

Stay Still (2011)

by Marc Sabat

With his famous story about two sounds heard in an anechoic chamber, John Cage reminds us that there is no actual silence where listening, namely the phenomenology of sensing or hearing vibration, is taking place. Two remarkable observations follow from this. First, that the basic division of musical material into sounds and silences may be more precisely differentiated as *intentional* and *non-intentional* sounds, made by humans and/or by other sources. Second, that if music is thus considered to include both intentional and non-intentional sounds, it must to some degree be *indeterminate*, that is, it must be dependent on the subjective experiences of listening taking place.

So music may be defined as that which is perceived whilst *listening-to*: by this term I mean listening for its own sake. This is the beginning of an experimental practice of music, which seeks to formulate empirical investigations taking place within listening-to. Many branches have grown from this thinking; one intersection important to me is the relationship between listening-to and internal time consciousness. How does one shape the other? How does what we call 'now' widen to accommodate the perception of sound forms? How do temporal parameters of sounds manifest within seemingly corporeal qualities? How is it that even the flowing of time may seem to be stilled?

Considered as a mechanism, hearing samples air pressure levels and converts them to neural impulses. A network of unconscious and conscious listening schemes searches for possible periodicities across a range of frequencies and correlates the incoming data into streams. These in turn are interpreted as the sensation of pitches, timbres and rhythms associated with sound sources positioned around us. Albert S. Bregman calls this process *auditory scene analysis*.

When listening for music, we make a conscious representation of the texture of sound as a polyphony of hierarchically nested forms, which James Tenney and Larry Polansky have named *temporal gestalts*. Each gestalt binds together vectors of information gathered in time into a shape retained in consciousness whilst itself passing in time, slipping between two modes: cohering and flowing. Frequencies of various partials fuse into a complex noisy or pitched timbre; yet to keep 'following' that sound, for it to sustain our attention, we need to hear that something is changing. Parametric morphologies have characteristic envelopes that identify and 'fix' a sound; yet *shaping* sounds is one of the ways musicians make music 'move'. Some repeating patterns, especially those with small asymmetries, with shifting vertical or horizontal relationships, seem to float around in time, whilst the inexorable repetition of others can propel our sense of time forward. Time may also be collapsed into a representation of physical space: binaural delay times are interpreted as cues to localize a sound; multiple echoes produced by reflected sound fuse into the representation of room acoustics.

In my music, I seek to open up the possibility of *sculptural* listening, a stretching-out of time-consciousness to include the piece as a whole in the same present space as the passing forms of sound. This is evident in some of my earliest work, such as *3 Chorales for Harry Partch* (1993), and more recently in *Wave Piano Scenery Player* (2007) or *Cucumber Spiral Serenade* (2009). I am especially careful about choices that articulate beyond the extended 'now', to maintain a sense of *being in a piece* without engaging memory (recurrence) or anticipation (drama). Instead I prefer if a sounding texture might at times suggest *having been like* or *possibly becoming* without actually doing so, transforming itself free from remembrance.

Material for me often emerges upon finding an unfolding, a filtering, of a larger form. In turn, larger forms arise from thinking about psychoacoustic, physical and instrumental processes; for example, by listening-to the complex harmonic relations that connect perceived sounds to one another, by noticing how the patterns of vibration heard share intentional or non-intentional periodicities. This has led me to a familiarity with the tuneable intervals and chords, the combination tones and periodic interference patterns, the phenomena comprising what Ben Johnston calls *extended Just Intonation*. Here temporal coherences occur not only on the level of timbral fusion and refraction, but also through awareness of the geometry of harmonic space, and of how this may become melodic.

I like when music resembles the changing of a river, of mineral forms, of forms in the sky: a moving stillness, suggestive and fascinating in its detail. *Being in the world*, without seizing attention. To invite a listening-to closer to the experience, say, of sculpture or architecture, of moving freely within time and space. For me, this allows for thinking to take place, not a *thinking-about*, but a *thinking-through* the forms created by listening-to as they open in our awareness before dissolving away.

8 October 2011—Villa Massimo, Rome

to my friends, thanks for the many conversations and criticisms
*a German translation is published in the journal **Positionen** (Nov. 2011)*

Still Stehn (2011)

Mit seiner berühmten Geschichte über die zwei im schalltoten Raum gehörten Klänge erinnert uns John Cage daran, dass es keine eigentliche Stille gibt, wo das Zuhören, das heißt die Phänomenologie des Wahrnehmens oder des Hörens von Vibrationen, stattfindet. Hieraus ergeben sich zwei bemerkenswerte Überlegungen. Erstens, dass die herkömmliche Teilung musikalischen Materials in Klänge und Stillen präziser differenziert werden kann in *absichtliche* und *unabsichtliche* Klänge, die von Menschen und/oder anderen Quellen abstammen können. Zweitens, dass, wenn Musik somit sowohl absichtliche wie auch unabsichtliche Klänge enthält, sie zu einem gewissen Grad *undeterminiert* sein muss und somit von den subjektiven Erfahrungen im Zuhören abhängt.

Musik kann also definiert werden als das Wahrgenommene während des *Lauschens*: Hiermit meine ich das Zuhören um seiner selbst willen. Dies ist der Anfang einer experimentellen Ausübung von Musik, die nach der Formulierung empirischer Forschungen im Zuge des Lauschens sucht. Viele Äste sind aus diesem Denkstamm gewachsen; eine mir wichtige Abzweigung ist das Verhältnis zwischen dem Lauschen und dem inneren Zeitbewusstsein. Wie formen sie sich gegenseitig? Wie öffnet sich das »Jetzt«, um die Wahrnehmung von Klangformen zu beherbergen? Wie manifestieren sich zeitliche Klangparameter in scheinbar körperlichen Eigenschaften? Wie kommt es dazu, dass selbst das Fließen der Zeit still zu stehen scheint?

Als Mechanismus betrachtet tastet das Gehör Luftdruckschwankungen ab und wandelt sie in Nervenimpulse um. Ein Netz unbewusster und bewusster auditiver Systeme sucht innerhalb einer Bandbreite von Frequenzen nach möglichen Periodizitäten und setzt die empfangenen Daten zu Informationssträngen zueinander in Beziehung. Diese werden ihrerseits als die Empfindung von Tonhöhen, Klangfarben und Rhythmen interpretiert, welche wir wiederum mit um uns positionierten Klangquellen assoziieren. Albert S. Bregman nennt diesen Vorgang *auditory scene analysis* ‚auditive Umgebungsanalyse‘.

Wenn wir *nach Musik lauschen*, kreieren wir in unsere Bewusstseins eine Darstellung der Klangtextur als einer Polyphonie hierarchisch verschachtelter Formen, welche James Tenney und Larry Polansky *temporale Gestalten* nennen. Jede Gestalt verbindet in sich Informationsvektoren, die im Verlauf der Zeit in eine im Bewusstsein bestehende Form vereint werden, obwohl diese selbst in der Zeit vorbeigeht, zwischen zwei Daseinsformen gleitend: kohärent und fließend. Die Frequenzen verschiedener Teiltöne verschmelzen zu einer komplexen Geräusch- oder Tonhöhenklangfarbe; aber damit es möglich ist, dem Klang zu »folgen«, damit er unsere Aufmerksamkeit fesseln kann, müssen wir Veränderung hören. Parametrische Morphologien besitzen charakteristische Hüllkurven, die einen Klang identifizieren und »festsetzen«. Das *Formen* von Klängen ist jedoch eine der Spieltechniken, anhand derer Musiker die Musik »in Bewegung« bringen. Manche sich wiederholenden

Patterns, gerade solche mit kleinen Asymmetrien, mit sich ändernden vertikalen oder horizontalen Beziehungen, scheinen in der Zeit umher zu schweben, während die unerbittliche Wiederholung anderer Muster unser Zeitgefühl zu beschleunigen vermag. Auch kann die Zeit in eine Vergegenwärtigung des physikalischen Raumes umgekehrt werden: binaurale Verzögerungszeiten werden als Hinweis zum Orten einer Klangquelle interpretiert; durch Reflexion entstehende, mehrfache Echos vereinigen sich zum Abbild der Raumakustik.

In meiner Musik strebe ich danach, ein *plastisches* Zuhören zu ermöglichen, eine Ausdehnung des Zeitbewusstseins, um das Stück als Ganzes im gleichen gegenwärtigen Raum wie die vorbeiziehenden Formen der Klänge zu erfassen. Dies zeigt sich in einigen meiner frühesten Arbeiten, zum Beispiel in *3 Chorales for Harry Partch* (1993), und in jüngster Zeit bei *Wave Piano Scenery Player* (2007) oder *Cucumber Spiral Serenade* (2009). Besonders sorgfältig bin ich mit Entscheidungen, die über das erweiterte »Jetzt« hinausgehen, um so ein Gefühl von *in-dem-Werk-zu-sein* zu bewahren, ohne dass das Andenken (Wiederkehr) oder die Erwartung (Drama) heraufbeschworen würde. Stattdessen ziehe ich es vor, wenn eine klingende Textur zeitweilig ein *so-gewesen-sein* oder ein *vielleicht-so-werden* andeutet, ohne dass dies wirklich geschähe, sich selbst verwandelnd frei von jeglicher Erinnerung.

Musikalisches Material entdecke ich oft beim Finden einer sich entfaltenden Struktur, eines Filterns einer größeren Form. Umgekehrt entstehen größere Formen durch das Nachdenken über psychoakustische, physikalische und instrumentale Prozesse; zum Beispiel beim Lauschen auf die komplexen harmonischen Verhältnisse, die gehörte Klänge miteinander verbinden, beim Achten darauf, wie gehörte Vibrationsmuster absichtliche oder unabsichtliche Periodizitäten miteinander teilen. Dies hat mich zu einer Vertrautheit mit den stimmbaren Intervallen und Akkorden geführt, den Kombinationstönen und periodischen Interferenzen, den Phänomenen all dessen, was Ben Johnston *extended Just Intonation* nennt. Hier ereignen sich temporale Kohärenzen nicht nur in Bezug auf Mischung und Refraktion von Klangfarben, sondern auch durch ein Bewusstsein für die Geometrie des harmonischen Tonraums und dafür, wie diese melodisch werden könnte.

Ich mag es, wenn Musik den Veränderungen von einem Fluss, von Mineralformen oder von Formen im Himmel ähnelt: eine *bewegte Stille*, suggestiv und faszinierend im Detail. *In-der-Welt-sein*, ohne die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ein Lauschen einladend, das eher dem Erlebnis von, sagen wir mal, Skulptur oder Architektur entspricht, dem sich frei Bewegen in Zeit und Raum. Aus meiner Sicht kann hier Denken stattfinden, kein *Denken-über*, aber ein *Denken-durch* die im Lauschen selbst erschaffenen Formen, während sie sich in unserem Sein öffnen, bevor sie sich auflösen.

8. Oktober 2011—Villa Massimo, Rom
(Übersetzung aus dem Englischen: Natalie Pfeiffer)

für meine Freunde, Danke für die vielfältigen Diskussionen und Kritiken