

Earle Brown (26.12.1926-2.07.2002)

Autor(en): **Ryan, David / Müller, Patrick**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 76

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

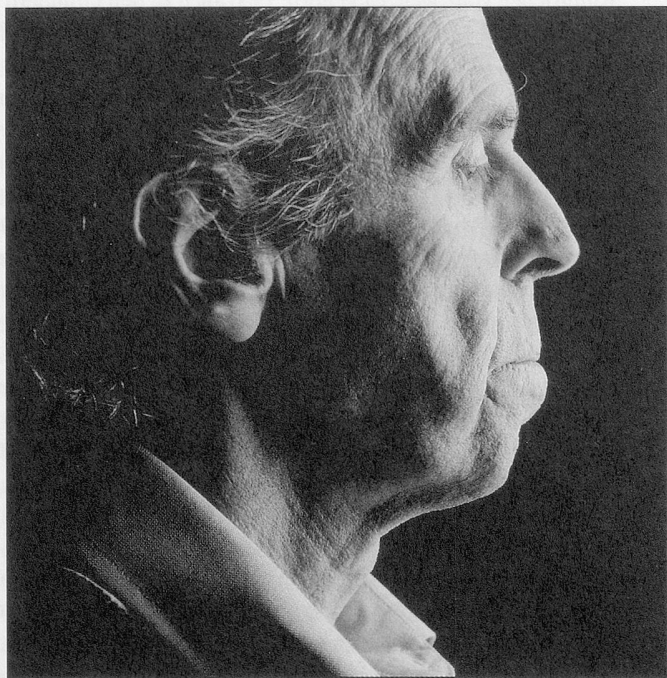
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EARLE BROWN

(26.12.1926–2.07.2002)



© Philippe Gontier

Earle Brown, der im Alter von 75 Jahren verstorben ist, gehörte zu den führenden Komponisten der amerikanischen Avantgarde und war während der 50er Jahre eng verbunden mit den experimentellen Komponisten John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff sowie mit zahlreichen Protagonisten der europäischen Avantgarde. Brown wurde 1926 in Lunenburg, Massachusetts, geboren, und als Trompeter durchlief er die typische Blasmusik-Tradition New Englands. Seine frühe Liebe zu Ives, in seinem Nonkonformismus verwandt mit Brown, wird durch eine Anekdote illustriert: Als Jugendlicher wollte er sich John Kirkpatrick's Aufnahme der *Concord Sonata* in einer lokalen Plattenhandlung anhören. Er tat dies so oft, dass der erboste Ladenbesitzer vorschlug, er solle die Platte doch einfach mitnehmen, bevor sie ganz abgebraucht sei. Brown beteiligte sich in dem kleinen Ort New Englands rege am dortigen Musikleben, wo er auch in Berührung mit Jazz Big Bands kam, die das Städtchen besuchten und die eine lange andauernde Liebe zur Jazzimprovisation nährten. Später studierte er Mathematik und Ingenieurwissenschaften an der Northeastern University und spielte an den Wochenenden in Big Bands. Auch im Armeedienst war er in Militärmusiken beschäftigt, und er freundete sich mit dem legendären Jazzmusiker Zoot Sims an, mit dem er auch zusammenspielte. Durch einen anderen Kollegen wurde er dort in die Schriften und Kompositionstheorien des in Russland geborenen Mathematikers Joseph Schillinger eingeführt. Während er in

Boston privat bei dem Zwölftonkomponisten Roslyn Brogue Henning studierte, schrieb er sich an der Schillinger House School of Music ein, um sich in die kompositorischen Methoden des Mathematikers, der unter anderem George Gershwin beeinflusst hatte, weiter einzuarbeiten. Tatsächlich basierte der Unterricht in Jazz-Orchestration und -Arrangement, den er in Denver, Colorado, hielt, auf den Techniken Schillingers. Dort kam es 1951 auch zu der folgenreichen Begegnung mit John Cage, der sich mit Cunningham auf Tournee befand. Browns erste Gattin, Carolyn Brown, hatte Cunningham in einem Meisterkurs nachhaltig beeindruckt. Nach einer Aufführung eines Stückes von Cage fragte ihn Brown, was die Verbindung seiner Musik zu derjenigen Weberns ausmache. Cage war erstaunt, dass in Denver jemand vertraut war mit Weberns Musik und mit anderen Aspekten der Avantgarde, und nach weiteren Begegnungen wurde vereinbart, dass sich Brown und seine Gattin Cage und Cunningham in New York anschließen sollten.

Carolyn Brown wurde zu einem Star der Cunningham Company, während Earle Brown mit Cage an seinem Projekt *Music for Magnetic Tape* arbeitete, ein pionierhaftes Unternehmen, bei dem Cage und Brown die meisten Wochenenden damit verbrachten, Tonbandmaterialien für die elektronischen Stücke akribisch zu sammeln und zusammenzustellen. Browns eigenes *Octet for 8 Channel Tape* (1953) wurde aus den Materialien komponiert, die bei Cages Stücken keine Verwendung fanden. Brown gehörte nun zu der informellen Gruppe von Komponisten, die später als «The New York School» bekannt werden sollten: Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff und Cage selbst. Browns Werke aus dieser Zeit, auch noch vor der Begegnung mit Cage, zeigen ein Interesse für die verschiedensten kulturellen Bereiche: Die Poesie von Gertrude Stein, Kenneth Patchen, Lawrence Ferlingetti und anderer interessierten ihn ebenso wie die Werke Alexander Calders, des abstrakten Expressionismus – zumal Pollock, später Johns und Rauschenberg –, er zeigte aber auch Interesse an den wissenschaftliche Theorien um Wahrscheinlichkeit, Zufall und Unbestimmtheit.

Ein Schlüsselwerk aus dieser Zeit war *Folio* (1952–52), das Brown als ein «Experiment für die Prozesse von Notation und Interpretation» beschrieb; es besteht aus einer Reihe von einzelnen Partiturseiten, die Raum- und Zeitparameter in variabler und flexibler Form anordneten. *December 1952* – eine stark abstrahierende Serie von gleitenden Rechtecken – wurde als musikalisches Äquivalent zu Calders *Mobiles* konzipiert. Unter den grafischen Partituren gehört es wohl zu den berühmtesten und gewagtesten Beispielen. Wie Cages *4' 33''* bedeutete das Stück für den Komponisten eine Art Wasserscheide, die zu überschreiten, aber nicht zu wiederholen war. Es warf aber eine ganze Reihe von Fragen zu Interpretation und den Freiheiten einer möglichen Aufführung auf und kann noch immer zu angeregten Diskussionen über die Zuverlässigkeit solcher Partituren führen sowie zu Fragen der Beziehung zwischen Komposition und Improvisation, zumal bei Browns eigenen Realisierungen, die überraschenderweise nicht immer mit dem visuellen Eindruck der Partitur übereinstimmen. Als nächsten Schritt entwickelte Brown einen kompositorischen Modus, der es ermöglichen sollte, sowohl stark determinierte wie auch spontane Ereignisse verarbeiten zu können. Das Resultat dieser Überlegungen nannte er «offene Form», und eines der ersten Ergebnisse war *25 Pages* (1953) für 1–25 Klaviere, dessen Partitur genauestens notiert ist, bei der allerdings jede Seite in beliebiger Reihenfolge gespielt werden kann und die so klug gestaltet ist, dass auch die Leserichtung frei wählbar ist. Zu betonen ist, dass Brown einen

sehr eigenständigen Standpunkt in die Cage-Gruppe einbrachte – bisweilen aggressiv und virtuos, bisweilen auf dem Weg zu einer strengen, monumentalen, aber beweglichen Stille –, und seine Musik ist immer weit entfernt von der Fragilität der Musik Feldmans oder Wolffs zu dieser Zeit.

Um die Mitte der 50er Jahre stiess Browns Musik in Europa auf beträchtliches Interesse, nachdem David Tudor *25 Pages* in Darmstadt kurz nach der Uraufführung in New York präsentiert hatte. Zahlreiche Komponisten erarbeiteten nun ihrerseits mobile Strukturen und grafische Partituren mit aleatorischen Elementen, und Brown befand sich nun plötzlich im Zentrum der europäischen Avantgarde. Spätestens seit den 60er Jahren war Brown vermutlich sowohl intellektuell wie musikalisch näher beim italienischen Komponisten und Dirigenten Bruno Maderna als bei Cage, zu dem er trotz ästhetischer Differenzen eine herzliche Beziehung aufrecht erhielt. Maderna verfocht Werke wie *Available Forms 1 & 2* für Kammerorchester (1961) bzw. grosses Doppelorchester (1962). Brown meldete seinen Widerspruch an beim Titel «Chance Music» des umstrittenen Porträtkonzertes der New York-Gruppe im Jahre 1964, bei dem Leonard Bernstein *Available Forms 2* dirigierte: Nicht alle der hier vertretenen Musik falle unter Cages Forderung, den subjektiven Geschmack auszuschliessen. Gerade Browns Zugang begrüsst intuitive und subjektive Entscheidungen bei der einzelnen Aufführung. Denn es war gewiss der Einfluss der Jazz-Improvisation, die Spontaneität fordert und fördert und die ihn zum Gedanken der offenen Form führte. Während dieser Zeit komponierte er einige seiner beeindruckendsten Werke: *Corroboree* (1964) für drei Klaviere und *String Quartet* (1965). Es kam auch zu Plattenaufnahmen für *Time Mainstream Records*, die zahlreiche Erstaufnahmen von historisch wichtigen Werken aus Avantgarde und experimenteller Musik veröffentlichten. Zuvor hatte er bereits als Tonmeister bei mehreren Jazz-Produktionen gearbeitet, die einigen Einfluss auf die Klangsprache seiner eigenen Instrumentalwerke verraten; zu erwähnen ist dabei beispielsweise der luftreichen Klang Jimmy Guiffres. Doch der Einfluss war gegenseitig, und mit dem zunehmenden Aufkommen des Avantgarde-Jazz war es nur eine Frage der Zeit, bis die postseriellen Strukturen wie diejenigen der offenen Form Interesse erweckten. Die Orchesterstücke wie *Cross-Sections and Colour Fields* (1972–75), *Modules 1–3* (1966–69) und *Time Spans* (1972) sind Beispiele für Browns Rückkehr zu einfacheren Materialien bei den grösseren Instrumentalbesetzungen. Sich wandelnde, monumentale Orchesterblöcke werden hier in Bewegung gesetzt, und die Betonung liegt auf farblichen Aspekten und harmonischen Dichtegraden. *Time Spans* wurde vom Kieler Rundfunk aus Anlass der Olympischen Spiele in München (1972) in Auftrag gegeben. Es handelt sich um eine von hoher Strenge gezeichnete, klanglich knarrende und widerborstige Partitur, die mit zwei Orchesterklavieren arbeitet. Auch der Auftrag der London Sinfonietta, *Centering* für Violine und Ensemble (1973) verdiente grössere Beachtung.

Trotz der grossen Vielfalt seines Werkes bleibt die Sprache, die Brown sich erarbeitete, schwierig und zeigt eine grosse Nähe sowohl zur europäischen wie zur amerikanischen Moderne. Einige Stücke der 50er Jahre blicken dabei bereits vorwärts zur *New Complexity*, so die *Music for Cello and Piano* aus dem Jahre 1955. Die späteren Werke allerdings sind von einer Wärme erfüllt, die nach und nach stärker wahrnehmbar wurde: Der Schatten einer lyrischen Sprache vermischte sich nun mit den typischen schnellen Gesten und farblichen Eigenheiten seiner früheren Musik. *Tracking Pierrot* für kleines Ensemble (1992) und *Special Events*

für Cello und Klavier (1999) verbinden verschiedene Techniken und Gesten mit Elementen der offenen Form. Trotz seiner schlechten Gesundheit seit 1995 nahm Brown an zahlreichen Konzerten in den Vereinigten Staaten und in Europa (Wien, Leipzig, London, Bremen, Düsseldorf, Stuttgart, Frankfurt) teil.

Als Dirigent verwandelte sich Brown zu einer Person mit höchster Ausdruckskraft und vermochte so den musikalischen Raum zu gestalten, auch wenn er hinter der Bühne, gezeichnet von seiner Krankheit, zerbrechlich und schwach wirkte. Er schätzte, wie Interpreten mit seiner Musik arbeiteten: Wenn beispielsweise der Rhythmus innerhalb der offenen Form nicht genau definiert war, akzeptierte er die Wahl des Interpreten als dessen persönlichen Beitrag. Die Geschichte eines individuellen Musikers war für Brown Teil der Aufführung, wie auch Feldman bemerkte: «Das Resultat ist eine veredelte Spontaneität, die nur bei der Aufführung selbst zu Tage treten kann. Browns Notationspraxis dient dazu, der Diskrepanz zwischen dem Geschriebenen und der Interpretation entgegenzuwirken.» Brown selbst formulierte dies in allgemeineren Worten in einem Gespräch mit dem Plattenproduzenten John Yaffe im Jahre 1995: «Mich interessiert es immer mehr, die Interaktion zwischen Komponist und Interpret zu aktivieren und Musik zu einer offeneren Welt zu machen.» Es ist leicht zu vergessen, wie fremd die Improvisation für klassisch ausgebildete Musiker noch 1951 war, als Brown erste Schritte in diese Richtung unternahm. Interpretation bedeutete für ihn nicht nur Zusammenarbeit, sondern einen eigentlichen *joie de vivre*, einen Raum für die Leidenschaften – und für Browns typischen Humor.

DAVID RYAN (aus dem Englischen von Patrick Müller)