

**John Cage Sonatas and Interludes**



**Locations**

**Herbert Henck piano**



**Herbert Henck Festeburger Fantasien**

**ECM NEW SERIES**

---

**Locations**

**John Cage**  
**Sonatas and Interludes**

**Herbert Henck**  
**Festeburger Fantasien**

**John Cage** (1912–1992)

**Sonatas and Interludes for prepared piano** (1946–48)

*for Maro Ajemian*

1	Sonata I	2:44
2	Sonata II	2:04
3	Sonata III	2:47
4	Sonata IV	1:45
5	First Interlude	3:14
6	Sonata V	1:41
7	Sonata VI	2:11
8	Sonata VII	2:11
9	Sonata VIII	3:13
10	Second Interlude	3:50
11	Third Interlude	2:35
12	Sonata IX	4:35
13	Sonata X	3:55
14	Sonata XI	3:19
15	Sonata XII	3:33
16	Fourth Interlude	3:06
17	Sonata XIII	4:36
18	Sonata XIV	3:23
	<i>Gemini</i> – after the work by Richard Lippold	
19	Sonata XV	3:31
	<i>Gemini</i> – after the work by Richard Lippold	
20	Sonata XVI	6:23

**Herbert Henck: prepared piano**

**Herbert Henck** (\*1948)

**Festeburger Fantasien (piano improvisations)**

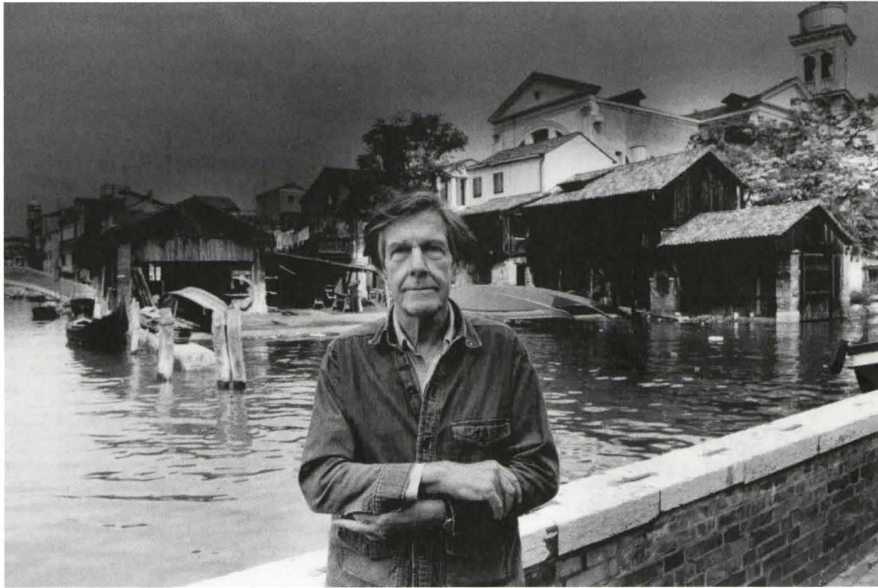
Second Series (2000)

1	Duo I	6:25
2	Duo II	3:37
3	Duo III	1:18
4	Solo I	1:43
5	Duo IV	5:36
6	Duo V	3:13
7	Duo VI	5:43
8	Solo II	3:27
9	Duo VII	2:05
10	Duo VIII	1:13
11	Duo IX	5:58

First Series (1993)

12	Solo I	2:43
13	Duo I	9:48
14	Duo II	3:13
15	Solo II	12:20
16	Duo III	5:59
17	Duo IV	3:21

**Herbert Henck: piano and prepared piano**



### John Cage, Sonatas and Interludes

Als Arnold Schönberg einmal gefragt wurde, ob es unter seinen amerikanischen Schülern solche von Interesse gegeben habe, verneinte er lapidar. Doch dann fügte er lächelnd hinzu, es gebe einen: John Cage. Aber der sei kein Komponist, sondern ein Erfinder – ein genialer, „an inventor – of genius“. Mit dieser knappen Beschreibung kennzeichnete Schönberg einen grundlegenden Unterschied zwischen sich und seinem vormaligen Schüler, einen Unterschied im Verständnis dessen, wie Musik hervorgebracht werde und worin ihre Aufgaben bestünden. Für Schönberg, der zusammen mit Cage zu den einflussreichsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts gehört, bedeutete Komponieren in erster Linie die Fortschreibung der überlieferten europäischen Tonsprache, in der sich ein künstlerisches Individuum ausdrückte. Dies war seine Welt, seine Heimat, seine Tradition, ihnen blieb er treu und verpflichtet, mit ihren Mitteln schuf er Gestalt, Ordnung und Zusammenhang, auch dort, wo er ungewohnte Wege ging und nicht mehr den Erwartungen seiner Hörer entsprach.

Dieser Tradition folgte auch John Cage als junger Mann, doch löste er sich in den 1940er Jahren von ihr und war zunehmend bestrebt, neue musikalische Beziehungen zu schaffen, die nur noch bedingt auf Vorsätzen beruhten. Fasziniert von den philosophischen und religiösen Lehren des Fernen Ostens, veränderte sich seine Vorstellung von dem, was Musik und was ein Kom-

ponist sei. Und nachdem er in bewusster weitestmöglicher Ablehnung und Ausklammerung alles Subjektiven, Gewohnten und Überkommenen schließlich den Zufall als maßgebliches Regulativ in seine Kompositionen hatte eingreifen lassen (1950/51), wurde das klingende Ergebnis für den Komponisten selbst so überraschend wie für den Hörer. Er höre nicht Musik, wenn er sie schreibe; er schreibe, um etwas zu hören, das er noch nicht kenne, meinte Cage später einmal.

Unabhängig davon, ob das Ergebnis solchen Vorgehens in der herkömmlichen Notation aufgezeichnet wurde oder eine Partitur nur aus verbalen, einen Rahmen definierenden Anweisungen bestand, ging es um Kunst, die keinen Stillstand kannte, die sich gleich dem Leben und der Natur ständig verändern und erneuern konnte und deren Unwiederholbarkeit und Einzigartigkeit zu ihren wichtigsten Merkmalen und Anliegen gehörte. Folgerichtig entfielen alle Beschränkungen, welche Klänge sich zur Musik eigneten oder nicht, und alles Hörbare schlechthin, auch alles Geräuschhafte, ja selbst die Stille noch konnte Musik sein oder Teil von ihr werden.

Tatsächlich handelte es sich eher um ein Erfinden von Situationen, Bedingungen, Strategien und Prozeduren, die unkalkulierbare Ergebnisse zeitigten, als um die zielgerichtete Entwicklung und Verarbeitung eines mit Emotionen besetzten musikalischen Materials, die früheres Komponieren ausgemacht hatten. Dieses Erfinden berei-



tete Cage erhebliches Vergnügen und führte fast beiläufig immer von neuem seine ingeniose Fähigkeit vor Augen und Ohr, sich Zufälligkeiten, Umständen und Gegebenheiten hinzugeben und gerade vermeintliche Hindernisse durch Aufnahme in seine Kunstwerke (nicht nur die musikalischen) fruchtbar werden zu lassen.

Solche schöpferische Pragmatik, die oft aus der Not eine Tugend, aus dem verworfenen Stein den Eckstein machte, bewährte sich bereits in jungen Jahren. So war auch die Erfindung des präparierten Klaviers nicht Ergebnis theoretischer Überlegungen oder systematischer Forschung, sondern kam durch äußerliche Umstände zustande, auf die hier kurz eingegangen sei. Als Cage 1940 – achtundzwanzigjährig – in Seattle innerhalb weniger Tage eine Bühnenmusik für die Tänzerin Syvilla Fort schreiben sollte, konnte er nicht auf sein Schlagzeug-Ensemble zurückgreifen, mit dem er in jener Zeit gewöhnlich zusammenarbeitete – die Räumlichkeiten des Theaters, in dem die Aufführung stattfinden sollte, waren zu beschränkt. Es gab aber einen kleinen Flügel vor der Bühne, und so beschloss Cage, diesen zu verwenden.

Angeregt durch Henry Cowells direktes Spiel auf den Saiten, sollte der Klang jedoch auch hier verändert werden. Nach unbefriedigenden Versuchen mit einem Tortenblech und Nägeln, die Cage auf die Saiten legte oder zwischen sie klemmte, erwiesen sich vor allem eiserne Holz- und Gewindeschrauben, Plastikstücke und Radiergummis als

geeignete Materialien. Die ursprünglichen Farben der Klaviertöne wandelten sich drastisch und ließen sich oft kaum mehr als solche erkennen, je nachdem, woraus die Präparierung bestand und wo an den Saiten man sie befestigte. Gleichzeitig blieben alle Errungenschaften pianistischer Differenzierung erhalten, und hatte man sich mit den neuen Klängen pianistisch einmal vertraut gemacht, konnte man, wenn auch etwas leiser als gewohnt, so virtuos auf dem Instrument musizieren wie ehemals.

Unversehens war aus dem Klavier eine Art Schlagzeug-Ensemble mit Trommeln und Tamburinen, Schellen, Gongs und Glocken geworden, ein scheinbar kollektiv gespieltes Instrumentarium, das dem Klang eines balinesischen Gamelan-Orchesters manchmal umso näher kam, als die Präparierung die Stimmung leicht veränderte und exotisch schillernde Mikrointervalle ins Spiel brachte. War das Verfahren als Ganzes auch simpel, so erweiterte und revolutionierte es ein vermeintlich sakrosanktes Instrument, an dessen Klang bereits Jahrhunderte gearbeitet hatten; eine neue Gattung von Klaviermusik war geboren.

Nach Cages kompositorischen Anfängen mit Tonreihen im Geiste Schönbergs und längerer Beschäftigung mit Werken für Schlag- und Geräuschinstrumente schloss sich nun als dritte Phase die Komposition für präpariertes Klavier an, die bis in die frühen fünfziger Jahre reichte, wobei die neuen Werke häufig für Merce Cunningham entstanden, mit dem Cage seit 1942 regelmäßig auftrat.

Natürlich gab es zwischen diesen Entwicklungsstufen keine scharfen Grenzen; sie gingen auseinander hervor oder überlagerten sich auch, wobei jede Neuerung die Erfahrung des Vorhergehenden einbezog.

Das Hauptwerk dieser Zeit wurden die *Sonatas and Interludes*, die Cage nach über zweijähriger Arbeit (Februar 1946 bis März 1948) in New York City beendete und wenig später am Black Mountain College in North Carolina erstmals vollständig aufführte. Der mehr als einstündige Zyklus besteht aus sechzehn *Sonatas* (S), die von vier Zwischenspielen, den *Interludes* (I), spiegelbildlich gegliedert werden: SSSS-I-SSSS-I-I-SSSS-I-SSSS. Mit dem Titel *Sonata* knüpfte Cage eher an die kurzen Sonaten der Vorklassik an (Scarlatti), in denen sich oft zwei gleichgewichtige, jeweils zu wiederholende Hälften gegenüberstehen. Spuren aus klassischer Zeit, in der die Durchführung der Themen immer breiteren Raum gewann, finden sich kaum.

Über sein kompositorisches Vorgehen sagte Cage: „(In den *Sonatas and Interludes*) hatte ich eine aufgeschriebene Struktur, so dass ich die Längen der Phrasen von Anfang bis Ende des Stückes kannte. (...) In dem ich (nach der Präparierung) improvisierte, fand ich Melodien und Klangkombinationen, die zu der vorgegebenen Struktur passten.“ In seinem Text *Changes* nannte er die Methode „überlegte Improvisation“ (considered improvisation). Die „aufgeschriebene Struktur“ war dabei eine Anzahl von Takten, die nach einem bestimmten Muster un-

terteilt waren, ein Verfahren, das Cage damals auch in vielen anderen Werken verwendete. Die *Sonata IV* besteht beispielsweise aus  $||: 10+10+10: ||: 10+10: ||$  Takten (also insgesamt 100). Die Gliederung der Zehnergruppen in  $3+3+2+2$  findet sich zugleich aber innerhalb der Zehnergruppen wieder, da eine jede von ihnen sich aus  $3+3+2+2$  Takten zusammensetzt.

Die Präparierung hielt Cage in einer Tabelle fest, die nicht nur die zu verwendenden Materialien, sondern auch den genauen Ort ihrer Platzierung an den Saiten festlegte. Hierbei übersah er zunächst, dass die Saitenlängen und -anordnungen der verschiedenen Flügelmodelle zum Teil stark variieren, und hätte er auf exakter Befolgung seiner Angaben bestanden, wäre für jede Aufführung eben jenes Flügelmodell vonnöten gewesen, an dem er einst die Maße abgenommen hatte. Aber selbst dann hätte es noch Abweichungen gegeben. So stellte er es, immer wieder von Pianisten um Rat angegangen, schließlich den Interpreten anheim, geeignete Stellen für die Präparierungen zu finden (die Materialien blieben verbindlich), und ließ jenes Verfahren gelten, das er vormals selbst zur Auffindung der Klänge praktiziert hatte: „Es war, als ob ich am Strand entlangliefe und Muscheln sammelte, die mir gefielen, anstatt mich um die zu kümmern, die mich nicht interessierten.“ Der Verzicht auf eine allzu genaue Fixierung bewirkte neben den aufführungspraktischen Vorteilen, dass fast jede Präparierung etwas anders klang, da sie von Größe und Bauart der verwendeten Instrumen-

te wie auch dem wandelbaren Gefallen der Interpreten abhängig wurde, ein Umstand, der Cage nachträglich durchaus erwünscht war, denn er trug wesentlich dazu bei, den Klang lebendig zu halten.

Über die mannigfachen geistigen Hintergründe der *Sonatas and Interludes* hat Cage sich in seinen häufigen Interviews, aber auch in seinen eigenen Texten immer wieder geäußert. Besonders verweist er auf die Schriften des aus Ceylon stammenden Kunsthistorikers und Religionsforschers Ananda Kentish Coomaraswamy, der den Ursprung der indischen Kunst aus spirituellen Quellen erklärt und betont hatte, dass Kunstwerke vorrangig der Vermittlung geistiger und religiöser Inhalte dienten. Coomaraswamys Lehre, Kunst solle die Natur nicht in ihren Erscheinungsformen, sondern in ihrer Vorgehensweise (manner of operation) nachahmen, kam Cages eigenen Bestrebungen durchaus entgegen, und seine wenig später erfolgte radikale Hinwendung zum Zufall als dem zentralen Verknüpfungsmittel seiner Kompositionen lässt sich mit Coomaraswamys Kunstverständnis unschwer in Einklang bringen.

Wie Cage in seinem Orchesterwerk *The Seasons* (1947) versucht hatte, die hinduistische Sicht der Jahreszeiten in Musik abzubilden, so nannte er die *Sonatas and Interludes* einen „Versuch, die ‚Grundemotionen‘ (permanent emotions) der indischen Tradition in Musik auszudrücken: das Heroische, das Erotische, das Wunderbare, das Heitere, Sorge, Furcht, Zorn, den Ekel und

ihre gemeinsame Tendenz zum beruhigenden Ausgleich“. Er habe nach Vermögen versucht, Coomaraswamys Lehre, dass „bestimmte Vorstellungen wahr seien und sowohl im Okzident als auch im Orient zu finden wären“, in diesem Werk diskursiv umzusetzen. Es gebe glockenähnliche Klänge, die an Europa erinnerten, andere, trommelartige, die an den Osten gemahnten. Das letzte Stück des Zyklus sei indes die „Signatur eines westlichen Komponisten“.

Von Gita Sarabhai, einer Interpretin traditioneller indischer Musik, lernte er damals, dass die Aufgabe der Musik darin bestünde, „das Bewusstsein zu fokussieren“; und dem angesehenen Ballettkritiker und Dichter Edwin Denby verdankte er die Einsicht, „dass kurze Stücke ebenso viel in sich bergen können wie lange Stücke“, was ihn zu den vergleichsweise kurzen Formen der *Sonatas and Interludes* geführt habe; auch besuchte er in diesen Jahren die Vorlesungen über Zen-Buddhismus bei Daisetz Suzuki und las Meister Eckhart ebenso wie C. G. Jung.

Doch auch aus der bildenden Kunst empfing Cage Anregungen. Die *Sonatas XIV* und *XV*, welche das Mittelpaar der abschließenden Sonatengruppe bilden, beziehen sich auf die Skulptur *Gemini* (Zwillinge) des amerikanischen Bildhauers Richard Lippold (geb. 1915). Der mit Cage befreundete Künstler, der seine Arbeiten auf Grund sorgfältiger Berechnungen baut, schuf sie 1947 aus Messingdraht und Kupferscheiben. Entgegen der gängigen Interpretation, die beiden

Sonaten wie eine einzige ohne Unterbrechung zu spielen, wurden sie hier durch eine kurze Pause voneinander abgesetzt, was sich nicht weniger stimmig der Notation entnehmen lässt und der optischen Zweiteilung der Skulptur vielleicht noch besser entspricht.

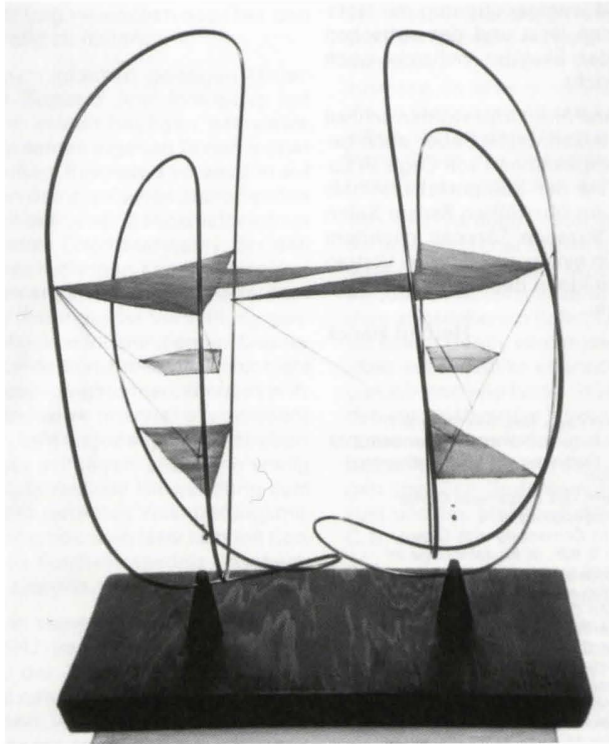
Die *Sonatas and Interludes* wurden schnell zu einer der bekanntesten, aber auch beliebtesten Kompositionen von Cage. In Europa spielte sie der Komponist erstmals im Juni 1949 im überfüllten Pariser Salon der Mäzenin Suzanne Tézenas, nachdem Pierre Boulez in einem einleitenden Vortrag mit den neuen Ideen des Werkes bekannt gemacht hatte.

Herbert Henck

#### Quellen

- R. Dunn (Hg.), *John Cage*, New York 1962, S. 17.  
J. Cage, *Changes*, in: ders., *Silence*, London 1968, S. 19.  
J. Peyser, *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*, London 1976, S. 59 ff.  
M. Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg 1979.  
R. Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, New York 1988, S. 6, 62f.; dt. als *John Cage im Gespräch*, Köln 1989, S. 14 f., 58 ff.;  
frz. als *Conversation avec John Cage*, Paris 2000.  
*Pierre Boulez, John Cage: Correspondances et documents*, Winterthur 1990;  
dt. als *Dear Pierre, Cher John*, Pierre Boulez und John Cage, Der Briefwechsel, Hamburg 1997, S. 33 ff.  
V. Straebel (Zusammenstellung), *John Cage, Zitate und Interview-Ausschnitte* (zu den *Sonatas und Interludes*), in: Programmbuch *Maerz Musik, Festival für aktuelle Musik*, 7. bis 17. März 2002, Berlin 2002, S. 178 ff.  
Für den Nachweis einer Abbildung von Richard Lippolds *Gemini* danke ich Jenny Tobias im Museum of Modern Art, New York.





Richard Lippold, *Gemini* (1947)

### John Cage, *Sonatas and Interludes*

When Arnold Schoenberg was once asked whether he had had any interesting American students, his spontaneous answer was “no”. But then he smiled and reconsidered – there had been one: John Cage. But he was an inventor, not a composer – “an inventor – of genius”. With that succinct description Schoenberg defined a fundamental difference between himself and his former student, a difference in the understanding of how music is produced and what its tasks are. For Schoenberg, who, like Cage, was one of the seminal composers of the twentieth century, composing meant first of all perpetuating the time-honoured European musical language in which an artistic individual expressed himself. That was his world, his home, the tradition to which he remained loyal and indebted, with whose tools he created form, order and context, even where he went unaccustomed ways and ceased to fulfil his listeners’ expectations.

It was the same tradition that John Cage, too, followed as a young man but broke away from in the 1940s, when he began striving increasingly to create new musical relations no longer based wholly on intention. Fascinated by the philosophical and religious teachings of the Far East, his ideas of music and composing started to change. And once he had consciously repudiated and eliminated as much subjectivity, convention and tradition as possible, introducing the principle of chance into his work (1950/51), the sonic results of his compo-

sitions became as surprising to him as to his listeners. As he himself later put it, “You see, I don’t hear music when I write it. I write in order to hear something I haven’t yet heard.”

Regardless of whether the outcome of this sort of a process was scored in traditional notation or consisted purely of delimiting verbal instructions, it was always a question of art that would not come to a standstill, that, like life and nature, was constantly in flux and subject to renewal, and whose irreproducibility and uniqueness numbered among its salient features and concerns. It was therefore only logical that all restrictions on the sounds suitable to music must be lifted and the musical potential of everything audible, including noise and even silence, recognised.

What was happening here was, in fact, more the invention of situations, conditions, strategies and procedures with unforeseeable effects than the deliberate development and elaboration of emotionally charged musical material, as had typified earlier composing. Cage took great pleasure in this process of invention and was almost casual in, time and again, demonstrating his ingenuity to eye and ear – that ability to abandon himself to coincidences, circumstances and situations, and to turn ostensible impediments into productive elements by integrating them into (not only musical) works of art.

In his experience, such creative pragmatism, which often made a virtue of necessity and turned the proverbial stone the builders refused into a cornerstone, proved its worth

early on. The invention of the prepared piano resulted, not from theoretical considerations or systematic research but from external circumstances. It was 1940 and Cage, then twenty-eight, had only a few days to write music for a performance by dancer Syvilla Fort in Seattle. There was too little room in the theatre for the percussion ensemble he usually worked with at the time. But there was a small grand piano at the front of the stage, so Cage decided to use it.

Inspired by Henry Cowell's direct manipulation of the strings, Cage set out to transform the sound of the piano. Following some unsatisfactory experiments with a pie plate and nails laid on or wedged between the strings, Cage lit upon screws and bolts, weather stripping and erasers as suitable materials. Depending on the specific preparations used and where they were positioned, the original piano timbres changed so drastically as to become barely recognisable. Yet all of the advantages of pianistic differentiation had been preserved, and once one had familiarised oneself with the new sonorities, the instrument could be played with as much virtuosity as ever, though perhaps at slightly reduced volume. Suddenly the piano had become a kind of percussion ensemble, with drums, tambourines, gongs and bells large and small. It was as if a whole group of instruments were being played at once; and the more the preparations influenced the tuning, bringing shimmeringly exotic microintervals into play, the more the piano sounded like a Balinese gamelan orchestra. As simple as the overall process

was, it expanded and revolutionised a supposedly sacrosanct instrument – whose sound had, in fact, already been undergoing development for centuries. A new genre of piano music was born.

After Cage's first compositional steps with tone rows in the spirit of Schoenberg and an extended period of working with percussion and noise instruments, this was the start of the composer's third phase (extending into the early 1950s): his compositions for prepared piano, many of which were created as dance works for Merce Cunningham, with whom Cage had been performing regularly since 1942. Naturally these various stages of development were not clearly separated; they emerged from and overlapped one another, every innovation assimilating the experiences of what had gone before. The principal work of this period was the *Sonatas and Interludes*. Cage composed them over a two-year period (February 1946 to March 1948), finishing them in New York and giving the first complete performance at Black Mountain College in North Carolina shortly thereafter. The over one-hour-long cycle consists of sixteen *Sonatas* (S) arranged in mirror symmetry around four *Interludes* (I): SSSS-I-SSSS-I-I-SSSS- I-SSSS. Cage's use of the word "sonata" in the title goes back to the idea of the short pre-classical sonata (Scarlatti), an often binary form juxtaposing two halves of equal weight, each of which is repeated. There is virtually no reminder of the Classical sonata, which accorded ever greater scope to thematic development.

Describing his compositional technique, Cage said: "There (in the *Sonatas and Interludes*) I had a written structure so that I knew the length of the phrases of the piece from the beginning to the end. (...) Having those preparations of the piano and playing with them in an improvisatory way, I found melodies and combinations of sounds that worked with the given structure." In his essay *Changes*, he called the method "considered improvisation", with the "written structure" consisting of a number of bars divided up according to a specific pattern. It was a technique Cage was also employing in other works at the time. For example, *Sonata IV* consists of ||: 10+10+10: ||: 10+10: || bars (coming to a total of 100). The arrangement of the groups of ten into 3+3+2+2 is mirrored within the groups of ten, each of which is composed of 3+3+2+2 bars.

The table of preparations supplied by Cage listed not only the materials to be employed but also their precise positioning on the strings. What the composer initially overlooked was that strings may vary considerably in length and arrangement, depending on the size and model of grand piano used. Had he insisted on exact compliance with his instructions, the pieces could have been performed only on the precise model he had used for his original measurements. And even then there would have been deviations. Finding himself inundated with queries from pianists, Cage ultimately decided to leave it to the performers themselves to position the preparations as they saw fit

(the hardware itself was not subject to alteration), providing others with an opportunity to use the technique he himself had applied to discover sounds: "It was as though I was walking along the beach finding shells that I liked, rather than looking at the ones that didn't interest me." Apart from offering practical advantages, the loosening of strictures also meant that virtually every preparation would sound slightly different, as it depended not only on the size and make of the instrument in question, but equally on the performers and their changing tastes. In retrospect, this was something Cage warmly welcomed, as it contributed substantially to keeping the sound alive and fresh.

Whether in interviews or his own texts, Cage repeatedly commented on the multifaceted intellectual background of the *Sonatas and Interludes*. He drew particular attention to the writings of Ceylon-born historian of art and religion Ananda Kentish Coomaraswamy, for whom the origins of Indian art sprang from spiritual sources and works of art served above all to communicate spiritual and religious content. Coomaraswamy's view that art should imitate nature, not in its outward forms but in its manner of operation, was in perfect keeping with what Cage himself was trying to do, and it is not difficult to reconcile his radical reorientation toward chance as the central principle of composition with Coomaraswamy's concept of art.

*The Seasons* (1947) had been Cage's attempt to depict the Hindu view of the sea-



sonal cycle. Now the *Sonatas and Interludes* were “an attempt to express in music the ‘permanent emotions’ of Indian tradition: the heroic, the erotic, the wondrous, the mirthful, sorrow, fear, anger, the odious and their common tendency toward tranquility”. Cage had endeavoured to translate into musical discourse Coomaraswamy’s view “that certain ideas were true and that these ideas were to be found in both the Occident and the Orient”. There were bell-like effects evocative of Europe and drum-like sounds reminiscent of the East. He described the last piece in the cycle as the “signature of a composer from the West”.

Cage had learnt from Gita Sarabhai, an interpreter of traditional Indian music, that the purpose of music was to concentrate the spirit; and he was indebted to the eminent ballet critic and poet Edwin Denby for the insight that short pieces could harbour as much potential as long ones. The result was the comparatively succinct form of the *Sonatas and Interludes*. This same period also found the composer attending lectures by Daisetz Suzuki on Zen Buddhism and reading Meister Eckhart and C.G. Jung.

But Cage also received impulses from the visual arts. *Sonatas XIV* and *XV*, which form the central pair of the final group of Sonatas, are entitled *Gemini*, after a sculpture by his friend the American artist Richard Lippold (b. 1915). Lippold, who based his work on careful calculations, had created the piece, made from brass wire and copper

sheeting, in 1947. Contrary to the customary practice of playing the two sonatas without a break, as if they were a single work, in the present recording they are separated by a short pause. This reading is no less faithful to the score and perhaps corresponds even better to the optical division of the sculpture.

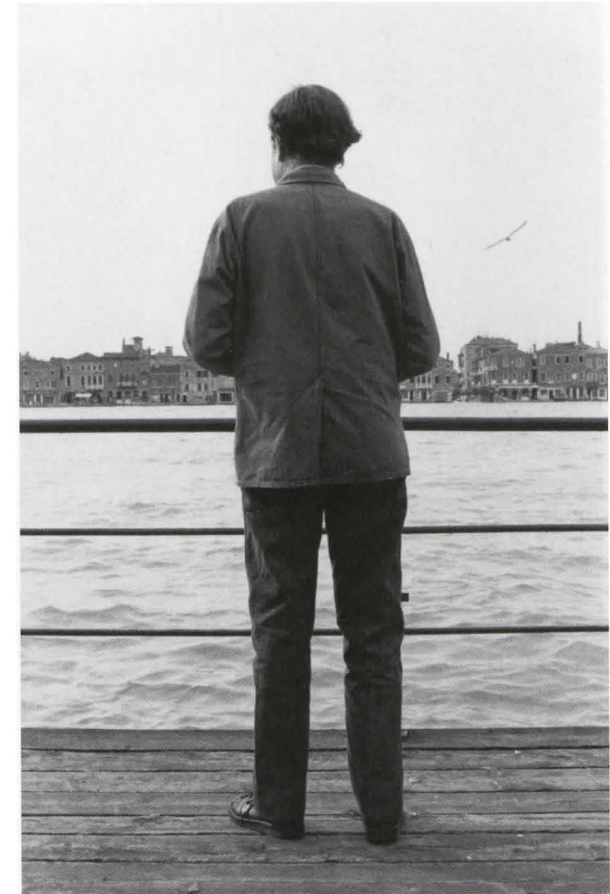
The *Sonatas and Interludes* soon became one of Cage’s best known – and best loved – compositions. The composer gave their first European performance in June 1949, in the overcrowded Parisian salon of the benefactress Suzanne Tézenas. The pre-concert talk acquainting the audience with the new ideas they were about to encounter in the work was delivered by Pierre Boulez.

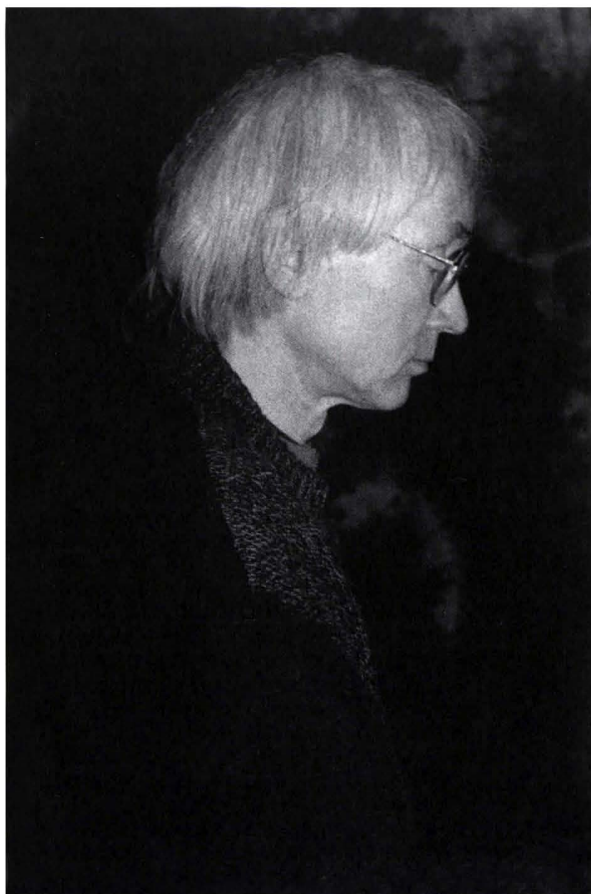
Herbert Henck

#### Sources

- R. Dunn, ed., *John Cage*, New York 1962, p. 17.  
J. Cage, “Changes”, *Silence*, London 1968, p. 19.  
J. Peyser, *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*, London 1976, pp. 59 ff.  
M. Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg 1979.  
R. Kostelanetz, ed., *Conversing with Cage*, New York 1988, p. 6, 62 f.  
P. Boulez, J. Cage, *Correspondances et documents*, Winterthur 1990.  
V. Straebel, compilation of quotations and passages from interviews (about the *Sonatas and Interludes*), in the programme book for MaerzMusik, Festival für aktuelle Musik, 7–17 March 2002, Berlin 2002, pp. 178 ff.  
I am indebted to Jenny Tobias at the Museum of Modern Art, New York, for information on a picture of Richard Lippold’s *Gemini*.

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart





### **Festeburger Fantasien**

Die zwei Serien der *Festeburger Fantasien* sind improvisierte Klaviermusik. Ihnen ging keinerlei schriftliche Aufzeichnung voraus, sondern sie sind Momentaufnahmen aus meiner inzwischen fast vier Jahrzehnte andauernden Beschäftigung mit der Ausdrucksform der Improvisation, überwiegend der Soloimprovisation. Diesen musikalischen Bereich erschloss ich mir selbstständig, aus Freude an der Musik, aus Lust an der Möglichkeit, Klavierklänge zu erfinden und nach eigenem Ermessen zu gestalten, und sicherlich nicht zuletzt aus dem Bedürfnis heraus, Seelisches künstlerisch mit den mir eigenen Mitteln zum Ausdruck zu bringen.

Auch wenn bei den vorliegenden Aufnahmen vieles in meinem Kopf und meinen Händen vor Beginn bereitlag, hatte ich gleichviel nicht den Wunsch, etwas Bestimmtes zu sagen oder vorzutragen, sondern ich ließ mich möglichst von dem leiten, was an äußerlichen Gegebenheiten vorhanden war, was mir spontan einfiel und was mich inspirierte – stets auch bereit zu schließen oder abzubrechen, wenn der Strom versiegte oder ein Gedanke zu Ende gedacht war. Anders als in einem öffentlichen Konzert wusste ich zudem um die Möglichkeit der nachträglichen Auswahl und zyklischen Neuordnung, ob ich nun von ihr Gebrauch machen würde oder nicht. Wichtig war weniger, Dinge im Voraus festzulegen und dann zu befolgen, als im Gegenteil ein Höchstmaß an Offenheit

zu schaffen für spontane, aus dem augenblicklichen Zusammenhang heraus getroffene Entscheidungen.

Natürlich ist eine solche Situation extrem anfällig und allemal aufregend, denn man befindet sich nicht am heimischen Herd, sondern weiß, dass hier eine Aufnahme entstehen soll, die sich zur Veröffentlichung eignet, die andere hören und beurteilen werden und die sich nach Möglichkeit auch verkaufen soll, allein schon um den beträchtlichen finanziellen Aufwand, der zu ihrer Entstehung erforderlich ist, zu rechtfertigen. Dies als eine der vielen hintergründigen Bedingungen und Belastungen zu ignorieren, hieße die Situation verkennen. Andererseits wusste ich aus Erfahrung, dass ich meinen musikalischen Einfällen mehr oder weniger trauen durfte – ob sie anderen nun gefielen oder nicht –, und hoffte, dass sie mich auch jetzt, hier und heute vor offenen Mikrofonen, nicht im Stich ließen.

Besonders das bei beiden Improvisationen eingesetzte Playback-Verfahren bedeutete eine zusätzliche Herausforderung, der ich mich nur allzu gern stellte, da es mich nötigte, meine Aufmerksamkeit nochmals zu steigern und mein Hören weiter zu intensivieren. Das Playback bezog auch im solistischen Spiel das Reagieren auf von außen Kommendes ein, denn während des Spiels einer ersten Schicht bedarf es ständig gewisser Rücksichten auf ihre spätere Ergänzung, und während der Aufnahme einer zweiten Schicht muss die erste (über Kopfhörer) möglichst genau verfolgt werden,



um ein sinnvolles Ganzes zu schaffen. Diese Absicht gelang nicht immer, und ich war froh, etwa bei einem viel zu dichten und mir selbst überladen erscheinenden Duo der ersten Serie auf die ursprüngliche Solofassung (Solo 2) zurückgreifen zu können.

Die starke Konzentration auf das Hören ist vielleicht die schönste Erfahrung der Improvisation, denn das Hören steht völlig im Mittelpunkt, und hörend werden die Eigenschaften der Klänge und damit auch ihre Deutbarkeit und Gestaltbarkeit wahrnehmbar. Dieses Erkennen von Merkmalen, die Zusammenhang und Fortsetzung stiften, vollzieht sich oft in größter Geschwindigkeit. Manchmal eilen die Finger sogar voller Begeisterung voraus und schaffen Ergebnisse, mit denen nicht zu rechnen war, mit denen indes fortan zu leben ist. Gleich einem gesprochenen Wort lassen sie sich nicht rückgängig machen und entwickeln ihre eigene Dynamik. Dies Eingeständnis, das eigentlich nur eine Beobachtung ist, mag manche Verächter des Genres freuen, die schon immer wussten, dass sich bei den Improvisatoren die Finger eigenmächtig vom Hirn lösen und in unverantwortlicher Weise verselbständigen. Allerdings ließe sich einwenden, dass dieser Vorwurf nicht auf Improvisatoren zu beschränken wäre, da auch Komponisten und andere Künstler gelegentlich mechanischer Produktion unterliegen, die Sache im Grunde aber erst in der Architektur gefährlich wird. Es mag anmaßend klingen, doch nehme ich durchaus das Recht in Anspruch, gelegentlich mit den Fingern zu denken, da es nun einmal

eine musikalische, nicht zwingend angenehme oder unangenehme Erfahrung ist, deren Folgen zu tragen ich stets bereit bin und für die ich nicht apriorisch um Abbitte nachzusuchen habe.

Die beiden Serien der *Festeburger Fantasien* entstanden unmittelbar im Anschluss an Schallplattenproduktionen notierter Musik; bei der ersten Serie (1993) war dies eine Aufnahme von Federico Mompou's *Música Callada*, bei der zweiten (2000) von John Cages *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier. Dies hatte zum Teil praktische Gründe, entband mich jedoch zugleich von der etwas widersprüchlichen Aufgabe, an genau vorbestimmten Tagen zu festgelegter Zeit spontan und erfinderisch sein zu müssen. Der improvisatorische „Anhang“ relativierte die Spannung und kam nach meinem Ermessen stets auch den vorausgehenden Interpretationen zugute, da auf die Pflicht nun die Kür folgte, in der mehr und andere Freiheiten gestattet waren, korrigierendes Wiederholen, tonmeisterlich prüfendes Mitlesen von Noten und Diskussionen über Schnittmöglichkeiten entfielen und alles in ungetrübtes Hören und Spielen mündete.

Beide Zyklen, die sich nicht unwesentlich der Anregung des Produzenten Manfred Eicher verdanken, wurden in der Evangelischen Festeburgkirche in Preungesheim (einem Stadtteil von Frankfurt am Main) aufgenommen, und in beiden Fällen standen zwei Konzertflügel zur Verfügung: für die erste Aufnahme ein Bösendorfer Imperial

und ein Steinway D, für die zweite zwei Steinway D, von denen der etwas ältere mit den bei Cage notwendigen Präparierungen versehen werden durfte, während der neuere, höherwertige nur für das traditionelle Spiel auf den Tasten freigegeben war. Das geplante Playbackverfahren konnte so mit jeweils zwei unterschiedlichen Instrumenten stattfinden, und es bedurfte nicht der elektroakustischen Verdopplung eines einzigen, was der Farbigkeit der Aufnahmen allemal zugute kam.

Ausgangspunkt der Präparierungen war jene von Cages *Sonatas and Interludes*, die ich kurz zuvor bereits benutzt hatte. Doch im Gegensatz zu Cage, der nicht alle Töne des Instrumentes verwendete und einige auch unpräpariert ließ, hatte ich den Wunsch, sämtliche zur Verfügung stehenden Saiten klangfarblich zu verändern. Für die höheren Lagen dienten hierzu Holz- und Gewindefschrauben verschiedenster Größen, für die kupferumspunnenen Saiten im Bass vor allem kleine Gummikeile. Die Metall-Präparierungen bewirkten zumeist einen (kuh)glocken- bis xylophonartigen, gelegentlich leise klirrenden Klang, der die ursprünglichen Tonhöhen der Saiten oft kaum noch erahnen ließ. Bei den nahe am Saitenende vorgenommenen Gummi-Präparierungen blieb die originale Tonhöhe dagegen weitgehend erhalten, und nur die Klangfarbe und Tondauer änderten sich. Wie bei Cage bewirkten die Präparierungen leicht mikrotonale Verstimmungen, die unerwartet schillernde, vibrierende, manchmal sogar deutlich pulsierende Farben hervorriefen. Auch wenn

die Klangfarben in einer gewissen Systematik vorgeordnet waren, unterlag ihr Gebrauch keinem festen Plan, sondern ergab sich wie manches andere erst im Augenblick des Spiels, aus momentaner Überlegung und spontaner Entscheidung.

Am Tag nach der Aufnahme der zweiten Serie traf ich eine Auswahl aus den vorhandenen 27 Einzelsätzen, indem ich zunächst alles ausschied, was mir missraten schien oder weniger gefiel. Für die verbleibenden elf Sätze fand ich eine spiegelbildliche Anordnung um das sechste Stück als Achse. An den Beginn und den Schluss des Zyklus kamen je drei Stücke für zwei präparierte Klaviere, und ins Zentrum rückten drei Stücke, die den Klang des präparierten und unpräparierten Klaviers verbanden. Zwischen Zentrum und Außengruppen trat je ein Solostück für unpräpariertes Klavier, das die traditionelle Dur-Moll-Verwandtschaft umkehrte (g-Moll und E-Dur anstelle von G-Dur und e-Moll). Diese von der Besetzung ausgehende Symmetrie entsprach einer Symmetrie der Satzdauern, doch waren beide, dies sei nochmals hervorgehoben, Ergebnis eines nachträglichen Abwägens unterschiedlicher Anordnungsmöglichkeiten. Der formale Ablauf gründete letztlich auf der Deutung der zyklischen Qualitäten seiner Einzelteile.

Die Auswahl bei der ersten Serie war 1993 im Grunde ähnlich verlaufen, doch gab es den Unterschied, dass ich hier überhaupt nur sechs Solosätze aufnahm und diese dann im Playback um ein zweites Klavier



zu sechs Duosätzen ergänzte. Ich beließ es zwar bei der originalen Abfolge, entschied mich im Falle des ersten und vierten Satzes aber für die Solo- anstelle der Duofassungen, die mehr Abwechslung und zugleich größere Ausgewogenheit versprachen.

Gemeinsam ist beiden Improvisationsserien auch der Gebrauch von Glissandi in höchster Schnelligkeit, besonders deutlich im zweiten Duo der ersten Serie, das zugleich einer 1990 begonnenen Reihe von Glissandostudien angehört. Durch mancherlei praktische Versuche und theoretische Erwägungen hatte ich damals ein Verfahren entwickelt, echt-chromatische Glissandi oder auch andere, normalerweise manuell nicht ausführbare Glissandi durch Einhüllung der Klaviatur in ein großes Tuch und Spiel auf den üblicherweise ungenutzten hinteren Tastenabschnitten zu bewerkstelligen. In meinem Buch *Experimentelle Pianistik* sind die Verfahren ausführlich beschrieben und in ihren geschichtlichen Zusammenhang gestellt. Das genannte Duo der ersten Serie spielt alle der mir seinerzeit bekannten Varianten des Glissandos durch. In der zweiten Serie, in der die Skalennatur der Glissandi durch die Präparierung etwas zurücktritt und Glissandi ohnehin nur in den Eckstätzen erscheinen, trug ich dagegen halbe Handschuhe (wie in Stockhausens *Klavierstück X*), die ebenfalls ein äußerst rasches Gleiten über die Tasten erlauben.

Zwei Worte noch zur ersten Serie der *Festburger Fantasien* (ursprünglich *Festebur-*

*ger Regenspiele* genannt), denn an ihr lässt sich die Verbindung des musikalischen Geschehens mit ganz zufälligen Umständen aufzeigen. Regen lag in der Luft am Tag der Aufnahme, und für den Abend des ungewöhnlich heißen und schwülen Augusttages waren Gewitter angekündigt. Nachmittags zogen Wolken auf, und nach 21 Uhr ging während der Aufnahme der ersten Schicht ein starker Regenschauer nieder, der sich besonders am Ende der beiden abschließenden Duos bemerkbar machte. Als ich bei der Playback-Einspielung der zweiten Schicht erneut kräftigen Regen einsetzen hörte, entging mir, dass es sich diesmal nur um den Regen der ersten Aufnahme handelte, der allein für mich über Kopfhörer fiel. Ich versuchte nun nicht, diesen Klang durch lauterer Klavierspiel zu verdecken (mein erster Impuls) oder so zu tun (mein zweiter Gedanke), als sei er nicht vorhanden, sondern nahm die Dichte und Lautstärke der Klavierklänge allmählich zurück, um dieses im Grunde schöne und beruhigende Rauschen, das sich aus unzähligen Tönen zusammensetzt, besser zu verstehen und womöglich in die Musik eingehen zu lassen. Doch da bereits alles gesagt war, sich meine Kräfte erschöpften und es Zeit wurde zu schließen, zog ich mich mit einem kleinen Glissando zurück, nahm das Geschenk des Himmels an und überließ diesem dankbar das letzte Wort.

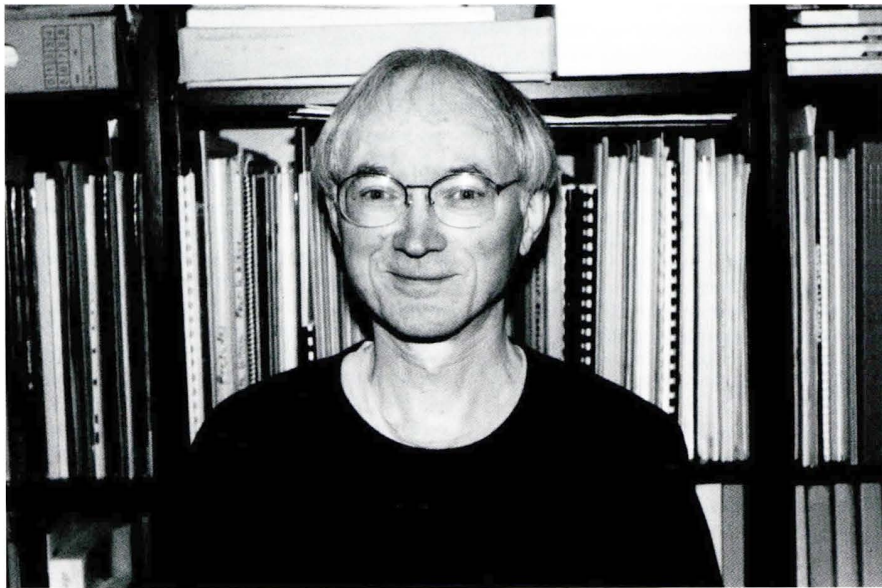
Auch ein kleines Zitat verwendete ich in der ersten Serie mehrfach mit unterschiedlicher Deutlichkeit: Angeregt vom Namen der Kirche, hatte ich vor Beginn der Aufnahmen

nochmals Martin Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ in einem der aufgestellten Gemeinde-Gesangbücher nachgeschlagen. Ohne mich auf die Einbeziehung eines Zitates im Voraus festlegen zu wollen, gefiel mir aber besonders die letzte Phrase der Melodie, die in der ersten Strophe „auf Erd' ist nichts seinsgleichen“ heißt und durch ein stufenweises Fallen der Töne über eine volle Oktave hinweg gekennzeichnet ist. Gut hörbar wird diese Sequenz am Ende des ersten und des dritten Duos.

Herbert Henck

#### Literaturhinweis

Mehrere zumeist autobiographische Schriften zum Thema Improvisation sind in folgendem Buch gesammelt: Herbert Henck, *Experimentelle Pianistik. Improvisation, Interpretation, Komposition. Schriften zur Klaviermusik (1982 bis 1992)*, Mainz (u. a.): B. Schott's Söhne, 1994.



### **Festeburg Fantasies**

The two series of *Festeburg Fantasies* are improvised piano music. Not preceded by written drafts of any kind, they are snapshots representing almost four decades of involvement with improvisation, above all solo improvisation, as a form of expression. I gained access to the field on my own, through the sheer joy of music and my delight in the opportunity to invent piano sonorities and deploy them according to my own judgement, not to mention my need to communicate an emotional message in my own artistic idiom.

Even if much that can be heard on the present CD was in my head and hands before I began, I did not set out to convey or perform anything specific; I let myself be guided by external circumstances, by inspiration and what came to me spontaneously – always remaining ready to break off or abandon an improvisation if the flow ebbed or a thought had reached its conclusion. I was also aware that, whether I took advantage of it or not, unlike at a public concert I would subsequently be able to select and re-arrange the music cyclically. It was less important to plan things in advance and then execute them than to do precisely the opposite: create the greatest possible scope for spontaneous decisions on the basis of the immediate context.

Naturally, a situation of this kind is both very vulnerable and extremely exciting, because one is not comfortably ensconced in one's

own four walls: there is a constant awareness that a recording is to be made here – a recording that others are going to hear and judge, and that should, if possible, have sales potential too, if only to justify the substantial costs involved. To ignore this as one of the many underlying conditions and responsibilities would be to misconstrue the situation. On the other hand, I knew from experience that I could more or less trust my musical ideas – whether they appealed to others or not – and hoped that today, with open microphones in front of me, they would not leave me in the lurch.

The double-tracking technique used in both sets of improvisations posed an additional challenge – one I was happy to accept as it forced me to focus my attention even more closely and listen even more alertly. Double-tracking meant incorporating reactions to outside impulses, even during solo play, because the first layer must already take some account of the material to be added later on; and during the recording of a second layer, the first must be followed as precisely as possible (over headphones) if the result is to become a meaningful whole. It was a goal I could not always achieve, and I was glad that, for example in a duo from the first series, which was far too dense and – even to me – seemed overlaid, I had an original solo version to fall back on (Solo 2).

The intense concentration on listening may be the most rewarding aspect of improvising: listening is the central concern, and it



is through listening that the properties of sounds, and by extension their interpretational and structural potential, become perceptible. This recognition of qualities that foster coherence and continuity often occurs at highest speed. Sometimes one's fingers race ahead enthusiastically, creating results that could never have been predicted but must be accepted nonetheless. Like a word that has been spoken, they can no longer be retracted: they develop their own momentum. This admission, which is actually no more than an observation, may gratify detractors of the genre, who have always known that the improviser's fingers disengage from the brain and irresponsibly assume a life of their own. But it would be more than legitimate to object that this reproach does not apply to improvisers alone, since composers and other artists, too, are occasionally guilty of mechanical production, though the matter only becomes dangerous when it happens in architecture. Presumptuous as it may sound, I feel I have the right to think with my fingers occasionally, this being a musical, neither inherently pleasant nor unpleasant, experience, the consequences of which I am always ready to accept and for which I need not seek *a priori* absolution.

The two series of *Festeburg Fantasies* were made directly after recordings of notated music: the first set (1993) followed a recording of Federico Mompou's *Música Callada*, the second (2000), John Cage's *Sonatas and Interludes* for prepared piano. Though there were some good practical reasons

for this, it also released me from the somewhat contradictory undertaking of having to be spontaneous and inventive on command, in other words at fixed times on predetermined days. The improvisatory "addenda" relieved the tension and, in my opinion, benefited the preceding interpretations, with what might be termed the "school figures" being followed by a "freestyle" section offering greater and different freedom: there were no corrective repetitions, no scrutinising sound engineer, no discussions of where and what to edit – only the unalloyed pleasure of listening and playing.

Both cycles – which owe a not insignificant debt to the producer, Manfred Eicher – were recorded in the Evangelische Festeburgkirche (Mighty Fortress Church) in Preungesheim, a district of Frankfurt am Main. Two concert grands were available in each case: for the first recording, a Bösendorfer Imperial and a Steinway D, for the second, two Steinway Ds, the slightly older of which was allowed to be prepared as required for the Cage, while the newer, higher-quality instrument was only permitted to be played traditionally, on the keys. With two instruments at hand for the planned playback process, there was no need to double-track a single instrument. This undoubtedly benefited the recordings in terms of colour.

The piano preparations were based on the requirements of Cage's *Sonatas and Interludes*, which I had played shortly before. But unlike Cage, who did not use all the keys and also left certain notes unprepared, I wanted

to modify the timbre of all the strings. For the higher registers I used screws and bolts of various sizes, for the copper-wound bass strings mainly small rubber wedges. The metal preparations, which tended to produce sounds ranging from (cow)bell- and xylophone-like chiming to the occasional slight jangling, frequently obscured the original pitches. On the other hand, the rubber preparations inserted close to the end of the strings left the original pitches largely intact, changing only the timbre and duration of the notes. As in Cage, the prepared pitches were microtonally out of tune, producing unexpectedly shimmering, vibrating, sometimes even distinctly pulsating timbres. Even if the tone colours themselves were predetermined, they were not deployed according to a fixed plan; like so much else, they arose in the course of play, out of a sudden idea and spontaneous decision.

The day after recording the second series, I chose a selection of the 27 existing movements by first eliminating everything that didn't seem to have quite come off or that I didn't particularly like. Left with 11 movements, I devised a mirror-symmetrical arrangement, with the sixth piece as the axis. The cycle opened and closed with three pieces for two prepared pianos, while three pieces amalgamating the sounds of prepared and unprepared piano were positioned in the centre. Between the central and the outer groups on either side, there was a solo piece for unprepared piano, which inverted the traditional major-minor relationship (G-minor and E-major rather

than G-major and E-minor). Although this instrument-based symmetry corresponded to a symmetry in the length of the movements, both proceeded from a subsequent consideration of possible arrangements. The formal sequence was ultimately founded on my interpretation of the cyclical qualities of the individual parts.

The choice of pieces from the first series in 1993 was made in essentially the same way, though there was one difference: I had recorded a total of only six solo movements, and used double-tracking to turn them into six movements for piano duo. Although I retained the original order, in the first and fourth movements I decided for the solo rather than the duo version, because they promised both greater variety and better balance.

Another feature shared by the two series of improvisations is their use of glissando at extremely high speed. This is particularly prominent in the second duo of the first series, which also belongs to a set of glissando studies begun in 1990. After extensive practical experimentation and theoretical reflection, I had developed a method of executing genuinely chromatic and other not ordinarily achievable glissandi by covering the keyboard with a large cloth and playing on the normally unused back part of the keys. The technique is described in detail and placed into historical context in my book *Experimentelle Pianistik*. The second duo of the first series includes all the glissando variants known to me at that time.



In the second series, where the preparation of the piano counterbalances the scale-like nature of the glissando and glissandi appear only in the outer movements, I wore fingerless gloves (as in Stockhausen's *Piano Piece X*), which also allow the pianist to glide very swiftly across the keys.

Let me add two comments about the first series of *Festeburg Fantasies* – which were originally called *Festeburg Rain Pieces (Festeburger Regenspiele)* – to highlight the connection between musical events and random ambient circumstances. There was rain in the air and thunderstorms were forecast for the evening of that unusually hot, humid August day. Clouds had begun gathering in the afternoon, and at nine p.m. there was a downpour during the recording of the first layer, which was particularly audible at the end of the two final duos. When I heard heavy rain set in again during the playback session of the second layer, I didn't realise that I was only hearing the rain from the first recording and that it was falling for me alone, over the headphones. But I neither tried to cover up the sound by playing louder (my initial impulse) nor pretended it wasn't there (my second thought). Instead I gradually reduced the volume and density of the piano sonorities in the hope of gaining greater understanding of the essentially lovely, soothing pitter-patter of the countless raindrops and perhaps incorporating it into the music. But as everything had already been said and my powers were waning, it was time to close. With a little glissando I withdrew, accepting this gift

from the heavens and gratefully giving it the last word.

A musical quotation also appears several times in the first series, with varying degrees of recognisability: inspired by the name of the church, I had, prior to the recording, picked up a hymn book from the pile and leafed through it to find Martin Luther's chorale "Ein feste Burg ist unser Gott" ("A Mighty Fortress Is Our God"). Without wanting to decide in advance about incorporating a quotation, I was nonetheless particularly taken by the last phrase of the melody, which is sung to the words "auf Erd' ist nichts seinsgleichen" ("On earth is not his equal") in the first verse and is marked by a stepwise descent through a full octave. This sequence can be heard particularly well at the end of the first and third duos.

Herbert Henck

#### Bibliographical note

A number of largely autobiographical writings on the subject of improvisation are collected in Herbert Henck's book *Experimentelle Pianistik. Improvisation, Interpretation, Komposition. Schriften zur Klaviermusik (1982 bis 1992)*, Mainz etc.: B. Schott's Söhne, 1994.

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart

Cage, *Sonatas and Interludes*  
and Henck, *Festeburger Fantasien II*  
Recorded August 2000  
Tonmeister: Markus Heiland  
Henck, *Festeburger Fantasien I*  
Recorded August 1993  
Tonmeister: Andreas Neubronner  
Recorded at Festeburgkirche, Frankfurt/Main  
Cover Photos: Roberto Masotti  
Liner Photos: Roberto Masotti (John Cage),  
Jutta Riedel-Henck  
Cover Design: Sascha Kleis  
Album produced by Manfred Eicher

An ECM Production

© 2003 ECM Records GmbH

© 2003 ECM Records GmbH

[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

John Cage, *Sonatas and Interludes*,  
published by C.F. Peters, Frankfurt/Main

Richard Lippold's *Gemini* is reproduced with kind permission of the Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Museum of Art, Utica, New York