



aria

nicholas isherwood performs
john cage



ON
PEKRÅSEN

IDYOT



A·K·U

O·A·K·H·O·A

CAGE, JOHN (1912–92)

- 1 ARIA (1958) with FONTANA MIX (1958) 5'07

Realization of Fontana Mix by Gianluca Verlingieri (2006–09)

Aria is here performed together with a new version of *Fontana Mix*, a multichannel tape by the Italian composer Gianluca Verlingieri, realized between 2006 and 2009 for the 50th anniversary of the original tape (1958–2008), and composed according to Cage's indications published by Edition Peters in 1960. Verlingieri's version, already widely performed as tape-alone piece or together with Cage's *Aria* or *Solo* for trombone, has been revised specifically for the purpose of the present recording.

- 2 A CHANT WITH CLAPS (?1942–43) 1'07

- 3 SONNEKUS² (1985) 3'42

- 4 EIGHT WHISKUS (1984) 3'50

Three songs for voice and closed piano

- 5 A FLOWER (1950) 2'58

- 6 THE WONDERFUL WIDOW OF EIGHTEEN SPRINGS (1942) 3'02

- 7 NOWTH UPON NACHT (1984) 0'59

- 8 EXPERIENCES NO. 2 (1945–48) 2'38

- 9 RYOANJI – version for voice and percussion (1983–85) 19'36

TT: 44'53

NICHOLAS ISHERWOOD *bass baritone*

All works published by C. F. Peters Corporation, New York; an Edition Peters Group company

Here comes Cage – under his left arm, a paper bag full of recycled chance operations – in his right hand, a copy of *The Book of Bosons* – the new-found perhaps key to matter. On his way home he stops off at his favourite natural food store and buys some dried bulgur to make a refreshing supper of tabouleh. It's hot, the merciless August sun beats through the large open skylight in his kitchen – an oven outside the oven. He had no idea when he would die, nor did it matter much to him – like most artists obsessed with the ephemeral, social justice and pure poetry (often called 'my work'), death was only another bureaucratic hassle for the living; whether it came or went, you never even noticed. That relentless work was enough reason to pursue the transformation of musical thinking, composition and practice in his own lifetime. It never stopped, and if he ran out of ideas he would consult his paramount inspirations and rewrite them – Thoreau, Joyce, Satie, himself, Buckminster Fuller, the *New York Times* – all infinite sources for his musical sound, along with concepts of creating an equilibrium between anything and anything else, of bringing human birthrates under control, or of accepting the totality of the confusion we live in... He assured me one broiling summer night at his place on the corner of Sixth Avenue and 18th Street – with the average level of ambient noise hanging around 90 decibels, and where one could simply not shut the windows – that the street was so musical, varied and so imaginatively evolving and unpredictable, he'd come to hear it as a magnificent natural symphony with no end or beginning. (Just three years later, with Cage now gone, I sat at his desk recording that very street symphony he loved.)

Just as Schoenberg's brilliant subversion of Western music's tonal foundations successfully caught the imagination of modernist twentieth-century composers, Cage's call for the equality of all sounds, for abolishing the 'compositional' connective tissues of sonic events – their goal-seeking, their ritual, their emotional content – challenged and fired the imaginations of a large number of post-WWII

composers and listeners. But he found only a few dedicated adherents, simply because of the rigours required in the extreme renunciation of instinct, tradition and all the conventions of our 2,000-year-old music practice. Cage's call to scrap our ancestral expressivity in music was much too demanding for most people to assimilate and master. In the current new music practices of 2014, an understandably cyclical re-embracing of past musical conventions (broadly tonal, pulsed, virtuosic and *espressivo*) has all but cancelled the memory of a hundred years of avant-garde modernism and experimentalism in music – now upholding Cage lovingly as the world's greatest musical madcap, no longer a threat to himself or others. Or so they think.

But the work stands! stands large like a grandstand bandstand! Taken in its visual, musical, poetic and philosophical entirety it's the bozo of bosons, a grand canyon, cut smack through the middle of the bourgeois modernist rose garden, through the whole twentieth-century park of mad destruction and alcoholic invention; with walls so high, so jagged, so wide and deep and bewildering in shape, as to guarantee permanent vertigo – a drive-by-find of a big trunk of *Urmusik* in the middle of nowhere – full of works spawned by the dice-throwing gods who started it all, the original hawkers of Empty Words. If you're not convinced, just listen to Nicholas Isherwood's marvellous delivery of those 'words' as he takes us on an astounding tour of his own music reservation where nature and the human voice are indistinguishable.

Alvin Curran

(adapted from 'There Went Everybody: A Centennial Reflection', 2012)

It took me a long time to appreciate the music of John Cage. After corresponding with Cage (he always answered letters) and naïvely participating in the percussion group in a dreadful performance of *Ryoanji* at the cathedral in Speyer, as part of the Ferienkurse in Darmstadt (an experience that taught me a great deal about how *not* to interpret Cage), I finally acquired a taste for the music. The resulting love affair led to many recitals of his music, as well as directing and performing *Song Books* on both sides of the Atlantic. This disc presents most of John Cage's music for solo voice that is not included in *Song Books*. Most pieces are recorded for the first time by a male singer. The programme covers 43 years of Cage's eclectic, prolific output of vocal music. The majority of the songs are accompanied by the indication 'to be sung without vibrato, as in folk singing'. In his own way, Cage moves vocal music as far away from traditional opera singing as his contemporaries Luciano Berio, Iannis Xenakis and Giacinto Scelsi. At the same time, his exquisite taste in poetry (Joyce, E.E. Cummings) and talent at setting texts makes some of these pieces true 'songs' of the highest level.

The vocal solo *Aria* can be performed with or without *Fontana Mix*, a piece which consists of a score containing instructions to make a tape piece that Cage also realized himself at the house of Mrs Fontana, hence the name. I have chosen to use a recent version of the piece realized by Gianluca Verlingieri according to Cage's score. *Aria* is a series of glissandi with different colours and lines, each of which represents a vocal timbre freely chosen by the singer. My choices are: operatic (dark blue), kazoo (red), hard glottal vibrato (dotted line), straight tone (solid line), Sprechgesang (violet), falsetto (yellow), inhaled singing (green), multiphonic growl (orange), whispered singing (light blue) and nasal (brown). There are also black boxes in the score, representing freely chosen noises. In this recording, children's toys are used. The one exception is the page with only a black box, where instead a burp is intoned, as a homage to Luciano Berio, who

included one in his *A-ronne* and for whose wife, Cathy Berberian, *Aria* was written.

A Chant with Claps was composed, probably in late 1942 or early 1943, for the ethnomusicologist Sidney Robertson Cowell, following her marriage to the composer Henry Cowell. The latter had recently been released from a stint in San Quentin prison, due to having had a relationship with a 17-year-old man, and evidently felt that marriage was a safer option than life as an out-of-the-closet gay man in mid-twentieth-century America. Cage, who had chosen the other path, wrote a joyful piece, possibly as a gift for the couple when they moved into a new home. It is unpublished and exists only as a copy in the New York Public Library. We are indebted to the library, Peters Edition and the Cage Foundation for allowing us to present it here. Cage's "clapping music" was composed when Steve Reich was still a small child: as usual, Cage was a pioneer.

*Sonnekus*² and *Eight Whiskus* are both settings of mesostics: texts in which a vertical phrase or word (capitalized) intersects lines of horizontal text. 'Ad libitum' pauses are made, or not made, at the end of each line, as in a poetry reading. Although these works are cousins, they differ in character. *Eight Whiskus* sounds like an almost tonal music without beginning or ending, while *Sonnekus*², when sung by a low male voice, sounds like a deconstructed Negro Spiritual.

I accompany myself on the three songs for voice and closed piano. This arises from a desire to continue the millennia-old tradition, going back to Orpheus, of singers accompanying themselves with an instrument – as well as the sheer fun of it. *A Flower* is a simple song without words that includes bird imitations (pigeon and wild duck). Research by the ethnomusicologist Steven Feld in Papua New Guinea and my own experience in West Papua indicate that birdsong imitation may be one of the earliest forms of vocal music. *The Wonderful Widow of 18 Springs* uses a text by James Joyce in a highly virtuosic marriage of voice and closed piano. *Nowth Upon Nacht*, also a Joyce setting, is a homage to the great

vocalist Cathy Berberian after her death. It is Cage's angriest piece. Perhaps a study of Cage's close friendship with Berberian and the circumstances of her final years provide a key for the interpreter. The vocal part makes use of microintervals. The piano strings are made to resonate by slamming the lid over the keys and applying the sustaining pedal. Sound engineer Stefan Tiedje and I decided to amplify this effect, like in Luciano Berio's *Sequenza* for trumpet, in order to bring out the richness of the resulting drone.

Experiences No. 2 is Cage's adaptation of a poem by E.E. Cummings. A simple melody is sung and hummed in a way that leaves room for the comprehension of the beauty of the text.

Ryoanji is a 'garden of sounds', according to Cage. There is a percussion part which I chose to play on a crystal wine glass, in the manner of a glass harmonica. My visit to the Zen garden after which the piece is named, as well as other Zen gardens and Japan itself, influenced my performance.

I endeavour to take Cage's scores seriously and be precise throughout, while still leaving room for a personal interpretation. Fidelity to the letter (notation) as well as the spirit of the music is fundamental when performing Cage.

© Nicholas Isherwood 2014

After making his début in the role of Lucifer in Stockhausen's *Donnerstag aus Licht* at the Royal Opera House, Covent Garden, at the age of 25, **Nicholas Isherwood** has since enjoyed a career that has taken him to the world's leading concert halls, festivals and opera houses. He has worked closely with composers such as Sylvano Bussotti, Elliott Carter, George Crumb, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Steve Lacy, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen and Iannis Xenakis, and sung a vast repertory including medieval and Renaissance music with Joel Cohen, French baroque music with William Christie, Handel with Nicholas McGegan and Romantic music with Zubin Mehta. Isherwood has taught masterclasses at schools such as the Paris Conservatoire, Milan Conservatory, University of Southern California, Hochschule für Musik und Tanz Köln and the Salzburg Mozarteum, and been visiting professor of singing and opera at the State University of New York at Buffalo, University of Notre Dame (Indiana), CalArts, the University of Oregon, the École Normale de Musique in Paris and the Universität der Künste in Berlin. He has published articles for the *Journal of Singing* and Libreria Musicale Italiana (LIM) and a book, *The Techniques of Singing*, for Bärenreiter Verlag. He has recorded numerous CDs and made several films and DVDs.

For further information please visit www.nicholasisherwood.com

Es hat lange gedauert, bis ich die Musik von John Cage schätzen lernte. Nach einem Briefwechsel mit Cage (er beantwortete Briefe gewissenhaft) und der naiven Mitwirkung in der Schlagzeuggruppe bei einer schrecklichen Aufführung von *Ryoanji* im Dom zu Speyer im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse (eine Erfahrung, die mich sehr viel darüber lehrte, wie Cage *nicht* zu interpretieren sei), habe ich schließlich ein Faible für seine Musik entwickelt. Die daraus resultierende Liebesaffäre hat zu zahlreichen Konzerten mit seiner Musik geführt sowie zur Leitung und Aufführung von *Song Books* auf beiden Seiten des Atlantiks. Diese SACD präsentiert fast sämtliche Werke für Solostimme, die nicht in den *Song Books* enthalten sind. Die meisten Stücke wurden erstmals mit einem männlichen Sänger aufgenommen. Die Stücke erstrecken sich über 43 Jahre in Cages eklektischem und fruchtbarem Vokalschaffen. Der Großteil der Lieder trägt die Vortragsanweisung „ohne Vibrato zu singen, volksliedhaft“. Auf seine ganz eigene Weise entfernt Cage die Vokalmusik vom traditionellen Operngesang ebenso weit wie seine Zeitgenossen Luciano Berio, Iannis Xenakis und Giacinto Scelsi. Gleichzeitig machen sein exquisiter literarischer Geschmack (Joyce, E. E. Cummings) und sein Geschick bei der Textvertonung einige dieser Stücke zu „Kunstliedern“ auf höchstem Niveau.

Das Gesangssolo *Aria* kann mit oder ohne *Fontana Mix* aufgeführt werden, einem Stück, das aus einer Reihe von Anweisungen für eine Bandaufnahme besteht, die Cage auch selber realisiert hat – im Haus der namensgebenden Frau Fontana. Ich habe mich dazu entschieden, eine neue, von Gianluca Verlingieri nach Cages Partitur angefertigte Version des Stücks zu verwenden. *Aria* ist eine Folge von Glissandi mit verschiedenen Farben und Linien, von denen jedes ein vom Sänger frei gewähltes Timbre repräsentiert. Meine Entscheidungen sind: opernhaft (dunkelblau), Kazoo (rot), hartes Kehlkopfvibrato (punktierte Linie), normale Tongebung (durchgezogene Linie), Sprechgesang (violett), Falsett (gelb), inhaliertes Singen (grün), multiphones Knurren (orange), Flüstergesang

(hellblau) und nasaler Gesang (braun). Die Partitur enthält darüber hinaus auch schwarze Kästchen, die frei gewählte Geräusche symbolisieren. Bei dieser Aufnahme wurde hierfür Kinderspielzeug verwendet; die einzige Ausnahme ist eine Seite mit nur einem schwarzen Kasten, wo stattdessen ein Rülpsen erklingt – eine Hommage an Luciano Berio, der in seinem *A-ronne* ebenfalls ein solches vorsieht und für dessen Frau, Cathy Berberian, *Aria* geschrieben wurde.

A Chant with Claps (*Gesang mit Klatschen*) wurde 1940 für die Ethnomusikologin Sidney Robertson Cowell anlässlich ihrer Hochzeit mit dem amerikanischen Komponisten Henry Cowell komponiert. Dieser hatte soeben infolge einer Beziehung zu einem 17-jährigen Mann eine Haftstrafe im San Quentin-Gefängnis verbracht, und meinte offenbar, dass die Ehe im Amerika um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine sicherere Option darstelle als das Leben eines bekennenden Homosexuellen. Cage, der den anderen Weg gewählt hatte, schrieb eine fröhliche Komposition, vielleicht als Geschenk für den Einzug des Paares in ein neues Haus. Die Komposition ist unveröffentlicht und wird in der New York Public Library aufbewahrt. Für die Erlaubnis, es hier aufnehmen zu dürfen, sind wir der Bibliothek, der Edition Peters und der Cage Foundation zu Dank verpflichtet. Cages „Klatschmusik“ wurde komponiert, als Steve Reich (vgl. *Clapping Music*, 1972) noch ein kleines Kind war: Cage zeigt sich, wie üblich, auch hier als Pionier.

Bei *Sonnekus*² und *Eight Whiskus* handelt es sich um Vertonungen von Mesostichen*. Nach jeder Zeile können, wie bei einer Dichterlesung, „ad libitum“ Pausen gemacht werden. Obwohl die Werke miteinander verwandt sind, zeigen sie doch unterschiedlichen Charakter: *Eight Whiskus* klingt wie eine beinahe

* Ein Mesostichon ist ein Prosagedicht, bei dem inmitten jeder Zeile ein Buchstabe durch Großschreibung hervorgehoben wird; die senkrecht gelesene Folge der Großbuchstaben ergibt ein Wort oder einen Namen (im Fall von *Sonnekus*²: Marcel Duchamp). Das Mesostichon ähnelt mithin dem Akrostichon, bei dem das senkrechte Wort dagegen von den Zeilenanfängen gebildet wird. (Cage verwendet ein eigenes System, bei dem der Großbuchstabe relativ frei im Inneren der Zeile oder auch an deren Ende stehen kann.)

tonale Musik ohne Anfang und Ende, während *Sonnekus*² wie ein dekonstruiertes Spiritual wirkt, wenn es von einer tiefen Männerstimme gesungen wird.

Bei den drei Liedern für Stimme und geschlossenes Klavier begleite ich mich selber. Dies entspricht dem Wunsch, die Jahrtausende alte, auf Orpheus zurückgehende Tradition des selbstbegleiteten Singens fortzusetzen – und macht zudem ungemein Spaß. *A Flower* ist ein schlichtes Lied ohne Worte, das Vogelrufe (Tauben und Wildenten) nachahmt. Forschungen des Musikethnologen Steven Feld in Papua-Neuguinea und meine eigenen Erfahrungen in West-Papua lassen mich annehmen, dass die Imitation von Vogelrufen eine der frühesten Formen von Vokalmusik darstellt. *The Wonderful Widow of 18 Springs* verwendet einen Text von James Joyce für eine hochvirtuose Vermählung von Stimme und geschlossenem Klavier. *Nowth Upon Nacht*, ebenfalls eine Joyce-Vertonung, ist eine Hommage an die große Sängerin Cathy Berberian anlässlich ihres Todes. Es handelt sich um Cages wütendste Komposition; Cages enge Freundschaft zu Berberian und die Umstände ihrer letzten Lebensjahre könnten einen Interpretationsschlüssel liefern. Die Singstimme nutzt Mikrointervalle; die Klaviersaiten werden zum Klingen gebracht, indem der Tastaturdeckel zugeschlagen und das Haltpedal gedrückt wird. Tontechniker Stefan Tiedje und ich haben diesen Effekt verstärkt (wie in Luciano Berios *Sequenza* für Trompete), um den klanglichen Reichtum des daraus resultierenden Dröhnens hervorzuheben.

Experiences No. 2 ist Cages Adaption eines Gedichts von E. E. Cummings. Eine einfache Melodie wird in einer Weise gesungen und gesummt, die Raum lässt für das Verständnis und die Schönheit des Textes.

Ryoanji ist, so Cage, ein „Garten der Klänge“. Es gibt einen Perkussionsteil, den ich nach Art einer Glasharmonika auf einem Weinglas aus Kristallglas zu spielen entschieden habe. In meine Interpretation sind Besuche des Zen-Gartens, nach dem das Stück benannt ist, sowie anderer Zen-Gärten und Japans selber eingeflossen.

Mir geht es darum, Cages Partituren ernst zu nehmen und dabei stets präzise

zu sein, was immer noch genügend Raum für die individuelle Interpretation lässt. Treue zum (Noten-)Text und zum Geist der Musik ist bei Cage von entscheidender Bedeutung.

© *Nicholas Isherwood 2014*

Seit seinem Debüt in der Rolle des Luzifer in Stockhausens *Donnerstag aus Licht* am Royal Opera House London im Alter von 25 Jahren hat **Nicholas Isherwood** in den bedeutendsten Konzertsälen, Opernhäusern und bei den renommiertesten Festivals der Welt gesungen. Er hat eng mit Komponisten wie Sylvano Bussotti, Elliott Carter, George Crumb, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Steve Lacy, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis zusammengearbeitet; er verfügt über ein umfangreiches Repertoire und hat u.a. Musik des Mittelalters und der Renaissance unter Leitung von Joel Cohen gesungen, französische Barockmusik unter William Christie, Händel unter Nicholas McGegan und romantische Musik unter Zubin Mehta. Isherwood hat Meisterkurse am Pariser Conservatoire, dem Mailänder Konservatorium, der University of Southern California, der Hochschule für Musik und Tanz Köln und dem Mozarteum Salzburg gegeben und war Gastprofessor für Gesang und Oper an der State University of New York in Buffalo, Notre Dame University (Indiana), am California Institute of Arts, der University of Oregon, der École Normale de Musique (Paris) und der Universität der Künste Berlin. Nicholas Isherwood hat Artikel für das *Journal of Singing* und Libreria Musicale Italiana (LIM) geschrieben und das Buch *The Techniques of Singing* (Bärenreiter Verlag) veröffentlicht. Er hat zahlreiche CDs und etliche Filme und DVDs aufgenommen.

Weitere Informationen finden Sie auf www.nicholasisherwood.com

Il m'a fallu beaucoup de temps pour apprécier la musique de John Cage. Après avoir correspondu avec lui (il répondait toujours aux lettres qu'il recevait) et naïvement participé au groupe de percussions dans une exécution lamentable de *Ryoanji* à la cathédrale de Speyer dans le cadre des Ferienkurse à Darmstadt (une expérience qui m'a beaucoup appris sur la façon de ne *pas* interpréter Cage), j'ai finalement pris goût à sa musique. L'histoire d'amour qui en résulta a mené à de nombreux récitals consacrés à ses œuvres, ainsi qu'à la direction et l'exécution des *Song Books* des deux côtés de l'Atlantique. Cet enregistrement présente la plupart de la musique pour voix seule de John Cage qui n'est pas incluse dans les *Song Books*. La majorité des pièces est ici enregistrée pour la première fois par une voix d'homme. Les pièces couvrent quarante-trois ans de la production vocale éclectique et prolifique de John Cage. La majorité des mélodies sont accompagnées de la mention « doit être chantée sans vibrato, comme dans le chant populaire ». Cage éloigne ainsi à sa manière la musique vocale du chant opératique traditionnel tout comme ses contemporains Luciano Berio, Iannis Xenakis et Giacinto Scelsi l'ont fait. En même temps, son goût exquis en matière de poésie (Joyce, E.E. Cummings) et son talent pour l'expression musicale de textes font de ces pièces de véritables « mélodies » du plus haut niveau.

La composition vocale solo *Aria* peut être interprétée avec ou sans *Fontana Mix*, une pièce qui inclut une vingtaine d'instructions pour la production d'une bande magnétique que Cage lui-même réalisa également à la maison de Madame Fontana, d'où le titre. J'ai choisi d'utiliser une version récente de la pièce réalisée par Gianluca Verlingieri à partir de la partition de Cage. *Aria* est une série de glissandi avec des couleurs et des lignes différentes et chacune d'entre elles représente un timbre vocal librement choisi par le chanteur. Mes choix sont : opératique (bleu foncé), kazoo (rouge), vibrato prononcé de la glotte (ligne pointillée), sonorité droite (trait plein), sprechgesang (violet), voix de fausset (jaune), chant inhalé (vert), grondement multiphonique (orange), chant chuchoté (bleu clair) et nasal (brun). On re-

trouve également des boîtes noires dans la partition représentant des sonorités librement choisies. Pour cet enregistrement, nous avons choisi d'utiliser des jouets d'enfants. La seule exception est à la page qui ne contient qu'une seule boîte noire où, à la place, une érucation est poussée, un hommage à Luciano Berio, qui en inclut une dans *A-ronne* et dont la femme, Cathy Berberian, est la dédicataire d'*Aria*.

A Chant with Claps a été composé probablement vers la fin 1942 ou début 1943, pour l'ethnomusicologue Sidney Robertson Cowell à l'occasion de son mariage avec le grand compositeur américain Henry Cowell. Celui-ci venait d'être libéré d'un séjour à la prison de San Quentin, la conséquence de sa relation avec un jeune homme de dix-sept ans. Cowell avait de toute évidence réalisé que le mariage était une option plus sûre que la vie d'un homosexuel déclaré dans l'Amérique du milieu du vingtième siècle. Cage, qui avait choisi l'autre voie, a composé une pièce joyeuse pour l'occasion, probablement en guise de cadeau au couple lorsqu'il emménagea dans un nouveau logement. L'œuvre est inédite et il n'existe qu'une copie à la New York Public Library. Nous remercions la bibliothèque, les Éditions Peters et la Fondation Cage de nous avoir permis de la présenter ici. La «clapping music» de John Cage a été composée alors que Steve Reich était encore enfant : encore une fois, Cage a joué un rôle de pionnier.

*Sonnekus*² et *Eight Whiskus* adoptent une technique semblable au mésostiche, c'est-à-dire un texte dans lequel une phrase ou un mot est écrit en lettres majuscules et apparaît verticalement au centre de chaque ligne du texte horizontal. Des silences *ad libitum* sont faits, ou non, à la fin de chaque vers, comme dans une lecture de poésie. Bien que ces œuvres soient cousines, elles manifestent cependant un caractère différent l'une de l'autre. *Eight Whiskus* donne l'impression d'être tonal et de n'avoir ni commencement ni fin, alors que *Sonnekus*² ressemble à un negro spiritual déconstruit lorsqu'il est chanté par une voix masculine grave.

Je m'accompagne moi-même sur les trois mélodies pour voix et piano fermé. Cela découle du désir de perpétuer la tradition millénaire remontant à Orphée des

chanteurs s'accompagnant eux-mêmes d'un instrument – ainsi que du simple plaisir qui en découle. *A Flower* est une mélodie simple sans paroles qui inclut des imitations d'oiseaux (pigeon et canard sauvage). Les recherches menées par l'ethnomusicologue Steven Feld en Papouasie-Nouvelle-Guinée et ma propre expérience en Papouasie occidentale révèlent que l'imitation des chants d'oiseaux fut peut-être l'une des premières formes de musique vocale. *The Wonderful Widow of 18 Springs* recourt à un texte de James Joyce dans un mariage d'une grande virtuosité entre la voix et le piano fermé. *Nowth Upon Nacht*, également sur un texte de Joyce, est un hommage à la grande chanteuse Cathy Berberian composé après sa mort et est la composition la plus féroce de John Cage. Un examen de l'amitié étroite de Cage et de Berberian et des circonstances des dernières années de la chanteuse peuvent fournir une clé pour l'interprète. La partie vocale recourt aux micro-intervalles. Les cordes du piano sont conçues pour résonner lorsque l'on claque le couvercle sur les touches et que l'on applique la pédale de sostenuto. L'ingénieur du son, Stefan Tiedje, et moi avons décidé d'amplifier cet effet, comme dans la *Sequenza* pour trompette de Luciano Berio, afin de faire ressortir la richesse du drone résultant.

Experiences n° 2 est une adaptation de Cage d'un poème d'E.E. Cummings. Une simple mélodie est chantée et chantonnée d'une manière qui laisse place à la compréhension de la beauté du texte.

Ryoanji est un « jardin des sons » selon Cage. J'ai choisi de jouer la partie de percussion sur un verre de cristal, à la manière d'un harmonica de verre. Ma visite du jardin zen d'où provient le titre de la pièce, d'autres jardins zen et du Japon lui-même ont joué un rôle dans mon interprétation.

Je m'applique à prendre les partitions de Cage au sérieux et être précis tout au long de l'exécution tout en laissant la place à une interprétation personnelle. La fidélité à la lettre (la notation) ainsi qu'à l'esprit de la musique est fondamentale dans l'interprétation de la musique de John Cage.

© Nicholas Isherwood 2014

Après avoir fait ses débuts dans le rôle de Lucifer dans *Donnerstag aus Licht* de Stockhausen au Royal Opera House de Londres à l'âge de vingt-cinq ans, **Nicholas Isherwood** poursuit une carrière qui l'a mené dans les salles de concerts, les opéras et les festivals les plus prestigieux au monde. Il a travaillé en étroite collaboration avec des compositeurs tels que Sylvano Bussotti, Elliott Carter, George Crumb, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Steve Lacy, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen et Iannis Xenakis et couvre un vaste répertoire qui comprend les musiques médiévales et de la Renaissance en compagnie de Joel Cohen, la musique baroque française avec William Christie, Händel avec Nicholas McGegan et la musique romantique avec Zubin Mehta. Isherwood a donné des classes de maîtres dans des écoles telles que le Conservatoire de Paris, celui de Milan, l'University of Southern California à Los Angeles, la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne et le Mozarteum de Salzbourg et été professeur invité de chant et d'opéra à la State University of New York à Buffalo, à Notre Dame University (Indiana), au California Institute of the Arts, à l'Université d'Oregon, à l'École Normale de Musique de Paris et à l'Universität der Künste de Berlin. Il a écrit des articles publiés par le *Journal of Singing* et Libreria Musicale Italiana (LIM) et a publié un livre, *The Techniques of Singing* chez Bärenreiter Verlag. Il a réalisé de nombreux enregistrements en plus de films et de dvd.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.nicholasisherwood.com

1 ARIA

The text employs vowels and consonants and words from five languages: Armenian, Russian, Italian, French and English.

hampart-zoum
dirouhi di questa terra
naprasno conscience et
arise!
nei boschi di conifere
could enter your heart non tanto how so? giovane
g·b·k·u
chto nóvogo pokádzet
breath – la vie – breathe forth
spokoínýoo vádznostýoo·z·
gde ona
i go haroostutiun
vidiel'a facilmente
e io sono per te
no other way dans l'espace so help
si juste
dvidzénýa bistri
on pekrásen
idyot a·k·u
o·a·k·ho·a
sivayoot eternal loosin
omóo
poost ya the burning bush
will you give me to tell you?
odyodzke cinq not as a birth but as love
that shall continue
breaking the shell
far-removed
at rest
obxvátit la vostra vita
khaytel nor could express

de ce qui suit k·s·w; o·a
gloobinoí più chiara
si ceci est cela cela est ceci
totalmente soi whom they sought to slay
to have the fruits gloire
j'écoute... à la vie...
leggermente snédznoi
p·k·t·d banalité k·o·e
in armonia
io posso amare totalmente solo to tak to syak
siranoosh o la verita
to povolótchet
qui lui sont intégrale
vóroo dai xot
kto dvidženyax
a·m·o·a
senza morte
as well say that the sun is black
chto vzglyádom
zakríl'a
like from like o tchom dze
avec des moyens typiques et suprêmes a·t·d·z·u
dapprima toujours est-il que ce mot d'une langue humaine g·l·n·t·b
o·a
k·a·s lezvov t·o
the first sign:
nyet
as when he was when he was not
lo spazio
il canto b
mintchev
a call to la source possible
vellutato as a g·b·s·k·a

2 A CHANT WITH CLAPS

We have seen that Greek music became a highly complex artistic and scientific system. Its acclaim coincided with that of the civilization to which it belonged.

Long before Greece became a Roman colony Romans had adopted Greek culture. That adoption became, in every case, also an adaptation. Music was no exception. When the social function of music changes, a change may also be expected in the music. Even in the music of Greek civilization.

John Cage

3 SONNEKUS²

Nine short songs with texts derived from the first Book of Moses (Genesis), and cast in the form of mesostics. The title derives from Eric Satie's 'Sonneries de la Rose+Croix' and 'Haikus'.

1
Sarai
yOur body
aNah
aNd
with mE take food
of phaRaoh
hIs
bEgot
my Son

2
and Said
tO jacob their father
aNd
bowed himself to the grouNd
and said thE
then you will be Released
sald
bowEd conceived
and bore a Son

3
to jacob here iS this heap and here is this pillar
and tO his father's household I will go up and tell pharaoh
iNdeed he shall be blessed
aNd
thE men who went with me
then they made the pResent ready for joseph
or father Is old
crossEd over penuel
the among hiS

4 diScerning and wise as
yOur body
please let your servaNt speak
abraham took the wood of the burNt
thEn abimelech said
now my loRds
please turn theIr blood from your hand
whEn you till the ground
he Shall devour the prey

5 father'S
with yOu the birds with me
aNd he searched
but afraid sayiNg
yoursElf and jacob sand of the sea
until he stopped counting foR
and entered hIs
hE killed him
dayS then god remembered noah

6 he Set him
a reckoning frOm
for you are eveN
like aNd
his thE
blessed because abRaham obeyed
I
and you did not allow mE to which
Shall tell you

7

brotherS
 Of
 husbaNd
 egypt aNd
 yoursElf and jacob
 caught him by his gaRment
 joseph and saId
 to you and you may tradE in the land
 then it happened old and hiS

8

hiS feet and the feet
 the IOve he had for her
 they came to haraN
 leah's maid zilpah bore jacob a soN
 and sEt it up
 loRd
 to dwell wIth
 garmEnt
 tubal-cain waS naamah then lamech

9

and daughterS
 and mOther
 his haNd
 aNd said this is
 thE people whom they had
 the fouRth
 Isaac
 his namE reuben
 to do indeed Seven

© Copyright by Henmar Press, Inc., New York, reprinted
 by kind permission of Peters Edition Limited, London

4 EIGHT WHISKUS

Eight mesostics derived by John Cage from 'whistlin is did', the first three words of a text by Chris Mann. The title combines the words 'whistlin' and 'haikus'.

1 time reality Worked
 much
 n jam traIn
 Snug
 Ta
 em in a gLass
 n hIs teeth t th
 aNy
 lIke
 keepS winning in
 i woulDn
 fInger
 unDerstate th battler overstate th run call it fetteration but don time

2 Wz sittin n
 tH
 raIn
 Syllable
 iTs
 generaL
 someone earths a thIrd
 N doc
 drInk
 arSe by but
 Dumb
 goIn hom n woke
 t brooD

3

queue for tWo
say tHe
a zllch

Smirk
waTcha pay wz docked

jus coz we Lost coz
fruIt

when y come t
I
love numberS

th Dyke
llke
Dont beat for being in a

4

Wipe
tHat
knowIn
nouS
Th duds of
Load of

says It
theN
saId
n Stack
fucking head

shake th tree of plctrs
wanna hate t see y Die

5

he Went t
posH n drop a
mlrra
a makeS
d be Th
worLd

no potential creek

callN class

wI dummy
bluSh

hD go

Is
wouldD obey

6

We say a crust of bread

tHen
vegle
Sneak

i canT
give y miLk
ness as It were
of theN
wIf to

Sing

the beauty of wz fuckeD

rheumatIcs for
th Do

7

kneW
for noHer
I

mugS
Th
guLf
theIr
aN

hIt
an So
coz harD

labour through prIests

me a Dann un

8

Wz
sHop coz
off Ilke
cloSed
goT nix
sLeeps sez n cock
I

cleaN
pIll
blank chequeS

to gob a minD
that I
D take a turn

© Copyright by Henmar Press, Inc., New York, reprinted
by kind permission of Peters Edition Limited, London

6 THE WONDERFUL WIDOW OF EIGHTEEN SPRINGS

night by silentsailing night...

Isobel...

wildwoods' eyes and primarose hair,

quietly,

all the woods so wild, in mauves of

moss and daphnedews,

how all so still she lay neath of the

whitethorn, child of tree,

like some losthappy leaf,

like blowing flower stilled,

as fain would she anon,

for soon again 'twil be,

win me, woo me, wed me,

ah weary me!

deeply,

Now evenecalm lay sleeping; night

Isobel

Sister Isobel

Saintette Isobel

madame Isa

Veuve La belle

Adapted from James Joyce: *Finnegan's Wake*, p. 556. Copyright © 1939 by James Joyce.

Reprinted by permission of the Viking Press Inc.

7 NOWTH UPON NACHT

nowth upon nacht, while in his tumbril Wachtman Havelook seequeerscenes, from yonsides of the choppy, punkt by his curserbog, went long the grassgross bumpinstrass that henders the pubbel to pass, stowing his bottle in a hole for at whet his whuskle to stretch ecrooksman, sequestering for lovers' lost propertied offices the leavethings from allpurgers' night, og gneiss ogas gnasty, kikkers, brillers, knappers and bands, handsboon and strumpers, sminkysticks and eddiketsflaskers;

From James Joyce: *Finnegan's Wake*, p. 556. Copyright © 1939 by James Joyce.
Reprinted by permission of the Viking Press Inc.

8 EXPERIENCES NO. 2

The text is from 'III', one of 'Sonnets-Unrealities of Tulips and Chimneys' (1923) by E.E. Cummings. The two last lines have been omitted. Other lines and a word have been repeated or used in an order other than that of the original. The humming passages (not part of the poem) are interpolations. The original poem is as follows:

it is at moments after i have dreamed
of the rare entertainment of your eyes,
when (being fool to fancy) i have deemed

with your peculiar mouth my heart made wise;
at moments when the glassy darkness holds

the genuine apparition of your smile
(it was through tears always) and silence moulds
such strangeness as was mine a little while;

moments when my once more illustrious arms
are filled with fascination, when my breast
wears the intolerant brightness of your charms:

one pierced moment whiter than the rest

– turning from the tremendous lie of sleep
i watch the roses of the day grow deep.

Copyright, 1923, 1951, by E. E. Cummings.
Reprinted from Poems 1923–1954 by E. E. Cummings
by permission of Harcourt, Brace and World, Inc.

I am grateful to BIS records for making the dimension of space in *Fontana Mix* and *Ryoanji* audible in a multichannel recording, to Dr Ernst Helmuth Flammer for providing the ideal space and circumstances for this recording and to Stefan Tiedje for his endless patience and generosity.

Nicholas Isherwood

www.gianlucaverlingieri.com
www.johncage.org
www.alvincurran.com

The music on BIS's Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May 2014 at Hofstelle Flammer, Küsten, Germany
Producer and sound engineer: Stefan Tiedje
Equipment: Microphones by Avantone, Neumann and Audio-Technica; Q-Pre microphone preamplifiers;
MOTU UltraLite mk3 high-resolution A/D converter; Logic X workstation, JBL TLX 2 loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Stefan Tiedje
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Nicholas Isherwood 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo of Nicholas Isherwood: © Nafez Rerhuf www.nafezrerhuf.com
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2149 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



nicholas isherwood