

Transkulturelle Stille

Welche Rolle spielt Stille in unterschiedlichen Kulturen?
Wie äußert sich dies in kulturübergreifenden Arbeiten?
Untersuchung mit Schwerpunkt Japan - Europa/USA.

Leonard Lentz

Matrikelnummer: 564926

Dozentin: Dahlia Borsche

Abgabedatum: 31.03.2016

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|-------------------------------|----------|
| 1 | Einleitung | 2 |
| 2 | Westliche Stille | 3 |
| 2.1 | Theorie | 3 |
| 2.2 | Praxis | 5 |
| 3 | Japanische Stille | 6 |
| 4 | Transkulturelle Stille | 7 |
| 5 | Schluss | 8 |
| 6 | Literaturverzeichnis | 9 |

1 Einleitung

Was ist eigentlich Stille und wie aktiv kann sie eingesetzt werden? Was passiert, wenn unterschiedliche Vorstellungen von Stille aufeinander treffen? Dies waren die ersten Fragen, die sich zu Beginn der Arbeit stellten. Aus der Quellenlage resultierend bietet sich ein Fokus auf Europa und die USA („der Westen“) im Vergleich mit Japan an, zwei Kulturen, welche nicht nur sehr unterschiedliche Vorstellungen von Stille haben sondern sich mit dieser auch in verschiedenem Umfang überhaupt beschäftigen. Hauptsächlich soll der Bereich der Moderne untersucht werden, zum Verständnis von Theorien zur Stille ist jedoch eine Beschäftigung mit der Geschichte unumgänglich.

Das ausführlichste Werk zum Thema Stille im Westen stammt von John Cage, auf seine Theorien soll ein besonderes Augenmerk gelegt werden. Diese Theorien sowie weitere Überlegungen zu und von westlichen Musikern sollen zuerst behandelt werden um eine Diskussionsgrundlage für den weiteren Verlauf der Arbeit zu schaffen.

Im Anschluss ist die praktische Umsetzung dieser Theorien sowie die empirische Überprüfung derselben zu thematisieren, hier sollten bereits einige Widersprüche oder eventuelle Probleme der Theorien auftauchen. Im darauffolgenden Kapitel werden die Unterschiede in den Japanischen Theorien zu westlichen Theorien aufgezeigt. Hierbei soll Tōru Takemitsu besonders eingehend beachtet werden. Da Takemitsu Zeitgenosse von John Cage war lassen sich hier besonders gut Vergleiche anstellen. Anschließend liegt das Augenmerk auf Japanischen Komponisten die stark europäisch beeinflusst sind, hier versuchen wir Teilaspekte der vorangegangenen Theorien nachweisen zu können.

2 Westliche Stille

2.1 Theorie

Was ist eigentlich Stille und warum benutze ich sie? Eine Frage, die nicht selbstverständlich ist, die von vielen europäischen Komponist*innen nicht gestellt wird. Und das, obwohl sie auch nicht mitkomponiert trotzdem stets dabei ist. Und auch wenn Stille erstmals bewusst eingesetzt wird heißt das noch nicht, dass eine große Theorie das Fundament dafür bildet¹. Häufig wird Stille an unerwarteten Stellen eingesetzt, schafft musikalischen Witz, lässt vor Höhepunkten warten. Chopin stellt Stille musikalisch dar², eine theoretische Arbeit von ihm zu diesem Thema gibt es jedoch nicht.

Erst mit der Neuen Musik, dem Bruch mit alten Hörgewohnheiten und der damit verbundenen Suche nach anderen Klängen sowie dem Denken über Klang als solchen entstanden Theorien zur Bedeutung, Wirkung und zum Einsatz von Stille.

Als wegweisend zu bezeichnen ist hier John Cage (1912-1992), der die Stille ins Zentrum seines Arbeitens rückte. Entscheidend für ihn war der Besuch in einer Schalltoten Kammer³ Ende der 40er Jahre oder 1952, beim genauen Datum widerspricht sich Cage,⁴. Entgegen seiner Erwartungen hat Cage keinen absolut stillen Raum vorgefunden. Der Raum reflektiert zwar nahezu keinen Schall, jedoch kann über den Körper als schwingungsfähiges System immernoch Schall übertragen werden, anregend wirken z.B. das Herz und das sich bewegende Blut. Selbst im absoluten Vakuum in welchem kein Schallübertrag möglich ist wäre dies noch immer zu hören. Rüdiger Liedtke beschreibt dies auch als „akustische Umweltverschmutzung“.⁵

Cage erkannte, dass eine physikalische Stille unmöglich ist, schlussfolgerte, dass wir unser Leben lang von Geräusch umgeben sind.

Was jedoch existiert ist die „musikalische Stille“, wobei deren Definition variiert. Olivier Messiaen (1908-1992) sieht das *pp* noch als Übergangszone zum Geräusch⁶ während Cage die sonst unbeachteten Geräusche als Stille ansieht. Somit ist Stille im Cage'n Sinne einzigartig und nicht reproduzierbar, deutlich macht er dies in dem Stück, welches den Diskurs der Stille in die Öffentlichkeit trug; 4'33“. Ein Stück in drei Sätzen, bei welchem für die Dauer von vier Minuten und 33 Sekunden nichts zu hören ist. Es spielt mit den Erwartungshaltungen des Publikums und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Raumgeräusche. Passend dazu sagt Cage „what one might call art is omnipresent“.⁷

¹Nicky Losseff, Jenny Doctor „Performing Silences in Musical Reality“in „Silence. Music. Silent Music.“, S.10

²Die „Nocturnes“, 1827-1846, Frédéric Chopin (22.2./1.3.1810 - 17.10.1849), <http://www.zwiefach.de/komponierte-stille>, abgerufen am 24.03.2016

³Reflexionsarmer Raum der TU Berlin: <http://fd.tu-berlin.de/einrichtungen/reflexionsarmer-raum/>, zuletzt abgerufen am 29.03.2016

⁴„Pragmatics of Silence“William Brooks in „Silence. Music. Silent Music.“, S.121.

⁵Rüdiger Liedtke: „Die Vertreibung der Stille - Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung.“

⁶Nicky Losseff, Jenny Doctor „The Invisibility in Modern Reality“in „Silence. Music. Silent Music.“, S.6

⁷Nicky Losseff, Jenny Doctor „The Impossibility of Silence in Physical Reality.“in „Silence. Music. Silent Music.“, S.9

Für Cage stellt die Stille nicht ein inhaltsloses Etwas dar, es ist für ihn sehr bedeutsam, dementsprechend schreibt er viel über Stille, sagt: „I have nothing to say and i’m saying it“.⁸ Allerdings gewinnt die Stille auch in Cages Denken erst durch ihren Gegenpol, dem Geräusch, an Bedeutung (Siehe Abb.1, Abb.2). Parallelen lassen sich an dieser Stelle in den Bereich der Bildenden Kunst ziehen. Alberto Giacometti sprach davon, den Raum zu formen und nicht die Skulptur, auch hier das entscheidende: Das Spannungsverhältnis zwischen dem Etwas und dem Nichts. Er betont dies ähnlich wie es bei Komponist*innen der Fall ist, durch eine sehr sparsame Verwendung von Materialien.⁹

| | | | |
|---------|---|---------------------------|----|
| silence | ; | What we re-quire | is |
| is | | but what silence requires | |
| | | that I go on talking | . |

Abbildung 1: John Cage in „Lecture on nothing“¹⁰

| | | | |
|--------------------------------------|---------------------|---------------------|-----------------------|
| This is a talk about | something | and naturally | also a talk about |
| nothing. | About how something | and nothing are not | opposed to each other |
| but need each other to keep on going | | . | |

Abbildung 2: John Cage in „Lecture on Something“¹¹

Für einige ist jedoch nicht die Lautstärke der Stille definierend sondern die musikalische Entwicklung derselben. Im Idealfall ist keine Entwicklung vorhanden, real ist sie als zufällig anzusehen. Im ersten Fall kann es schwireig sein, Stille eindeutig einzugrenzen, denn auch ein konstant gehaltener Ton, Akkord oder ein Cluster zeigen keinerlei Entwicklung.

Auf diesen Überlegungen aufbauend schreibt Salomé Voeglin „In many ways noise is concealed silence rather than its opposite.“.¹²

In wie weit diese These haltbar ist scheint jedoch fragwürdig, denn Noise entsteht aktiv, Stille wiederum entsteht durch das Unterlassen jeglicher aktiv produzierten Geräusche. Außerdem sind die wenigsten dem Genre des Noise zuzuordnenden Stücke frei von Entwicklung, deshalb gilt obige Aussage nur für Spezialfälle. Zu nennen wäre hier das Weiße Rauschen, ein Frequenzbereich mit zeitlich konstantem Spektrum der Leistung.¹³

Dass strenggenommen auch ein stilles Stück eine Entwicklung zeigt - Anfang und Ende - macht es nahezu unmöglich, über diesen Weg Stille sinnvoll zu definieren, das einzig wirklich entwicklungsfreie wäre ein unendliches Geräusch oder eine unendliche Stille. Zur

⁸John Cage, „Composition as Process“in „Silence“, S.51

⁹<http://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/alberto-giacometti>, Abgerufen am 28.03.2016

¹¹John Cage, „Lecture on Nothing“in „Silence“, S.109

¹²John Cage, „Lecture on Something“in „Silence“, S.129

¹²Salomé Voeglin in „Listening to Noise and Silence“, New York, 2010, S.87

¹³Dieter Meschede „Gerthsen Physik“, Bonn 2010, S.190

Bedeutung sagt Frederico Mompou, dass bei einer Maximierung der Aussage die Virtuosität sinkt¹⁴, dem entsprechend müsste „4'33“ die größte Aussagekraft aller Werke haben.

2.2 Praxis

In der europäischen Kompositionspraxis lässt sich schon früh der Einsatz von Stille als Symbol des Todes finden. So im Barock in Henry Purcells „Dido und Äneas“, dort legt der Chor gegen Ende immer wieder kleine Pausen ein¹⁵, eine stockende Wirkung wird erzielt, betont den Tod Didos.

Auch die musikalische Umsetzung der „Ruhe vor dem Sturm“ findet regelmäßig Anwendung, sowohl in der Wiener Klassik als auch in der Romantik werden vor Höhepunkten gerne Pausen eingelegt. Auch in der modernen Clubkultur ist eine kurze Stille vor „Drops“ üblich.

In der Neuen Musik lassen sich neben Cage noch weitere Komponist*innen finden, welche sich mit der Stille auseinandersetzten. Olivier Messiaen verarbeitete in seinen Werken seine Gedanken über Stille¹⁶, Luigi Nono setzt sie in seinem Werk „Fragmente - Stille - An Diotima“ ein¹⁷. Beim Hören bestätigt sich die Theorie Cages, es wird deutlich, dass der gezielte Einsatz von Stille die Wirkung der Geräusche nur noch verstärkt. Auch Mompous These findet hier Bestätigung. Was zusätzlich auftritt und sich in keiner der zuvor besprochenen Theorien wiederfindet ist das Tempoempfinden in den Pausen. Obwohl dort kein Tempo wahrnehmbar sein sollte haben verschiedene Pausen subjektiv verschiedene Tempi¹⁸. Bestätigt wird hierdurch allerdings gleichzeitig, dass Stille nicht als Inhaltsleer anzusehen ist.

Ebenfalls bekannt für seine Stille ist Arvo Pärt, allerdings spricht er angeblich wenig über seine Musik¹⁹. Im Jahr 2012 war sein „Nunc Dimittis“ auf der „DOCUMENTA (13)“ Teil der Installation „FOREST - for a thousand years“ von Janet Cardiff und Georges Bures Miller in einem Waldstück²⁰, harmonierte dort hervorragend mit der musikalischen Stille drumherum, was die Frage nach dem Definitionsbereich von Stille erneut aufwirft.

Bei Peter Gabriel als populäres Beispiel enthält „A quiet Moment“ ausschließlich Naturgeräusche, man könnte es nicht als absolut still bezeichnen, dennoch wird das Stück als Stille empfunden, es ist das, was Pärt mit der Omnipräsenz der Kunst beschrieb.

¹⁴Frederico Mompou „Discurso leído en la solemne recepción pública de D.Frederico Mompou: Dencausse el die 17 de mago de 1952“, Barcelona, 1952, 8

¹⁵Henry Purcell: „Dido und Äneas“, 1677-88, http://imslp.org/wiki/File:PMLP05472-Purcell.Dido_and_Aeneas.pdf, zuletzt abgerufen am 30.03.2016, S.58

¹⁶Nicky Losseff, Jenny Doctor „The Paradox of Music Evoking Silence: the Attempt to Perceive Beyond Reality“ in „Silence. Music. Silent Music.“, S.4

¹⁷Ingrid Allwardt: „Fragmente - Stille - an Diotima“- Betrachtung eines Streichquartetts“ in „Die Stimme der Diotima - Friedrich Hölderlin und Luigi Nono“, Berlin, 2004

¹⁸Ingrid Allwardt „Die Stimme der Diotima“, Berlin, 2004, S.41

¹⁹Alexander Welscher: „Der die Stille komponiert: Arvo Pärt wird 80“ <http://www.musik-heute.de/11275/der-die-stille-komponiert-arvo-paert-wird-80/>, zuletzt abgerufen am 30.03.2016.

²⁰Cardiff, Miller: „FOREST - For a thousand Years“, <http://www.emscherkunst.de/kunstwerk/forest-for-a-thousand-years/>, zuletzt abgerufen am 30.03.2016

3 Japanische Stille

In der japanischen Kultur ist die Beschäftigung mit der Stille traditionell verankert. In der Kultur des *Zen* ist eine allumfassende Sicht auf die Welt eines der Ziele. So lernen Schüler*innen in der jeweiligen Kunst das sonst wenig zu beachtete wahrzunehmen - in der Malerei das leere Blatt, im Bogenschießen der Raum und in der Komposition die Stille²¹. Im japanischen existiert das Wort *Ma*, dieses steht nicht für das Nichts im leeren Raum, auch nicht für das Etwas im leeren Raum sondern für das Wahrnehmen und sich bewusst werden von Raum, häufig beschrieben wird *Ma* auch mit „Negativer Raum“²². Dieses Verständnis davon, dass weder Stille noch Geräusch immanent voneinander existieren können deckt sich zwar mit den Erkenntnissen von Cage aus „Silence“, ist diesem jedoch zeitlich einige hundert Jahre voraus. Somit hatte Japan bis Heute deutlich mehr Zeit, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, deshalb sind die westlichen Theorien um einiges kontroverser, in Japan hat eine Einigung bis zu einem gewissen Maß stattgefunden.

Einer der bekanntesten Vertreter klassischer japanischer Komponisten ist Tōru Takemitsu (1930-1996) welcher sich in vielen seiner Werke auf die traditionelle Musik Japans bezieht. Er setzte sich unter anderem in „Confronting Silence“ mit der Stille auseinander²³, es finden sich einige Parallelen zu Messiaen, auch für Takemitsu können sehr leise Passagen in den Bereich der Stille fallen und Stille ist auch für ihn Musik²⁴.

Takemitsu schreibt, dass europäischer Musik stets eine Entwicklung zu Grunde liegt, Töne implizieren die darauffolgenden Töne²⁵, während in der japanischen Tradition das Vorbild meist ein einzelnes Geräusch, häufig aus der Natur, ist.

Weit verbreitet ist in Japan auch das Schreiben von Filmmusik²⁶, auch dort bewährt sich die Beschäftigung mit der Stille. Denn diese kann, so Link²⁷, im Film nur dann authentisch dargestellt werden, wenn Geräusch vorhanden ist, sei dies leise Musik oder Geräusche des Alltags. Vergleichbar ist dies mit der beim Hören von Peter Gabriels „A quiet Moment“ gemachten Erfahrung.

²¹Eugen Herrigel „Zen in der Kunst des Bogenschießens“, Konstanz, 1948

²²<http://japanese.about.com/library/weekly/aa082097.htm>, zuletzt abgerufen am 30.03.2016

²³Tōru Takemitsu „Confronting Silence“, Berkeley, Calif., 1995

²⁴Tōru Takemitsu „Confronting Silence“, Berkeley, Calif., 1995, 51

²⁵Tōru Takemitsu „Tōru Takemitsu, on Sawari“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.202

²⁶John Cage „Contemporary Japanese Music - A Lecture by John Cage“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.194 f.

²⁷Stan Link „Going Gently: Contemplating Silences and Cinematic Death“ in „Silence. Music. Silent Music.“, Hampshire, 2007, S.71 ff.

4 Transkulturelle Stille

Tōru Takemitsu ist auch bekannt für seine europäischen Einflüsse, Cage schreibt über ihn:

„[...] greatly colored by contemporary European music styles. [...] It struck me as European in character because the concern was for continuity. Everything was done to make one thing move smoothly into another.“²⁸

Takemitsu sagt über sich selbst, dass man seine Musik als westlich einordnet²⁹. Zusammen mit dem, was Takemitsu über Entwicklung in der Europäischen Musik schreibt (siehe 3.) ist Cages Beobachtung die logische Konsequenz. Dennoch ist bei Takemitsu noch die Japanische Vorstellung des *Ma* zu hören, es gibt viele einzelne Töne, welche an Glockenschläge erinnern³⁰ und von ausgiebigen Pausen umgeben sind. Als Beispiel sei hier Takemitsus „November Steps“ genannt³¹. In Takemitsus „Rain Tree Sketch II - In Memoriam Olivier Messiaen“ ist sowohl das klassisch-westliche Verständnis von Stille zu hören als auch das Japanische. Zu Beginn ist der Klang recht dicht, im späteren Verlauf gibt es immer öfter Stellen mit längeren Pausen, an diesen fällt es als Hörer mit europäischen Hörgewohnheiten deutlich leichter, den Komponisten als Japanisch einzuordnen. Takemitsu ist also in der Lage, beide Kompositionsweisen zu verwenden und passt diese der zu erzielenden Wirkung an. Eine eindeutige Tendenz über die Häufigkeit der Verwendung von Stille lässt sich nicht feststellen, jedoch wird diese mit einem deutlich größeren Bewusstsein über ihre Bedeutung eingesetzt als es bei klassisch-westlichen Komponist*innen der Fall wäre. Takemitsu schreibt auch, dass es ihm schwer fällt, die beiden Stile zu vereinen, da hinter beiden eine vollends unterschiedliche Denkweise steht³². Chou Wen-Chung kritisiert an Transkulturellen Arbeiten, dass eine einseitige Beeinflussung stattfindet; der Westen beeinflusse Ostasien, jedoch nicht andersrum.³³ Zumindest im Bereich der Stille lässt sich diese Vermutung, auch wenn sie in anderen Bereichen wie der Orchestration³⁴ ihre Berechtigung hat, nicht bestätigen. Vielmehr haben westliche Komponist*innen von der Japanischen Theorie gelernt, spätestens seit dem die Idee des *Zen* in Europa bekannt ist.

²⁸John Cage „Contemporary Japanese Music - A Lecture by John Cage“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.198

²⁹Tōru Takemitsu „Tōru Takemitsu, on Sawari“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.203

³⁰Tōru Takemitsu „Tōru Takemitsu, on Sawari“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.202

³¹Edition Peters: „Tōru Takemitsu: November Steps“, 2002

³²Tōru Takemitsu „Tōru Takemitsu, on Sawari“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.206

³³Chou Wen-Chung „Wenren and Culture“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.219 f.

³⁴Tōru Takemitsu „Tōru Takemitsu, on Sawari“ in Yayoi Uno Everett, Frederick Lau: „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan, 2004, S.205

Ebenfalls zu nennen ist der Japanische Noise-Künstler *Merzbow*, welcher zwar stark europäische Einflüsse hat, bei dem aber dennoch im Entwicklungstempo der Japanische Einfluss zu hören ist. Von der Lautstärke ausgehend lässt sich Merzbow unmöglich als jemand bezeichnen, der viel Stille verwendet. Von Voeglin (Siehe 2.1) ausgehend jedoch ist es sehr nah an der Stille, da sich über lange Passagen oft wenige Entwicklungen hören lassen.

5 Schluss

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Arbeit zielführend war und Theorien zur Stille erklären und diskutieren konnte. Es konnte festgestellt werden, dass in der Moderne sowohl in Japan als auch im Westen eine bewusste Nutzung von Stille weit verbreitet ist, der zeitliche Rahmen in welchem sich die Theorien entwickelten jedoch sehr unterschiedlich ist. Auch wenn sich in der westlichen Musik schon lange der Einsatz von Stille feststellen lässt beschäftigt man sich theoretisch erst seit etwa hundert Jahren mit der Thematik. Dieser Unterschied resultiert aus einem kaum vergleichbaren kulturellen Hintergrund, in der Ostarischen Kultur gehört die Beschäftigung mit der Leere zur Tradition während sie im Westen schlicht als Gegenpol zur Musik, nicht als Teil dieser, gesehen wurde.

Um eine eindeutige Aussage darüber zu treffen, was mit der Stille passiert, wenn zwei Kulturen aufeinandertreffen, hätten deutlich mehr Beispiele und vor allem Kulturen einbezogen werden müssen. Es ist nicht auszuschließen, dass Japan in diesem Bereich ein Einzelfall ist, insbesondere durch den US-Amerikanischen Einfluss nach dem zweiten Weltkrieg. Beim Versuch, deutlich mehr Kulturen mit einzubeziehen stößt man an das Problem, dass sich zu vielen Kulturen keine theoretischen Werke zur Stille finden lassen - eine empirische Untersuchung wäre nötig. Aus der Arbeit schlussfolgern lässt sich für Japan und USA/Europa, dass selten Mischformen der beiden Vorstellungen von Stille entstehen, Künstler*innen nutzen entweder das eine- oder das andere Stilleverständnis. Tendenziell wäre zu erwarten, dass die „stärkere“ Kultur sich langfristig durchsetzt, für eine Verifizierung dessen wäre aber mehr auf die Popkultur zu achten, außerdem dauert es besonders in traditionsbewussten Ländern wie Japan länger, bis sich eine eindeutige Tendenz ausmachen lässt.

Interessant wäre auch beispielsweise eine Untersuchung Syrischer Musik, da sich momentan viele Gelegenheiten ergeben, an denen Syrer und Deutsche miteinander musizieren. Die Veränderung der Vorstellungen von Stille könnte so im Prozess beobachtet werden.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Cage, John: „Silence“, Wesleyan University Press, Wesleyan, 1973

Losseff, Nick and Doctor, Jenny (Hg.): „Silence, Music. Silent Music“, Ashgate Publishing Ltd., Hampshire, 2007

Allwardt, Ingrid: „Die Stimme der Diotima - Friedrich Hölderlin und Luigi Nono“, Kulturverlag Kadmos Berlin, Berlin, 2004

Everett, Yayoi Uno und Lau, Frederick (Hg.): „Locating East Asia in Western Art Music“, Wesleyan University Press, Wesleyan, 2004

Voeglin, Salomé: „Listening to Noise and Silence - Towards a Philosophy of Sound Art“, The Continuum International Publishing Group Ltd., New York, 2010

Sekundärliteratur

Spree, Hermann: „Fragmente, Stille, An Diotima- Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett“, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 1992

Nooshin, Laudan (Hg.): „Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia“, Ashgate Publishing Ltd., Farnham, 2009

Galliano, Luciana: „Yōgaku -Japanese Music in the Twentieth Century“, Scarecrow Press Ltd., Maryland, 1998

Herrigel, Eugen: „Zen in der Kunst des Bogenschießens“, O.W.Barth-Verlag, Konstanz, 1948

Novak, David: „Japanoise. Music at the Edge of Circulation“, Duke, 2013

This page intentionally left blank.