

**Philip Glass**

**Musik: Philip Glass**

Sargos Verlag

1. Auflage 1998

© Copyright der deutschsprachigen Ausgabe Sargos Verlag GbR, Berlin  
Alle Rechte vorbehalten

Titel der Originalausgabe

Music by Philip Glass

© Copyright 1987 Dunvagen Music Publishers, Inc.

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von HarperCollins  
Publishers, Inc.

Libretto von *Einstein of the Beach*

© Copyright 1976, 1984 Robert Wilson

Reproduktion mit Genehmigung von Robert Wilson und der Byrd  
Hoffman Foundation, Inc.

Beiträge zum Libretto von Lucinda Childs, Samuel M. Johnson und  
Christopher Knowles

Übersetzung Dhanya Helmi Komarek  
Raffael Boriés (Libretti)

Bearbeitung Team Sargos Verlag

Herstellungsleitung Sebastian Zwiener

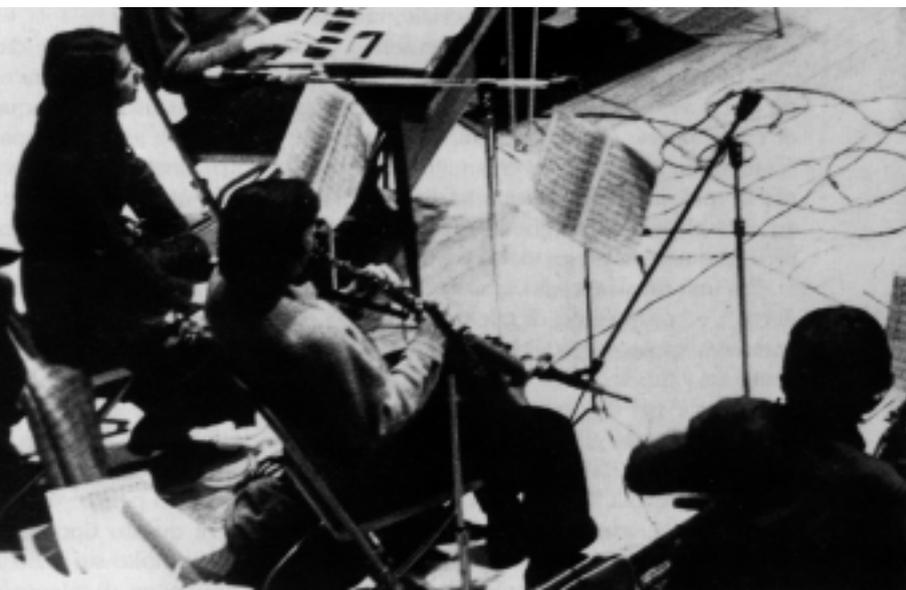
Künstlerische Gesamtgestaltung Raffael Boriés

Druck Fuldaer Verlagsanstalt GmbH  
36037 Fulda

ISBN 3-928390-05-8

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	9
EINLEITUNG	13
<b>EINE ART LEHRZEIT</b>	
PARIS	31
SOHO	41
<b>EINSTEIN ON THE BEACH</b>	59
DIE MUSIK	105
LIBRETTO	113
<b>SATYAGRAHA</b>	141
DIE STUTTGARTER INSZENIERUNG	175
DIE MUSIK	179
LIBRETTO	187
<b>ECHNATON</b>	211
DIE MUSIK	257
LIBRETTO	269
<b>WEITERE MUSIK</b>	289
WERKVERZEICHNIS	311
DISCOGRAPHIE	321
LITERATURLISTE	325
INDEX	327
BILDNACHWEIS	335



# VORWORT

zur deutschen Ausgabe

Philip Glass gilt als einer der erfolgreichsten und produktivsten Komponisten der heutigen Zeit. Obwohl sich Glass als Komponist für Theatermusik versteht, ist er in vielen Sparten beheimatet.

Natürlich ist er einer der „Gründungsväter“ der ‚minimal-music‘ in den sechziger Jahren. Glass bemerkt aber dazu, daß der Begriff Minimalismus eher von Journalisten erfunden wurde.

Ausgehend von wesentlichen Anregungen durch Ravi Shankar und der indischen und nordafrikanischen Musik, stieß Glass auf die minimalistische Ausdrucksform. Er änderte damals radikal seine ästhetische Auffassung und schrieb zunächst Stücke mit äußerst reduziertem Aufwand, harmonischer Statik und ständiger Wiederholung unter Einbeziehung kleinster Veränderungen des Notenmaterials.

Für Glass ging es im Wesentlichen um das repetitive Element, und weniger darum, den Begriff des Minimalismus zu bedienen. Die minimalistische Bewegung war keine Bewegung im eigentli-

chen Sinne. Es war die Möglichkeit, das Publikum und den Zuhörer auf eine andere Weise ins Musikgeschehen mit einzubeziehen. Und es war gewissermaßen auch ein Aufbegehren gegen die übermäßige Intellektualisierung der herrschenden Musiksprache, die in sich erstarrt war, weil sie sich in ihren Formen zu sehr an historische Modelle anlehnte.

Man sollte aber doch vermerken, daß Glass längst nach den Erfolgen von „*Einstein on the Beach*“ und „*Koyaanisqatsi*“ diesen musikalischen Bereich verlassen hatte.

Gerade in Europa, und vor allem auch in Deutschland, hat Philip Glass immer wieder viel Anerkennung und Interesse für seine Musik gefunden. „*Einstein on the Beach*“ wurde Glass' großer Erfolg während des Festivals 1976 in Avignon und begründete den stetig wachsenden Publikumserfolg weiterer Musikwerke.

Immer wieder haben begeisterte Intendanten an Opern- und Konzerthäusern Philip Glass Gelegenheit gegeben, seine Musik einem offenen Publikum nahe zu bringen. In Deutschland erlebten einige Musiktheaterstücke ihre Uraufführung. Epochal waren die Begeisterungstürme in den achtziger Jahren an der Stuttgarter Oper nach den Aufführungen der Porträt-Operntrilogie über Einstein, Echnaton und Gandhi.

1987 hat Glass mit seinem Buch „*Music by Philip Glass*“ die Arbeit zu diesen drei Opern beleuchtet. Darin reflektiert er seine Sichtweisen und Gedanken zur Entstehung und zur Entwicklung seiner Musiksprache. So wird die deutsche Herausgabe ein interessanter und längst überfälliger Beitrag zur zeitgenössischen Musik sein.

Es ist erstaunlich, daß sich in all den Jahren steigenden Interesses kein Verlag in Deutschland gefunden hatte, eine Übersetzung seines Buches früher herauszubringen.

Bei einem Treffen im Frühjahr 1997 in Dortmund - Glass schaute sich die dortige Opernproduktion seines Stückes „*La Belle et la Bête*“ an - unterstützte und bestärkte er mich in meinem Vorhaben, erst mal eine Übersetzung dieses Buches zu veröffentlichen, ehe ich mit der geplanten Dokumentation über seine Arbeit weiterfahren würde. Glass schreibt selber an einem weiteren Buch über die Cocteau - Operntrilogie.

Überhaupt scheint Philip Glass eine Vorliebe zu haben, bestimmte Themen als Dreierserie zu bearbeiten. So läßt die Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Godfrey Reggio ein weiteres

Opus zum berühmten Dokumentarfilm „*Koyaanisqatsi*“ und „*Powaqqatsi*“, mit dem Titel „*Naqoyqatsi*“ (Life in War) erwarten. In Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Doris Lessing ist ein weiteres Libretto im Entstehen. Mit ihr hat er bisher zwei Romane zu Opern verarbeitet: „*The Making of the Representative for Planet 8*“, Aufführungen in Houston und Kiel und „*The Marriage Between Zones Three, Four and Five*“, Uraufführung in Heidelberg 1997. Und zu den Alben „*Low*“ und „*Heroes*“ von David Bowie und Brian Eno hat Glass erfolgreich Bearbeitungen als Symphonien herausgebracht. Eine dritte Adaption wird mit Spannung erwartet.

Während dieses Buch in Druck geht, bereitet Philip Glass in Zusammenarbeit mit Robert Wilson die langerwartete Premiere von „*White Raven*“ an der Welt-EXPO'98 in Lissabon vor, eine Oper über den Seefahrer und Entdecker des Seeweges nach Indien: Vasco da Gama.

Ebenfalls in Kooperation mit dem Theatermann Robert Wilson entstand das vielbeachtete Multimedia - Musiktheater „*Monster of Grace*“, welches ab Herbst 1998 durch halb Europa und Nordamerika tourt.

Philip Glass, geboren 1937, denkt offen, unvoreingenommen und freudig an seine weitere musikalische Zukunft. Alles sei noch möglich.

Es ist für Glass nicht der Stil, sondern die Einstellung, welche sein musikalisches Erbe definiert. Er meinte letzthin einmal in einem Interview, daß das Wichtigste, was seine Generation von Komponisten vollbrachte, die Befreiung von der Idee war, daß es nur eine Art von Musik gibt. Man verläßt die gewohnte musikalische Umgebung, um zu erfahren, daß es eine viel größere Bandbreite an akzeptablen Stilen gibt. Sicher schafft das in unserer Welt der Wahlmöglichkeiten auch Probleme, sich immer neu zu entscheiden. Er meint, daß dies eine wunderbare Zeit für einen Komponisten sei, aber es sei auch keine leichte Zeit.

Berlin/Zürich, im August 1998  
Raffael Boriés



# EINLEITUNG

von Robert T. Jones

Vor 18 Jahren, als jüngster Musikkritiker der *New York Times*, wurden mir in der Regel die Konzerte zugeteilt, vor denen sich die Kollegen drücken wollten. So fand ich mich eines nachts im Jahr 1969 im *Whitney Museum of American Art* wieder, wo der damals 32jährige Philip Glass spielte. Genaugenommen war die Veranstaltung eine Zusammenarbeit zwischen Glass und dem Bildhauer Richard Serra, wobei ich damals über keinen der beiden viel wußte. Ich kann mich nicht mehr daran erinnern, ob ich an dem Abend das Whitney Museum mit leicht gekränktem Stolz betreten habe, aber ich befürchte, daß es so war. In jenen Tagen war ich ein eingefleischter Feind der Avantgarde, die ich als Albernheit oder auch als Serialismus abtat, und ich bezweifle, daß ich meinen Platz mit viel Enthusiasmus einnahm.

Die einfachste Art, eine Kritik zu schreiben, ist natürlich eine boshafte Kritik, so eine, die ihr Opfer herabwürdigt und Gift auf alles versprüht, was sie mißbilligt oder nicht in der Lage ist, zu ver-

stehen. Glass und Serra gaben ein erstklassiges Ziel ab. Immerhin muß ich mir zugute halten: ich bin nicht unehrlich gewesen. Ich haßte an jenem Abend jede einzelne Note, die Philip Glass gespielt hatte, haßte jede Leinwandprojektion von Richard Serra, und ich wünschte ihnen von Herzen ein rasches Ausscheiden aus ihren Berufen. Derweil freute ich mich mit einigem Enthusiasmus auf die Kritik, die ich schreiben würde und die sich auszugsweise folgendermaßen las:

Die Arbeiten des Herrn Glass waren mit *How Now* und *Two Pages* überschrieben. Die erste bestand aus einem Gedudel von sechs Noten auf der elektrischen Orgel, alsbald gepaart mit einer zweiten elektrischen Orgel, elektrischer Klarinette und einem Paar verstärkter Sopransaxophone. Das Gedudel verschob sich nach oben und nach unten, stotterte und drohte zu zersplittern und endete schließlich etwa 20 Minuten später so unspektakulär, wie es begonnen hatte. *Two Pages* war dem sehr ähnlich. Es hatte nur nicht die Vielfalt des ersten Stückes. Musikalisch gesehen waren sich die Instrumente des Herrn Glass in der Klangfarbe ähnlich genug, um die ganze Aufmerksamkeit auf das Material selbst zu lenken. Die Musik und die Filme waren künstlerisch gesehen beschränkt genug, um lediglich trivial zu sein, und es mangelte ihnen sogar an Kultiviertheit, um in die Klasse des Primitiven erhoben zu werden. Und das trotz der Elektronik, die daran beteiligt war.

Wie auch immer, schlechte Kritiken halten einen nicht davon ab, Karriere zu machen, obgleich sie manchmal ihren Fortschritt verlangsamen können. In der Tat sind verletzende Kritiken weniger gefährlich für den Künstler als solche, die sie mit Größe würdigen, denn Letzteres könnte beim Publikum falsche Erwartungen und in der Seele des Bewunderten Selbstgefälligkeit erwecken. Ausgenommen von jenen Möchte-gern-Künstlern, die eventuell nach einem besonders heftigen kritischen Stoß aus bloßem Mißmut heraus ihre Karrieren aufgeben - genauso wie ich mir 1969 sehr gewünscht habe, daß Herr Glass die seinige quittieren würde - könnte man sogar so weit gehen zu sagen, daß Bestrafung gut für die kreative Seele sei.

Für die Karriere von Glass schien es auf jeden Fall gut gewesen zu sein. Er hatte nicht nur Ausdauer, sondern schien sogar an solchen Kritiken zu wachsen, so wie eine gesunde Pflanze auf Dünger gedeiht. Mit den Jahren spielte sein Name in den Annalen der Avantgarde eine immer größere Rolle, und seine Musik nahm



# **EINE ART LEHRZEIT**

# P A R I S

Ich habe oft gesagt, daß ich per Zufall zum Opernkomponisten geworden bin. Ich habe es nie darauf angelegt, einer zu werden, und noch heute benutze ich das Wort „Oper“ mit Abneigung. Als ich während der 50er Jahre Musikstudent war, studierte ich pflichtbewußt die maßgebenden Werke des Opernrepertoires und statete der alten Metropolitan Oper am Broadway in der 39. Straße regelmäßig Besuche ab, wo man für fünfzig Cents fast direkt unter dem Dach des Hauses ein Stehpult benutzen konnte. Von dort oben konnte man die Oper perfekt hören, sehen konnte man sie aber nur, wenn man sich nach vorne streckte und gerade nach unten blickte, eine Körperhaltung, die nicht nur unbequem sondern bestimmt auch lebensgefährlich war. Aus dieser extremen Perspektive hörte - und auf eine gewisse Weise „sah“ - ich neben den unzähligen alten Schinken auch den extrem modernen *Wozzeck* oder was auch immer zu jener Zeit als modern galt. Dieses waren „Pflichtbesuche“, um meine Bildung abzurunden. Nicht in einer

Million Jahren wäre es mir eingefallen, daß ich eines Tages selbst Opern schreiben würde, geschweige denn, daß ich als Erwachsener den größten Teil meines Arbeitslebens im Theater verbringen würde.

Und so kam es, daß ich plötzlich im Alter von 39 Jahren mit *Einstein on the Beach* tatsächlich in Opernhäusern arbeitete. Nach *Einstein* folgten bald zwei weitere Opern (*Satyagraha* und *Echnaton*), die alle zusammen eine Trilogie dessen bildeten, was ich als „Porträtoper“ betrachte: musikalisch-dramatische Porträts von großen Persönlichkeiten, die meine Aufmerksamkeit zu bestimmten Zeiten auf sich gezogen haben. Inzwischen war ich eindeutig zum Opernkomponisten geworden.

Während ich jetzt über diese ersten drei „Porträtoper“ schreibe, stelle ich fest, daß einige der interessantesten Aspekte ihrer Entstehung eine Reihe von „Zufällen“ sind, die mich überhaupt erst zur Oper geführt haben. Obwohl ich dieses Buch mit der Absicht begonnen habe, nur über meine eigenen Opern zu schreiben, muß ich deshalb ganze zehn Jahre davor beginnen, während der Zeit meiner ersten Theaterarbeit in Paris Mitte der 60er Jahre. Während dieser Jahre ging meine musikalische Arbeit mit der Theatermusik eine enge Verbindung ein. Ohne Zweifel bin ich von der besonderen Art des Theaters angezogen worden, und die etwas ungewöhnliche Theatermusik, die ich zu schreiben begann, hat mich zur höchst persönlichen Herangehensweise an die Theatermusik (Oper, wenn Sie wollen) geführt, die die Trilogie der Porträtoper auszeichnet. Und so kam das zustande.

Ich kam - genauso wie die meisten Leute - zuerst mit dem „traditionellen“ Theater in Berührung. Dieses war erzählendes Theater und ging von einer literarischen Basis aus. Das bedeutet nun nicht, daß literarisches Theater unbedingt konservativ ist. Einige Jahrzehnte zuvor haben Schriftsteller wie Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Jean Genet und Harold Pinter neue Einstellungen zum Inhalt und zum Publikum entwickelt. Diese Denkweisen machten neue Techniken der Darstellung und Präsentation notwendig. Gleichzeitig, und das hat sich bis in die Gegenwart hinein erhalten, existiert ein modernes Theater, das in einer konservativen, als „Naturalismus“ bekannten Erscheinungsweise wurzelt. Im 19. Jahrhundert mit Tschechow beginnend, setzte es sich bis in das 20. Jahrhundert mit amerikanischen Schriftstellern wie Eugene O'Neill, Arthur Miller und Tennessee Williams fort.

Für sehr viele Leute ist diese letztgenannte Kategorie *das* Theater. Aber diese Art von Theater hat mich nie sonderlich interessiert, und es hat in meinem eigenen Arbeitsleben fast überhaupt keine Rolle gespielt. Dadurch, daß ich in der Welt des „progressiven“ Theaters aufgewachsen bin, und es auf meine Art und Weise erfahren habe, hat Theater für mich immer etwas ganz anderes bedeutet: eine Art von Erfahrung, die sogar heute noch als alles mögliche betrachtet wird, *nur* nicht als traditionell. Die Sorte von Theater, die vertraute moralisierende und manchmal satirisch darstellende Geschichten erfindet und uns gelegentlich im Hinblick auf unser Leben tröstet, hat mir nie viel bedeutet. Mich hat immer Theater bewegt, das die eigenen Ideen in Bezug auf die Gesellschaft und die eigenen Vorstellungen von Ordnung in Frage stellt.

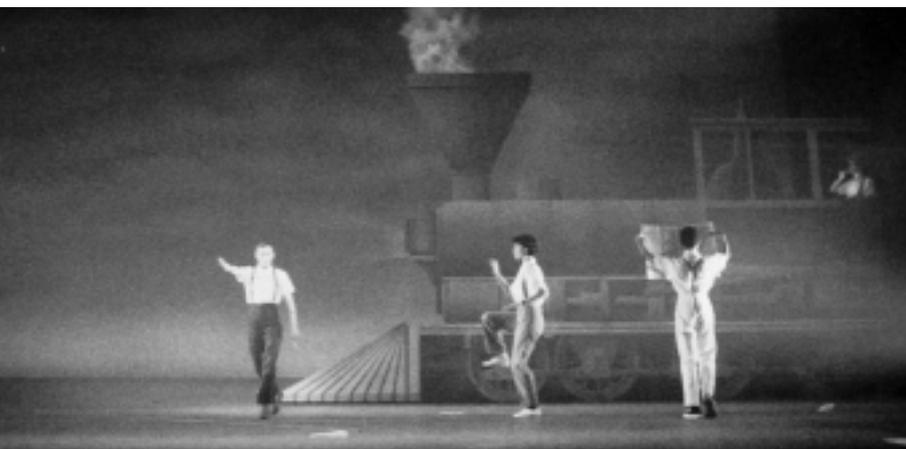
Als ich in den frühen 60er Jahren in Europa lebte, hatte ich sehr viel Kontakt mit Theater, das diese Ideale repräsentierte. Das Pariser Théâtre Odéon von Jean-Louis Barrault präsentierte regelmäßig neue Stücke von Beckett und Genet. Ich erinnere mich noch ganz besonders an eine überwältigende Produktion von Genet's *Les paravents* unter der Regie von Roger Blin. Daneben habe ich auch noch die unvergeßliche Madeleine Renaud gesehen, die die Frau in einer der vielleicht allerersten Produktionen von Beckett's *Happy Days* spielte. Etwa zur gleichen Zeit unternahm ich mit JoAnne Akalaitis (die ich kurz zuvor geheiratet hatte) eine Pilgerfahrt nach Ost-Berlin, um dort mehr als eine Woche damit zu verbringen, dem Berliner Ensemble bei Brecht-Aufführungen, die ziemlich nahe an ihr Original heranreichten, zuzuschauen. Brecht stand auch regelmäßig auf dem Spielplan des Théâtre Nationale Populaire in Paris. Auf diese

Weise war es mir möglich, von den Werken dieses großen Dramatikers zwei sehr verschiedene Versionen zu sehen, und beide waren mit nichts, dem ich zu Hause begegnet war, zu vergleichen.

Außerdem unternahm ich während dieser Zeit regelmäßige Ausflüge nach London. Wir waren damals noch Studenten. Da wir nicht viel Geld hatten, trumpten wir häufig nach London, und irgendwie schafften wir es, die Fähre über den Kanal zu bezahlen. In London stellten wir uns die ganze Nacht an, um für das National Theatre Plätze im 2. Rang zu kaufen, von wo aus wir dann Laurence Olivier in *Othello* oder vielleicht Strindberg's *Dance of Death* sehen konnten.

Philip Glass und  
JoAnne Akalaitis in  
Spanien, 1964





# EINSTEIN ON THE BEACH

In den frühen 70ern tauchte Robert Wilson sehr schnell als einer der hervorragenden Theatertalente meiner Generation auf. Die Öffentlichkeit, die uns unterstützte, war die gleiche - eine ansehnliche Anhängerschaft, die uns sowohl mit Enthusiasmus als auch emotionaler Resonanz versorgte. Und wir arbeiteten vorwiegend in der gleichen Nachbarschaft von New York, dem bis dahin unbekanntem Soho. Wir mußten uns zwangsläufig treffen.

Im Jahre 1973 sah ich in der Brooklyn Academy of Music (BAM) das erste Mal ein Werk von Bob: eine der Vorstellungen von *The Life and Times of Josef Stalin*, die die ganze Nacht dauerte. Es war die letzte Vorführung dieser Inszenierung. Anschließend gab es eine Party für alle an der Aufführung beteiligten in der Byrd-Hoffman-Foundation, Bobs Verwaltungs- und Finanzierungsgesellschaft in der Spring Street. Zu der Vorstellung war ich mit Sue Weil gegangen, einer Freundin, die zu jener Zeit Direktorin für die Aufführungen im Walker Art Center von Minneapolis war. Ich erinnere mich,

daß das Publikum bei *Stalin* sehr spärlich war, wir aber die ganze Nacht dableiben. Sue und ich kamen ausgerüstet mit einem Pfund Juniors Käsekuchen, einer Spezialität von Brooklyn. Davon gestärkt, plus unzähliger Tassen Kaffee, die es im Foyer gab, bewegten wir uns während der zehn- bis zwölfstündigen Vorstellung kaum vom Platz.

Meine erste Reaktion auf Bobs Arbeit - im Fall von *Stalin* eine nicht endende Meditation in Bewegung und Bildern mit ein wenig Musik, an die ich mich noch erinnere - war unmittelbar: Ich liebte sie. Ich verstand dann, und ich habe das Gefühl, daß ich es seitdem immer getan habe, seine Empfindung von theatralischer Zeit, Raum und Bewegung. Diese waren die Wesenszüge von Bobs Arbeit, so wie ich sie damals empfunden habe. Sein außergewöhnlicher Gebrauch des Lichts war ein wesentlicher Bestandteil der Entwicklung der nächsten zwölf Jahre.

Zu jener Zeit war ich im Begriff, ein wichtiges Werk für das Ensemble zu vollenden: *Music in Twelve Parts*. Dies war eine größere Komposition (zusammengenommen sechs Stunden), die ich 1971 begonnen hatte. Seine erste Aufführung in voller Länge wurde im Frühling 1974 in der Town Hall präsentiert. So beendeten Bob und ich etwa zur gleichen Zeit sehr umfangreiche Projekte.

Auf jeden Fall gingen Sue und ich zu der Ensemble-Party. Ich erinnere mich nicht mehr, wer alles da war, aber ich erinnere mich, daß Bob sehr müde aussah. Immerhin war es eine Vorstellung gewesen, die die ganze Nacht gedauert hatte. Er machte auf mich den Eindruck einer sehr ernsten, doch freundlichen Person. Er war ein Mensch, der aufgrund seiner Arbeit im Theater daran gewöhnt war, mit Leuten wie Tänzern, Schauspielern und Musikern umzugehen. Er war ein umgänglicher Mensch und man konnte sich gut mit ihm unterhalten, damals wie auch heute noch. Die Party war im zweiten Stock, und es gab den üblichen Wein und Käse, die Freunde und die Glückwünsche. Ich kann mich nicht erinnern, wessen Idee es war, daß wir uns erneut treffen sollten. Sie ist einfach spontan zwischen uns entstanden.

Wir vereinbarten an diesem Abend, daß wir uns treffen und nach einer Möglichkeit suchen wollten, wie wir zusammen an etwas arbeiten könnten. Im Frühling 1974 fingen wir mit einer Reihe regelmäßiger Treffen an, die das nächste Jahr hindurch andauerten. Unsere Methode war, uns jeden Donnerstag zum Mittagessen zu treffen, wenn wir beide in New York waren. In der ersten Zeit benötigten wir die Treffen weitgehend dafür, um uns gegenseitig kennenzulernen. Es gab ein kleines Restaurant in der Sullivan

# D I E M U S I K

Die musikalischen Kräfte für *Einstein on the Beach* orientieren sich am Ensemble, für das seit 1968 so viel meiner Musik geschrieben worden ist. Dieses bestand aus zwei elektrischen Orgeln, drei Holzblasinstrumenten (abwechselnd Saxophon, Flöte und Baßklarinette) und einer solistischen Sopranstimme. Ein Kammerchor von sechzehn gemischten Stimmen trägt das Gewicht der vokalen Musik in *Einstein*. Aus dieser Gruppe wird manchmal ein zweiter solistischer Sopran zusammen mit dem regulären Ensemblesolisten eingesetzt (so wie in der ersten Zug-Szene). Ebenfalls wird ein solistischer Tenor aus dem Chor benötigt, der mit dem Ensemblesolisten das Duett in der Nachtzug-Szene singt. Ein Violinist, der als Einstein kostümiert ist, spielt eine Hauptrolle und vervollständigt die Aufstellung.

*Einstein* war als abendfüllende Vorstellung (vier Stunden und vierzig Minuten) ohne formale, vorgegebene Unterbrechungen geplant. Wir wußten, daß nur sehr wenig Leute in der Lage sein

würden, das ganze Stück hindurch sitzen zu bleiben, und vom Publikum wurde erwartet, daß es sich (natürlich still) seine eigenen Pausen gönnt, wenn sie erforderlich wurden. Ich persönlich kann sagen, daß ich nach mehr als fünfzig Aufführungen von *Einstein* nie das ganze Stück in einem Zug ohne Unterbrechung gesehen habe, obgleich mir viele Leute beharrlich versichern, daß sie es - so wie es war - „ganz“ aufgenommen hätten. Doch es war nie beabsichtigt gewesen, daß das Werk als ein ganzes, erzählendes Stück gesehen wird. Seine „Ganzheit“ kommt von der Beschaffenheit seines Themas und seiner Gesamtstruktur und wird für das Publikum zum theatralischen Äquivalent einer „Handlung von Vertrautem“.

Die gänzlich ununterbrochene Länge von *Einstein* stellte eindeutige musikalische Probleme dar, die gelöst werden mußten. Mit so viel Musik, die aufgeführt werden sollte, mußte das Orchester in kleinere, sich abwechselnde Gruppen aufgeteilt werden, die nur in den gelegentlichen großen Tutti-Nummern alle zusammenspielen. Die Knee Plays zum Beispiel betonen den Chor und die Violine mit gelegentlicher Hilfe von einer Orgel, und die Prozeßszenen bedürfen ebenfalls nur kleiner Instrumentalgruppen mit Chor. Das große Ensemble und die Gesangsnummern sind den Zug-, Tanz- und Raumschiffszenen überlassen. Die Violine spielt in den Knee Plays eine Hauptrolle und beginnt damit im zweiten. Da der Violinist auf halber Strecke zwischen dem Orchestergraben und der Bühne sitzt, wird der Brennpunkt der Aufmerksamkeit vor den Vorhang gerichtet - ein wirklicher Vorteil, da es während jedem Knee Play einen Szenenwechsel gab.

Hier lag tatsächlich eine meiner geringfügigen Fehlkalkulationen beim Komponieren von *Einstein*: Da die Knee Plays für kleinere Gruppierungen von Musikern konzipiert waren und einen intimen Effekt produzierten, waren sie nicht sehr laut. Währenddessen wurden hinter dem Vorhang große Teile der Szene umhergeschleppt und fielen auch manchmal herunter, und das konnte sehr oft ziemlich deutlich durch die Musik hindurch gehört werden. Intermezzi sind immer ein Problem. Gerade dann, wenn man möchte, daß die Musik leise ist, um ein Gefühl der Erholung zwischen den Szenen zu schaffen, muß sie wirklich so laut wie nur möglich sein, um das ganze Hin und Her hinter der Bühne zu verdecken (ich habe weiterhin leise Intermezzi für andere Opern geschrieben und dabei nur das Beste von der Mannschaft hinter der Bühne erhofft).

Wie ich bereits auf irgendeiner dieser Seiten erwähnt habe, war *Music in Twelve Parts* (das lange Werk, das ich zwischen 1971 und 1974 geschrieben habe) ein Katalog von Ideen über rhythmische Strukturen, mit denen ich seit meinen Pariser Stücken von 1965 gearbeitet habe. Die zwei Haupttechniken, die sich entwickelt hatten, waren die, welche ich *additiven Prozeß* und *zyklische Struktur* nannte.

Der additive Prozeß ist eine dieser äußerst einfachen Ideen, die schnell zu sehr komplizierten Prozeduren führen können. Das kann leicht erklärt werden: Ein Takt (oder eine musikalische Gruppierung) von sagen wir fünf Noten wird mehrere Male wiederholt, diesem schließt sich dann ein Takt von sechs Noten an (der mit wiederholt wird), diesem dann einer mit sieben, mit acht und so weiter. Eine einfache Figur kann sich auf vielerlei Art ausdehnen und dann wieder zusammenziehen, wobei sie zwar die gleiche allgemeine melodische Konfiguration beibehält, aber aufgrund der Addition (oder Subtraktion) von jeweils einer Note eine ganz andere rhythmische Gestalt annimmt. Beispiel A, entnommen aus der ersten Prozeßszene von *Einstein*, zeigt diesen Vorgang, wie er in der Violinstimme gespielt wird.

Beispiel A



Ich habe rhythmische Zyklen benutzt (feststehende, sich wiederholende, rhythmische Muster von bestimmter Länge), um erweiterte Strukturen in meiner Musik zu schaffen, indem ich zwei verschiedene rhythmische Muster von verschiedener Länge einander überlagert habe. Abhängig von der Länge des einzelnen Musters kommen sie schließlich zusammen bei ihren Ausgangspunkten an und bilden einen kompletten Zyklus. Dies ist von einigen Autoren folgendermaßen beschrieben worden: Es klänge wie „Räder innerhalb von Rädern“ - eine ziemlich ausgefallene, aber doch zutreffende Möglichkeit, den sich ergebenden Effekt deutlich zu machen. Der Beginn der ersten Zugszene von *Einstein* ist ein gutes

Beispiel dafür (Beispiel B). In diesem Fall sind drei Wiederholungen des oberen Teils (bezeichnet mit „X3“) genauso lang, wie vier Wiederholungen des unteren Teils (bezeichnet mit „X4“).

Beispiel B



Wenn die zyklischen und additiven Prozesse kombiniert werden, produzieren sie einige äußerst interessante und komplexe Strukturen. Dies war der gesamte wesentliche musikalische Einfall bei *Music in Twelve Parts*. Und das ist auch bei *Einstein* vorhanden, besonders im Zug Eins, dem das letzte Beispiel entnommen ist.

Bei *Another Look at Harmony*, das ich kurz vor *Einstein* geschrieben habe und eine wichtige thematische Quelle für die Oper war, wandte ich mich einem neuen Problem zu. Ich suchte nach einem Weg, die harmonische Progression mit der rhythmischen Struktur, die ich entwickelt hatte, zu kombinieren, um eine neue Gesamtstruktur zu schaffen. Dies erwies sich als Problem von derart einnehmendem Interesse, daß es mich für die Dauer der nächsten zehn Jahre fast völlig in Anspruch nahm, und die Ergebnisse davon sind in der ganzen Musik zu hören, die ich während dieser Zeit geschrieben habe. Bei *Einstein* habe ich mich diesem Problem auf einem halben Dutzend verschiedener Wege genähert; jede Szene zeigt tatsächlich einen anderen Weg, dieses Problem zu „lösen“. Die zwei folgenden Beispiele geben eine Vorstellung davon, wie dies getan wurde.

Beispiel C entstammt dem abschließenden Teil von Zug Eins. Es ist eine Musik, die das ganze Werk hindurch vorkommt und sowohl die Basis für die Musik beim Raumschiff im IV. Akt bildet, als auch in den Knee Plays Drei, Vier und Fünf auftaucht und sie zu einer der großen thematischen Einfälle von *Einstein* macht.

Beispiel C



**L I B R E T T O**



**EINSTEIN ON THE BEACH**

EINE OPER IN VIER AKTEN

VON Philip Glass  
Robert Wilson

GESPROCHENE TEXTE

VON Christopher Knowles  
Samuel M. Johnson  
Lucinda Childs

SOLO ROLLEN Solo Sopran  
Solo Tenor  
Solo Violine

CHOR 16 Stimmen (SATB)

ORCHESTER Philip Glass Ensemble

NOTIZ Texte sind wiederholt, um  
die ihnen im Inszenierungs-  
buch zugewiesene Zeit zu  
füllen.

# K N E E P L A Y 1

## K N E E P L A Y C H A R A K T E R 1

*(Zahlen sind zufällig rezitiert.)*

## K N E E P L A Y C H A R A K T E R 2

*Text von  
Christopher  
Knowles\**

Wird es etwas Wind für das Segelboot geben. Und wird es welchen geben.

Wird es die Eisenbahn für diese Arbeiter geben. Und wird es sein. Es könnte Franky es könnte Franky sein es könnte sehr frisch und sauber sein.

Es kann ein Ballon sein.

Oh dies sind die Tage meine Freunde und dies sind die Tage meine Freunde.

Wird es etwas Wind für das Segelboot geben. Und wird es welchen geben.

Wird es die Eisenbahn für diese Arbeiter geben. Man könnte es dafür bekommen.

Es kann ein Ballon sein. Es könnte Franky sein. Es könnte sehr frisch und sauber sein.

All dies sind die Tage meine Freunde und dies sind die Tage meine Freunde.

Es könnten auf diese Weise sein.

Wird es etwas Wind für das Segelboot geben und wird es welchen geben.

Wird es die Eisenbahn für diese Arbeiter geben. Und man könnte es dafür bekommen sein. So dies sind die Tage meine Freunde und dies sind die Tage meine Freunde.

Aber diese Tage, die 888 Cents ausmachen, wechseln sie in 100 Münzen ...

Dies sind die Tage meiner Freunde und dies sind die Tage meiner Freunde.

Mache ein Tiota auf diese Tagesschleife

Also wenn du sagst ich werde Wind für das Segelboot bekommen und daß es so sein könnte

Es könnte Franky sein es könnte sehr frisch und sauberr sein. Also es könnten jen

e sein. Also wenn

\* Die künstlerische Eigenart der Texte wurde frei in die Übersetzung übernommen (Anm. d. Übers.).



# SATYAGRAHA

„Nun, Philip, das war sehr interessant. Wie wäre es denn, wenn du jetzt eine *wirkliche* Oper schreiben würdest?“

Hans de Roo, Direktor der Nederlandse Opera, hatte gerade *Einstein on the Beach* im Carré Theatre in Amsterdam gesehen, und wir sprachen am nächsten Tag zusammen in seinem Büro. Ich erinnere mich, ihm geantwortet zu haben, daß mir das sehr gefallen würde. Aber was meinte er mit „einer wirklichen Oper“?

Seine Antwort war sehr klar: „Sie sollte für mein Orchester sein, für meinen Chor und meine Solisten, für Leute, die ausgebildet sind und Erfahrung haben im Singen von traditionellen Opern.“

Das Thema Oper war immer wieder im Laufe der *Einstein*-Tournee aufgetaucht. Es gab endlose Diskussionen und Debatten, wo immer wir auch waren, selbst an Orten, wo wir *nicht* gewesen waren. Die Meinungen waren in zwei gegensätzliche Lager gespalten. Diejenigen, die der Ansicht waren, daß *Einstein* keine Oper wäre, verwiesen auf die Tatsache, daß das Stück keine Handlung hatte,

weder ein normales Opernorchester noch gewöhnliche Opernstimmen einsetzte und viel zu laut war.

Offen gesagt tendierte ich dazu, ihnen zuzustimmen. Außerdem schien mir die Operntradition hoffnungslos tot zu sein, ohne Aussicht auf eine Auferstehung in der Welt der „Performance Art“, in der ich arbeitete. Für mich schien es eine weitaus bessere Idee zu sein, einfach irgendwo anders zu beginnen. Als Bezeichnung für *Einstein* war mir „Musiktheater“ lieber als „Oper“.

Für diejenigen jedoch, die *Einstein* für eine wirkliche Oper hielten, war die Angelegenheit nicht so schnell erledigt. Erstens war es ein großangelegtes, durchkomponiertes Musikdrama (wobei das Fehlen einer Intrige übersehen wurde). Sicher, der Gesang war nicht „opernhaf“. Stattdessen hatten wir etwas verwendet, das ich gerne „naive“ Stimmen nenne. Darunter verstehe ich Stimmen mit einem untrainierten Klang, die über Mikrofone gefärbt und projiziert werden. Gewiß wurde den ganzen Abend über gesungen. Außerdem gab es in der Nachtzug-Szene des II. Aktes ein wirkliches Duett und in der Bettszene des IV. Aktes eine sehr anspruchsvolle Sopranarie. Es war auch sehr bekannt, daß Bob Wilson seine großangelegten Theaterstücke als „Opern“ bezeichnet hat, ganz gleich, ob die Musik nun von Beethoven oder Alan Lloyd stammte (dem Komponisten von *A Letter to Queen Victoria*), oder das Stück sogar in totaler Stille aufgeführt wurde. Das, worauf sich Bob bezog, war natürlich die ursprüngliche Bedeutung des italienischen Wortes *opera*, das schlicht „Werk“ bedeutet.

So ging die Diskussion weiter und weiter. Aber als ihr der Gesprächsstoff ausging, schienen die praktischen Erwägungen gegenüber den ästhetischen oder ideologischen zu überwiegen. Um *Einstein* zu präsentieren, bedurfte es eines großen Proszeniums mit einer Seitenbühne für die Kulissen und Darsteller, um auf- und abzutreten, eines Schnürbodens für die Bühnenprospekte, um sie herauf und herunter zu ziehen, einer Beleuchterbrücke mit passenden Beleuchtungsgeräten und eines Orchestergrabens, in dem die Musiker spielen konnten, ohne dabei den Blick des Publikums zu behindern. Man kann *Einstein* benennen, wie immer man auch möchte, aber die einzigen Orte, an denen es wirklich aufgeführt werden kann, sind Opernhäuser.

Natürlich wurde mein Werk dadurch nicht zur „Oper“. Aber es bedeutete, daß *Einstein* während seiner ersten Tournee in der Opéra d'Avignon, im Théâtre de l'Opéra Comique in Paris, im Teatro



*Satyagraha* I. Akt, erste Szene - Das Kurufeld der Gerechtigkeit  
Stuttgart (Achim Freyer)



# E C H N A T O N

Im Sommer 1979 besuchte ich Dennis Russell Davies auf seinem Sommersitz in Vermont. Er war im Begriff, seine Stelle als künstlerischer Leiter in der Stuttgarter Staatsoper anzutreten und war sehr daran interessiert die deutsche Uraufführung zu dirigieren, obwohl er die Weltpremiere von *Satyagraha* in Rotterdam nicht leiten konnte. Der Hauptgrund meines Besuchs war, die gerade fertiggestellte Partitur mit ihm durchzugehen. An unserem ersten gemeinsamen Tag spielten wir die vierhändige Klavierfassung von *Satyagraha* vollständig durch. Ich würdigte das ganz besonders, weil es das erste Mal war, daß ich tatsächlich die meisten Teile zusammenhängend hören konnte.

Als Direktor des St. Paul Chamber Orchestra hatte Dennis bereits einen etablierten Ruf als ein Meister amerikanischer Musik. Obwohl es nicht das war, was ihn nach Stuttgart gebracht hat (wahrscheinlich war es seine Arbeit mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze, sowie seine Auftritte als Dirigent in Berlin

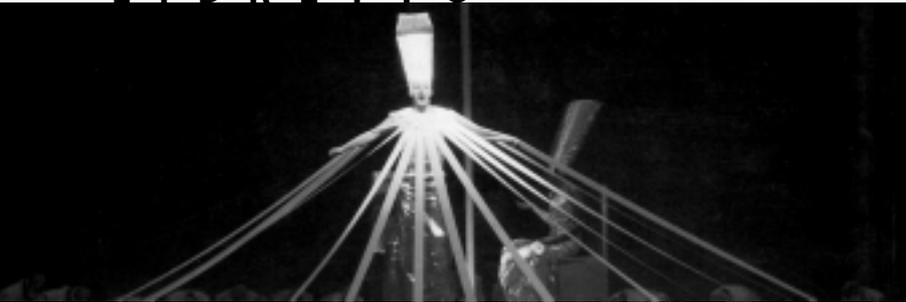
und Bayreuth, die dazu geführt haben, daß die Stuttgarter Staatsoper auf ihn aufmerksam wurde), war von ihm mehr oder weniger erwartet worden, daß er während seiner Anstellung einige amerikanische Opern auf die Bühne bringen würde. Im Laufe der nächsten paar Tage erzählte mir Dennis über seine Pläne für Stuttgart. Da sein erster Vertrag auf fünf Jahre geschlossen wurde (er wurde später noch um zwei verlängert), erhielt er Gelegenheit für eine Planung auf wirklich weite Sicht. Eingebunden in diese Pläne waren eine Reihe von „amerikanischen“ Projekten.

Wir verstanden uns bei diesen anfänglichen Begegnungen teilweise wegen - so vermute ich - unseres ähnlichen Werdegangs äußerst gut. Dennis war einige Jahre nach mir Student der Juilliard-School gewesen und studierte bei dem ausgezeichneten französischen Dirigenten Jean Morel. Morel hatte keine bemerkenswerte internationale Karriere gemacht. Aber er beeindruckte die Menschen, die das Glück hatten, mit ihm zu arbeiten, durch die Klarheit seiner musikalischen Gedanken und den hohen Standard, den er in die Aufführung der Orchestermusik aus allen Epochen hineinbrachte. Sein Einfluß dehnte sich weit über seine Dirigier-Studenten hinaus auf die jungen Spieler in seinem Orchester an der Juilliard-School. Meinen ersten Unterricht in Orchestrierung erhielt ich eigentlich von Morel, als ich als junger Mann viele Stunden damit verbrachte, seinen morgendlichen Orchesterproben mit einer Partitur zu folgen.

Ich entdeckte bei Dennis etwas, auf das man als Komponist nur allzu selten stößt: Eine unzählbare Neugierde und Begeisterung für neue Musik. Besser sogar: Dennis liebte nicht nur neue Musik, sondern er war auch bereit, etwas dafür zu tun. In meinem Fall bedeutete es, *Satyagraha* in Deutschland zu präsentieren. Und am Ende unseres ersten gemeinsamen Tages sprachen wir über die Produktion einer weiteren neuen Oper in Stuttgart.

Die Idee einer Operntrilogie ist bei diesem Treffen entstanden. Dennis schlug vor, daß Stuttgart eine neue Oper in Auftrag geben könnte. Und ich sah sofort, daß das Opernhaus davon überzeugt werden könnte, alle drei Opern zu bringen, wenn die neue Oper mit *Satyagraha* und *Einstein on the Beach* in Verbindung stünde. In diesem Augenblick hatte ich nicht einmal ein Thema für diese dritte Oper. Aber ich versprach Dennis, daß ich mir darüber Gedanken machen würde, und sollte mir etwas einfallen, so würde es bestimmt einen Bezug zu den ersten zwei haben. Ich dachte mir, wenn es irgendwo einen Ort geben würde, wo eine Operntrilogie

L I B R E T T O



E C H N A T O N

EINE OPER IN DREI AKTEN

VON Philip Glass

MUSIK Philip Glass

LIBRETTO Philip Glass

in Zusammenarbeit mit

Shalom Goldman

Robert Israel

Richard Riddell

GESANGSTEXT beruht auf  
Originalquellen

in der Übersetzung von  
Shalom Goldman

- HAUPTROLLEN Echnaton (Countertenor)  
 Nofretete (Alt)  
*Echnatons Frau*  
 Königin Teje (Sopran)  
*Echnatons Mutter*  
 Haremhab (Bariton)  
*General und zukünftiger Pharao*  
 Ajeh (Baß)  
*Vater von Nofretete und Berater des Pharao*  
 Hoher Priester des Amun (Tenor)  
 Sechs Töchter (Frauen)  
 Beerdigungsgesellschaft (8 Männer)  
 Großer Chor (gemischte Stimmen)
- SPRECHROLLE Amenhotep (männlicher Sprecher)  
*Sohn des Hapu, Schreiber*
- ORCHESTER 2 Flöten (abwechselnd mit Piccolo)  
 2 Oboen (abwechselnd mit Oboe d'amore)  
 2 Klarinetten in B  
 1 Baßklarinette in B  
 2 Fagotte  
 2 Trompeten  
 2 Hörner  
 2 Posaunen  
 1 Tuba  
 Bratschen  
 Violoncelli  
 Kontrabässe  
 Synthesizer  
 Celesta  
 4 Tom-tom (2 Spieler)  
 kleine Trommel  
 große Trommel  
 Glockenspiel  
 Holzblock  
 Tambourin  
 Zimbel  
 Fingerzimbel

## JAHR 1 • THEBEN

## AKT I • VORSPIEL

Die Oper beginnt mit einem Orchestervorspiel. Der Vorhang hebt sich am Ende des Vorspiels und zeigt den Sprecher in der Begräbnisszene. Er spricht die *erste Rede* (bis zum 2. Vers des Pyramiden-Textes), wenn das Vorspiel beendet ist. Im Moment der Stille, bevor das Begräbnis beginnt, setzt er seine Rede bis zum 3. Vers fort.

aus den Pyramiden-  
Texten des Alten  
Reiches  
gesprochener  
Text

*Refrain* Aufgegangen sind die Doppeltüren des Horizonts  
Aufgeschlossen sind seine Riegel

*Vers 1* Wolken verdunkeln den Himmel  
Die Sterne regnen herab  
Die Sternbilder schwanken  
Die Knochen der Höllenhunde zittern  
Die Träger sind still  
Wenn sie sehen, wie dieser König  
Als Seele heraufdämmert

*Refrain* (Wiederholung wie oben)

*Vers 2* Menschen fallen  
Ihre Namen sind nicht mehr  
Ergreife diesen König bei seinem Arm  
Bring diesen König hinauf zum Himmel  
Daß er nicht auf Erden sterbe  
Unter den Menschen

*Refrain* (Wiederholung wie oben)

*Vers 3* Er fliegt, wohin er fliegt  
Dieser König fliegt von Euch fort  
Ihr Sterblichen  
Er ist nicht von der Erde  
Er ist vom Himmel  
Er schlägt mit seinen Flügeln wie der Vogel Zeret  
Er geht zu den Himmeln  
Er geht zu den Himmeln  
Mit dem Wind  
Mit dem Wind



# WEITERE MUSIK

Die Erstellung der Arbeitsbänder mit den Synthesizern bei *Echnaton* hatte kein besonderes Problem dargestellt, da das Aufnahmestudio für mich inzwischen ein vertrauter und angenehmer Arbeitsplatz war. Michael und Kurt waren ein ausgezeichnetes Musikproduzententeam geworden, und wir hatten seit der Aufnahme von *Music in Twelve Parts (Part 1 & 2)* im Jahre 1977 zusammen Schallplatten produziert. Während der Trilogie-Periode hatte ich bei CBS Masterworks einen Schallplattenvertrag unterschrieben. Und neben meiner Arbeit am Theater hatte ich die Gelegenheit gehabt, mehrere speziell auf die Situation im Studio zugeschnittene Projekte durchzuführen.

Das erste dieser Projekte war *Glassworks*, meine Debüt-Aufnahme bei CBS. Obwohl diese Musik für das Aufnahmestudio konzipiert war, fanden etliche dieser Stücke bald den Weg in das Repertoire des Ensembles. *Glassworks*, ein Werk mit sechs „Sätzen“, sollte meine Musik einem breiteren Publikum zugänglich machen, dem

meine Arbeit bisher noch nicht vertraut war. Mein allgemeiner Plan mit Joe Dash von CBS Masterworks sah vor, Veröffentlichungen einzelner Aufnahmen mit größeren Opernprojekten abzuwechseln. Während ich dies hier schreibe, etwa fünf Jahre nach Beginn unseres Vorhabens, gibt es eine Neuauflage von *Einstein*, und *Satyagraha* ist (mit den ursprünglichen Solisten und Christopher Keene als Dirigenten des Chors und Orchesters der New York City Opera) veröffentlicht worden. 1987 wird *Echnaton* (aufgeführt vom Stuttgarter Ensemble und dirigiert von Dennis Russell Davies) herauskommen. Zwischen diesen Produktionen sind die Alben *The Photographer*, *Songs from Liquid Days* und *Dance Pieces* veröffentlicht worden. Aber als *Glassworks* aufgenommen wurde, lagen diese Pläne alle noch weit in der Zukunft, und als erstes mußte man sicher sein, daß auch wirklich ein Publikum für diese Musik existent war.

Die Aufnahme von *Glassworks* beginnt mit „Opening“, einem Stück für Klavier solo, welches für Michael Riesman komponiert ist und gleich am Anfang eine vertrauliche Atmosphäre schaffen sollte. Die vier folgenden Stücke wurden für eine gemischte Besetzung, bestehend aus meinem Ensemble und einigen zusätzlichen Streichern und Blechbläsern, geschrieben. In „Closing“ gibt es eine Schlußreprise des Klaviers, der aber andere Instrumente hinzugefügt sind. Als einige dieser Stücke in das Repertoire unseres Ensemble aufgenommen wurden, schrieb ich eine zusätzliche Gesangspartie für Dora Ohrenstein, die zum Zeitpunkt dieser Niederschrift bereits seit fünf Jahren zum Ensemble gehörte. Dies zeichnete sie als Sängerin mit der längsten Erfahrung im Singen meiner Musik aus. Als ich mein Komponieren in bezug auf den Gesang entwickelte, war sie oft die erste Sängerin, die neues Material „testete“. Ihre Einblicke und Kommentare konnten sehr hilfreich sein. Die Präsenz einer Gesangstimme bei den Aufführungen von *Glassworks*, auch wenn sie auf der Aufnahme nicht erscheint, hat der Musik eine neue und lebendige Qualität gegeben.

Dieses war unsere erste digital abgemischte Aufnahme. Wie gewöhnlich waren Kurt und Michael in dieser neuen Entwicklung der Aufnahmetechnologie auf dem laufenden, und sie konnten, vorbereitet wie sie waren, es kaum erwarten, diese Technik bei unserer ersten Veröffentlichung unter einem internationalen Label zu verwenden. Seither ist die digitale Aufzeichnung ein wichtiger Baustein unseres Aufnahmeverfahrens. Als in den frühen 80ern die

# WERKVERZEICHNIS

## Liste der wesentlichen Kompositionen seit 1965

mit *PGE* bezeichnete Werke sind komponiert für das  
*Philip Glass Ensemble*

Eine Vielzahl von kleineren Stücken, die für Freunde und informelle Anlässe  
geschrieben wurden, berücksichtigt die Liste nicht.

**1965 *Musik für „Play“***

Theaterstück nach S. Beckett, Musik für zwei Sopransaxophone

***Music for Ensemble and two Actresses***

Für Holzbläsersextet und zwei Sprecher.

***Piece for Chamber Orchestra***

**1966 *Streichquartett Nr. 1***

**1967 *Strung Out***

Solo für elektrisch verstärkte Violine.

***Music in the Shape of a Square***

Für zwei Flöten.

***In Again Out Again***

Für zwei Klaviere.

***One Plus One***

Für elektrisch verstärkte Tischplatte.

**1968 *Two Pages***

Für Keyboards (später *PGE*).

***Musik für „Red Horse Animation“***

Für das *Mabou Mines Theater*, Regie: Breuer.

***Gradus***

Für Solo Sopransaxophon.

***How Now***

Für Klavier oder Ensemble.

# DISCOGRAPHIE

(alphabetische Reihenfolge)



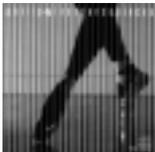
**1000 Airplanes On The Roof (1989)**

Virgin Records [91065-2]



**Anima Mundi (1993)**

Nonesuch [79239-2]



**Dancepieces (1987)**

Sony Masterworks [MK 39539]



**Einstein On The Beach (1993)**

Nonesuch [79323-2]



**GlassMasters (1997)**

Sony Classical [SM3K 62960]



**Glassworks (1982)**

Sony Masterworks [MK 37265]



**Hydrogen Jukebox (1993)**

Nonesuch [79286-2]

**Akhnaten (1987)**

Sony Masterworks [M2K 42457]



**Dance Nos. 1-5 (1988)**

Sony Masterworks [M2K 44765]



**Einstein On The Beach (1984)**

Sony Masterworks [M4K 38875]



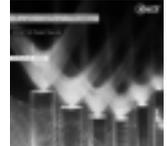
**Essential Philip Glass, The (1993)**

Sony Masterworks [SK 64133]



**Glass Organ Works (1993)**

Catalyst [09026618252]



**„Heroes“ Symphony (1997)**

Point Music [454-388-2]



# I N D E X

## A

Acconci, Vito 40  
 Achet-Aton 228, 235, 239, 242  
 Ägyptische Totenbuch, Das 238, 272–273  
 Ägyptisches Lesebuch, Ein 274  
 Ägyptisches Museum (Kairo) 228, 232  
 Akalaitis, JoAnne 28, 33–  
     36, 36, 52, 72, 294, 309  
 Alexander, Mrs. 164, 202  
 Amarna Briefe 242, 283–284  
 Amenhotep III. 230  
 American Cultural Center (Paris) 37  
 American Repertory Theater (Cambridge,  
     MA) 305–306  
 Anderson, Laurie 40, 297–299  
 Angel, Marie 254  
 ANTA Theater (NY) 17  
 Aristoteles 73  
 Artaud, Antonin 35  
 Artpark (Buffalo, NY) 168  
 Artservices (NY) 145  
 Artservices (Paris) 87  
 Ashley, George 79  
 Attenborough, Richard 155  
 Aurora Music Foundation 79  
 Avignon Festival 79, 83, 85, 89–92, 144

## B

Bach, Johann Sebastian 19, 24, 47  
 Balanchine, George 72  
 BAM *Siehe* Brooklyn Academy of Music  
 Barrault, Jean-Louis 33  
 Beck, Julian 35, 36  
 Beckett, Samuel 32, 33, 34, 37, 51, 72  
 Beethoven, Ludwig van 17, 21, 24, 144  
 Benary, Barbara 56  
 Berg, Alban 22, 42  
 Bergsma, William 45  
 Berliner Ensemble 33  
 Berlioz, Hector 20

Bhagavad Gita 154, 156–157, 162  
 Biennale (Venedig) 81  
 Big Apple Recording Studios 103  
 Black Act (Südafrika) 150, 196, 205  
 Blackwood, Michael 256  
 Blau, Herb 34  
 Blin, Roger 33  
 Boothe, Power 38, 39  
 Boulanger, Nadia 24, 46–50  
 Boulez, Pierre 41–42  
 Braxton, Anthony 56  
 Brecht, Bertolt 32, 33, 72, 154, 176  
 Breuer, Lee 34, 37, 72  
 Brook, Peter 80, 309  
 Brooklyn Academy of Music  
     61, 78, 81, 86, 88, 90, 168, 223, 294  
 Brown, Bob 86, 103  
 Brown, Earle 44  
 Brown, Kenneth 35  
 Brown, Trisha 39, 78  
 Brustein, Robert 305–306  
 Burroughs, William 48  
 Butterfly Productions 55  
 Byrd-Hoffman-Foundation  
     61, 63, 79, 82, 87, 101  
 Byrne, David 297, 298, 309

## C

Cage, John 44, 75, 78, 79  
 Carré Theatre (Amsterdam) 143, 294, 302  
 Castelli, Leo (Gallerie) 40  
 CBS Records 56, 103, 291  
 Chaikin, Joe 35  
 Chaplin, Charlie 63  
 Chappaqua (Film) 48  
 Chatham Square Productions 56  
 Childs, Lucinda 17, 39, 58, 78, 87  
     Einstein, Choreographie von 78, 134, 136  
     Text von 85, 126  
 Cinémathèque (Paris) 39, 45