

THE PERFORMERS:

Pathology of Syntax

Arditti String Quartet:

Irvine Arditti, Ashot Sarkissian, violins. Ralf Ehlers, viola.
Lucas Fels, violoncello.

(Un)cover

Ensemble ascolta:

Markus Schwind, trumpet. Andrew Digby, trombone.
Florian Hoelscher, piano. Hubert Steiner, guitar.

Erik Borgir, violoncello.

Martin Homann, Boris Müller, percussion.

Jonathan Stockhammer, conductor

The Book of Virtual Transcriptions

Ensemble SurPlus:

Peter Veale, oboe. Markus Schwind, trumpet.

Christine Chapman, horn. Andrew Digby, trombone.

Stefan Haeussler, violin. Bodo Friedrich, viola.

Beverly Ellis, violoncello.

James Avery, conductor

The recording of *The Book of Virtual Transcriptions* is
dedicated to the memory of James Avery.

Not Reconciled

Ensemble SurPlus:

Erich Wagner, clarinet. Andrew Digby, trombone.

Seth Josel, guitar. Beverly Ellis, violoncello.

Olaf Tzschoppe, percussion (2 snare drums).

Jonathan Stockhammer, conductor

One-Way Street

ensemble recherche:

Shizuyo Oka, clarinet. Jaime González, oboe.

Melise Mellinger, violin. Barbara Maurer, viola.

Åsa Åkerberg, violoncello. Christian Dierstein, percussion.

Canon

Anthony Burr, clarinet. Charles Curtis, violoncello.

Executive Producers: Harry Vogt, Armin Köhler &
Brian Brandt

Recordings:

Pathology of Syntax: Stolberger Straße, Köln, Germany on
19 December 2009. Tonmeister: François Eckert, Engineer:
Christian Meurer

One-Way Street: Stolberger Straße, Köln, Germany on
15 April 2010. Tonmeister: Wolfgang Ellers, Engineer: Christian
Meurer

Not Reconciled: Karl von Bismark Salle, Köln, Germany on
16 July 2010. Tonmeister: Wolfgang Ellers, Engineer: Christoph
Gronarz

The Book of Virtual Transcriptions: Steinhalle, Emmendingen,
Germany on 19 November 2008. Tonmeister: Attila Viranyi,
Editing: Mark Stichman at Polymorph Studios

(Un)cover: Donaueschinger Musiktage 2008, Germany on
19 October 2008. Producer: Armin Köhler, Tonmeister:
Helmut Hanusch, Engineer: Veit Wafzig

Canon: Warren Music Center Studios, San Diego, California on
3 December 2001. Tonmeister: Stephanie Robinson, Editing:
Mark Stichman at Polymorph Studios

24-bit Mastering: Wolfgang Ellers

Art Director: Brian Brandt

Liner Notes: © Steven Takasugi

German Translation: Stefan Flach

Cover Image: "Alchemist's Laboratory" by de Vries (1595)

Photo of Ming Tsao: © Luisa Greenfield, 2010

Published By: Edition Peters

Ming Tsao *Pathology of Syntax*

Arditti Quartet Ensemble ascolta ensemble recherche Ensemble SurPlus



SWR2

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

mode
PO Box 1262
New York, NY 10009 USA
www.moderecords.com
mode@moderecords.com

mode 268

SWR2

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

mode

What mean square error. Remorse is a pathology of syntax, the expanded time-display depletes the input of 'blame' which patters like scar tissue.

—from *"Of Movement Towards A Natural Place"* by J.H. Prynne

Pathology of Syntax (2006-07)

The trails left by some presence—some existence moving through a fluid are observable: they are the evidence of an unobservable subject not traversing, but rather penetrating the time and space of a piece. What do these trails—these traces—with their passing, jettisoned debris of objects tell us of the subject? Even in a steady state—fluid, streamlined movement with little resistance—we can feel time the way the subject is feeling time. By conjecturing what the fluid medium might be via the degree and qualities of the subject's reactions and responses as made palpable by these trails, we can come to know something of the unobservable subject. The trails become expressive. Is the fluid the subjective imagination as it examines the incessant historical and aesthetic references that it finds itself witnessing...reviewing, compelled both to ally itself with and repel these invited manifestations along with any inherited damage? (Tsao speaks particularly of the late Beethoven string quar-

tets here, but there are many others.) Do various instances of iteration and plucking renew the dogged metaphor as a double-clock ticking away—pattering—at both various subjective and at the same time mechanical speeds? Is this strange timepiece invoked by either the subject's shifting awareness of temporality—here, waiting, now anticipating—or imposed upon that consciousness by the phenomena in which it finds itself, as if a curtain has been pulled back to disclose the gear-work, to touch the gaping wound? Or has it become an icon of all this, now lying on the surface like a scar, depleted of blame, the pathology of the record? At a certain point, the world of observation rotates, where time itself becomes the object of observation and reveals itself as the once unobservable subject. Objects become trapped in a space as time has come to an end, hits a wall, a limit, enters a container (as the rotation has ended), which makes us believe that the fluid has stopped: in some sense, a punishment—*remorse* as always after the fact. But no. Only the point of view has been rotated and the subject is now left watching, fixed in one vantage point as objects speed by in the flattened perspective of the observer himself observed (as time) rather than detected through the observation of his behavior. And here is the strange twist: that initial unobservable subject, it is revealed, is the listener...or we are at least

positioned in that same locus, by the critical qualitative shift of the end: when the trails in the fluid sound like something explicitly external and concrete against the intangibles of the subjective landscape: a car race? irate bees? In any case, something almost vicious.

(Un)cover (2008)

Actioni contrariam semper et æqualem esse reactionem. To every action, there is an equal and opposite reaction. In *(Un)cover*, for every assertive declaration on the surface, there emerges or appears something that waits, but in this case, waits for an absence that may forever remain an absence. To understand the deflation and sinking at the end of the work, one must study the surface drama, its sources of inspiration, and the ambivalent and somewhat contradictory nature of each instance of repose as they appear intermittently throughout the piece.

It is not by coincidence that *(Un)cover* meditates on Beethoven's Opus 111, the first movement and not the second. Tsao is able to then reference the more monumental, majestic C minor style and its associated pathos/angular histrionics as emulated by the powerful, punctuated gestures in his piece. Beethoven's transcendent second movement (the Arietta and its variations) with its reconciliatory and redemptive sentiments is the absence (it never comes),

as if "always to be absent," that almost restless, nervous waiting for something that has also in many ways "always seemed absent": the antecedent without its consequent. There is no third movement to Opus 111 for everything has been said. Tsao must exit before everything is said again, for it had already been said. There will be no scars on scars, no healing of history on the portion already healed. Apropos is the famous Chapter 8 of Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* (with the author's apparent help from Adorno). The idea here revolves around the relationship between "late style" and the recovery of past music (another reason to reference the old masters). It is by no coincidence then, that *(Un)cover* can represent a "return" to music's dramatic realm and traditional vocabularies after so much investigation into and exploration of the rarified (even musically negative, high noise-bearing) language of Tsao's earlier work. Often, the most daring questions are not those that further one along a consistent line of engagement, but rather those that seemingly direct one in an alarmingly contradictory direction: like the massaging ruffles only won when one moves against the grain. But to every action, there is an equal and opposite reaction. There is no "late period" here yet (one can only conjecture what that would even be for Tsao), but an affinity to "late style," an unsettled nervousness about the concept



The Book of Virtual Transcriptions, Section 47: An end to 'hierarchy'

and its application as an aesthetic category that calls out to be addressed, to be allied to, to be complicit with. The energies that would drive the work toward reconciliation and redemption are weighed down by this restless repose and

ultimately usurped by an almost explicitly undermining deflation and sinking that ends the piece, despite moments of delicate beauty and promise hitherto underrepresented in its explicitly musical garb in Tsao's oeuvre. In some

sense, to claim history is to board knowing the fate of the sinking ship. To insist on boarding is a position.

The Book of Virtual Transcriptions (2004-05)

Tsao's most deconstructivist work, no less inspired by the 7 x 7 lines of text of architect Daniel Libeskind's *Virtual House* as applied to the adagio of Mozart's oboe quartet (K.V. 370), is an exemplary work where unusual conceptual models beget novelty of form and an incongruity of acoustic properties (as well as their associated meanings) from traditional instruments, the latter often resulting in resemblances to other instruments that are not present. For instance, from the detuned and muted brass and oboe emerge sounds reminiscent of various stops on the organ: the flute stop particularly comes to mind. The brittle logic of the 49 architectural conundrums transcribed into a series of sounding structures offers a way out of the conventional narrative, deconstructing and reconstructing contexts that then resist assimilation into readily understood continuities. If there is any consistency, it is one of perpetual strangeness and alienation. The incessant ties and occasional fermata, that which in music might spell cadence and resolution, only prolong the sensation of incongruity and enigma, and by the end, even the most banal of scalar material acquires a sud-

den and surprising quality of out-of-place unfamiliarity in music. With a deconstructivist architecture, the wall, the window, the staircase, the hall cannot be taken at face value: similarly, the instrument, the caesura, the continuity, the solo in relation to the ensemble are to be perceived askew, as if standing on a conceptual incline or slanting foundation that does not permit normal viewing. But this is most significant in relationship to the form and time of the piece which leaves one in a perpetually aroused state of perplexity — the riddle of "what is it?" What is significant here is that the latter question has a sustained and inquisitive tension, dimensionality and logic in retrospect: that which constitutes the *rightness* of the fragmented wholeness itself.

Not Reconciled (2002-03)

With an arduous and earnest pursuit of *looking for a needle in a haystack*, especially if it is questionable if one has been hidden there, we would nevertheless begin to learn something: the sound and language of the hay itself. And after a while, our search would no longer be for some needle, but rather for the message of the hay and a way to decode it. Tsao speaks of the "traces of music: the sound of fingernails brushing against strings, the rattling of snares on a snare drum or the clicking of clarinet keys." These are all the artifacts of musical



From the film “Nicht versöhnt” (1965) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

production, the debris if you will. And at first glance, like any debris — even that of history... the debris of memory — the assumption of disorganization is misleading: in actuality, its pre-

cision is ruthless. The question here, as it was for Straub and Huillet in their film *Nicht Versöhnt* (*Not Reconciled*), is to make the intended precision experientially palpable and

not in the least arbitrary. By stripping bare both time, pacing and action, film has the possibility to emerge through its stark visual language. At first, Tsao’s strategy appears subtly yet conscientiously processual, then expressively yet meticulously exclamatory, later via punctilious temporal elongation and adjustment, soon through the prismatic lens of local repetition, and finally through extreme yet precisely timed distention. What is of greatest interest here however: what is violence in the work and how or how it is not responded to, and what is beauty in the work and the relationship between the violence and beauty as it is formulated by the compositional mind that designs and configures it.

One-way Street (2006)

Tsao’s experiment with inevitability toward incongruous but logically determined consequences derives from his study of and preoccupation with the Western film genre, his title evocative of the predictable and inescapable street duel that typically ends the narrative line. One can likewise hardly escape a connection with Walter Benjamin’s collection of street observations entitled *Einbahnstraße* (*One-way Street*), in particular Tsao’s bowed wire hanger on a timpani, the jarringly banal, incongruous vibraphone double-glissandi, the bald, cold, mechanical sound of a prepared, clattering vi-

braphone motor (for well over two minutes): like physical sonic facts that speak for themselves devoid of metaphor, the penetration of the everyday into the incomprehensible, and the incomprehensible into the everyday, through a dialectical optic barring the mist, fog, and residue of Romantic or Surrealist aestheticizing. *One-way Street* is perhaps Tsao’s most explicit and extreme study of how the street engineer cuts through music (harmonics, pedals, drones, arpeggiation) in order to explore the manner in which an inexorable line ultimately allies itself with extreme manifestations of objective instrumental production. Thus, the default poetics of Tsao’s generally more ambiguous, fluid and category-defiant material and formal palette is tested and challenged in this work through its conceptual, sobering framework. This is the composer’s most youthful, rebellious...irreverent work, perhaps afforded by the initial concept of the Western itself.

Canon (2001)

To conclude, *ma fin est mon commencement*. *Canon* is the earliest in this tremendous collection of six works that span seven seminal years of Tsao’s compositional exploration and refinement. The work’s subtitle is *Quaerendo Invenietes* (“Seek and ye shall find”), a reference to Bach’s *Musical Offering* (as the old

master does not specify the time interval of certain canons, but asks his devotees to solve the puzzle themselves) which in turn alludes to the Sermon on the Mount of Christ's teachings (Matthew 7:7 and Luke 11:9). Tsao has written that the Latin inscription for his work is self-directed, that is, the process by which the material substance evolves will constantly seek to find itself. What it discovers — in the singular major event of the piece — is a high suspended clarinet tone, one that emerges at first hesitantly, but then from nothing, blooms into a full fortissimo and then returns to nothing. Still, this rather transcendent event takes place in "loneliness and alienation" as Tsao has described. In fact, many of the critical events including the deconstruction of the cello's *col legno battuto* ricochet bounce into individual taps as well as the fragile ending are actually witnessed alone: a single instrument. It is as if intoning and listening become one and the same in solitude, despite the *dux-comes* (leader-follower) linkage of the canon duo. And yet, one is hard-pressed to explain the manner in which this high, knifelike tone is at all to be claimed by an alienated loneliness: it is powerful, bright, a laceration on memory, *revelatory*. But ponder further: it might function, wholly disguised and hardly identifiable, as a siren compacted into a single tone gone unheard or a sharp auditory burn to escape from muzzled muted im-

prisonment. The sustained note appears just after the largest accumulation of trapped energy, density, and speed (*accelerando* to eighth-note equals 92). At first, the note wavers in volume and breath, though not in pitch. It is thus a line: a geometry, but also a slice. And yet it hesitates before the intensification, then proceeds to become what it is. All in isolation. It could not be a duo. It is sensation and expression distilled into one. After the event, nothing can be the same. The cello responds as if startled, momentarily subdued and in disbelief. Perhaps it attempts to return to its previous energies, but it cannot. Rather, it too will turn to a revelatory solo: the deconstruction of its ricochet bounce into individual taps: technical production of an instrument's sonic physicality finally disintegrated to fulfill its self-reflective potential: mechanical production transformed into a subjective, all-too-human handling. Everything is revealed by its treatment in time, not its objecthood. The musical material has transgressed well beyond the limits of the canon's laws, well into *Quaerendo Invenietes*. Formalized structuring has sought and found awareness of its own condition — one that suffers not a little from this knowledge: a *musique informelle*.

— Steven Kazuo Takasugi

Ming Tsao is a Chinese-American composer active in Europe. Performance projects include the successful opera *Die Geisterinsel* for the Staatsoper Stuttgart in May 2011. His compositions have been performed by ensembles such as the Arditti Quartet, ensemble recherche, ELISION Ensemble, Ensemble SurPlus, Ensemble Ascolta in venues such as the Donaueschingen Festival, Wien Modern, Wittener Tage Festival, Maerz Musik Festival, Darmstadt New Music Courses. He is currently working on a song cycle titled *Mirandas Atemwende* based on the poetry of Paul Celan. Ming Tsao is also the author of the book *Abstract Musical Intervals: Group Theory for Composition and Analysis*. His music is pub-

lished by Edition Peters.

Ming Tsao is also Professor of Composition at Göteborg University, Academy of Music and Drama, and holds a PhD in Music Composition from the University of California, San Diego, an MA in Mathematics from the San Francisco State University, an MA in Ethnomusicology from Columbia University and a BM in Music Composition from the Berklee College of Music. Further studies have included logic and philosophy at the University of California, Berkeley, as well as film and poetry at UCSD. Tsao's principal composition teachers have been Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough and Mario Davidovsky.

What mean square error. Remorse is a pathology of syntax, the expanded time-display depletes the input of 'blame' which patters like scar tissue.

— aus "Of Movement Towards a Natural Place" von J. H. Prynne

Pathology of Syntax (2006-07)

Die von einer Präsenz – einer Existenz, die sich durch ein Fluidum bewegt – hinter-

lassenen Spuren sind beobachtbar: sie bezeugen ein unbeobachtbares Subjekt, das die Raum- und Zeit-Dimension eines Musikstückes nicht so sehr durchmisst, als vielmehr in sie eindringt. Was verraten uns diese Spuren, diese Pfade mit ihrem übriggelassenen Objekt-Geröll über das Subjekt? Selbst noch in der Gleichförmigkeit – in einer fließenden, stromlinienförmigen Bewegung ohne Widerstände – nehmen wir die Zeit so wahr, wie das Subjekt sie wahrnimmt. Wenn wir uns Vorstellungen

über das fluide Medium anhand der Reaktionen des Subjekts machen, welche in den Spuren zu beobachten wird, können wir etwas von dem unbeobachtbaren Subjekt in Erfahrung bringen. Die Spuren werden expressiv. Stellt das Fluidum die Imagination des Subjekts dar, das die historischen und ästhetischen Bezüge, denen es fortwährend ausgesetzt ist, näher beleuchtet und sie einerseits willkommen heißt und andererseits meidet, als wären sie Erbkrankheiten? (Tsao bezieht sich hier besonders auf Beethovens späte Streich-Quartette, aber es gibt noch andere Beispiele.) Sind Momente der Wiederholung und des Saitenzupfens lediglich dazu da, die leidige Metapher der tickenden Uhr aufzufrischen, wobei die Geschwindigkeiten zugleich subjektiv wie mechanisch sind? Wurde dieser seltsame Zeitmesser durch die wechselhafte Wahrnehmung der Zeitlichkeit seitens des Subjekts heraufbeschworen – erst wartend, dann erwartend? Oder wurde er dem Bewusstsein aufgezwungen von Phänomenen, in denen es selbst sich befindet, so als würde ein Vorhang zurückgezogen um das Getriebe zu enthüllen oder um die offene Wunde zu berühren? Oder wurde der Zeitmesser zum Symbol all dessen und befindet sich nun an der Oberfläche wie eine Narbe, jedes Vorwurfs enthoben, als Pathologie eines Sachverhalts? An einem bestimmten Punkt rotiert die Welt der Beobach-

ter und die Zeit selbst wird zum Objekt und stellt sich als das vormals unbeobachtbare Objekt heraus. Die Objekte verfangen sich im Raum wenn die Zeit zu einem Ende kommt, an eine Wand stößt, an eine Grenze, in einen Container wandert (da die Rotation aufhört), was uns glauben lässt, das Fluidum stünde still: eine Art Bestrafung, eine Reue, die wie immer nachträglich einsetzt. Aber nein. Lediglich der Standpunkt war der Rotation ausgesetzt, während das Subjekt seiner eigenen Betrachtung überlassen wird und die Objekte vorbeiziehen in der verflachten Perspektive des Beobachters, der selbst beobachtet wird (als Zeit) und nicht so sehr entdeckt durch die Beobachtung seines Verhaltens. Und hier kommt es zu der eigenartigen Verdrehung: es stellt sich heraus, dass das zunächst unbeobachtbare Subjekt der Hörer selbst ist ... Oder zumindest werden wir durch die qualitative Verschiebung am Ende in genau diese Position gebracht: wenn die Spuren in dem Fluidum wie etwas betont Außenliegendes und Konkretes erscheinen, das sich abhebt gegen das Immaterielle der subjektiven Landschaft: ein Autorennen? Verwirrte Bienen? Jedenfalls etwas beinahe Bösesartiges.

(Un)cover (2008)

Actioni contrariam semper et æqualem esse reactionem. Für jede Aktion gibt es eine gleichgerichtete und eine entgegengesetzte

Reaktion. In *(Un)cover* scheint es hinter jeder positiven Aussage an der Oberfläche etwas zu geben, das da wartet, in diesem besonderen Fall jedoch auf etwas Nichtvorhandenes wartet, das ein solches für immer bleiben mag. Um die Entleerung und Versenkung am Ende des Werkes zu verstehen, muss man zunächst das Drama an der Oberfläche studieren, sein Inspirationspotential und die ambivalente und eher widersprüchliche Natur all jener Momente der Ruhe, die periodenhaft in dem Stück vorkommen. Es ist kein Zufall, dass *(Un)cover* auf Beethovens Opus 111 zurückgeht und zwar auf den 1. Satz, nicht auf den 2. Tsao versteht es in der Folge, den Bezug herzustellen zu dem eher monumentalen und majestätischen C-Dur-Charakter und das damit einhergehende Pathos wie die kantige Thetralik, die durch kraftvolle und interpunktierte Gesten nachgebildet wird. Beethovens transzendenter 2. Satz (die Arie und ihre Variationen) mit seinem versöhnlichen und erlösungsweisenden Gefühlsgehalt ist eben dieses Nichtvorhandene (es kommt nie), ein „Niemals vorhanden sein dürfen“, dieses beinahe rastlose nervöse Warten auf etwas, das in vielerlei Hinsicht auch „niemals vorhanden erschien“: etwas Vorangegangenes, dem nichts nachgefolgt ist. Da alles schon gesagt ist, hat Opus 111 auch keinen dritten Satz. Und da das so ist, muss Tsao aussteigen, um es nicht

noch einmal zu sagen. Es wird hier keine neuen Narben geben, die über alten entstehen, keine Heilung der Geschichte in Bereichen, die bereits geheilt sind. Auch sei hier auf das berühmte 8. Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* verwiesen (das dieser offenkundig mit der Hilfe Adornos schrieb). Der Grundgedanke dreht sich hier um die Beziehung zwischen „Spätstil“ und der Wiederbelebung von vergangener Musik (ein weiterer Grund, auf die alten Meister zu verweisen). Nachdem Tsao in früheren Werken eine eher entlegene (und musikalisch negative, etwa mit Geräuschen arbeitende) Sprache ausgekundschaftet hat, ist es denn auch kein Zufall, dass *(Un)cover* eine Rückkehr in die dramatischen Gefilde der Musik darstellt. Oft sind es nicht die gewagtesten Fragen, die das eigene Weiterarbeiten auf Dauer befeuern, sondern solche, die einen in erschreckend widersprüchliche Richtungen stoßen: so wie ein gewisses Kräuseln des Wasser erst dann zu spüren ist, wenn man gegen den Strom schwimmt. Und doch kennt jede Aktion eine gleichgerichtete wie eine entgegengesetzte Reaktion. Hier gibt es noch keine „späte Schaffensperiode“ (obwohl man darüber spekulieren darf, wie eine solche für Tsao aussehen könnte), sondern vielmehr eine Affinität zu „Spätstil“ im Allgemeinen, eine nervöse Erregung bezüglich dieses Konzepts.

Wie ließe es sich anwenden als eine ästhetische Kategorie, die in Angriff genommen werden möchte, die nach Verbündeten sucht? Die Energien, die das Werk in Richtung einer Versöhnung und Erlösung treiben würden, werden in Schach gehalten von dieser rastlosen Ruhe und schließlich von einer beinahe explizit unterminierenden Deflation und Versenkung, die am Ende des Stückes steht. Dem gegenüber stehen Momente von delikater Schönheit und Verheißung, wie sie Tsaos Werk bis dahin noch nicht kannte, in keinerlei Widerspruch. Die Geschichte für sich zu beanspruchen heißt eben nicht zuletzt, an Bord zu gehen, obwohl man weiß, dass das Schiff untergehen wird. Darauf zu beharren, an Bord zu gehen, bedeutet, dass man einen Standpunkt einnimmt.

The Book of Virtual Transcriptions (2004-05)

Dieses dekonstruktivistischste Werk Tsaos, das nicht weniger von den 7 x 7 Zeilen Text von Daniel Liebeskinds *Virtual House* inspiriert wurde, als von dem Adagio aus Mozarts Oboenquartett (KV 370), ist ein gutes Beispiel dafür, wie ungewöhnliche konzeptionelle Ideen eine neue Form hervorbringen und hier zu Inkongruenzen der Eigenklänge traditioneller Instrumente führen (was deren mitschwingende Bedeutungen mit einschließt), wenn die Klänge immer wieder denen anderer

Instrumente ähneln, die gar nicht da sind. So kommen aus dem verstimmten und gedämpften Blasinstrument und der Oboe Klänge, die an verschiedene Orgelregister erinnern, besonders an die Flöte. Die spröde Logik von 49 architektonischen Scherzfragen, die in eine Reihe klingender Strukturen transkribiert wurden, weist einen Weg aus dem konventionellen Narrativ und de- wie rekonstruiert Zusammenhänge, die dann wiederum einer vorschnell verstandenen Kontinuität entgegenstehen. Wenn es eine Konstistenz gibt, dann die einer fortwährenden Seltsamkeit und Verfremdung. Die ständigen Ligaturen und gelegentlichen Fermata, die in der Musik Kadenz und Auflösung genannt werden, verstärken letztlich nur den Eindruck des Rätselhaften und Inkongruenten und zum Ende hin erhält selbst noch das banalste skalare Material die überraschende Eigenschaft des Deplatzierten und musikalisch Unverwandten. In einer dekonstruktivistischen Architektur können Wände, Treppenhäuser, Fenster oder Vorhallen nicht für bare Münze genommen werden: Ähnliches gilt hier für Instrumente, Zäsuren, Kontinuitäten oder Soli – all dies wird in Bezug auf das Ganze neu wahrgenommen, so als stünde man auf einem konzeptuellen Gefälle oder schrägen Untergrund, die einem die gewohnte Perspektive versagen. Am deutlichsten ist dies bezüglich der Form und Zeit des Stückes, die

einen in eine unausgesetzte erregte Ratlosigkeit versetzen – die Rätselfrage lautet: *Was ist das eigentlich?* Auch gründet die Frage im Nachhinein auf einer nicht abreißenden, wissbegierigen Spannung, Räumlichkeit und Logik: all dem, was die *Richtigkeit* des fragmentierten Ganzen ausmacht.

Not Reconciled (2002-03)

Auf einer mühsamen und ernsthaften *Suche nach einer Nadel im Heuhaufen*, würden wir – zumal wenn es fraglich wäre, ob überhaupt eine Nadel verborgen ist – letztlich doch eines kennenlernen: den Klang und die Sprache des Heues selbst. Und nach einer Weile würden wir nicht mehr nach der Nadel Ausschau halten, sondern vielmehr nach einer Botschaft des Heues und nach Möglichkeiten, diese zu dekodieren. Tsao spricht von den „Spuren der Musik: dem Geräusch von Fingernägeln, die gegen Saiten reiben, dem Rasseln der Schnarrsaiten einer Snare drum, dem Klappengeräusch einer Klarinette“. All dies stellt musikalische Artefakte dar, Überreste, wenn man so will. Und wie bei jedem Rückstand – selbst dem der Historie, der Erinnerung –, ist die Annahme ihrer Desorganisiertheit irreführend: ihre Genauigkeit kennt kein Erbarmen. Die Aufgabe, die sich hier stellt, nicht anders als für Straub und Huillet in ihrem Film *Nicht versöhnt (Not Reconciled)*, ist, die ange-

strebte Genauigkeit in der Erfahrung des Werkes greifbar und nicht im geringsten willkürlich zu gestalten. Indem sie sowohl Zeit, Tempo und Aktion bloßlegen und von allem Zierrat entfernen, haben Filme die Möglichkeit, durch ihre nackte visuelle Sprache in Erscheinung zu treten. Als erstes erscheint Tsaos Herangehensweise subtil, aber auch pflichtbewusst prozesshaft, in der Folge ausdrucksvoll, aber auch geradezu minutiös exklamatorisch; dies geschieht durch pedantisch genaue zeitliche Dehnung und Adjustierung, durch die prismatische Linse der lokalen Wiederholung und schließlich durch die extreme und zugleich präzise getimte Aufblähung. Von größtem Belang ist hier jedoch die Frage, was in diesem Werk Gewalt darstellt und wie es auf diese antwortet bzw. es nicht antwortet, was in dem Werk Schönheit ist und in welchem Verhältnis Gewalt und Schönheit, so wie der Komponist sie entwirft und gestaltet, zueinander stehen.

One-way Street (2006)

Tsaos Experiment mit der Zwangsläufigkeit von ungereimten, aber logisch jedoch determinierten Konsequenzen, entstammt seiner Beschäftigung mit dem Westernfilm-Genre, wobei der Titel auf das oftmals absehbare und unvermeidliche Straßen-Duell anspielt, die die Erzählung gerne abschließt. Ebenso kann man kaum der Anspielung auf Walter Benjamins

Sammlung von Alltags-Beobachtungen mit dem Titel *Einbahnstraße (One-Way Street)* entgehen. Wir hören einen gebogenen Kleiderbügel, der auf einer Timpani erklingt, schreiend banale doppelte Glissandi auf dem Vibraphon, die dürrtigen, kalten, mechanischen Klänge eines präparierten und klappernden Vibraphon-Motors (über zwei ganze Minuten): all dies sind leibhaftige akustische Fakten, die fern jeder Metapher nur von sich selbst sprechen. Das Alltägliche dringt in das Unbegreifliche ein und das Unbegreifliche in das Alltägliche, kraft einer dialektischen Optik, worin noch der Dunst, Nebel und Restbestände der romantischen und surrealistischen Ästhetisierung enthalten ist. Womöglich ist *One-Way Street* Tsaos unzweideutigste und extremste Studie darüber, wie der Straßen-Ingenieur in die Musik eindringt [Flagolette, Pedale, Bordune, Arpeggien] um herauszufinden, wie ein kompromissloser Grundsatz sich mit extremen Erscheinungsformen objektiver instrumentaler Produktion verbündet. Die vorgegebene Poetik von Tsaos ansonsten eher mehrdeutigem, beweglichem und allen Kategorien trotzendem Material sieht sich in diesem Werk herausgefordert durch seinen konzeptuellen und nüchternen Rahmen. Es ist das jugendlichste, rebellischste ... respektloseste Werk des Komponisten, für das vielleicht das besagte Konzept des Western Paten stand.

Canon (2001)

Ich komme zum Schluss, doch *ma fin est mon commencement*. Canon ist das früheste dieser kolossalen Versammlung von sechs Werken, die aus sieben höchst produktiven Jahren stammen, in denen Tsao seine kompositorischen Erkundungen verfolgte und immer mehr verfeinerte. Der Untertitel lautet *Quaerendo Invenietes* („Wer sucht, der findet“), ein Verweis auf Bachs *Musikalisches Opfer* (da der alte Meister die Zeitintervalle mancher Kanons nicht genau festlegte, sondern es vielmehr seinen Verehrern überließ, das Puzzle zusammenzusetzen), das seinerseits auf die Bergpredigt Christi anspielt (Matthäus 5-7 und Lukas 6). Tsao schrieb, die lateinische Beischrift für sein Werk sei selbstgesteuert und meine, dass der Prozess, bei dem sich die Substanz des musikalischen Materials herausbilde, sich immer wieder selbst zu finden suche. Was entdeckt wird – in dem singulären Höhepunkt des Werks –, ist ein hoher, schwebend gehaltener Klarinetten-Ton, welcher zunächst mit einem Zögern erscheint, dann aber aus dem Nichts in die volle Blüte eines Fortissimo schießt, bevor er ins Nichts wieder zurückkehrt. Dennoch findet dieses transzendente Geschehen in „Einsamkeit und Entfremdung“ statt, wie Tsao es beschreibt. Und tatsächlich werden viele kritische Vorgänge wie etwa die Dekonstruktion eines auf dem

Cello *col legno battuto* vorgetragenen Ricochet, von dem nurmehr einzelne federnde Taps bleiben, oder das fragile Ende aus der Perspektive nur eines einzigen Instruments realisiert. Es ist, als würden Intonieren und Zuhören in der Einsamkeit das Gleiche bedeuten, ganz ungeachtet der Verbindung von *Dux und Comes* (Führer und Gefährte) im Duett des Kanons. Und doch fühlt man sich bemüßigt, zu klären, inwiefern dieser hohe messerscharfe Ton überhaupt einer entfremdeten Einsamkeit zugehören soll: er ist kraftvoll, hell, eine Wunde in der Erinnerung, *offenbarend*. Um weiterzugrubeln: er könnte, wenn getarnt und kaum mehr wiederzuerkennen, funktionieren wie eine Sirene, verdichtet zu einem einzigen Ton, der ungehört bleibt, oder eine auditive Verbrennung, die dem mundtoten, gedämpften Gefangenschaft entkommt. Der langgezogene Ton tritt auf nach der größten Anhäufung in die Enge getriebener Energie, Dichte und Geschwindigkeit (das *Accelerando* einer Achtelnote entspricht 92). Zuerst schwanken Lautstärke und Atem des Tons, jedoch nicht seine Höhe. Er stellt daher eine Linie dar, wie in der Geometrie, aber auch eine Tranche. Und doch zögert er vor der Intensivierung, schreitet dann aber fort, um das

zu werden, was er ist. Alles in der Isolation. Ein Duo könnte das nicht sein. Sensation und Ausdruck werden in eins destilliert. Danach kann nichts mehr so sein wie vorher. Das Cello antwortet als schreckte es auf und wäre momentan kleinlaut und noch ungläubig. Vielleicht versucht es seine vormaligen Energien wiederzugewinnen, aber das schafft es nicht. Stattdessen wird es sich ebenfalls zu einem offenbarenden Solo aufschwingen: die Dekonstruktion des Ricochet, das sich in einzelne Taps auflöst: die rein technische Produktion der akustischen Körperhaftigkeit eines Instruments fällt schließlich auseinander, um ihr selbstreflexives Potential auszuloten: die mechanische Produktion wird einer subjektiven, nur allzu menschlichen Handhabung überantwortet. Alles offenbart sich durch seine Behandlung in der Zeit, nicht durch den Status als Objekt. Das musikalische Material hat die Grenzen der kanonischen Gesetzmäßigkeiten überschritten und strebt dem *Quaerendo Invenietis* zu. Die formale Strukturierung suchte und fand die Erkenntnis ihrer eigenen Bedingtheit – dieses Wissen lässt sie nicht zuletzt leiden: eine *musique informelle*.

— Steven Kazuo Takasugi