

Die vernünftige Verrücktheit des Irischen Komponisten Gerald Barry

von Jean Martin 10/2000

Musik: The Road (Auftragswerk des Hessischen Rundfunks, 1997
National Symphony Orchestra of Ireland, Robert Houlihan, Dirigent) at
7.00

Der erste Höreindruck von Gerald Barrys Musik ist verwirrend: einerseits hört man vertraute tonale Akkorde und Melodiefragmente; andererseits hat das fast mechanische, laute Pulsieren dieser Akkorde etwas bedrohlich Insistierendes, manchmal sogar Aggressives. Barrys Musik stürmt in einem extreme Tempo voran, was ein Gefühl von Gefahr und Extase vermittelt. Abrupte Kontraste im Tempo und in der Instrumentation verstärken diesen Eindruck noch.

Barrys Musik schäumt über von Energie, hat aber kein Ziel und keine Entwicklung. Diese Statik hat etwas mit Barrys Obsession mit musikalischen Augenblicken zu tun, kurzen Motiven, die er aus der Musik anderer Komponisten, meist aus dem Barock, herauskristallisiert. Die andere, mehr lyrische Seite von Gerald Barry hat mit Irischer Volksmusik zu tun, die er als Fundus betrachtet, aus dem er seine musikalischen Essenzen und Motive herauskristallisiert.

Musik: Of Queen's Gardens (National Symphony Orchestra of Ireland,
Robert Houlihan) @ 1'25 abgeleitet aus der Oper The Intelligenz Park

Gerald Barry, inzwischen Irlands prominentester lebender Komponist, wurde 1952 in Clarecastle in Irland geboren. Er studierte bis 1975 am University College Dublin Musik mit einer Unterbrechung in Amsterdam. Von 1973-74 ergänzte Barry sein musikalisches Wissen bei Piet Kee im Orgelspiel und bei Peter Schat in Komposition.

Die wichtigsten Impulse bekam Barry während seines 6 jährigen Aufenthalts in Köln. Er belegte Kurse bei Karlheinz Stockhausen und bei Mauricio Kagel. Vor allem Kagels sehr weit gefasste Idee von Bühnenmusik und instrumentaler Theatralik hatte einen großen Einfluß auf Barry. Barry war nicht sonderlich vom Rigorismus der deutschen Avantgarde Szene angezogen. Dies kommt auch in der ironischen Reaktion auf die Gründung der Kölner Gesellschaft für Neue Musik zum Ausdruck, als Barry, Kevin Volans und Chris Newman spontan eine Gesellschaft für Neuere Musik gründeten.

1977 erhielt Barry ein Stipendium vom Österreichischen Staat, um für ein Jahr bei Friedrich Cerha in Wien zu studieren.

1982, im Alter von 30 Jahren kehrte Barry nach Irland zurück und begann am University College Cork Musik zu unterrichten.

1986 wurde Barry Mitglied von Aosdána. Diese staatliche Organisation in Irland verleiht wenigen außergewöhnlichen irischen Künstlern ein Basiseinkommen für den Rest ihres Lebens. Dies ermöglichte Barry, seinen Lehrauftrag aufzugeben und sich ausschließlich auf das Komponieren zu konzentrieren.

Barry hat einen surrealen Humor, den man als eine Mischung aus Beckett und seinem Lehrer Kagel beschreiben könnte. Barrys Interesse an Literatur ist entsprechend unkonventionell: für seine Vertonungen verwendet er obskure Autoren aus dem Barock oder Mittelalter. Für eine Auftragskomposition der BBC im Jahr 1995 wählte er den Text *The Conquest of Ireland* (Die Eroberung Irlands) von Giraldus Cambrensis aus dem 12. Jahrhundert. Dieser Schriftsteller aus Wales beschrieb die Invasion Irlands in einer merkwürdigen Mischung aus geschwätziger, distanzierter Arroganz und persönlichem Mitgefühl für seine vielen Verwandten, die an der Eroberung teilnahmen:

“Maurice war ein Mann von gehobenem Charakter und distinguierten Merkmalen. Er war mäßig kurz in seiner Statur, denn er war größer als gewöhnlich kurze Männer sind, aber kürzer als jene von mittlerer Höhe.”

Musik: The Conquest of Ireland (BBC commission, 1995)

Barry geht es nicht um den unmittelbaren Ausdruck irgendwelcher Gefühle. Dies wird auch in der Wahl von Texten, die er vertont, unterstrichen. Die Texte in seinen Opern oder Orchesterstücken sind absurd, humorvoll und surreal. Barry unterzieht diese Texte einer ungewöhnlichen musikalischen Behandlung.

O **Barry:** “The vocal settings are often extremely virtuosic. There is a sense of the extreme in the music, there is a danger there and for the performer a lot of the music is about danger because of what is needed to perform it and the possibility of collapse almost.

Die Textvertonungen sind oft extrem virtuos. Die Musik hat den Charakter von etwas Extremen. Da ist Gefahr und für den Musiker geht es in vieler

meiner Musik um Gefahr, weil sie schwierig zu spielen ist und es die Möglichkeit des Scheiterns gibt.”

Barry fühlt sich geistig im Barock zu Hause. Bach und Händel hält er für die größten Komponisten, aber auch Buxtehude schätzt er. Dies ist zum Teil durch seine Tätigkeit als Organist in Deutschland zu erklären. Aber Barrys Affinität zum Barock geht weit über das Musikalische hinaus. Er bewundert den sorglosen Überfluss des Zeitgeistes im 18. Jahrhundert, ebenso wie den Witz des Theaters und die Ironie eines Schriftstellers wie Laurence Sterne.

Es ist kein Zufall, daß Barrys Oper **The Intelligence Park**, die er als sein Hauptwerk betrachtet, im 18. Jahrhundert in Dublin spielt. In dem surrealen, distanzierten Libretto von Vincent Deane wird das Verhältnis zwischen Sexualität, künstlerischer Kreativität und Macht exploriert. Ursprünglich wollten Barry und Vincent Deane ihre Oper vollständig aus Material anderer Opern zusammensetzen. Schließlich wurde daraus eine Oper über das Opernkomponieren.

Da es keine publizierte Aufnahme dieses Werks gibt, hat Barry einen Ausschnitt aus dem 2. Akt, Szene 3 für Kontra-Tenor und Klavier arrangiert mit dem Titel **Water Parted**, d.h. Geteiltes Wasser:
Der Text lautet:

Weißer Vogel federlos flog vom Paradies,
landete auf der Schloßmauer;
da kam Lord Landlos vorbei, griff den Vogel handlos auf
und ritt pferdelos davon zu des Königs weißer Halle.

Musik: Water Parted (Nicholas Clapton, Counter-tenor; Catherine Edwards, piano) [Black Box Music Ltd. 1998, bbm1011]

Barry hat seine Oper **The Intelligence Park**, an der er fast die gesamten 90er Jahre arbeitete, musikalisch aus Durchgangsakkorden von Bachchorälen aufgebaut.

8 Barry: “I am not interested in religion.....

Bach Chorales in themselves are like wonderful sculptural objects. They have a purity, and a hardness and fineness. They are perfect jewels, perfect objects I was always passionately interested in and that is why in this opera *The Intelligence Park* much of the harmony is drawn from Bach Chorales, the chords formed by what they call passing notes (Durchgangsnoten), which normally inhabit a kind of twilight world, you never

dwell on them. So the harmonic foundations of the piece, much of it, is based on this twilight world from Bach. It is like which is normally flying by. You freeze and look at it for a long time. I have always been interested in taking something mysterious that is hard to grasp or hard to articulate and confronting it. It is a strange contradiction. I suddenly bring it into the light.

Bachchoräle sind wie wunderbare Skulptur-Objekte. Sie besitzen eine Reinheit und feine Härte. Sie sind perfekte Juwelen, perfekte Objekte, für die ich mich immer leidenschaftlich interessiert habe. Deshalb stammt ein Großteil der Harmonik in der Oper **The Intelligence Park** aus Bachchorälen, von Akkorden, die bei sogenannten Durchgangsnoten entstehen. Diese Akkorde befinden sich normalerweise in einer Zwielftwelt. Man beachtet sie kaum. Also die harmonische Grundlage des Stücks basiert auf dieser Zwielftwelt bei Bach, die normalerweise vorbeihuscht. Man erstarrt und betrachtet sie eine lange Zeit. Ich war schon immer interessiert, etwas Mysteriöses, das schwer zu begreifen und zu artikulieren ist, zu konfrontieren. Es ist ein merkwürdiger Widerspruch. Ich bring es plötzlich ans Licht.”

Seit dem Auftrag durch das Almeida Festival 1990 wurde **The Intelligence Park** nur als Kurzserie in London und einmal in Dublin aufgeführt.

Barrys zweite Oper **The Triumph of Beauty and Deceit**, Der Triumph von Schönheit und Täuschung wurde für den Englischen Fernsehsender Channel 4 produziert und am 5. März 1995 ausgestrahlt. Meredith Oakes hat das Libretto geschrieben. Barry ließ sich von Händels Oper Der Triumph der Zeit und der Wahrheit inspirieren.

Musik: **The Triumph of Beauty and Deceit** (sofern Zeit vorhanden ist)

16 Barry: “...there is an interesting essay by Ivan Hewett. He said about my two operas that they have 18th century references in the libretto and it is as if they were written before any of these 18th century operas, that they were not commentaries on a past period, but that they had a feeling that they preceded them. That was very interesting. I was very happy to hear it actually, because I felt I had succeeded in injecting an ecstasy into the material which made the period in which it was written irrelevant, that it could have come from any period. That whole question of bypassing the time in which something was written I think I achieved. That is why I never respond to terms like Neue Musik or Zeitgenössische Musik. They don't mean anything to me. Ein englischer Kritiker schrieb über meine beiden Opern, daß sie im Libretto Referenzen zum 18. Jahrhundert haben, als ob sie vor diesen Opern im 18. Jahrhundert geschrieben waren, daß sie also nicht

Kommentare einer vergangenen Zeit sind, sondern daß sie gefühlsmäßig diesen Opfern vorausgehen. Diese Beobachtung hat mich sehr gefreut, denn ich fühlte, es ist mir gelungen, dem Material eine Extase einzuimpfen, sodaß die Zeit, in der es geschrieben wurde, irrelevant ist. Dieses Material könnte aus irgendeiner Zeit stammen. Mir ist es gelungen, die Frage, wann etwas geschrieben wurde, zu umgehen. Aus diesem Grund reagiere ich auch nicht auf Begriffe wie Neue Musik oder Zeitgenössische Musik. Sie bedeuten nichts für mich.”

Barry ist in der Tat eine singuläre Erscheinung. Barrys Obsession mit musikalischen Augenblicken läßt ihn immer wieder zurückkehren zu seinen früheren Kompositionen, als ob er die Essenz seiner Musik noch schärfer herauskristallisieren wollte.

Besonders seine Oper **The Intelligence Park** diente Barry als Quelle für zahlreiche Werke, die er aus dem Material der Oper abgeleitet hat.

Five Chorales, 5 Choräle für 2 Klaviere sind 1981-84 als parallele Studien entstanden. Barrys Ziel war es, Musik zu schreiben, die Texte begleiten kann und gleichzeitig absolut vollständig und autonom ist.

Musik: Five Chorales (1998, Gerald Barry, Kevon Volans, BBM 1011)

Barry umkreist bestimmte Grundthemen immer wieder in seinen verschiedenen Kompositionen: Distanz und Extase, Gefahr, Aggression, unvermittelte Kontraste, fieberndes Voranstürmen. Die Spielanweisungen in seinen Werken sind aufschlussreich: die Musiker werden aufgefordert, z.B. noch schneller, sehr aggressiv, extrem, flüchtig oder wütend zu spielen.

Barrys Musik könnte nicht weiter entfernt sein von romantischer Expressivität. Barry komponiert nie entlang des Textes oder interpretiert die subjektiven Regungen möglicher Akteure. Vielmehr schafft er Energiezustände, die der Grundstimmung eines Textes entsprechen. In *The Conquest of Ireland* reflektiert Barry die völlig emotionslose Distanziertheit des Textes über die Eroberung Irlands in seiner virtuosen Musik.

In *Chevaux-de-Frise* (1987-8) wird die Brutalität mittelalterlicher Kriegstechnik, etwa das Abwehren von Kavallerieanstürmen mit Holzspießen, in die die Pferde hineinlaufen, mit einer körperlich spürbaren Spannung im permanenten Fortissimo des Orchesters dargestellt.

Musik: Chevaux-de-Frise (1987-8, National Symphony Orchestra of Ireland, Robert Houlihan) kurz

Barry schafft Verbindungen zwischen Text und Musik auf abstrakter Ebene, die aber umso intensiver wirken. Barry nimmt meist auch keine Rücksicht auf die Diktion der Texte, er komponiert sogar oft gegen den Strich.

Barrys Interesse liegt in globalen Energiezuständen, ähnlich wie bei Händel, die aber konkret fühlbar sind.

Barry hat einige Stücke komponiert, die Musik als absurdes Theater behandeln.

In dem Chorstück **The Ring** reflektiert Barry seine Erinnerungen an den tumulthaften Kölner Karneval.

Musik: The Ring (Nation Chamber Choir of Ireland, 22.9.00 Dublin, Aufnahme von Lyric FM)

Barry macht oft genau das Gegenteil, was die konventionelle Musikästhetik vorschreibt.

In seinem Klavierkonzert von 1977 spielt nicht der Solopianist die Hauptrolle, sondern ein kaum sichtbarer Pianist im Orchester. Oder er gibt seinen Stücken graphische Titel wie \emptyset einen durchgestrichenen Kreis für 2 Klaviere oder "____" eine Linie, Titel, die man im Radio nur umschreiben kann. Eines der rätselhaftesten Musiktheater Stücke sind Barrys **Three Fairy Tales**, Drei Märchen: Dornröschen, Schneewitchen und Aschenbrödel, 1980 in Köln komponiert. In einer seltenen Aufführung waren die drei kurzen Musiktheaterstücke, die oft mehr Theater als Musik sind, während des Barry Festivals in Dublin im Juni zu sehen.

Ein Thema, das bei Barry immer wiederkehrt, ist seine Obsession mit musikalischen Momenten, in denen sich in seiner Sicht die Essenz von Musik kristallisiert, unabhängig von Klangfarbe und Instrumentation. In diesem Punkt bestehen Parallelen zu Bach, dessen Musikalisches Opfer z.B. von beliebigen Instrumenten gespielt werden kann.

6 Barry: "I have an interest in very pure material, which will have a life as pure material and pure sound and that the colour that plays it is sometimes irrelevant. It should be strong and pure enough to be performed by any instrument no matter what

the colour - that it will survive being applied to any instrumental combination. That was something that I was very interested in those early piano pieces *Sur le Point* and *Au Milieu*. This was material that was almost divorced from the instrument for which it was written..... *Au Milieu* is a piece about danger, it is about a virtuoso tackling something extraordinarily difficult and almost impossible. So there is that attention and excitement in watching somebody do something like that. The title *Au Milieu* is a term used in ballet: *Au Milieu* is exercises performed without the support of the bar and it is performed in the centre of the room. It is a very gymnastic, dangerous thing - it is performed like feeling without a safety net. So the chances of coming to grief are great. So it can only be tackled by someone who is really wonderful. So that element of danger is sewn into the music.

Ich habe ein Interesse an sehr reinem Material, das ein eigenes Leben hat unabhängig von der Klangfarbe. Es sollte stark und rein genug sein, um von jedem Instrument gespielt werden zu können und in jeder Instrumentenkombination. Daran war ich besonders interessiert in meinen frühen Klavierstücken **Sur le Point** und **Au Milieu**. Es handelt sich hier um Material, das nahezu völlig getrennt war von dem Instrument, für das ich schrieb. In dem Stück **Au Milieu** geht es um Gefahr. Es geht um einen Virtuosen, der versucht mit etwas außerordentlich Schwierigem und vielleicht unmöglichen Fertigkeit zu werden. Da ist also die Konzentration und Aufregung, jemanden zu beobachten, der so etwas spielt.”

Der Begriff *Au Milieu* stammt aus dem Ballett: *Au Milieu* ist eine Übung, die ohne Stütze durch das Gelände in der Mitte des Raumes stattfindet. Es ist gefährlich und die Möglichkeit der Verletzung ist groß.

Musik: Au Milieu, 1981 (Noriko Kawai, piano; 1994 NMC Recordings Ltd. NMC DO022)

Der Prozess der Verfeinerung einer musikalischen Idee erstreckt sich bei Barry häufig über mehrere Kompositionen, in denen er das musikalische Material unter verschiedenen Aspekten gleichsam testet. **Au Milieu** etwa ist eine Radikalisierung einer früheren Komposition mit dem graphischen, also unausprechlichen Titel einer Linie “_____” von 1979 für 2 Klarinetten, Bass-Klarinette, Viola, Cello Marimba und Piano.

Musik: “_____” (1979, NMC recordings 1994, NMC D022)

Barrys treibt seine Suche nach musikalischen Juwelen, kurzen Phrasen oder einzelnen Akkorden in der Musikgeschichte mit unverminderter Intensität voran. Es geht ihm aber nicht darum, musikalische Zitate zu

arrangieren und gleichsam einen musikalischen Kommentar zur Musikgeschichte abzugeben.

20 Barry: “I don’t think so. I use only very tiny sounds, so they are not recognisable in this piece. And the challenge is to somehow draw the blood from these harmonies to make them my own. It is not a commentary, it is not something about something. They become something completely and utterly different...”

5B:.. I think of it often more in a visual way like sculpture than as music - as if I was collecting familiar objects that would be part of everyday life - cutting them up and juxtaposing them to produce a rather strange view of tonality. It is like a visit to a strange tonal past in a way.

Ich benutzte nur sehr kurze Klänge, deren Ursprung nicht mehr erkennbar ist. Die Herausforderung besteht darin, das Blut aus diesen Harmonien zu ziehen und sie mein eigen zu machen. Es ist kein Kommentar, es ist nicht etwas über etwas anderes. Sie werden zu etwas absolut Neuem. Ich behandle sie oft mehr visuell, mehr wie eine Skulptur denn als Musik - als ob ich vertraute, alltägliche Objekte sammelte und sie zerlegte und nebeneinander legte und so eine ziemlich seltsame Sicht von Tonalität produziere.”

Bei dieser Transformation des vorgefundenen Materials geht Barry sehr vorsichtig voran:

13 Barry: “.... I just feel when handling musical material, the only thing I think about is not betraying it, to do it justice. So if I have harmonies or melodies I want them to be as fine as possible and I have a great loyalty to them as if they become utterly living things. They are completely alive. I have a duty to do them justice and not betray them. They are rather like close friends.

Wenn ich mit musikalischen Material umgehe, ist mir das wichtigste, es nicht zu betrügen, ihm gerecht zu werden. Also wenn ich Harmonien oder Melodien habe, sollen sie so fein wie möglich sein. Ich habe eine große Loyalität ihnen gegenüber, als ob sie wirklich lebendige Wesen wären. Sie sind völlig lebendig. Sie sind fast wie nahe Freunde.”

Barry befindet sich auf einem endlosen Weg der Konzentration, hin zu dem, was er als musikalische Essenz betrachtet, die in seinen Worten in kurzen melodischen oder harmonischen Motiven gefroren ist. In seinen jüngsten Kompositionen sieht er sich diesem Ziel näher gekommen. Sein Stück **1998**, das er hier in der Version für Klavier solo selbst interpretiert, sieht er als den Beginn einer neuen Phase:

Musik: **1998** (für Klavier, G. Barry am Piano)

15 Barry: “I feel the music that I am writing now there is a change there, e.g. **1998** is a very important piece for me. It is a move away from a lot of the music I have written in the past decade. Within the piece there are many different worlds and the music shifts all the time. I wanted to write a piece which would stay in the same place. This piece has a great sense of mystery. Even I know it very well I can never really tell what the next sound is going to be. It is so enigmatic that it opens and closes in a way for me, which is unpredictable. I suppose it is an attempt to encapsulate musical history in a way using the ordinary grammar of music but using it in such a way that when you hear it, no matter how often you hear it, you feel as if a messenger is always coming to you with fresh news.

1998 ist ein sehr wichtiges Stück für mich. Es entfernt sich von vieler Musik, die ich im letzten Jahrzehnt geschrieben habe. Innerhalb des Stücks sind viele verschiedenen Welten, zwischen denen sich die Musik ständig bewegt. Ich wollte ein Stück schreiben, das an derselben Stelle verweilt. Dieses Stück ist sehr mysteriös. Obwohl ich es sehr gut kenne, kann ich nie vorhersagen, welcher Klang als nächster erklingen wird. Es ist so geheimnissvoll, dass es sich öffnet und schließt, die unvorhersehbar ist. Es ist ein Versuch, musikalische Geschichte einzufangen, indem ich die normale Grammtik der Musik auf eine Art benutze, daß man beim Hören das Gefühl hat, dass der Bote immer mit neuen Nachrichten kommt.”

22 Barry: “....**1998**, what that is, is a recording of mine I played this piano piece, but I used so much Rubati - it was all in a fairly regular time originally - I used so much Rubato that it was quite different from the original and more interesting. So then what I did was notate my performance. It is an exact notation of an eccentric performance of a simple piece, which then, because of my eccentric performance becomes something completely different. So all of the very odd barlinks in it like 3/16, these tiny little different, asymmetrical periods in it are in fact notations almost of my nervous system, because when I was playing I played it in a very eccentric way. Then I listened to the recording and notated it. It is almost like a notation of a performance by some old master, one of those early recordings from the beginning of the 20th century, someone playing Chopin in an eccentric way.

When I was playing that piece it is as if my nervous system was performing it and then I notated that. I do think of it almost as a notation of my nervous system.

1998 ist die Aufnahme eines Klavierstücks, das ich mit sehr viel Rubato spielte, sodass es sehr verschieden vom Original klang und interessanter. Ich habe die Aufnahme angehört und notiert. All die unregelmäßigen Zeitmaße und asymmetrischen Perioden sind tatsächlich Notationen meines Nervensystems. Denn als ich das Stück interpretierte, spielte ich es auf sehr exzentrische Art.”

Die Wiederkehr derselben Komposition in verschiedenen Erscheinungsformen trifft auch auf **1998** zu. **1998** gibt es in drei

Versionen: als Streichquartett Nr.2 und für Solo Klavier. Die Version für Violine und Klavier wurde im Juni in Dublin während des Barry Festivals von Marc Sabat, Violine und Stephen Clarke am Klavier uraufgeführt.

Musik: 1998 für Violine und Klavier (1999/2000) (in einer Aufnahme des Irischen Radiosenders Lyric FM vom 23. Juni 2000)

In *Wiener Blut*, Barrys jüngster Komposition, integriert er Momente aus verschiedenen Musiken, die ihn im Lauf seines Lebens berührt haben. Die kompositorische Technik ist ähnlich wie in 1998.

22 Barry: “.. I was playing The Art of Fugue by Bach and my hands happened to fall in the wrong place. And I thought: oh that is very nice. So I wrote it down immediately. So there is a whole section in **Wiener Blut** which is an account of how I misplayed the Bach.

Ich spielte die Kunst der Fuge von Bach und meine Hände fielen zufällig an den falschen Ort. Und ich dachte: Oh, das klingt gut. Also habe ich das sofort notiert. Es gibt einen ganzen Abschnitt in *Wiener Blut*, der dokumentiert, wie ich Bach falsch gespielt habe.”

Wiener Blut wurde von der Birmingham Contemporary Music Group beauftragt und am 17. Juni in Aldeburgh unter der Leitung von Thomas Ades uraufgeführt. Am 25. Juni erlebte *Wiener Blut* die Irische Erstaufführung in Dublin, wiederum mit 13 hervorragenden Musikern der BCMG unter der Leitung von Rumon Gamba.

Musik: Wiener Blut (BCMG, Rumon Gamba, live Aufnahme von Lyric FM in Dublin, Barry Festival 25. Juni 2000)

14 Barry: “In fact memory has played a significant part in these recent pieces that I have written - 1998 for violin and piano for instance, it is also for piano solo and also for string quartet, and *Wiener Blut* - they are really made up of sounds remembered when I discovered music, when I was the age of 13 or 14 up until now. They are like journeys through musical history, whether it be chords from Mozart, Bruckner or Schumann, whoever. I simply wrote them down and these moments then become like points in a Serrault painting and then they coalesce and they come together and a picture is formed. So they are pieces to do with memory. Then they become frozen in the piece, but not frozen in a sterile way, but I place them in the piece. They are like a harmonic autobiography in a way.

In der Tat hat Erinnerung eine bedeutende Rolle in meinen jüngsten Stücken gespielt - in dem Stück 1998 für Violine und Klavier oder Streichquartett z.B., und in *Wiener Blut* - diese Stücke setzen sich aus

erinnerten Klängen zusammen, als ich Musik im Alter von 13 oder 14 Jahren zu entdecken begann bis heute. Sie sind wie Reisen durch die Musikgeschichte, ob es nun Akkorde von Mozart, Bruckner oder Schumann sind. Ich habe sie einfach notiert. Diese Momente werden dann zu Punkten wie in einem Seurat Bild. Sie wachsen zusammen und erzeugen so ein Bild. Sie werden eingefroren in dem Stück, aber nicht auf eine sterile Art. Sie sind in gewisser Weise eine harmonische Autobiographie.“

Gerald Barry hat in den letzten Jahren eine Wahlverwandschaft zu Nietzsche entdeckt und war völlig überrascht, wie nahe sein Denken dem Nietzsches ist. Barry entschloß sich, das Gedicht “Die Ewige Wiederkehr” aus Nietzsches “Also sprach Zarathustra” für Sopran und Orchester zu setzen.

1 Barry: “...My intention there was to take every-day musical gestures like the grammar of music, simple things like major chords, minor chords arpeggios - ordinary, familiar things and another image could be taken from painting to describe those. If you look at still-lives by good painters, e.g the 18th century painter Chardin, where you get classic still lives with half filled glasses of wine or plates or food and they are familiar everyday objects. But he manages to invest them with a kind of ecstasy. That was part of my intention in a piece like “Die ewige Wiederkehr” to use simple musical language, that would have been used in the 19th century or even in the 18th century, but to revisit and make it completely fresh as if it was appearing for the first time. It is an investing, an injection into these everyday musical gestures of something ecstatic. Meine Intention hier war, alltägliche musikalische Gesten zu nutzen, wie die Grammatik der Musik, einfache Dinge wie Dur- und Moll-Akkorde, Arpeggios etc., oder um einen Vergleich zu gebrauchen: Wenn man Stilleben von guten Malern betrachtet, wie z.B. von dem Maler Chardin aus dem 18. Jahrhundert, mit halbgefüllten Weingläsern, Tellern mit Gerichten - also vertraute, alltägliche Dinge. Aber es gelingt ihm, sie mit einer Art von Extase auszustatten. Das war auch meine Intention in “Die Ewige Wiederkehr”: ein einfaches musikalisches Vokabular aus dem 19. oder 18. Jahrhundert zu verwenden, aber es nochmals zu anzuschauen und völlig frisch zu machen, als ob es zum erstenmal auftaucht. Ich investiere in diese alltäglichen musikalischen Gesten etwas Extatisches.“

Musik: The Eternal Recurrence (Die Ewige Wiederkehr, 1999 , Nietzsche Vertonung, Mary Haggaty, Sopran und das Ulster Orchestra, Leitung Thierry Fischer)

17 Barry: “I really responded to Nietzsche because there is in Nietzsche a feverish quality and a total embracing of danger. There is a total, a complete and utter

uninhibited quality. A hungry, joyous quality which I felt completely at home with and emotionally that meant everything to me and I was astounded that everything I thought I found in Nietzsche. That was spectacular, Nietzsche is spectacular.

18 B: He had that extraordinary quality. He said that thing about - maybe because he was so unhappy personally and used some phrase like muck, that he could only survive and justify his existence in the world by turning what he called muck into gold. To do that there were absolutely no limits in Nietzsche. There is a sense of the great unlimited. This wonderful humour and feverishness that is completely and utterly total, there are no boundaries to it, I think that is what I responded to it musically because I feel it mirrored what I would like to be as a composer. ...

It is an entering into the moment, absolutely being in the moment, being utterly present. That's what I mean when I talk about not betraying the musical material. It is as if the musical material is utterly there, it is a living, throbbing thing and one must go as far as one can to its heart, its core and serve it absolutely.

Ich reagierte wirklich auf Nietzsche, weil er diese fiebernde Qualität hat und sich der Gefahr vollständig aussetzt. Es ist diese hungrige, freudige Qualität, in der ich mich völlig zu Hause fühlte. Emotional bedeutet das alles für mich und ich war überrascht, daß alle, was ich dachte, auch bei Nietzsche fand. Das war spektakulär, Nietzsche ist spektakulär.

Er hat diese ausserordentliche Qualität, vielleicht, weil er so unglücklich war, und er sagt, er könne nur überleben und seine Existenz in dieser Welt rechtfertigen, indem er Schmutz in Gold umwandelte. Nietzsche kannte keine Grenzen. Er hat einen wunderbaren Humor und ein Fiebern, das absolut total und grenzenlos war. Das war es, worauf ich musikalisch reagierte weil ich fühlte, daß es das widerspiegelt, was ich als Komponist sein möchte.”

ENDE

Musik:

Orchester:

- The Road (Auftragswerk des Hessischen Rundfunks, 1997 National Symphony Orchestra of Ireland, Robert Houlihan, Dirigent; Stephen Richardson, Bass)
- The Conquest of Ireland (BBC commission, 1995)
- Chevaux-de-Frise (1987-8, National Symphony Orchestra of Ireland, Robert Houlihan)
- The Eternal Recurrence (Die Ewige Wiederkehr, 1999 , Nietzsche setting for soprano and orchestra, Mary Haggaty, Sopran und das Ulster Orchestra unter Thierry Fischer)

Kammermusik

- Wiener Blut (für Kammerensemble, 2000, Birmingham Contemporary Music Group BCMG, Dublin, Live recording by Lyric FM)
- 1998 (Violine + piano, 1999/2000)
- 1998 String quartet No.2 (1999)
- 1998 for solo piano (1999/2000)
- “_____” (1979, NMC recordings 1994, NMC D022 für 2 Klarinetten, bass-Klarinette, viola, Cello, Marimba, Piano)

Solo instruments

- Sur le Pointes (1981, p), (p, hpd, org)
- Au Milieu (1981, p)
- Five Chorales (1981-84, 2p)

Oper/Musiktheater

- The Intelligence Park (1981-8, Almeida Festival 1990)
- Triumph of Beauty and Deceit (1991-2 for Channel4)
- Three Fairy Tales
- Things that gain by being painted (1977, voice,vc,p,speaker)

Chor

- The Coming of Winter (1997, Das Kommen des Winters, Aufnahme vom 22.9.00 auf dem Barry Festival in Dublin, National Chamber Choir of Ireland)

- The Ring (1996, ironic, for SATB, cl. bass clarinet, p, drums - any number of instruments possible)