

GEORGE CRUMB

A black and white photograph of George Crumb, an elderly man with a mustache, wearing a plaid shirt, leaning over a desk. He is looking down at a typewriter. A young woman with glasses is partially visible on the left, looking towards him. In the background, there is a desk lamp with a pleated shade, a framed picture on the wall, and a window.

Celestial Mechanics
Zeitgeist
Otherworldly Resonances

Yoshiko Shimizu

KAIROS

George Crumb (1929–2022)

Celestial Mechanics (Makrokosmos IV) (1979/2012)

Cosmic Dances for Amplified Piano, Four Hands (and Six Hands)

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | I. Alpha Centauri | 04:01 |
| 2 | II. Beta Cygni | 04:22 |
| 3 | III. Gamma Draconis | 06:03 |
| 4 | IV. Delta Orionis | 07:55 |

Zeitgeist (1988)

Six Tableaux for Two Amplified Pianos, Book I

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 5 | I. Portent | 07:22 |
| 6 | II. Two Harlequins | 04:10 |
| 7 | III. Monochord | 04:27 |
| 8 | IV. Day of the Comet | 03:04 |
| 9 | V. The Realm of Morpheus | 03:09 |
| 10 | VI. Reverberations | 05:28 |

Otherworldly Resonances (2005)

(Tableaux, Book II) for Two Amplified Pianos

- | | | |
|----|----------------------------|-------|
| 11 | I. Double Helix | 08:14 |
| 12 | II. Celebration and Ritual | 07:19 |
| 13 | III. Palimpsest | 03:48 |

TT

69:42

Yoshiko Shimizu, Piano

Celestial Mechanics (Makrokosmos IV) Program Note by George Crumb

Celestial Mechanics, completed in April, 1979, is the fourth in a series of works entitled (or subtitled) *Makrokosmos*. The first two works were scored for solo piano and the third (*Music for a Summer Evening*) for two pianos and percussion.

I had long been tempted to try my hand at the four-hand medium, perhaps because I myself have been a passionate four-hand player over the years. The best of the original four-hand music – which includes, of course, those many superb works by Mozart, Schubert, and Brahms – occupies a very special niche in the literature of music. The idiom, a strange hybrid of the pianistic and the orchestral, lends itself readily to a very free and spontaneous kind of music – one thinks of the many collections of dances of various types and of the predilection for the “fantasy” genre. The present work, therefore, comprising a suite of “cosmic” dances composed in a rather “fantastic” style, falls squarely within the tradition.

My sole departure from tradition occurs at two points in the score where I have enlarged the medium to six-hands; and so, in the whimsical manner of Ives, the page turner must contribute more substantively to the performance than is his wont.

The title *Celestial Mechanics* was borrowed from the French mathematician Laplace. The titles for the four movements (added after the music was completed!) are the beautiful names of stars of the first through the fourth magnitude. The majestic movement of the stars does indeed suggest the image of a “cosmic choreography” and, in fact, I briefly considered opting for an alternate title (proposed by my brother, punster that he is) – *The Celestial Ballroom*.

CELESTIAL MECHANICS (MAKROKOSMOS IV)
Program Note by George Crumb.

© Copyright 1979 by C.F. Peters Corporation. Used by kind permission. All rights reserved.



© Natsumi Shimizu

George Crumb and Yoshiko Shimizu in Pennsylvania in 2017

Additional Note

I. Alpha Centauri

This first movement reminds me of the works of Bartók, whom Crumb deeply respected. The middle “molto agitato” section, in which continuous triplets in both two piano parts follow or overlap each other, could be called “Tarantella.” The combination of “normal” (open strings) and “muted” (pressing down on the strings) intensifies the power of the triplets, and may even remind some listeners of progressive rock.

II. Beta Cygni

Crumb indicates a glissando effect to be produced while playing seven tone-clusters in the low bass: “touch 5th partial nodes for the first note; then gradually slide fingers along strings (towards center of strings), thus producing a falling of pitch over the figure.” Throughout the movement, the two pianists help each other by muting strings in order to create overtones while their partner plays rapid patterns on the keys.

III. Gamma Draconis

During the opening of the movement, three metal rulers with cork strips glued to one side are dropped one at a time onto the strings in lower, middle, and upper registers. A metallic timbre is created by the rulers vibrating against the strings for the rest of the movement. During the loud climax at the end, the page-turner joins in as third pianist, striking the ruler with fingertips to emphasize the beat.

IV. Delta Orionis

At the beginning, an unusual technique appears here for the first time in Crumb’s four volumes of *Makrokosmos*. The technique involves three steps: first, the player silently depresses the indicated chord on the keyboard, strums rapidly over the strings to make the chord resonate, and then releases the keys one at a time in precise rhythm. As each key rises, the damper stops each note, so the chord disappears gradually. In 2012, Crumb revised the closing music of this

Zeitgeist

Program Note by George Crumb

Zeitgeist (Six Tableaux for Two Amplified Pianos, Book I) was composed in 1987. The work was commissioned by the European piano-duo team – Peter Degenhardt and Fuat Kent, who subsequently gave the premiere performance at the Charles Ives Festival in Duisburg, Germany on January 17, 1988. *Zeitgeist* was extensively revised after this initial performance.

For a German-speaking person, the expression “Zeitgeist” has a certain portentous and almost mystical significance, which is somewhat diluted in our English equivalent – “spirit of the time.” The title seemed to me especially appropriate since the work does, I feel, touch on various concerns which permeate our late-twentieth century musical sensibility (our very own *fin de siècle!*). Among these, I would cite: the quest for a new kind of musical primitivism (a “morning of the world” vision of the elemental forms and forces of nature once again finding resonance in our music); an obsession with more minimalistic (or, at

least, more simple and direct) modes of expression; the desire to reconcile and synthesize the rich heritage of our classical Western music with the wonderfully vibrant ethnic and classical musics of the non-Western world; and, finally, our intense involvement with acoustical phenomena and the bewitching appeal of timbre as a potential structural element.

In many of its aspects – compositional technique, exploitation of “extended-piano” resources, and emphasis on poetic content – *Zeitgeist* draws heavily from my earlier piano compositions, especially the larger works of my *Makrokosmos* cycle (*Music for a Summer Evening* [1974] for two amplified pianos and percussion, and *Celestial Mechanics* [1979] for amplified piano, four-hands). Self-analysis of one’s stylistic evolution is exceedingly difficult, but I suspect that the thematics, harmonic usage, and rhythmic language in *Zeitgeist* represent some new extensions of germinal ideas which I had some years ago incorporated into my music.

The opening movement of *Zeitgeist* – which I have entitled *Portent* – is based primarily on six-tone chordal structures and a rhythmically incisive thematic element. The music offers extreme contrasts in register and dynamics. A very characteristic sound in the piece is a mysterious *glissando* effect, achieved by sliding a glass tumbler along the strings of the piano while the keys are being struck. The music will seem to suggest a kind of “striving” towards something visionary, but somehow elusive.

The second movement – *Two Harlequins* – is extremely vivacious and whimsical. The music is full of mercurial changes of mood and comical *non sequiturs*. Although this piece is played entirely on the keyboard, an echoing ambiance resonates throughout.

Monochord, which in the score is notated in a symbolic circular manner (which faithfully reflects the music’s circularity), is based entirely on the first 15

overtones of a low B \flat . A continuous droning sound (produced alternately by the two pianists) underlies the whole piece. This uncanny effect, which is produced by a rapid oscillating movement of the fingertip in direct contact with the string, results in a veritable rainbow of partial tones. *Monochord* projects a sense of unbroken timelessness.

The title of the fourth movement – *Day of the Comet* – was suggested by the recent advent of Halley’s comet (the previous visitation was commemorated by H. G. Wells in his science fiction novel of the same title). The piece, played at *prestissimo* tempo and consisting of polyrhythmic bands of chromatic clusters, is volatile, yet strangely immaterial. Perhaps Debussy’s *Feux d’artifice* (*Préludes*, Book II) is the spiritual progenitor of this genre of composition.

The fifth movement – *The Realm of Morpheus* – is, like *Monochord*, symbolically notated. The bent staves take on the perceptible configuration of the human eye

(“...the inner eye of dreams”). Each of the two pianists plays independently and the combined music expresses something shadowy and ill-defined – like the mysterious subliminal images which appear in dreams. Disembodied fragments of an Appalachian folk-song (*The Riddle*) emerge and recede.

The concluding movement of the work – *Reverberations* – recalls the principal thematic and harmonic elements of the first movement. This piece is constructed in its entirety on the “echoing phenomenon” – that most ancient of musical devices.

ZEITGEIST (TABLEAUX, BOOK I) Program Note by George Crumb. © Copyright 1989 by C.F. Peters Corporation. Used by kind permission. All rights reserved.

V. The Realm of Morpheus
 (“...the inner eye of dreams”)

The image shows a complex musical score for two pianos, titled "V. The Realm of Morpheus ('...the inner eye of dreams')". The score is arranged in a circular fashion around a central diagram. The top section is for Piano I, marked "I. Entrante: quasi lontanano, sognante (♩ = 50)". The bottom section is for Piano II, marked "II. Adagio, sognando, misterioso (♩ = 40)". The central diagram consists of concentric circles and lines, with a central point labeled "Piano II begins a revolution of the Circle Music". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., ppp, pp, p, mf, f, ff). There are also performance instructions in Italian and English, such as "Piano I begins at ♩" and "Piano II begins at ♩".

***Taper a piece of rosin along the string (which will produce harmonics of the 5th partial). Ruble 2 or 3 strokes with the rosin for each pitch: beginning near the center of the string, slide rosin to a point near the damper, and then back towards the center. The harmonic will pulsate irregularly.**

****Tough the 5th partial nodes with the thumb. Flick the forefinger nail over the metal winding of the string (a single rapid and very light stroke).**

Additional Note

III. Monochord

I received a letter from George Crumb in May 2021. It was about a new part of the Monochord score that he wanted to revise. The original score has 15 overtones, but he wanted to simplify it by reducing it to eight.

The letter said as follows:

“As you can see, I have reduced the number of harmonics, the technique described below – easy to show you at the piano, but hard to do on a letter!! This bar of music will be the same through the Monochord (III). The harmonics in Monochord

should be produced by the forefinger only! I have reduced this passage to 8 different pitches. The forefinger scrapes the B \flat string with the nail of the finger very close to the dampers (on the bar side of the dampers!). The finger nail scrapes over about one inch of the string. For each of the rises in pitch, the pianist should apply more pressure on the string, then reduce pressure for the final falling pitches! Also, each rising harmonics should have a slightly wider span of the strings (with the high B \flat reaching about 2 inches of width!), then reverse.”

Handwritten annotations on the musical score:

- “this bar the same throughout ‘MONOCHORD’ (for both pianists) with fingernail!”
- [A \flat]
- [♩ = ca. 40]
- tremolando on string
- pp (loco)
- (sempre sim.)
- pizz. (f.t.) (loco)
- pp
- pp
- (b \flat): (mute)
- pp

V. The Realm of Morpheus

I started rubbing a piece of rosin along the a \sharp string instead of notated a \flat string, so that the 15th partial harmonics of a \flat , the sound of g”” appeared. I kept the same technique for all subsequent notes.

Yoshiko Shimizu

Otherworldly Resonances

Program Note by George Crumb

The original one-movement version of *Otherworldly Resonances* was completed in 2002 and premiered by Quattro Mani the following year. I was never completely satisfied with this composition and in 2005 decided to revise the earlier material and also to expand the conception with the addition of two new movements. I have subtitled the new work “Tableaux, Book II” (my *Zeitgeist* for two amplified pianos, composed in 1988, was designated as “Tableaux, Book I”).

The first movement, “Double Helix,” which contains the reworked original material, is headed with the direction “Very slowly, with a Zen-like intensity of concentration.” The germinal pitch cell is a four-note theme: E \flat , F, C \sharp , E \flat (occasionally expanded to five notes, with the addition of a G \sharp grace note before the C \sharp). This figure, which I call “Ostinato mistico” in the score, is played alternately by the two pianists throughout the movement. Everything else in the composition – contrasting motifs, decorative fig-

urations, chord clusters, etc. – is superimposed on this obstinate theme.

“Celebration and Ritual” begins and ends with a joyous and jubilant kind of music. A contrasting slow middle section represents the “ritualistic” component and includes a reference to a mysterious and brooding chordal sequence which first appears in my vocal work entitled *The Winds of Destiny* (*American Songbook IV*).

The concluding movement, “Palimpsest,” endeavors to project a musical equivalent to the visual effect of an old parchment manuscript like a palimpsest (wherein one can detect ghostlike traces of earlier calligraphy, even though the parchment has been scraped to provide a fresh writing surface!). In the score I use the term “Alpha Music” to represent the uppermost layer of the palimpsest – and therefore this music must project most clearly and vividly. “Beta Music” (which contains quoted phrases from

the hymn tune “Bringing in the Sheaves”) would represent the next lower layer and should sound pale and distant. “Gamma Music,” the bottom layer of the musical fabric, consists of mysterious, slow moving columns of open fifths. This music should sound incredibly remote and produce an almost subliminal effect.

OTHERWORLDLY RESONANCES (TABLEAUX, BOOK II) Program Note by George Crumb. © Copyright 2004 by C.F. Peters Corporation. Used by kind permission. All rights reserved.

III. Palimpsest

NOTA BENE: “Alpha Music”, played by either Flute I or Flute II (as indicated in the score), is equivalent to the uppermost layer of a palimpsest and must therefore project most clearly and vividly. “Beta Music” represents the next lower layer and should sound pale and distant. “Gamma Music” is the bottommost layer and should sound incredibly remote (and produce an almost subliminal effect).

● Note that the arpeggio begins on the highest note and then moves in a downward direction.

● Place the thumb on the 5th partial node, then scrape over the metal winding of the string with the forefinger (a single rapid stroke). The thumb should come off the node after the string is scraped so that the harmonic rings more homogeneously.

Yoshiko Shimizu

Japanese pianist Yoshiko Shimizu, studied with Yuko Ninomiya at the Toho Gakuen School of Music, and she first heard Crumb's *Makrokosmos I* during her college years. Captivated by Crumb's unique voice, she then went to America and entered the Eastman School of Music in New York, where she found a mentor in David Burge, the pianist whom the *Makrokosmos I* is dedicated to and with whom she would work closely. Upon receiving her master's degree from Eastman, Yoshiko Shimizu returned to a career as a concertizing artist in Japan.

As a solo pianist and a member of the Eastman Musica Nova Ensemble, she played many pieces, especially of contemporary music as follows: Allan Shindler's *Take Me Places*, Joseph Schwantner's *Music of Amber*, Paul Hindemith's *Kammermusik*

No. 1, Kamilló Lendvay's *Concertino per pianoforte, fiati, percussioni ed arpa*, Howard Hanson's *A Sea Symphony* (as a Celestist), Joe Hudson's *Reflexives for Piano and Tape*, George Walker's *Spatials: Variations for Piano*, Curtis Curtis-Smith's *Rhapsodies*, Ann Silsbee's *Doors*, Leon Kirchner's *Piano Sonata*, Elliott Carter's *Sonata for Cello and Piano*, Theodor Adorno's *Drei Klavierstücke, P.K.B. Eine kleine Kindersuite*, and *Drei kurze Klavierstücke*, Michaël Levinas' *3 Études pour Piano*, Henry Cowell's *The Banshee* and *Aeolian Harp*, John Cage's *Sonatas and Interludes*, David Burge's *Go-Hyang*, "Poignant," "Spirited," and "Folksong" from *24 Preludes*, Yoshio Hachimura's *Improvisation pour piano*, Satoshi Tanaka's *The Afterworld*, *Grisaille*, and *Oracle*, etc.







© Natsumi Shimizu

At Kanagawa Art Hall

Celestial Mechanics (Makrokosmos IV)

Programmnotiz von George Crumb

Celestial Mechanics wurde im April 1979 fertiggestellt und ist das vierte Werk einer Reihe, die den Titel (oder Untertitel) *Makrokosmos* trägt. Die ersten beiden Werke waren für Klavier allein komponiert, das dritte (*Music for a Summer Evening*) für zwei Klaviere und Schlagzeug.

Der Versuch, für vier Hände zu schreiben, hat mich lange gereizt, vielleicht weil ich selbst seit vielen Jahren begeistert vierhändig spiele. Das Beste an originaler Musik für vier Hände – wozu natürlich jene vielen großartigen Werke von Mozart, Schubert und Brahms gehören – nimmt einen ganz besonderen Platz in der Musikkultur ein. Der Stil, eine eigenartige Mischung von Pianistischem und Orchesterlichem, eignet sich sehr für eine recht freie und spontane Art von Musik – man denke an die vielen Sammlungen von Tänzen verschiedenster Art und die Vorliebe für den „Phantasie“-Stil. Das vorliegende Werk gehört demnach, da es aus einer Folge „kosmischer“ Tänze besteht, die in ziemlich „phantastischem“ Stil geschrieben sind, durchaus zu dieser Tradition.

Mein einziges Abweichen von der Tradition geschieht an zwei Stellen der Partitur, wo ich den Umfang auf sechs Hände erweitert habe; die Folge ist – in der launischen Art von Ives ausgedrückt –, dass der Seitenumblätterer wesentlich mehr, als er es gewohnt ist, zur Aufführung beitragen muss.

Der Titel *Celestial Mechanics* wurde dem französischen Mathematiker Laplace entliehen. Die Titel der vier Sätze (sie wurden nach Fertigstellung der Komposition hinzugefügt) sind die attraktiven Namen der Sterne der ersten bis zur vierten Größe. Das majestätische Fortschreiten der Sterne erweckt in der Tat die Vorstellung einer „kosmischen Choreographie“, und ich habe tatsächlich vorübergehend mit der Idee eines anderen Titels gespielt (vorgeschlagen von meinem Bruder, der ein Meister der Wortspiele ist) – *The Celestial Ballroom* (Der himmlische Tanzsaal).

© Copyright 1979 by C.F. Peters Corporation. Verwendung mit freundlicher Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

Ergänzende Notiz

I. Alpha Centauri

Dieser erste Satz erinnert mich an die Werke von Bartók, den Crumb sehr schätzte. Der mittlere „molto agitato“-Abschnitt, in dem kontinuierliche Triolen in den beiden Klavierstimmen aufeinander folgen oder sich überschneiden, könnte als „Tarantella“ bezeichnet werden. Die Kombination von „normal“ (leere Saiten) und „gedämpft“ (niedergedrückte Saiten) verstärkt die Kraft der Triolen und mag manche HörerInnen sogar an Progressive Rock erinnern.

II. Beta Cygni

Crumb schreibt einen Glissando-Effekt vor, der beim Spielen von sieben Tonclustern im tiefen Bassregister erzeugt werden soll: „Berühre den fünften Teilton für die erste Note; rutsche dann allmählich mit den Fingern entlang der Saiten (zur Mitte der Saiten hin) und erzeuge so ein Abfallen der Tonhöhe über die Figur hinweg“. Während des gesamten Satzes helfen sich die beiden Pianist/innen gegenseitig, indem sie die Saiten dämpfen, um

Obertöne zu erzeugen, während der/die Partner/in schnelle Figuren auf den Tasten spielt.

III. Gamma Draconis

Zu Beginn des Satzes werden drei Metalllineale, die auf einer Seite mit Korkstreifen beklebt sind, nacheinander auf die Saiten in den unteren, mittleren und oberen Lagen fallen gelassen. Durch das Vibrieren der Lineale auf den Saiten entsteht für den Rest des Satzes ein metallisches Timbre. Während des lautstarken Höhepunkts am Ende des Satzes tritt die Person, die umblättert, hinzu und schlägt mit den Fingerspitzen auf das Lineal, um den Takt zu betonen.

IV. Delta Orionis

Zu Beginn taucht hier zum ersten Mal in Crumbs vier Bänden des *Makrokosmos* eine ungewöhnliche Technik auf. Die Technik besteht aus drei Schritten: Zunächst drückt der/die Spieler/in den angegebenen Akkord auf der Klaviatur leise, schlägt schnell

über die Saiten, um den Akkord zum Klingen zu bringen, und hebt dann die Tasten in einem präzisen Rhythmus nacheinander. Sobald die Taste gehoben wird, wird die jeweilige Note gedämpft, so dass der Akkord allmählich verschwindet.

Im Jahr 2012 überarbeitete Crumb die Schlussmusik dieses letzten Satzes von *Celestial Mechanics* (ursprünglich 1979 veröffentlicht). Der passacaglia-artige „Adagio sospeso“-Abschnitt wurde vereinfacht. Wie in der Originalpartitur wird auch hier die Person, die umblättert, in die Aufführung einbezogen. Neu hinzugekommen ist jedoch die chromatische Linie (mit Pizzicato) im mittleren Register, die mit „quasi subliminal, like a breath“ gekennzeichnet ist.

Yoshiko Shimizu

Zeitgeist

Programmnotiz von George Crumb

Zeitgeist (Sechs Tableaus für zwei verstärkte Klaviere, Heft I) wurde 1987 komponiert. Das Werk ist von dem europäischen Klavierduo Peter Degenhardt und Fuat Kent in Auftrag gegeben worden, die dann die Uraufführung bei den Charles Ives-Festspielen in Duisburg am 17. Januar 1988 gaben. *Zeitgeist* wurde nach dieser ersten Aufführung weitgehend überarbeitet.

Für Deutschsprechende hat der Ausdruck „Zeitgeist“ eine gewisse gewichtige und fast mystische Bedeutung, die im englischen gleichbedeutenden Wort „spirit of the time“ etwas verwässert wird. Der Titel scheint mir besonders passend, da das Werk meinem Gefühl nach verschiedene Dinge berührt, die unsere musikalischen Gefühle zu Ende des 20. Jahrhunderts (unseres ganz eigenen „*fin de siècle*“!) durchdringen. Von diesen möchte ich die folgenden aufzählen: die Suche nach einer neuen Art des musikalischen Primitivismus (eine „Weltauferstehungs“-Vision der elementaren Formen

und Naturkräfte, die in unserer Musik wieder eine Resonanz finden); eine Besessenheit mit mehr minimalistischen (oder zumindest einfacheren und direkteren) Ausdrucksformen; den Wunsch, das reiche Erbe unserer klassischen Musik mit der auf wunderbare Weise vibrierenden ethnischen und klassischen Musik der nicht-westlichen Welt in Einklang zu bringen und zu verschmelzen; und schließlich unsere intensive Verwicklung in akustische Phänomene und die bezaubernde Anziehungskraft von Klangfarben als ein potenzielles Bauelement.

In vieler Hinsicht – Technik der Komposition, Ausnutzung der „zusätzlichen“ Klaviermöglichkeiten und Betonung des poetischen Inhalts – bezieht sich *Zeitgeist* weitgehend auf meine früheren Klavierkompositionen, insbesondere die umfangreicheren Werke wie mein *Makrokosmos*-Zyklus (*Music for a Summer Evening* [1974] für zwei verstärkte Klaviere und Schlagzeug und *Celestial Mechanics* [1979] für verstärktes Klavier, vierhändig). Eine Selbstana-

lyse der eigenen stilistischen Entwicklung ist überaus schwierig, aber ich habe den Verdacht, dass das thematische Material, die Verwendung der Harmonik und die rhythmische Sprache in *Zeitgeist* eine neue Erweiterung von unentwickelten Ideen darstellen, die ich vor einigen Jahren in meine Musik einverleibt hatte.

Der erste Satz von *Zeitgeist* – den ich *Portent* [Vorbedeutung] genannt habe – basiert hauptsächlich auf Sechston-Akkordkonstruktionen und einem rhythmisch scharfen thematischen Element. Die Musik bietet äußerste Kontraste in Tonumfang und Dynamik. Ein sehr charakteristischer Klang in dem Stück wird durch einen geheimnisvollen *Glissando*-Effekt gebildet, der dadurch entsteht, dass ein Wasserglas entlang der Saiten des Klaviers gezogen wird, während gleichzeitig die Tasten angeschlagen werden. Die Musik scheint dann eine Art des „Strebens“ nach etwas Visionärem, aber irgendwie schwer Erfassbarem anzudeuten.

Der zweite Satz – *Two Harlequins* [Zwei Harlekings] – ist überaus lebhaft und launenhaft. Die Musik enthält viele quecksilbrige Stimmungswechsel und komische Trugschlüsse. Wenn dieses Stück auch gänzlich auf dem Klavier gespielt wird, klingt durchgehend eine echoartige Atmosphäre durch.

Monochord, in der Partitur auf symbolisch kreisrunde Art notiert (wodurch die Kreisförmigkeit der Musik genau wiedergegeben wird), basiert gänzlich auf den ersten 15 Teiltönen eines tiefen B. Ein ständiger Brummtton (abwechselnd von den beiden Pianisten produziert und ausgehalten) bildet die Grundlage des ganzen Stückes. Diese unheimliche Wirkung, die durch das schnell vibrierende Bewegen der Fingerspitze beim direkten Kontakt mit der Saite geschaffen wird, resultiert in einem wahren Regenbogen von Teiltönen. *Monochord* projiziert ein Gefühl der ununterbrochenen Zeitlosigkeit.

Der Titel des vierten Satzes – *Day of the Comet* [Tag des Kometen] – wurde durch das unlängst erfolgte Erscheinen des Halleyschen Kometen suggeriert (dem vorhergehenden Besuch wurde von H. G. Wells in seinem utopischen Roman des gleichen Titels ein Denkmal gesetzt). Das Stück, das im *Prestissimo*-Tempo gespielt wird und aus polyrhythmischen Bändern chromatischer Tonballungen [Clusters] besteht, ist lebhaft, dabei eigenartig körperlos. Möglicherweise ist *Feux d'artifice* (*Préludes*, Band II) von Debussy der geistige Vorläufer dieser Art von Komposition.

Der fünfte Satz – *The Realm of Morpheus* [Das Reich des Morpheus] – ist, ebenso wie *Monochord*, symbolisch notiert. Die gebrochenen Notenlinien nehmen die merkliche Gestalt des menschlichen Auges an („...das innere Auge der Träume“). Jeder der beiden Pianisten spielt unabhängig, und die gemeinsame Musik drückt etwas Schattenhaftes und Unklares aus – wie die geheimnisvollen Bilder aus dem

Unterbewusstsein, die in Träumen erscheinen. Körperlose Fragmente eines Volksliedes aus den Appalachen [einem Gebirgszug in den östlichen Vereinigten Staaten] (*The Riddle* [Das Rätsel]) tauchen auf und verschwinden wieder.

Der letzte Satz des Werkes – *Reverberations* [Widerhall] – bringt die thematischen und harmonischen Hauptelemente des ersten Satzes in Erinnerung. Dieses Stück ist völlig auf dem „Echo-Phänomen“ aufgebaut, jenem ältesten aller musikalischen Kunstgriffe.

© Copyright 1989 by C.F. Peters Corporation. Verwendung mit freundlicher Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

As you can see, I have reduced the number of harmonics, the technique described below — easy to show you at the piano, but hard to do in a letter!!

UNIVERSITY of PENNSYLVANIA

This bar of music will be the same through the Monochord (III).

Dear Yoshiko:

Thank you for your letter and the nice review of your recording of my music!

The premiere of METAMORPHOSES, BOOK II WILL BE ON DECEMBER, 13, 2020 in PHILADELPHIA (BY MARCANTONIO BARONE). THE SCORE WILL THEN BE IMMEDIATELY available from G. F. PETERS (70-30 80TH STREET, GLENDALE N.Y. 11385, U.S.A.).

▲ The harmonics in MONOCHORD should be produced by the forefinger only! I have reduced this passage to 3 different pitches. The forefinger scrapes the Bb string with the nail of the finger very close to the dampers (on the far side of the dampers!). The finger nail scrapes over about one inch of the string. For each of the rise in pitch the pianist should apply more pressure on the string, then reduce pressure for the final falling pitches! Also, each rising harmonic should have a slightly wider span of the string (with the high Bb reaching about 2 inches of width!), then reverse.

Ergänzende Notiz

III. Monochord

Im Mai 2021 erhielt ich einen Brief von George Crumb. Darin ging es um einen neuen Teil der Monochord-Partitur, den er überarbeiten wollte. Die Originalpartitur hat 15 Obertöne, aber er wollte sie vereinfachen, indem er sie auf acht reduzierte.

Der Brief lautete wie folgt:

„Wie man sehen kann, habe ich die Anzahl der Obertöne reduziert, die in der unten beschriebenen Technik erklärt wird – leicht am Klavier zu zeigen, aber schwer in einem Brief darzustellen!!! Dieser Musiktakt bleibt im Verlauf von Monochord (III) unverändert. Die Obertöne im Monochord sollten nur mit dem Zeigefinger erzeugt werden! Ich habe diese Passage auf 8 verschiedene Tonhöhen reduziert. Der Zeigefinger kratzt an der B-Saite mit dem Fingernagel ganz nah an den Dämpfern (auf der Stegseite der Dämpfer!). Der Fingernagel kratzt ungefähr einen Zentimeter über die Saite. Bei jedem Anstieg der Tonhöhe sollte die Pianistin oder der Pianist mehr Druck auf die Saite ausüben und dann den Druck für

die letzten abfallenden Töne verringern! Außerdem sollten die Saiten bei jedem ansteigenden Oberton eine etwas größere Spannweite haben (das hohe B erreicht eine Spannweite von etwa 2 Zoll!), dann umgekehrt.“

V. The Realm of Morpheus

Ich begann, ein Stück Kolophonium entlang der A-Saite statt der notierten As-Saite zu reiben, so dass der 15. partielle Oberton von As, der Klang von g^{'''} erschien. Für alle weiteren Noten habe ich dieselbe Technik angewandt.

Yoshiko Shimizu

Otherworldly Resonances

Programmnotiz von George Crumb

Die originale einsätzigste Fassung von *Otherworldly Resonances* wurde 2002 vollendet und von Quattro Mani im darauffolgenden Jahr uraufgeführt. Ich war nie vollkommen zufrieden mit dieser Komposition gewesen und beschloss 2005, das frühere Material zu revidieren und auch die Konzeption durch die Hinzufügung von zwei neuen Sätzen zu erweitern. Ich gab dem neuen Werk den Untertitel „Tableaux, Heft II“ (mein Werk *Zeitgeist* für zwei elektrisch verstärkte Klaviere, das 1988 entstand, trug den Untertitel „Tableaux, Heft I“).

Der erste Satz, *Double Helix* [Doppelte Helix], der das überarbeitete originale Material enthält, trägt die Spielanweisung „sehr langsam, mit einer zen-artigen Intensität der Konzentration“. Das keimende Motiv besteht aus vier Tönen: Es, F, Cis, Es (es wird gelegentlich durch die Hinzufügung der Verzierungsnote Gis vor dem Cis auf fünf Noten erweitert). Diese Figur, die ich in der Partitur als „Ostinato mistico“ bezeichnete, wird abwechselnd von den zwei Pianis-

ten durch den ganzen Satz hindurch gespielt. Alles andere in der Komposition – kontrastierende Motive, dekorative Figurationen, Akkord-Cluster usw. – wird auf dieses Ostinato-Thema gelegt.

Celebration and Ritual [Feier und Ritual] beginnt und endet mit einer freudigen und jubelnden Art von Musik. Ein kontrastierender langsamer Mittelteil stellt die „ritualistische“ Komponente dar und bezieht eine Anspielung auf eine geheimnisvolle und schwerblütige Akkordfolge ein, die zuerst in meinem Vokalwerk mit dem Titel *The Winds of Destiny* (Amerikanisches Liederbuch IV) vorkam.

In dem abschließenden Satz „Palimpsest“ wird versucht, ein musikalisches Äquivalent zu der visuellen Wirkung eines palimpsestartigen alten Pergament-Manuskriptes hervorzubringen (worin man gespensterhafte Spuren der früheren Kalligrafie entdecken kann, obwohl eine Pergamentschicht weggekratzt wurde, um eine frische beschreibba-

re Oberfläche verfügbar zu machen!). In der Partitur gebrauche ich den Begriff „Alpha-Musik“, um die oberste Schicht des Palimpsests zu bezeichnen – deshalb soll diese Musik äußerst klar und lebhaft interpretiert werden. „Beta-Musik“ (in der Phrasen aus der Kirchenmelodie *Bringing in the Sheaves* [Das Heimbringen der Garben] zitiert werden) stellt die Schicht unmittelbar darunter dar und sollte blass und wie aus der Ferne kommend klingen. „Gamma-Musik“, die unterste Schicht der musikalischen Textur, besteht aus geheimnisvollen und sich langsam voran bewegenden leeren Quinten. Diese Musik sollte wie aus der weitesten Ferne kommend klingen und eine beinahe erhabene Wirkung erzeugen.

© Copyright 2004 by C.F. Peters Corporation. Verwendung mit freundlicher Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

Yoshiko Shimizu

Die japanische Pianistin Yoshiko Shimizu studierte bei Yuko Ninomiya an der Toho Gakuen School of Music und hörte Crumbs *Makrokosmos I* erstmals während ihrer Studienzeit. Fasziniert von Crumbs einzigartiger Sprache ging sie nach Amerika und besuchte die Eastman School of Music in New York, wo sie in David Burge, dem Pianisten, dem der *Makokosmos I* gewidmet ist und mit dem sie eng zusammenarbeitete, einen Mentor fand. Nach ihrem Masterabschluss an der Eastman School of Music kehrte Yoshiko Shimizu zu einer Karriere als konzertierende Künstlerin in Japan zurück.

Als Solopianistin und Mitglied des Eastman Musica Nova Ensembles wirkte sie u. a. bei folgenden, vorwiegend zeitgenössischen Stücken mit: Allan Shindlers *Take Me Places*, Joseph Schwantners *Music of Amber*, Paul Hindemiths *Kammermusik No. 1*, Kamilló Lendvays *Concertino per pianoforte, fiati, percussioni ed arpa*, Howard Hansons *A Sea Symphony* (als Celestistin), Joe Hudsons

Reflexives for Piano and Tape, George Walkers *Spatials: Variations for Piano*, Curtis Curtis-Smiths *Rhapsodies*, Ann Silsbees *Doors*, Leon Kirchners *Piano Sonata*, Elliott Carters *Sonata for Cello and Piano*, Theodor Adornos *Drei Klavierstücke, P.K.B. Eine kleine Kindersuite* und *Drei kurze Klavierstücke*, Michaël Levinas' *3 Études pour Piano*, Henry Cowells *The Banshee* und *Aeolian Harp*, John Cages *Sonatas and Interludes*, David Burges *Go-Hyang*, „Poignant“, „Spirited“ und „Folksong“ aus *24 Preludes*, Yoshio Hachimuras *Improvisation pour piano*, Satoshi Tanakas *The Afterworld, Grisaille* und *Oracle*, etc.



George Crumb and Yoshiko Shimizu in New York in 1981

Recording technology allowed Yoshiko Shimizu to be the sole pianist on these recordings of Crumb's works for two pianists. She is the only pianist who has created "solo" realizations of these compositions. George Crumb praised her "superb" 2018 KAIROS release (0015029KAI) of *Makrokosmos*, Volumes I–III, declaring, "I consider her to be one of my very finest interpreters. Bravissima!"

Die Aufnahmetechnik ermöglichte es Yoshiko Shimizu, bei diesen Aufnahmen von Crumbs Werken für zwei Pianist/innen die alleinige Pianistin zu sein. Sie ist die einzige Pianistin, die diese Kompositionen „solistisch“ eingespielt hat. George Crumb lobte ihre „großartige“ KAIROS-Veröffentlichung (0015029KAI) von *Makrokosmos*, Volumes I–III aus dem Jahr 2018 mit den Worten: „Ich halte sie für eine meiner allerbesten Interpretinnen. Bravissima!“

Recording Venues	[1] – [4]	Kirari Fujimi, Fujimi City, Saitama/Japan
	[5] – [10]	Kanagawa Art Hall, Yokohama City, Kanagawa/Japan
	[11] – [13]	Luxman Hall, Sagamihara City, Kanagawa/Japan
Recording Dates	[1] – [4]	17–18 February 2020
	[5] – [10]	17–18 February 2022
	[11] – [13]	19–20 August 2022
Engineers	[1] – [4], [11] – [13]	Yukio Kojima, Jun Kawanami (Kojima Recordings)
	[5] – [10]	Jun Kawanami, Ikuro Yoshida
Piano Technician	[1] – [4]	Daisuke Emori (Emori Piano)
	[5] – [13]	Naomi Ohno (Takagi Klavier)
German Translations		Benjamin Immervoll
Publisher		C.F. Peters Corporation
Cover		based on artwork by Enrique Fuentes

Special thanks to:
Steven Bruns, University of Colorado Boulder

0022012KAI – © 2023 HNE Rights GmbH . © 2023 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

 ISRC: ATK942201201 to 13

 austromechana®