalischen Existenz. Obwohl gelungen und differenziert, war dieser Versuch an der Basis der Musik doch nur ein Anfang; und Stimmen wurden laut, die eine grössere Kontinuität solcher Arbeit postulierten: hier hätten offensichtlich zum Beispiel die Erwachsen-

nenbildung, die Volkshochschule, hätten die Medien eine grosse und schöne Aufgabe vor sich, vor der sie sich im Reflex des Erschreckens nur zu gerne drücken möchten. ■

### Biographischer Nachtrag:

Die «Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern» besteht seit sechs Jahren. Sie hat zum Ziel: Information über Neue Musik der jeweils letzten zwanzig Jahre. Das ihr zugehörige «Ensemble „Neue Horizonte“ Bern» wurde 1968 von Urs Peter Schneider gegründet und hat seitdem in der Schweiz und in ganz Europa weit über hundert Konzerte, Radioprogramme, Konfrontationen zwischen dem Publikum und der Neuen Musik auf verschiedenen Ebenen (Schülerkonzert, Kirchenkonzert, Wandelkonzert, Wunschkonzert, Improvisationskonzert u.a.m.) realisiert. Es setzt sich aus zumeist bernischen Interpreten, Komponisten und Pädagogen zusammens, die alle neben ihren Hauptinstrumenten noch eine Fülle von weiteren Klangerzeugern zu betätigen gewohnt sind, was vielfarbige Präsentationen von Musik etwa ab Debussy und Webern bis hin zur utopischen ermöglicht. Das Ensemble hat die kritische, kompetente Interpretation von Werken erbracht, die von andern Musikern nicht gespielt werden kann oder will, und dabei oft die Zusammenarbeit mit Künstlern anderer Sparten (Malerei, Theater, Jazz, Film u.a.m.) gesucht. In letzter Zeit wendet es sich, schon immer didaktisch absichtsvoll, der Arbeit mit Laienmusikern, etwa mit Besuchern von Kunstaustellungen, und den Problemen der musikalischen Früherziehung zu. Daneben verwirklicht es immer wieder sogenannte komponierte Programme, in welchen die Sensibilisierung des Hörens und eine neue Art des Konzertvergnügens durch beziehungsreiche, oft waghalsige Zusammenstellungen und Vermittlungen einzelner Werke vorangetrieben wird. ■