

SONIC ARTS UNION E O TERMO EXPERIMENTAL

Giuliano L. Obici

Universidade de São Paulo / Technische Universität Berlin
giuliano@usp.br

Resumo: O termo experimental vem acumulando sentidos que se sobrepõem desde meados do século vinte quando a música experimental se afirmava como um gênero contrário a vanguarda. Neste artigo, evidenciaremos alguns dos sentidos que cercam o termo hoje, focando em alguns textos e uma gravação com os integrantes do *Sonic Arts Union* (1966-76) durante mesa redonda realizada no festival MaerzMusik de 2012. O tópicos abordados serão: 1) breve contextualização; 2) o experimental na ciência e na música; 3) na mesa com *Sonic Arts Union* e 4) reverberações hoje.

Palavras-chave: Sonic Arts Union; experimental; música experimental, MaerzMusik

Sonic Arts Union and the term experimental

Abstract: The term experimental has accumulated meanings that overlap since the mid-twentieth century when experimental music became a genre, counterpoint to the avant-garde. In this article we highlight some of the meanings surrounding the term today, focusing on some text and a recording with members of the Sonic Arts Union (1966-76) took during the round table at the festival MaerzMusik 2012. The topics covered will be: 1) brief contextualization, 2) the experiment in science and music, 3) round table with *Sonic Arts Union* and 4) reverberations today.

Keywords: Sonic Arts Union; experimental; MaerzMusik, experimental music

Podemos encontrar o termo experimental sendo utilizado de diferentes modos em diferentes contextos.¹ No caso da música experimental, ele vem acumulando sentidos que se sobrepõem desde meados do século passado.² O que apontaremos neste artigo são alguns desses sentidos evidenciados a partir de textos, entrevistas e fala dos integrantes do *Sonic Arts Union*³ (1966-76) durante mesa redonda realizada no festival MaerzMusik de 2012.⁴ Longe de buscar uma síntese do que possa ser o experimental, este artigo pretende circunscrever algumas dessas camadas de sentidos que cercam o termo e na maneira como alguns compositores Robert Ashley, Alvin Lucier e Christian Wolg lidam com ele hoje, seja recontextualizando-o ou evitando-o.

1 "The notion of experimental will also be dependent on context" (Wolf, 2009, p.435).

2 Considerando o texto escrito em 1953 e publicado em 1957 *Vers une musique expérimentale* de Pierre Schaeffer. E os texto de John Cage *Experimental Music: Doutrine (1955) Experimental Music (1957)*.

3 Coletivo de compositores formado em 1966 por David Behrman, Robert Ashley, Alvin Lucier e Gordon Mumma, a group that performed live electronic works throughout North America and Europe until 1976.

4 No dia seguinte ao concerto *Sonic Arts Re-Union* (MaerzMusik - Berlin 2012) os integrantes participaram de uma mesa redonda onde foi feito uma pergunta sobre o termo experimental. O trecho da gravação está transcrito neste artigo no subtópico 3. *Na mesa com Sonic Arts Union e o termo experimental*.

1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A música experimental tomou uma dimensão significativa nos meados da década de 1950, quando o termo aparece formulado nos textos *Vers une musique expérimentale* (Pierre Schaeffer 1953), *Experimental Music: Doutrine* (John Cage 1955) e *Experimental Music* (John Cage 1957).

Em *Vers une musique expérimentale* Schaeffer associará música experimental a *musique concrète*, *elektronische musik*, *music for tape* e “músicas exóticas”.⁵ Independentemente dessa junção de distintos gêneros⁶, a noção de experimental em Schaeffer se dá através da experiência da escuta ao invés da mediação pela representação da notação.⁷ Schaeffer propõe a partir da escuta reduzida levar a prática de corpos produtores de som para uma musicalidade. O experimental estaria num exercício dado pela experiência direta com o objeto sonoro,⁸ a ponto de “não separar jamais o escutar do fazer.”⁹ (Schaeffer, 1966, p.37)

John Cage assim também apresentará uma forte valoração à percepção do fenômeno sonoro que levaria também a um outro modo de escuta.¹⁰ “Nova música: escuta nova. Não é uma tentativa de compreender algo que está sendo dito, pois, se alguma coisa estivesse sendo dita, aos sons seriam dadas as formas das palavras. Apenas uma atenção à atividade dos sons.”¹¹ (Cage, 1957, p.10) Essa postura de escuta para com os sons está na proposta da música experimental em Cage e como ele definia seu próprio trabalho.

Os tempos mudaram, a música mudou, eu não rejeito a palavra experimental. Eu usei na verdade para descrever toda a música que especialmente me interessa a qual estou envolvida, quer alguém ou eu mesmo tenha escrito. O que aconteceu, é que eu me tornei um ouvinte e a música tornou-se algo para ouvir.¹²(Cage 1957, p.7).

Na década de sessenta a música experimental tomou um sentido mais específico, que foi ir contra a corrente vanguardista relacionada a Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez (1925 -).¹³ Deslocando dos domínios vanguardistas a música experimental irá encontrar um campo favorável para se desenvolver longe dos espaços musicais instituídos,

5 “Em 1953 o Grupo de Pesquisa de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa reuniu, sob a bandeira da música experimental, *musique concrète*, *elektronische Musik*, *music for tape* e as “músicas exóticas” para comparar métodos e estabelecer programas complementares de pesquisa (Palombini 1993).

6 Escrito em 1953 e publicado em 1957, “*Vers une musique expérimentale*” minimizava atritos. (Palombini, 1999) http://www.rem.ufpr.br/_REM/REmV4/vol4/art-palombini.htm (acessado 15.10.2011).

7 “O experimentador deverá procurar não um individualismo que tornaria impraticável uma escuta dos objetos em si, mas uma originalidade capaz de renovar os materiais da composição com relação ao que a tradição propõe. Os progressos dos pesquisadores, em um determinado grupo experimental, irão de com grado no sentido dessa originalidade, dessa justa medida entre o muito banal e o muito original” (Schaeffer, 1966, p.157).

8 “O mais importante está por fazer, que é passar do objeto sonoro ao objeto musical, ou ainda determinar, nos objetos sonoros convenientes, qual é o repertório de signos musicais possíveis.” (Schaeffer, 1966, p.153).

9 “*Décidés à ne jamais séparer l’entendre du faire.*” (Schaeffer, 1966, p.37) [Schaeffer, 1988, p. 29]

10 Happy new ear. “Happy New Ears!” (CAGE, 1969).

11 “New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.”(Cage, 1957, p.10).

12 “Times have changed; music has changed; and I no longer object to the word 'experimental'. I used in fact to describe all the music that especially interest me and to which I am devoted, whether someone else wrote it or I myself did. What is happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.” (Cage 1957, p.7).

13 “With regard to music, making some radical departure in technique. During the 1960s the word came to have a more specific meaning, being used to distinguish anti-traditional composers, such as Cage, from the established AVANT-GARDE of Boulez and Stockhausen”. (Oxford music online).

flertando com as artes visuais, a dança e o cinema.¹⁴ No entanto, o aspecto político que ela assumirá neste período ficará evidente, como aponta Christian Wolf no artigo *Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical)*, quando acentua as diferenças num sentido ideológico dado clima tenso em torno de uma ameaça nuclear.¹⁵

2. O EXPERIMENTO NA CIÊNCIA E NA MÚSICA

Uma outra camada, que permeia a noção de experimental está atrelada ao experimento científico. Na ciência, o experimento é tido como uma etapa do processo de validação de uma hipótese a ser testada.¹⁶ Ao ser deslocado da ciência para a música, o termo leva à ideia de que a música experimental seria algo que não busca um propósito, ou resultado e que portanto deveria ficar no laboratório, nos cadernos de notas e não ser apresentado ao público.¹⁷

O experimental na música - como escreve John Cage no texto *Experimental Music: Doctrine* de 1955 publicado no livro *Silence* - remete a um outro tipo de resultado, a algo não conhecido. "A palavra 'experimental' é apropriada, desde que não seja entendida para descrever uma ação que será depois julgada em termos de sucesso ou falha mas simplesmente como resultado daquilo que é desconhecido." (Cage, 1955, p.7)

Essa diferença entre o sentido do experimento na ciência (teste de uma hipótese) e na música (busca por algo não conhecido), perpetuou-se um certo mal entendido que ainda

14 "Em 1972, o que eu escolhi chamar de" música experimental "era um esporte minoritário, jogado no geral em espaços não-musicais para um público de discípulos traçado mais provavelmente das belas artes, da dança ou mundo do cinema do que da música; era desprezado, ignorado ou gentilmente utilizado como matéria-prima pelo domínio da vanguarda de então, e as instituições culturais que a apoiaram (exceto quando era conveniente para Darmstadt brevemente abrir a porta para a "oposição"). (Nyman, 1999, p. xv)

15 "Culturally, again, around 1950, a feeling of musical vacuum as far as vitally new work was concerned; politically and socially, a reaction of detachment from the massive tensions starting to be generated by re-emerging global conflict that was hard-line ideological and backed on both sides by the possibilities of nuclear destruction. This might seem unusual. Avant-garde art movements and their experiments are ordinarily associated with political involvement: the Russian avant-garde at the beginning of the twentieth century in tandem with the Bolshevik revolution; the communist connections of Dada and the surrealists in the 1920s; and, at the other end of the political spectrum, the fascist associations of some of the Italian futurists. And there were more immediate contingencies: of place (New York) and for the musicians the visual art scene there; the encounters of individuals around the magnetic figure of John Cage, and Cage's organizational energy; the life histories of individuals—Cage's time of crisis, the youth of the rest of us, Feldman and Brown just at the start of their careers (David Tudor, too), myself in late adolescence, a time to be making one's own way, wanting to try new things." (Wolf, 2009, p.434).

"Cage's musical interests were entirely in the present, for other experimentalists. And, starting in the mid-1960s, he began to express a strong sense of the social and political life around him, particularly in a series of writings called "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)" (1965-82)." (Wolf, 2009, p. 433).

16 Experiment is the step in the scientific method that arbitrates between competing models or hypotheses (Cooperstock, Fred I. *General Relativistic Dynamics: Extending Einstein's Legacy Throughout the Universe*. Page 12. World Scientific. 2009. ISBN 978-981-4271-16-5) Experimentation is also used to test existing theories or new hypotheses in order to support them or disprove them (Devine, Betsy. *Fantastic realities: 49 mind journeys and a trip to Stockholm*. Page 62. Wilczek, Frank. World Scientific. 2006. ISBN 978-981-256-649-2).

An experiment or test can be carried out using the scientific method to answer a question or investigate a problem. First an observation is made. Then a question is asked, or a problem arises. Next, a hypothesis is formed. Then experiment is used to test that hypothesis. The results are analyzed, a conclusion is drawn, sometimes a theory is formed, and results are communicated through research papers." (Devine, Betsy. *Fantastic realities: 49 mind journeys and a trip to Stockholm*. Page 62. Wilczek, Frank. World Scientific. 2006. ISBN 978-981-256-649-2).

17 "if it is experimental, it should stay in the lab, in the sketchbook, and not be part of what is brought to the public." (Wolf, 2009, 435).

hoje permeia o senso comum.

Curiosamente, o termo 'experimental' se tornou tão lugar comum que nos dispomos a negligenciar o que isso causa à nossa moral, surgiu do mesmo livro, *Silence*, mas Cage cunhou a palavra lá com um significado, cuja finalidade era inteiramente diferente da utilizada agora."¹⁸(Ashley, 2000, p.16).

3. NA MESA COM *SONIC ARTS UNION* E O TERMO EXPERIMENTAL

Continuando a cartografia das camadas de sentido que se sobrepõe ao experimental, para entender como ela é utilizada hoje, trataremos a seguir um relato dado por alguns integrantes do *Sonic Arts Union*. Durante mesa redonda realizada no festival MaerzMusik¹⁹ de 2012 em Berlin - formada pelos compositores Alvin Lucier, Gordon Mumma, Robert Ashley e David Behrman do extinto coletivo *Sonic Arts Union*²⁰ (1966-1976) e o compositor Christian Wolf – foi feita uma pergunta para os compositores sobre o termo experimental associado ao trabalho deles, e a abrangência que ele tem.²¹ Abaixo segue alguns trechos transcritos das falas.²²

* * *

Robert Ashley: Provavelmente seja tarde demais, mas eu gostaria de descontaminar nossa música do experimentalismo. (...) se eu faço uma peça de acordo com uma fórmula pessoal, eu trabalho através desta peça sabendo inteiramente o que irá acontecer. (...) Se chegar ao fim e eu não gostar. Bem. Mas eu não mudo as coisas. Eu não estou experimentando.

Godon Mumma: Eu tenho um pouco de dificuldades respondendo questões que se prendem em algum tipo de palavra, qualquer que seja a palavra, que põe fronteiras sobre o que está acontecendo. Arte sonora ou isto ou aquilo. Elas são limites que não se aplicam à realidade e a diversidade criativa que ocorre. (...) E é conveniente, suponho, que se ponha a escrever livros de história capazes de colocar fronteiras nas coisas, as quais são completamente artificiais. (...) E é a continuidade dessas influências cruzadas que realmente me atrai para o que está acontecendo.

Alvin Lucier: Eu preciso as vezes usar a palavra 'experimental' para descrever certos tipos de trabalhos que, se você disser música contemporânea, que antes era visto como música nova, que poderia ser Elliot Carter. Se você disser música experimental, de imediato você está falando sobre um tipo de música. Não é necessário 'experimental', mas eu não sei mais do que chamá-la. Quero dizer, meu trabalho é diferente de outros compositores como Elliott Carter, John Adams e pessoas assim. Então, as vezes experimental não é uma boa palavra mas pelo menos ela descreve algo que não é.

18 "Curiously, the term, 'experimental', which has become so commonplace that we willing to overlook what it does to our morale, came from the same book, *Silence*, but Cage coined the word there with a meaning, the purpose of which was entirely different from the one used now."¹⁸(Ashley, 2000, p.16).

19 Festival für aktuelle Musik. Pole: John Cage 100 – Wolfgang Rihm 60.

20 Coletivo de compositores americanos associados a música experimental.

21 A gravação faz parte do material de arquivo pessoal. A curadoria do festival por Volker Straebel.

22 A pergunta feita para a mesa foi "Ouvi algo numa fala anterior sobre o experimental ou a improvisação como um conceito tão vasto onde se pode colocar lá muitas coisas. A música experimental é também um termo enorme, quero dizer, (...) não sei, se é uma estratégia ou algo assim. É uma questão."



Fig.1. mesa redonda - MaerzMusik Berlin 2012²³

Eu acabei de escrever [um capítulo] para um livro, e não queria ter que colocar no título 'música experimental', mas no subtítulo diz 'uma introdução à música experimental'. (...) Eu sei que não é um termo tão bom, porque ele não descreve todas as peças no livro, mas eu não sei mais o que dizer. Se você puder me dar um termo diferente eu ficaria feliz.

Auditório: Another music.

Auditório: Você não precisa de um termo.

Alvin Lucier: O que você faria se estivesse escrevendo algo? Você não tem que dar um termo a isso até escrever sobre algo. Você sabe, todos nós temos termos que usamos quando falamos entre nós. Vocês não precisam dizer para a outra pessoa ... Pode dizer: 'Deixe a peça ser ela mesma e você decide.'

* * *

As falas acima evidenciam diferentes posturas que cada compositor assume perante o experimental, seja evitando, questionando ou reatualizando o termo. Vale seguir com as perguntas: Qual terminologia colocar no lugar? Com que sentido usam o termo? Talvez ainda seja prematuro responder tais perguntas, mas tentaremos a seguir apontar algumas pistas a partir de textos e falas de Robert Ashley, Christian Wolf e Alvin Lucier.

4. REVERBERAÇÕES HOJE

No livro *Music with Roots in the Aether* [Música com raízes no éter]²⁴ que reúne entrevistas e ensaios sobre oito compositores (Robert Ashley, David Behrman, Philip Glass,

23 Da esquerda para a direita Volker Straebel, Alvin Lucier, David Behrman, Robert Ashley, Gordon Mumma, Cristian Wolf, Matthias Osterwold.

24 *Music with roots in the Aether* foi concebido originalmente em 1968 como projeto, realizado em 1973 como um festival de performance. A ideia depois era seguir como uma ópera até ter a ideias de produzir um vídeo documentário para TV. Ao todo Ashley reuniu quarenta horas de entrevista no entanto conseguiu produzir apenas oito as quais podem ser acessada no www.ubu.com/sound/aether.html. As entrevistas também foram compiladas no livro.

Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Roger Raynolfd eTerry Riley) Ashley diz não ter clareza sobre o que é a música que eles fazem, portanto prefere deixar a questão aberta para o futuro.²⁵ Mesmo assim, ele aponta algumas pistas para entender a “Música com raízes no éter”.

Uma música que surge do nada, que se fundamenta no etéreo, no vazio (Aether). O positivo do éter está na liberdade absoluta e existencial que ele é portador.²⁶ Ou ainda, "no éter existe apenas música e não obrigação. Nós surgimos como de uma mesa de laboratório, com o instinto a todo vapor e com um longo caminho a percorrer". (Ashley, 2000, p. 12)²⁷.

Diferente de Ashley,²⁸ Christian Wolf e Alvin Lucier não abandonarão o termo e irão utilizá-lo apontando cada qual seu próprio contexto. Wolf retoma o sentido de experimental dado pelos pensadores renascentistas como Galileu, Da Vinci, ou Francis Bacon, relacionado a uma antimetáfisica, indicando uma maneira humana de prosseguir, descobrir e produzir.²⁹ Apesar do termo experimental indicar o trabalho preliminar de preparação e testes para chegar a um resultado final ele pode expressar uma atitude na criação e execução da obra, uma condição contínua do trabalho, um estar em desenvolvimento em um processo de vida.³⁰

Neste sentido, há uma relação ética-estética que permeia o contexto do experimental em Wolf que não está em um programa pré-definido.³¹ O experimento estaria num modo de trabalhar que refletiria no contexto sócio-cultural. A sustentação de uma esperança de renovação que é, ao mesmo tempo, uma ação estética e político-social.³² No entanto, sublinha que tal postura traz consigo seus riscos que poderia, ao mesmo tempo, manter sua vitalidade tanto quanto perder suas qualidades.³³

Alvin Lucier por sua vez, aponta outro caminho ao questionar a diferença entre a vanguarda e a música experimental.³⁴ Fugindo de uma explicação simplista - que tende a associar a música experimental mais por sua estrutura do que por seus materiais ou ainda relacionando-a a neutralidade do experimento científico³⁵ - muitas peças experimentais poderiam ser caracterizadas pela sequência inalterada de uma única ação. Um exemplo disso é “*I am sitting in a room*”, peça contém nela mesma uma forma própria.³⁶ O experimento estaria pautado na esperança de que ao colocar uma ação em movimento se atinja um

25 “We don't have clear what our music is, so we don't do it. But, I think it will be done.” (Ashley, p.17).

26 “The positive of the Aether is the absolute and existencial freedom therein” (Ashley, 2000, p.11).

27 “But in the Aeteher there is only music and no should. We have emerged as if on the laboratory tabe, with instinct in full force and with a long way to go”. (Ashley, 2000, p. 12).

28 “Robert Ashley once remarked that the term “experimental music” gave him the creeps. (I have the impression too that Feldman and Brown avoided the term as well.). I think I know what he means: it got overused, it’s a too-easy pigeon-hole, and it easily becomes dismissive. But I’ll stick to it. Cage used it and reappropriated it in a 1955 article called “Experimental Music: Doctrine,” where “doctrine” referred to a section of the article that was in dialogue form in the manner of the Chinese Buddhist (Zen) classic “Huang Po Doctrine of Universal Mind,” a favorite text of his.” (Wolf, 2009, p.435).

29 Wolf, 2009, p. 435.

30 “In music, rather than indicating preliminary work preparatory to making a final object, it can express an attitude in the making and performing of the work. It points to the work’s continual condition of being in progress, of being in a life-process.” (Wolf, 2009, p. 435).

31 “ This was not a preset program, but a way of working.” (Wolf, 2009, p.435).

32 “Experiment, one could say, is the dynamic within music working on its social-cultural setting. Experiment should sustain a hope of renewal that is both aesthetic and political-social.” (Wolf 2009, p.43).

33 Experiments are full of risks (one of which is that what at one time had the vitality and edge of an experiment at a later time under other circumstances may lose these qualities).(Wolf, 2009, p.435).

34 “Ist es zu einfach, zu sagen, dass experimentelle Musik mehr durch ihre Struktur als durch ihre Materialien charakterisiert wird und dass sie in gewisse Weise die Neutralität eines wissenschaftlichen Experiments oder einer akustischen Untersuchung beinhaltet?” (Lucier, 2002, p.13).

35 O mesmo aponta Robert Ashley “American composers envy their European contemporaries, who are concerned with questions of structure, technique, social meaning and political value, which we have no use for.” (Ashley, 2000, p.10).

resultado interessante.³⁷ “Eu me interesso por causa e efeito, mas apenas quando alguma coisa acontece entre a causa e efeito, de forma que o efeito não está realmente relacionado com a causa.”³⁸ (Lucier, 1995, p.506).

Lucier aponta uma 'possível diferença' entre a vanguarda e o experimental, que se pauta na forma como o ouvinte é colocado a experienciar o tempo. Para isso, ele elenca algumas peças³⁹ que reconfiguram a relação de escuta na performance, onde o ouvinte é colocado no estado de tomar consciência de uma sensação, ao invés de ter um evento que lhe atravessa. Talvez seja essa mudança de perspectiva, da viagem *através* do tempo para viagem *no* tempo, que a vanguarda se diferencia do experimento.⁴⁰

5. REFERÊNCIAS

- Ashley, R.. **Music with roots in the aether : interviews with and essays about seven American composers**, MusikTexte, Köln, 2000.
- _____. 2000. The future of music. Disponível em http://www.rogerreynolds.com/future_of_music/texts/ashley/ashley2.html Acessado em 04.05.2011
- _____. 2000. “Music with Roots in the Aether”. www.ubu.com/sound/aether.html acessado em 10.04.2011
- Cage, J. 1955.“Experimental music: Doutrine”, **Silence: Lectures and Writings**, Wesleyan,(1961)
- _____. “Experimental music”, **Silence: Lectures and Writings**, Wesleyan,(1961)[1957]
- _____. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985 [1969]
- Lucier, A. 'An einem hellen Tag: Avantgarde und Experiment', *MusikTexte* 92, 13-14, 2002.
- _____. **Reflections : interviews, scores, writings = Reflexionen : Interviews, Notationen, Texte, MusikTexte**, Köln, 1995.
- Nyman, M. **Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)** Cambridge University Press, 1999
- Oxford music online. Experimental. acessado 10.04.2012
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2374?q=experimental&article_section=headwords&search=article&pos=1&_start=1#firsthit
- Palombini, C. 'A Música Concreta Revisitada', **Revista Eletrônica de Musicologia** 4, Departamento de Artes da UFPR, 1999.
- Schaeffer, P. A experiência musical. In: **Música eletroacústica: histórias e estéticas**. Trad. Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 1996.[a]
- _____. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Paris: Seuil, 1966[b]
- _____. **Tratado de los objetos musicales: ensaio interdisciplinar**. Madri: Alianza, 1988 [versión abreviada].
- Wolff, C. 'Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical)', **American Music**, Published by University of Illinois Press 27, 424-440, 2009.

36 „Das Stück hat seine eigene Form.“ (Lucier, 2002, p.13).

37 “Viele experimentelle Stücke sind durch den unveränderten Ablauf einer einziger Aktion gekennzeichnet. Eine Versuchsanordnung wird in der Hoffnung in der Gang gesetzt, dass sie ein interessantes Resultat hervorbringt.” (Lucier, 2002, p.13).

38 “I am interested in cause and effect, but only when something happens between the cause and effect, so that the effect is not really directly related to the cause. It's hard to do, but anyway that's what I try to do.”

39 “For one, two or Three people” de Christian Wolf, “Having never writing a piece for percussion” de James Tenneys, Deep, “On a Clear day” Markus Trunk, “Deep listening band” Pauline Oliveros, “Speakers swimming” Gordon Monahans e as peças “Vespers”, “Music for Bassdrums”, “Pure Waves” “Acoustic pendulums”, “I am a sitting in a room” de Alvin Lucier.

40 “Bei Aufführungen solcher Stücke stellen Zuhörer oft fest, dass sie sich der Empfindung gewahr werden, wie sie zuhören und weniger, dass sie auf etwas hören, das ihnen vorgeführt wird. Es ist vielleicht dieser Wechsel der Perspektive von Reisen durch die Zeit zu Reisen in der Zeit, der die Avantgarde vom Experiment unterscheidet.” (Lucier, 2002, p.14).